

Las trampas de la ambigüedad: la narración neobarroca en *Casa de campo*, de José
Donoso

by

Manuel Campirano Sánchez
B.A., Dalhousie University, 2008

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of

MASTER OF ARTS

in the Department of Hispanic and Italian Studies

© Manuel Campirano Sánchez, 2010
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without the permission of the author.

Supervisory Committee

Las trampas de la ambigüedad: la narración neobarroca en *Casa de campo*, de José
Donoso

by

Manuel Campirano Sánchez
B.A., Dalhousie University, 2008

Supervisory Committee

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Dan Russek, Departmental Member
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Abstract

Supervisory Committee

Dr. Beatriz de Alba-Koch, Supervisor
(Department of Hispanic and Italian Studies)

Dr. Dan Russek, Departmental Member
(Department of Hispanic and Italian Studies)

ABSTRACT

This thesis analyses the modes of narration in the 1978 novel *Casa de campo* by Chilean writer José Donoso (1924-96), an overlooked aspect of its neobaroque aesthetic. It surveys some of the most important conceptualizations of the baroque as well as of the neobaroque, utilizing Severo Sarduy's theory of the neobaroque in order to examine the text's plurality of points of view and narrative modes. Not only does Donoso employ first- and third-person narrations in *Casa de campo*, the narrative voice seems, simultaneously, omniscient and limited, intrusive and objective, often unreliable, and frequently self-conscious. A wide range of narrative techniques appear in the novel, including free indirect discourse, stream of consciousness, interior monologue, and passages reminiscent of the so-called *testimonio*. This plurality of points of view and narrative modes constitute Donoso's revolt against contemporary literary conventions, and exemplify the diversity of the neobaroque.

Índice

Supervisory Committee	ii
Abstract	iii
Índice	iv
Acknowledgments	v
Epígrafe.....	vi
Introducción	1
Capítulo I — Donoso, el <i>boom</i> , <i>Casa de campo</i> y el barroco.....	3
José Donoso	3
Donoso y el <i>boom</i> latinoamericano.....	9
<i>Casa de campo</i> y sus interpretaciones	15
Barroco y neobarroco en la obra de Donoso	27
Capítulo II — Barroco y neobarroco.....	34
El enfoque historiográfico europeo: René Wellek y Antonio Maravall.....	35
Eugenio d'Ors: el barroco libre de tiempo y espacio	47
La americanización del barroco: José Lezama Lima y Alejo Carpentier.....	51
El neobarroco: Severo Sarduy, Gustavo Celorio e Irlemar Chiampi.....	59
Capítulo III — La narración neobarroca en <i>Casa de campo</i>	77
El peculiar narrador decimonónico.....	79
Un narrador no tan omnisciente.....	84
Narración más o menos intrusa	86
Narrador no fiable: ironía e indeterminación de género literario.....	89
Narración en primera persona: muchos narradores, muchos modos narrativos, elipsis del sujeto	96
Otras conclusiones	115
Bibliografía.....	119

Acknowledgments

The rigour, encouragement, guidance and enormous patience of Dr. Beatriz de Alba Koch, were essential to the (improvement and) completion of this thesis. I feel fortunate and grateful to have worked with her.

The Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and the Department of Hispanic and Italian Studies at the University of Victoria awarded grants that made this project possible.

I would also like to thank the faculty and staff of the Department of Hispanic and Italian Studies, especially Dr. Pablo Restrepo-Gautier, Dr. Dan Russek, Dr. Elena Rossi, and Donna Fleming, for their instruction, advice and assistance.

All the pages of this thesis could not provide me with enough space to start thanking Sara Wiwcharuk, my pillar, and Emilia, my inspiration.

Only a nut can tell whether a zebra is
a black jackass with white stripes
or a white jackass with black stripes.

English walnuts don't come from England anymore.

A can opener is no use when it comes to pecans.

—Carl Sandburg¹

¹ De “Nut Proverbs and Folk Ways and Says,” en *Fables, Foibles, and Foobles* (1988).

Introducción

Las siguientes páginas analizan un tema hasta hoy desatendido por la crítica: los atributos neobarrocos de la narración en la novela *Casa de campo* (1978), del autor chileno José Donoso (1924-1996). Basado principalmente en la teoría del barroco de Severo Sarduy —la cual descansa en la cambiante imagen de la elipse e identifica la subversión y una postura crítica como elementos esenciales de toda expresión neobarroca— examino la pluralidad del punto de vista y los modos narrativos en la novela. En *Casa de campo* no sólo pueden hallarse narración en primera y tercera persona, la voz narrativa se comporta, al mismo tiempo, omnisciente y limitada, intrusa y objetiva, casi nunca fiable y con frecuencia afectada. En la novela aparecen además diversas técnicas narrativas: el estilo indirecto libre, el monólogo interior, el flujo de conciencia y pasajes reminiscentes del testimonio. Tengo para mí que esta pluralidad de puntos de vista y modos narrativos constituiría parte esencial de la revuelta neobarroca donosiana a las convenciones literarias contemporáneas.

He dividido este trabajo en tres grandes partes. La primera contiene una pequeña biografía del autor; una indagación de la relación entre Donoso y su literatura (incluidos sus primeros contactos con el estilo barroco) y el llamado *boom* latinoamericano; una sinopsis del argumento de *Casa de campo* y de sus distintas y más comunes interpretaciones; y, finalmente, un breve resumen de los estudios que se han hecho sobre el barroco y el neobarroco en la obra del escritor chileno. La segunda parte intenta discernir lo que es el barroco/neobarroco. Comprende un recorrido por sus diversas conceptualizaciones. Cubre el enfoque historiográfico europeo, la teoría de Eugenio d'Ors —a mi entender, parteaguas en la concepción del barroco como ente localizable

en un tiempo y un espacio— y la americanización del barroco y el neobarroco. He incluido una pequeña reflexión sobre cada una de las teorías que reviso y una breve conclusión. Al final de esta segunda sección, expongo algunos conceptos básicos y la teoría que utilizaré al hacer mi análisis sobre la narración neobarroca en *Casa de campo*. La tercera y última parte es el corazón de esta tesis. He descrito su contenido en el párrafo inaugural de esta introducción.

Capítulo I —José Donoso, el *boom*, *Casa de campo* y el barroco

Novelista, cuentista, ensayista y traductor, José Donoso nació el 5 de octubre de 1924 en Santiago de Chile. Su padre, del mismo nombre, era un despreocupado doctor, “more addicted to horse racing and to playing cards than to his profession, with the result that visible means of support were slender” (Donoso, “Chronology” 12). Su madre, Alicia Yañez, pertenecía a una familia de “nuevos ricos” propietaria del periódico *La Nación*, en donde trabajaron miembros de las dos familias. En la parentela se pueden encontrar varios antecedentes en el campo de las letras: del lado paterno, el periodista y crítico literario Armando Donoso y el historiador Ricardo Donoso; de lado materno, la escritora María Flora Yañez y el político y escritor Eleodoro Yañez. “Mi casa,” apuntó alguna vez Donoso, “ha sido una casa de . . . una burguesía intelectual” (Donoso, *A fondo*).² La infancia del escritor fue privilegiada y penosa a la vez, pues si bien gozó de nana de tiempo completo,³ visitas regulares a la ópera y clases particulares de boxeo e inglés, también sufrió la bochornosa necesidad de vivir en casa ajena, una casa de tres tías abuelas, debido a la carencia económica.⁴

² Una burguesía intelectual no exenta de frivolidades. Así, por ejemplo, recuerda un jocoso Donoso su inscripción al colegio inglés “The Grange”: “Fue de esas cosas que suceden en la familia burguesa. Mi mamá tenía una amiga que tenía un niño de mi misma edad [siete años], que lo habían puesto en un colegio inglés que tenía un uniforme muy mono . . . de franela gris con un vivo azul. Entonces decidió que yo me tenía que ver tan mono como él [y] me puso en un colegio inglés . . . ¡Pero no era para que aprendiera inglés, sino más bien para lucir el uniforme! (Donoso, *A fondo*).

³ Teresa Vergara, la nana que no sabía leer ni escribir, se encargó de la crianza del pequeño José poco tiempo después de que naciera. Tan importante fue la nana en su vida, que Donoso le dedicó el primero de sus libros (*Veraneo y otros cuentos*). Los restos de Teresa Vergara están sepultados junto a los de la familia Donoso, incluido los del escritor, en el cementerio de Zapallar, frente al Océano Pacífico. El tema de los señores y los sirvientes es una constante en la obra de Donoso.

⁴ Durante la estancia con las tías abuelas, de quienes esperaban una fortuna que nunca se materializó, los padres de Donoso fueron una especie de sirvientes de alto rango. Rememora el autor: “[f]ather was to be a sort of doctor-in-residence, and mother a sort of glorified housekeeper, or lady-in-waiting” (Donoso, “Chronology” 12).

El padre y su tía Bertha Donoso lo iniciaron en la literatura. A los 13 años ya había leído a Stendhal, a Gustave Flaubert, a Stefan Zweig, a Aldous Huxley, a Honoré de Balzac, a Víctor Hugo, a Lev Tolstoy, a William Shakespeare... Aunque leído y bilingüe, el joven Donoso siempre fue mal alumno en la escuela. Asistió al prestigioso colegio inglés capitalino “The Grange School for Boys,”⁵ de donde lo echaron después de una década de bajo rendimiento y disgustos con las matemáticas, la física y la química, que con frecuencia intentaba eludir fingiendo enfermedades.⁶ Pasó los tres años siguientes errando de colegio en colegio —diez en total— y finalmente renunció sin terminar el bachillerato. Su padre le encontró empleo, pero el hijo resultó ser tan inconsistente en el trabajo como lo era en la escuela. Perdió cuatro empleos sin que ninguno le durara más de cinco o seis meses. Tras la vergüenza del último despido, el joven Donoso decidió no volver a casa. Reunió el escaso dinero que poseía y compró un pasaje que lo llevara lo más lejos posible. Descartados Estados Unidos y Europa debido a la recién terminada guerra, lo más lejos posible fue Magallanes, en donde fue pastor por un año. De la Patagonia viajó a Buenos Aires. Trabajó como estibador en el puerto.

⁵ Mismo al que asistió el escritor Carlos Fuentes durante algún tiempo cuando su padre trabajó como diplomático en Santiago. Donoso, quien admiraba a Fuentes, ignoraba el hecho hasta que Fuentes mismo le señaló la coincidencia cuando se conocieron previo al Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción de 1962. (Donoso, *Historia* 55).

⁶ Como un presagio maldito digno de cuento pedagógico, los fingidos dolores de estómago del joven Donoso (Donoso, “Chronology” 13) se convertirían en una dolorosa y debilitante realidad durante su vida adulta: “Yo siempre he sufrido de úlcera. Y mi úlcera siempre ha estado conectada con mi literatura. El primer ataque de úlcera que tuve fue cuando llevé . . . la primera edición de *Coronación* debajo del brazo [al] crítico más conocido de Santiago . . . al llegar a la casa de este crítico me dio un derrame de úlcera . . . de allí para adelante he padecido de úlcera siempre que estoy tratando de terminar un libro” (Donoso, *A fondo*).

Apenas aprendía a estimar su independencia cuando enfermó de coqueluche.⁷ Sus padres lo rescataron y lo llevaron de vuelta a Santiago, en donde sanó y terminó el bachillerato.

Estudió lengua y letras inglesas primero en la Universidad Católica de Chile y luego, gracias a una beca de la Fundación Doherty, en la Universidad de Princeton, experiencia que lo marcó para siempre. “Fue maravilloso,” recuerda el escritor, “Princeton es una universidad realmente extraordinaria . . . en ese momento . . . yo veía pasar a Einstein todos los días por debajo de mi ventana . . . acababa de irse Thomas Mann” (Donoso, *A fondo*). R. P. Blackmur, Robert Fitzgerald, Lawrence Thompson y Allen Tate fueron algunas de las ilustres personalidades literarias que lo instruyeron en la prestigiosa institución. Fundó con varios compañeros la revista *MSS*, en donde publicó, en inglés, sus dos primeros cuentos: “The Blue Woman” y “The Poisoned Pastries.” Cuando terminó la licenciatura viajó por México y Centroamérica. Volvió a Chile e intentó, sin éxito, convertirse en periodista. Por un tiempo fue profesor, mas no dejaba de escuchar el llamado a las letras:

Siempre quise ser escritor, pero me di hasta antes de cumplir treinta años para publicar un libro . . . Se iban acercando . . . y no publicaba nada, aunque seguía diciendo “yo soy escritor,” con solamente esos dos cuentos publicados en inglés . . . Veía que se acercaba la barrera de los treinta y entonces dije “no, aquí se acabó” . . . dejé mis trabajos, me encerré en una casa y escribí *Veraneo* [y otros cuentos (1955)]. (Donoso, *A fondo*)

La publicación de este libro de cuentos fue financiada por el escritor mismo, quien junto con amigos y familiares lo vendieron en calles y tranvías.⁸ La ópera prima

⁷ Tos ferina, según un documento del Ministerio chileno de Salud de título “Vigilancia epidemiológica y medidas de control de coqueluche (tos ferina)” (<http://epi.minsal.cl/epi/html/normas/circul/Circular-Coqueluche.pdf>). George McMurray, por tanto, yerra cuando traduce coqueluche como “measles” (McMurray 22).

⁸ Exacta misma suerte corrió su siguiente novela, *Coronación*. Ésta, sin embargo, fue la última vez que Donoso tuvo que pagar por la publicación de uno de sus libros.

ganó el Premio Municipal de Santiago. “Ya era escritor,” recuerda un satisfecho Donoso (Donoso, *A fondo*). Dos años después terminó su primera novela, *Coronación* (1957), un franco y severo retrato de la abuela materna y su locura, alabada por la crítica y abominada por la familia.⁹ De las más de una docena de novelas que Donoso escribió luego de *Coronación* acaso las más representativas sean *El lugar sin límites* (1966), *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y *Casa de campo* (1978). En estas tres novelas se pueden encontrar muchas de las características y temas recurrentes en su literatura: crítica de la burguesía y/o del comportamiento burgués; heterogeneidad y subjetividad de la realidad (incluido el nexo e interacción entre apariencia y realidad); máscaras y enmascaramientos (incluidos travestismo y ambigüedad sexual¹⁰); búsqueda de una identidad personal; relación entre señores y sirvientes; fuerza y poder femeninos; el mundo infantil (incluidos sus juegos, sus rituales y su relación con el mundo adulto); lo grotesco y lo monstruoso; el mundo como carnaval; universos cimentados en peculiares espacios interiores (casas en particular) y frecuentemente contrapuestos con espacios exteriores; y el complejo parentesco entre arte y lenguaje (incluidos, entre otros, la unión entre contenido y forma, el desfase entre realidad y ficción y el cuestionamiento de preceptos de la literatura). Las constantes transformaciones en forma, estilo, recursos y contenido hacen que la escritura de Donoso se resista tanto a la fácil clasificación como a una exclusiva interpretación. El mismo autor admitió alguna vez:

⁹ Las referencias autobiográficas serán una de las características constantes en los libros de Donoso. Otro conocido ejemplo es *Este domingo*, sintetizado por el autor como “una especie de ironización de la caridad . . . y un poco la historia de mi madre” (Donoso, *A fondo*).

¹⁰ Las notas y manuscritos personales del autor, donados a la Universidad de Iowa y hechos públicos tras su muerte, sugieren que Donoso habría reprimido tendencias homosexuales. Sobre esta revelación —causa de revuelo entre algunos críticos— véanse, por ejemplo, el libro de su hija Pilar *Correr el tupido velo* y la nota periodística de Julio Ortega “Los papeles de José Donoso” (ambos parte de la bibliografía de este trabajo).

I hate simplification. Somehow, when a novelist tries to speak about his work, he simplifies. And the gist of a novel, the gist of a work of art is the non-simplification, the big canvas where everything happens. In every work of art there is an actuality, there is a permanently restated truth which is itself, which is the absolute, which is the flesh of the artwork. (citado en Castillo-Feliú 11)

No es, pues, extraño, que en vez de ofrecerle respuestas al lector, los libros de Donoso terminen planteándole preguntas:

[N]o hago obra de tesis. No . . . inicio diciendo esta es mi idea y, si esta es mi idea, voy a escribir una novela que me guste. En realidad el trabajo de escritor es un trabajo de ciegos y uno en vez de terminar con una frase que englobe todo, termina con una pregunta. Yo no me paro en el podio para manifestarle al mundo lo que pienso, sino que a través del fenómeno existencial que vivo me busco a mí mismo como ser humano en la historia. (citado en Oporto Marín, sin página)¹¹

En más de una ocasión, el temor a la parsimonia y el estancamiento intelectual lo hicieron expatriarse. En 1958 vivió por dos años en Buenos Aires, en donde conoció a la pintora boliviana María del Pilar Serrano, con quien no mucho después se casaría y engendraría una hija.¹² En 1964 viajó a México invitado a un congreso y no volvió a Chile hasta diecisiete años después. México, Estados Unidos, España y Francia fueron su residencia durante esos años.¹³ Cuando al fin regresó a su tierra lo hizo, según sus palabras, para darles a su esposa e hija “un lugar que pudieran llamar suyo, unas raíces.

¹¹ Casi idéntica respuesta ofrece Donoso en otra entrevista: “A novelist is more than an answerer of questions. He is an asker of questions, I think, about the world at large, and about himself. One writes a novel not so much because one wants to say something, but because one wants to know what one is, what one wants to say, what the world is like” (citado en Castillo-Feliú 11).

¹² La historia de Donoso y María del Pilar Serrano es digna de ficción: En 1931, veintisiete años antes de que se conocieran, la institutriz que enseñaba inglés a los niños Donoso, cansada de lidiar con los malcriados mozalbetes, renunció y se trasladó a la ciudad portuaria de Antofagasta para enseñar inglés a una niña de apellido Serrano con inclinaciones artísticas.

¹³ El cambio de aires nunca afectó la producción literaria de Donoso. De hecho, parecía alimentarla. Así, por ejemplo, *El lugar sin límites* y *Este domingo* fueron escritas en México; *Casa de campo* y *El obscuro pájaro de la noche*, en España.

No podía arrastrarlas por el mundo incesantemente. El precio era muy alto para ellas” (citado en Edwards 219).¹⁴

Aunque abiertamente opuesto a la dictadura de Augusto Pinochet y a la injerencia estadounidense en América Latina,¹⁵ Donoso no se consideraba una persona interesada en la política. En 1985, en un Chile aún gobernado por el dictador, Donoso opinaba:

Yo no soy una persona política, ni siquiera aficionado, no me interesa la política ni me gusta el poder ni la gente aficionada a él en ningún sentido. Me carga estar hablando todo el tiempo de política, pero tengo un enorme respeto por la política y los “señores políticos,” como se dice hoy en Chile. Creo que es un quehacer inmensamente necesario, valioso, y no esta cosa que el Gobierno actual ha tratado de desprestigiar. Si Chile ha tenido algún papel dentro de las naciones latinoamericanas, ha sido justamente el rol de un gran país en que la política ha servido de ordenadora de los valores. Me interesa el momento político apasionadamente, es decir, me interesa este momento en que tenemos que salirnos de un estado en que todas las fuerzas civiles del hombre están diseminadas, desprestigiadas, inválidas, para hacerlas valer otra vez. Y lo único que quiero es que vuelva la democracia a este país y exista un Congreso donde los comunistas se sienten con los conservadores, los radicales con los socialistas. (citado en Oporto Marín, sin página)¹⁶

¹⁴ Lo hace además a pesar de la dictadura de Augusto Pinochet. Cuando su esposa lo cuestiona al respecto, Donoso le responde: “¿acaso no vivimos apaciblemente bajo el régimen de Franco?” (citado en Edwards 224).

¹⁵ Algunos de los comentarios en contra de la dictadura de Pinochet son parte de la entrevista a Z. Nelly Martínez y serán citados más adelante. Sobre Estados Unidos, y al hablar sobre las posibles lecturas alegóricas de *Casa de campo*, Donoso menciona lo siguiente: “[La novela alegoriza m]uchas cosas, pero posiblemente representa primordialmente el deseo de libertad, la tentativa de libertad que hay en ciertos seres ya que todo ser humano tiene derecho a ella. Algo que lo establecido —lo establecido, no una clase social— se lo niega. En este caso lo establecido son los poderes políticos aceptados, los monopolios extranjeros: dicho pronto y rápido los EEUU. Los EEUU o la URSS: pero en este caso, claro, los EEUU que es un país que nos manipula y hace lo que quiere con nosotros. Y es el país con el que más me identifico: pero es un país que ha deshecho la América Latina. Deshecho” (citado en Martínez, “Entrevista” 73).

¹⁶ Un par de años después, a pregunta expresa sobre el papel del escritor en aquella sociedad chilena Donoso confirma su prudente postura política al decir que la respuesta “has to do with preserving some of the human qualities in a world that is purely a struggle of power. It has to do with preserving human qualities such as the faculty for understanding, and for measuring and balancing. The writer’s role has to do with conserving pleasure, and knowledge for knowledge sake” (citado en Pereira 62).

Su talento y prestigio lo llevaron a enseñar en Princeton, Dartmouth College y la Universidad de Iowa. Entre otros galardones, recibió el Premio Nacional de Literatura de Chile (1990), el Premio de la Crítica Española (1978), el Premio de la Fundación Faulkner (1963) y dos becas Guggenheim (1968 y 1973). Murió en su patria una tarde de diciembre de 1996. En la cama de su agonía su hija Pilar le recitó versos de “Altazor.”

Donoso y el boom latinoamericano

La evolución de Donoso como escritor y su hallazgo del renovado uso de elementos barrocos en la literatura no podrían explicarse adecuadamente sin hablar de su nexos con el llamado *boom* de la novela hispanoamericana, el período en los años sesenta en el cual diversos autores latinoamericanos produjeron una cantidad extraordinaria de admirables e innovadoras obras literarias que captaron una atención internacional sin precedente.

En su *Historia personal del “boom”* Donoso intenta explicar qué es el *boom* y dar cuenta de quiénes o qué libros lo conforman.¹⁷ Así describe el libro su autor:

¹⁷ Esto a pesar de que Donoso no sólo se opone al término “boom” por sus connotaciones negativas en inglés (el vocablo significa estallido “pero el tiempo le ha agregado el sentido de falsedad, de erupción que sale de la nada, contiene poco y deja menos” [Donoso, *Historia* 13]), sino que además, entrevistado por Miguel Morer Errea en medio de la preparación del libro, se declara escéptico del fenómeno literario cuando confiesa: “estoy escribiendo un ensayo sobre el ‘boom’ de la novelística sudamericana, tan ensalzado y tan vituperado, en el que no creo. Es un análisis personal, muy subjetivo” (Morero Errea 39). Y a pesar de todo, Donoso no niega que él mismo puede ser ubicado dentro del *boom*: “Hago en el libro varias clasificaciones de lo que es el *boom*: hablo del *gratin* del *boom*, hablo del *sub-boom*, hablo del *lumpen-boom*, hablo del *proto boom*. [Me imagino que] dentro de alguna clasificación de esas podría haber [yo]” (Donoso, *A fondo*).

Como dice el título, es mi experiencia personal de lo que es leer y de lo que es haber pertenecido a lo que se puede llamar una generación de escritores latinoamericanos. Cómo se gestó, lo verdadero y lo falso que hubo, el principio y el fin (si es que lo ha habido), el colorido, la memoria personal . . . (Donoso, *A fondo*)

El ensayo, empero, contiene además valiosa información sobre el impacto que tuvo en la escritura de Donoso su interacción no sólo con distintas personalidades literarias vinculadas al *boom* sino también, y quizá sobre todo, con sus libros.¹⁸ Con distintos grados de repercusión, hay al menos cuatro momentos cruciales en la vida literaria de Donoso directamente ligados al *boom*:

1. Descubrimiento de *Los pasos perdidos*. Por el tiempo en que escribía *Coronación* (mediados de los cincuenta), Donoso se da cuenta que los cánones literarios aceptables en el Chile de aquella época (sencillez, verosimilitud, crítica social) no constituyen necesariamente “la única vara con que se mide la excelencia; que al contrario, lo *barroco*, lo retorcido, lo excesivo, puede[n] ampliar las posibilidades de la novela” (Donoso, *Historia* 37, las cursivas mías). Este hallazgo ocurre en gran parte gracias a la lectura de la novela *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. Donoso recuerda su feliz descubrimiento del texto de esta manera:

¹⁸ Al hablar de “personalidades vinculadas al *boom*” utilizo la lista que el mismo Donoso ofrece cuando divide el *boom* en seis categorías: 1. El *gratin* del *boom*: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Donoso asimismo propone que a esta lista deben agregarse los nombres de Ernesto Sábato (especialmente por su novela *Sobre héroes y tumbas*) y de Guillermo Cabrera Infante (por *Tres Tristes Tigres*). 2. El *proto boom*: Borges, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima. 3. El grueso del *boom*: Augusto Roa Bastos, Manuel Puig, Salvador Garmendía, David Viñas, Carlos Martínez Moreno (especialmente por *Con las primeras luces*), Mario Benedetti, Vicente Leñero, Rosario Castellanos, Jorge Edwards, Enrique Lafourcade, Augusto Monterroso, Jorge Ibarguengoitia, Adriano González León. 4. El *boom-junior*: Severo Sarduy, José Emilio Pacheco, Gustavo Sáinz, Néstor Sánchez, Bryce Echenique y Sergio Pitol. 5. El *petit-boom* (en el que sólo participan autores argentinos): Manuel Mujica Láinez (especialmente por *Bomarzo*), Adolfo Bioy Casares, Pepe Bianco, H. A. Murena, Beatriz Guido, Sara Gallardo, Elvira Orphée, Juan José Hernández y Dalmiro Sáenz. 6. El *sub-boom*: “famas de fabricación obviamente casera, nombres lanzados por premios de escasa solvencia que lucen vistosas franjas que anuncian la venta rapidísima de diez ediciones, lo que nadie discute, pero que tampoco importa a nadie” (*Historia* 122).

Devoré esta novela con una gran mascada, leyendo día y noche sin parar y luego la releí mientras rehacía mi propia novela. Quizá, aunque de manera muy remota, esta admirable contradicción a las medidas del gusto que me encerraba haya hecho posible la modesta libertad con que traté la última parte de *Coronación* . . . Creo que encaramándome en *Los pasos perdidos*, por primera vez me asomé por encima de las barreras de la sencillez y del realismo como destino único de nuestra literatura . . . para atisbar no sólo una amplitud mucho mayor sino que dimensiones no totalmente fuera de alcance. (*Historia* 38)

2. Estadía en Buenos Aires. El libro de Carpentier hace además que Donoso reflexione sobre sus posibles carencias y limitaciones literarias. Decide entonces explorar lo que ocurre fuera de Chile y, con un paquete de cartas de recomendación de Pablo Neruda bajo el brazo, sale de su país con la intención de viajar por el resto de Sudamérica. Es el año 1958. Buenos Aires, su primera escala, se convierte en su domicilio por dos años. Allí lee por primera vez a Jorge Luis Borges y queda “deslumbrado” (Donoso, *Historia* 38). Pero Borges no es el único autor que enriquece su formación literaria e intelectual. Donoso lo devora todo. Sus múltiples lecturas incluyen escritores contemporáneos de todas clases y todos calibres: de Roberto Arlt a Dalmiro Sáenz, de David Viñas a Sara Gallardo, de Ernesto Sábato a H. A. Murena. Su contacto con la intelectualidad argentina es además personal. Entre otros, conoce a Borges, a Sábato, a Adolfo Bioy Casares, a Beatriz Guido, a Manuel Mujica Láinez, a Elvira Orphée y al exiliado paraguayo Augusto Roa Bastos. En esta atmósfera de grandes inteligencias Donoso escribe los cuentos que aparecerían en *El Charlestón* (1960). Sobre su experiencia argentina el autor menciona: “Me había evadido de la jaula, y aunque volví a vivir en Chile, creo que después de este viaje a Buenos Aires mi visión literaria cambió definitivamente” (*Historia* 41).

3. Descubrimiento de *La región más transparente*. Ninguna obra parece haber influido tanto al autor como *La región más transparente* (1958), la novela de Carlos Fuentes.¹⁹ Donoso señala que “[a]l leerla, la literatura adquirió otra dimensión, porque [lo] arrancó bruscamente de la estética en que, pese a Buenos Aires, todavía estaba clavado” (*Historia* 45). Entre otras cosas, alaba las diversas texturas y ritmos de la novela, su libertad para experimentar, para incorporar diversos lenguajes (anglicismos, barbarismos, indigenismos, neologismos) y el lirismo, “recargado y *barroco*”, que acerca su prosa al lenguaje poético (*Historia*, 49, las cursivas mías). Elogia además sus calculadas contraposiciones (por ejemplo, entre artificialidad y naturalidad) y su abierta ambigüedad, cualidades opuestas al “dogma chileno de la necesidad de un lenguaje transparente y limpio” (*Historia* 50). El autor confiesa: “Era claro que el molde de la novela tal como yo la conocía, y sobre todo tal como yo la sentía a mi alcance, ya no podía seguir sirviéndome después de leer *La región más transparente*” (*Historia* 52-3). Pero hay algo quizá más importante no sólo para la vida literaria del chileno sino también para la de muchos escritores hispanoamericanos, una tendencia que comenzaría a observarse con el florecimiento del *boom*: es con la literatura de Fuentes (y más tarde con la del resto de los miembros del *boom*) que Donoso comienza a identificarse más con autores de su lengua y su generación que con los escritores de otros tiempos y otras

¹⁹ Nadie, tampoco, parece haber influido más en la vida literaria de Donoso que el escritor mexicano: gracias a Fuentes, *Coronación* es publicada en inglés por la importante editorial Knopf (en un tiempo en que las traducciones de obras latinoamericanas aún eran inusuales); Fuentes es quien recomienda que Donoso sea invitado al importante Congreso de Escritores en Chichén Itzá de 1964, en donde el chileno conoce, entre otros, a Juan Rulfo, Lillian Hellman, William Styron, Robert Rossen y Oscar Lewis; y, finalmente, es en casa de Fuentes, en la cual Donoso y su esposa viven por un tiempo, donde Donoso escribe *El lugar sin límites* (1966), luego de que la larga, difícil y frustrante preparación de *El obsceno pájaro de la noche* paralizara su producción literaria durante varios años.

latitudes que lo alimentaron durante su juventud (Henry James, Marcel Proust, William Faulkner, James Joyce, Virginia Woolf...). Escribe Donoso:

Esta conciencia de que alguien de mi mundo y de mi generación había escrito una novela de tal libertad formal que hizo estallar todas mis leyes, fue el primer estímulo real que recibí, de escritor a escritor. Mis abundantes lecturas de novelas de todas partes . . . me aportaron entusiasmo y cierta medida de sabiduría técnica, de teoría; pero siempre ejercieron una influencia a nivel de conocimiento, no irrumpieron en mi mundo, hermanándose conmigo para que al competir con ellas tratara de emularlas. Mi lectura de *La región más transparente* fue todo lo contrario: fue un impulso vital, un incentivo feroz para mi vida de escritor, el acicate de la envidia, de la necesidad de emular, que mezclados con el asombro y la admiración, airaron mi cerrada casa. (*Historia* 53-54)²⁰

4. Descubrimiento de *La ciudad y los perros* y *Sobre héroes y tumbas*. De distintas formas, cada una de estas dos novelas amplía la perspectiva de Donoso y enriquece su escritura. Según Donoso, *La ciudad y los perros* (1963), primera novela de un Mario Vargas Llosa de apenas 26 años y ganadora del prestigioso Premio Biblioteca Breve, fue “lo que inicialmente contribuyó a desencadenar el estruendo, el famoso *boom* que se oíría en todas partes” (*Historia* 84). De la novela del peruano, Donoso admira en especial la manipulación del punto de vista, cuya intensidad, complejidad y dificultad cuestionan, como en el caso de *La región más transparente*, los gastados preceptos literarios del momento.²¹ A Donoso además le maravilla el tremendo éxito popular

²⁰ Más adelante Donoso ratifica y expande esta idea cuando escribe: “[Las novelas hispanoamericanas del *boom*] derribaron una parte considerable de los dogmas literarios que en mi tiempo yo veía como insalvables, y que si bien teóricamente yo sabía arruinados puesto que leía lo suficiente como para darme cuenta de lo que estaba pasando afuera de nuestro mundo, lo sabía sólo teóricamente, me tocaba sólo el conocimiento, proponiendo a mi inteligencia otro juego de reglas que sólo contradecía a las anteriores. James, Proust, Faulkner, Joyce, Virginia Woolf, Mann, Céline . . . sí, muy bien, eran ellos, allá lejos. La lectura de las novelas hispanoamericanas, en cambio, no sólo se me metió debajo de la piel y cayeron dentro de mi torrente sanguíneo, sino, creo yo, que permitieron, al abrir qué sé yo qué exclusas, que los maestros europeos y norteamericanos se incorporaran a mí como cosa propia” (*Historia* 92).

²¹ Donoso observa que la manipulación del punto de vista ya había sido llevada a cabo por Carlos Fuentes en *La región más transparente* (sin contar, por supuesto, a autores de

conseguido por una novela “de factura y de intención preponderantemente intelectual” y con tan alto grado de experimentación (*Historia* 87). El éxito de *La ciudad y los perros* le indica, entre otras cosas, que el lector hispanoamericano se ha convertido en un lector más sofisticado: el público de habla hispana “se interesaba, ahora era claro, por la literatura como tal, y no como una extensión de la pedagogía, del civismo y de la crónica” (*Historia* 87).

Si con *La ciudad y los perros* Donoso descubre las enormes posibilidades del punto de vista, el libro de Ernesto Sábato *Sobre héroes y tumbas* (1961) le revela que no toda novela tiene necesariamente que poseer una forma racional. Durante años el autor había escrito y reescrito acaso la más compleja de sus novelas, *El obscuro pájaro de la noche* (1973), intentando, obsesionado, encontrarle una forma racional. Donoso acumulaba materiales “sin saber por dónde salir[se], sin saber en el fondo cuál era la forma de lo que estaba escribiendo” (Donoso, *A fondo*). El libro “disparejo y maravilloso” de Sábato lo hizo dar con parte de la solución:

Me hizo darme cuenta que intentar darle una forma racional a algo que yo mismo estaba viviendo como una obsesión, era un error no sólo de comportamiento, sino literario; que lo irracional podía tener el mismo o mayor alcance intelectual que lo racional y a veces puede disfrazarse de racionalidad; que la inteligencia e irracionalidad no son palabras contradictorias; que lo irracional, lo obsesivo podía tener gran rango de literario, como se lo daba Sábato en *Sobre héroes y tumbas*. (Donoso, *Historia* 89)²²

lengua inglesa como Joseph Conrad y Henry James, a los cuales Donoso también menciona en su ensayo). No obstante, el chileno opina que en la novela de Vargas Llosa esta manipulación, a diferencia de Fuentes, ocupa un primerísimo plano en la novela.

²² La otra parte de la solución tuvo que ver con una serie de alucinaciones esquizofrénicas que el autor sufrió durante quince días en el hospital cuando, para aliviar un “ataque de úlcera espantoso”, le suministraron morfina, a la cual resultó alérgico. Afirma Donoso: “La locura me ordenó los materiales y me dio la forma del libro” (*A fondo*).

***Casa de campo* y sus interpretaciones**

Publicada en 1978 y distinguida con el Premio de la Crítica Española, *Casa de campo* es la quinta novela escrita por Donoso. La última página nos dice que la novela fue escrita entre el 18 de septiembre de 1973 y el 19 de junio de 1978. Para Luis Iñigo Madrigal, la primera fecha indica el carácter político de la obra: el 18 de septiembre de 1810 es la fecha de la Independencia de Chile; trasladado a 1973, el 18 de septiembre marca el séptimo día tras el golpe militar que derribó al gobierno socialista de Salvador Allende Gossens (1970-1973) e instauró la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990) (Iñigo Madrigal 7).²³ Aunque Donoso advierte que “[h]ay muchos niveles en la novela” (*A fondo*) y que *Casa de Campo* es un libro “que es Chile y que no es Chile” (citado en Martínez, “Entrevista” 72), existe suficiente evidencia de que la situación política en su país natal tuvo que ver en la gesta del libro. “Es la primera vez que escribo una novela política. Hay un nivel político en la novela muy claro,” dice el autor, para en seguida admitir sin ninguna timidez: “Esta novela es una novela en que se me pasó por el culo hacer . . . ¡Joder! En el momento en que mi país lo estaban capando . . . sentí que yo tendría que levantar algo, una especie de polvareda. Realmente me indignó (me indigna) la brutalidad de la represión. La misma represión que está sucediendo en estos momentos” (citado en Martínez, “Entrevista” 72). A esta revelación habría que agregar que Donoso concibe *Casa de campo* poco después de haberse enterado del golpe militar en Chile. Así recuerda el germen de la novela:

²³ Apoyado en un par de entrevistas al autor, Iñigo Madrigal asegura que la significativa fecha es una “elección” de Donoso y no la fecha real en que inició la novela (Iñigo Madrigal 7)

Yo estaba en Italia donde [el cineasta Michelangelo] Antonioni, admirador de *El obsceno pájaro de la noche*, se puso en contacto conmigo porque quería conocerme. Fui a verlo, conversamos un poco, y me dijo que a pesar de su interés no podía hacer cine con *El obsceno pájaro de la noche*. Me pidió entonces que escribiera un “soggetto,” un guión para una película. Quedé deleitado con esto. Fui a Polonia con mi mujer donde se acababa de publicar *El obsceno pájaro de la noche* también. Supimos allá, en Polonia, del golpe de estado de Pinochet. Nos volvimos [a España], me fui al campo y comencé a escribir el guión para Antonioni. Un guión que me pareció fatal después de terminado y lo descarté. Empecé a escribir otro. Era todavía verano: verano de Teruel, en la meseta, caluroso, seco. Estaban pasando las vacaciones en casa los hijos de Vargas Llosa que tenían entonces 5 y 7 años. Mi hija tenía 6 años. Era la hora de la siesta: estábamos hablando del golpe de estado con la radio encendida. Yo oía jugar a los niños los juegos prohibidos de la hora de la siesta. Los juegos prohibidos de los niños a la hora de la siesta que tomarían un carácter político. Empecé a escribir otro guión para Antonioni, guión que se transformó en *Casa de Campo*. Empecé con un guión y terminé con una novela. (citado en Martínez, “Entrevista” 73)²⁴

A partir de algunos antecedentes básicos, resumo aquí el argumento del libro: en un impreciso siglo XIX, la acaudalada familia Ventura y Ventura (compuesta por trece adultos y treinta y tres niños)²⁵ pasa sus veranos en una casa de campo ubicada en un incierto lugar llamado Marulanda. Esta propiedad, a la que los Ventura se trasladan cada año acompañados de un número formidable de sirvientes, no es sólo lugar de descanso para la familia, también es centro de sus operaciones económicas: la fuente de sus añejas riquezas es la compra y venta de oro laminado, el cual obtienen (a precios miserables) de los empobrecidos y por siglos explotados indígenas de la región. Con excepción del doctor Adriano Gomara —Ventura sólo por extensión y quien mantiene una clandestina relación de colaboración con los indígenas—, el vínculo entre la familia y los

²⁴ Casi idéntico recuento hace Donoso en una entrevista a Juan Andrés Piña aparecida en la revista *Hoy*.

²⁵ En realidad son 35 niños. Aída y Mignon, hijas de Balbina y Adriano Gomara, mueren “antes” de que inicie la acción de la novela (aunque el suceso es relatado dentro de esta).

productores de oro es estrictamente comercial: convencidos de que lidian con salvajes antropófagos, los Ventura limitan al mínimo su contacto con ellos.²⁶

Dividida en dos grandes secciones —“La partida” y “El regreso” —, *Casa de campo* narra los acontecimientos ocurridos durante el verano en el cual los Ventura, seducidos por un paradisiaco y desconocido lugar de su propiedad, deciden realizar un paseo exento de niños. Acompañados de todos los sirvientes de la casa (cuyas labores cotidianas incluyen la alimentación y disciplina de los niños), a bordo de todo medio de transporte disponible y equipados con armas de fuego (debido al miedo a los supuestos antropófagos), los adultos parten con el propósito de regresar al final del día (dejando a los niños completamente aislados y sin supervisión). No volverán, sin embargo, antes de pasado un año.²⁷ Las consecuencias de la partida son previsibles. Apenas quedan solos los párvulos, el caos irrumpe de diversas formas en el orden de la casa: hay quien remueve las antiguas lanzas de combate de los indígenas que fungen como cerco de la residencia; hay quien sustrae la reserva entera de láminas de oro de la caja fuerte; hay quien libera a Adriano Gomara, único adulto presente en casa, declarado loco por la familia y aprisionado como tal en una aislada torre; hay quien —desasido el desorden—, renuente a perder sus privilegios, evade la realidad y sus subsecuentes cambios aferrándose al juego infantil “La Marquesa Salió A Las Cinco.” Nacen entonces facciones. Aparecen líderes. Surgen discordias. Ya liberado, Adriano Gomara intenta instaurar un orden democrático y equitativo en el que se tome en cuenta a los indígenas,

²⁶ Un “mínimo” de acuerdo a sus intereses, ya que el poco dinero que pagan a los indígenas por su oro vuelve de inmediato a sus arcas cuando éstos compran artículos de primera necesidad en la tienda de los Ventura, en una especie de sistema feudal.

²⁷ En la novela el tiempo es distinto para quienes participan en el paseo y para quienes permanecen en la casa de campo. Para los adultos y sus acompañantes su excursión ha durado sólo una hora (parten por la mañana y vuelven al anochecer). Para los habitantes de la casa, ha pasado todo un año. El ambiguo desfase temporal nunca es explicado.

pero la ausencia de método y organización hace que el éxito del noble proyecto sea apenas parcial. Durante la regencia de Adriano Gomara prevalecerán la tensión y una anarquía pobremente disfrazada de orden.

Mientras tanto, terminada su plácida excursión y a mitad de su regreso, los adultos se enteran de lo que ha ocurrido en la casa de campo. Llenos de cólera y temor, transfieren su poder (y sus armas) a los sirvientes y los envían a restablecer el orden. Es su deseo no volver a la casa de campo hasta que todo sea como antes. Comandados por el mayordomo, los lacayos toman la casa y restauran una autoridad más rígida que la que existía antes de la partida de los adultos. Lo hacen con implacable mano de hierro: asesinando, torturando, persiguiendo, reprimiendo... Mueren indígenas. Mueren niños. Muere Adriano Gomara. Reinan la violencia, el miedo, una calma negra. Extinguida la insurrección, los Ventura vuelven a Marulanda con un grupo de extranjeros de nacionalidad imprecisa, a quienes piensan vender la propiedad y el jugoso pero ahora —al menos para ellos— inestable negocio del oro. Los adultos ignoran, sin embargo, que los extranjeros ya han negociado la venta de la propiedad con Malvina, una de las niñas Ventura, desde pequeña discriminada por la familia por no tener la misma sangre y quien tras la partida de los adultos roba todo el oro, escapa a la ciudad y toma el control de los destinos de la propiedad y del precioso metal. Malvina y su séquito aparecen sorpresivamente para ratificar su convenio con los extranjeros. Acto seguido, ante una inminente y mortífera tormenta de vilanos —singular temporal que cada año marca el fin del verano en Marulanda—, la nueva dueña del poder y sus socios huyen presurosos en sus carruajes (incluidos aquellos utilizados por los Ventura para llegar allí), dejando a la vulnerable familia aislada. Abatidos, humillados y estupefactos, muchos de los

adultos mueren ahogados entre la vorágine de vilanos. El resto del clan enfrenta un futuro incierto.

Hasta hoy, dos han sido los temas más estudiados por la crítica literaria: por un lado, la novela como alegoría política; por el otro, como una crítica a los modos narrativos del momento. De los dos, el aspecto político-alegórico ha sido el más abordado, por críticos como Luis Iñigo Madrigal, Jorge Campos, Donald Shaw y Carlos Cerda, entre otros. La mayoría de estos análisis se centra en el contexto chileno. Leída así, *Casa de campo* constituiría un relato disfrazado del ascenso y subsecuente derrocamiento del gobierno de Salvador Allende. Estas son algunas de las principales correspondencias entre la historia y la ficción propuestas por dichas investigaciones: Marulanda es Chile, 1970-73; los adultos Ventura son la oligarquía; los niños son la clase media; los nativos son la clase baja; la servidumbre representa a las Fuerzas Armadas; el mayordomo es Augusto Pinochet; los extranjeros son los estadounidenses y Adriano Gomara es Salvador Allende. El ascenso de Adriano Gomara como líder de los nativos y una de las facciones de niños representa la elección presidencial de Allende en 1970; la vuelta de los sirvientes a la casa de campo y asesinato de Adriano Gomara, el golpe militar de 1973 y asesinato de Allende; y la tortura y asesinato del nativo Francisco de Asís, la tortura y asesinato del cantautor Víctor Jara.

Hay, sin embargo, trabajos que sin descartar la alusión a la dictadura chilena consideran la alegoría en un contexto político más amplio. René Jara, por ejemplo, sostiene que “más que una imagen del golpe militar es la deconstrucción de la fantasía fundadora del sistema patriarcal y burgués de la clase dominante” (217). David Sheinin opina que la novela habla no sólo sobre la dictadura de Pinochet sino también sobre las

severas, muchas veces sangrientas, crisis políticas y los numerosos gobiernos autoritarios que asolaron a América Latina durante el siglo veinte.²⁸ Para Jaques Joset, es una metáfora de la explotación capitalista en forma de (neo)colonialismo que durante siglos sufrió y sigue sufriendo Latinoamérica (especialmente entre su población indígena) (71). Similares a las de estos críticos son las lecturas de Nelly Martínez, quien considera que el libro es, a la vez, un comentario sobre la colonización de Hispanoamérica (“Antropófagos” 5) y una crítica al orden capitalista y la cultura de Occidente (“*Casa de campo*” 263).

Existen por lo menos dos interpretaciones que aunque no niegan la interpretación alegórica del texto sí la dejan a un lado a fin de enfatizar otros temas: la de Alfred Mac Adam y la de Pamela Bacarisse. Bacarisse afirma que

Life and events in Marulanda, and the Venturas’ country estate in particular, clearly reflect life and events in the world at large, and there are unavoidable links with Latin America. But the allegory is not, I am sure, a one-for-one representation of recent events in Chile: rather it takes the form of a synthetic situation with a synthetic revolution as its main happening. The situation and the revolution, in other words, are made up of features taken from many real-life sources. And the obtrusiveness of the top layer of the metaphor and the socio-political connotations that constitute the second layer could easily divert the reader’s attention from the basic truths of the book ... all the author’s fundamental obsessions and preoccupations are present in *Casa de campo*, and it is far less a question of political commitment than of ontological insecurity. (Bacarisse 329)

Un ejemplo de estas preocupaciones a las cuales se refiere Bacarisse puede hallarse en el análisis marxista sobre la función de la propiedad privada en *Casa de campo* escrito por Mac Adam. Para el crítico estadounidense, “una de las grandes preocupaciones de la obra de Donoso es nuestra edad de hierro en que las palabras ‘mío’

²⁸ Ejemplos sobran: Francois Duvalier “Papa Doc” (Haití), Rafael Trujillo (República Dominicana), Manuel Antonio Noriega (Panamá), Anastasio Somoza (Nicaragua), Alfredo Stroessner (Paraguay), Hugo Banzer (Bolivia) y Carlos Castillo Armas (Guatemala).

y ‘tuyo’ no sólo nos diferencian de aquellos que vivían sin propiedad privada sino que también subrayan el hecho de que el acto de poseer da una identidad al dueño. Poseer algo es ser alguien; no poseer nada es no ser nadie” (Mac Adam 258). Mac Adam observa que el trato donosiano de la propiedad privada en *Casa de campo* admite una doble discusión: por un lado, la de la propiedad privada típica, aquella que desemboca en un orden o una estructura socio-económica (en este caso los Ventura vs. los nativos y los Ventura vs. los sirvientes); por el otro, la de la propiedad privada intelectual, que involucra a autor, texto y lector (y cuyas posibles ramificaciones van desde un atrevido recordatorio al lector de que el texto le pertenece al autor y *solamente* al autor, a una propuesta de tintes barthesianos que afirmara que el autor, finalmente, no es sino un personaje más de su propio texto —en cuyo caso el autor deja de existir y el texto es sólo eso: texto sin autor alguno; texto de nadie y de todos—).

Con frecuencia, *Casa de campo* es también interpretada como una crítica de los modos narrativos del momento y/o como una indagación del arte de la novela. Según el propio Donoso, uno de los objetivos de *Casa de campo* era

hacer una batida contra la aceptada novela clásica: no la novela clásica antigua sino la contemporánea. Digamos, la novela del buen gusto contemporáneo. Es decir, la novela que bajo el disfraz de una libertad narrativa forja una serie de reglas de las cuales no es posible prescindir. Por ejemplo, todas las reglas terribles que me parece que usa Cortázar: *Rayuela* es un muestrario de reglas encubiertas que forjan toda una teoría de la novela: esta teoría pretende destruir la novela clásica pero forja otra novela clásica. No solamente en Cortázar, por supuesto. Toma, por ejemplo, la novela norteamericana: aquella en la que el narrador no debe verse. O que la novela debe ser experimental. O que debe ser esto o debe ser lo otro. Que los personajes tienen que ser psicológicamente verosímiles . . . Que el idioma tiene que ser lo que ellos llaman “idiomatic.” Que el lenguaje debe tener, aunque no sea demasiado clásico en cuanto a la forma, una verosimilitud, de idioma hablado. (citado en Martínez, “Entrevista” 54)

Uno de los recursos más efectivos que Donoso emplea para poner en evidencia lo que él llama “seudoconvenciones” y “seudolibertades” de la novela de su tiempo es una extraña narración que combina atributos decimonónicos y postmodernistas: aunque adepto a clichés vinculados al siglo XIX del tipo “Y ahora queridos lectores” y “Me tiembla la mano al escribir”, el narrador de *Casa de campo* socava sistemáticamente su propia narración al revelar al lector, una y otra vez, la manera en que construye la novela y recordarle que todo en su relato es un artificio, una ficción.²⁹ Donoso ahonda sobre las distintas posibilidades de oponerse a la literatura realista (uno de los varios preceptos de la novela de principios del siglo XX que él intenta cuestionar) al comparar la escritura de *Casa de campo* con la de su libro previo:

En *El obsceno pájaro de la noche* . . . yo jugué con lo monstruoso, lo esperpéntico, lo negro, lo miserable. Era un tipo de fuga del realismo. Aquí también me escapo de él, a través del artificio. Para mí la fuga del realismo no es lo fantástico, sino lo artificial. Es otra forma de deformación, de irrealidad. El narrador de la anterior novela se perdía en la conciencia de los personajes, aquí en cambio tenía que hacer a un gran director de escena, que se plantara en el escenario y ordenara la acción. ¿Por qué hacerlo? Porque yo no creo en los dogmatismos de las posiciones literarias. Creo que se puede narrar de cualquiera manera, siempre que se haga bien. (citado en Piña, sin página)

Casa de campo como crítica al amaneramiento y artificialidad de los modos narrativos aún prevalecientes a mediados de los años setenta (incluidos aquellos utilizados por el *boom*) ha sido tema de estudio para Enrique Luengo, Nelly Martínez y Lucille Kerr, entre otros. Luengo, acaso siguiendo la pista de Donoso, compara las técnicas narrativas de *Casa de campo* con las de *El obsceno pájaro de la noche* y opina que “[d]e manera diferente, ambas narrativas requieren de un lector que colabore en el

²⁹ Un ejemplo es la primera página de *Casa de campo*, en donde el narrador anuncia: “La noche anterior a la excursión que me propongo usar como eje de esta novela” (13).

proceso de construcción y creación del significado de un texto caracterizado por su voluntad de transgredir los límites de inteligibilidad articulados en un modelo de coherencia propio de la convención literaria que les precede” (75). En su conclusión, Luengo reconoce un propósito similar en ambas novelas:

El texto subvierte e interrumpe un hábito de lectura anquilosadamente confortable, proponiendo ahora un texto que se define en tanto objeto y, además, como una puesta en funcionamiento de un universo significativo que sólo se actualiza en el momento de la lectura, que, por lo tanto, exige e incluye en sus procedimientos de construcción la virtual presencia de un lector con el que se dialoga en forma cubierta, en un caso, y descubierta, en el otro. (85)

Martínez sugiere que más que crítica o transgresión, la de Donoso constituiría una reivindicación de viejas técnicas literarias:

en su afán por subvertir el código del buen novelar contemporáneo [caracterizado principalmente por el monólogo interior y el flujo de conciencia³⁰], Donoso retoma en *Casa de campo* la impensable convención del narrador decimonónico[,] quien detiene el flujo de su fábula para hablar al lector, para hacer comentarios y aún para justificarse: narrador que, en *Casa de campo*, no es otro que el mismo autor. La presencia de Donoso en el interior de su mundo imaginario pone en marcha una propuesta que quiere no sólo retomar la omnisciencia tradicional, sino también actualizar viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito. (“*Casa de campo*” 262)

Kerr, por su parte, observa que además de sus posibles lecturas más fácilmente distinguibles (historia de los Ventura y Ventura, crónica de los acontecimientos en Chile a principios de los setenta o relato general sobre la historia de América Latina), *Casa de campo* es también una novela sobre la novela y sus convenciones:

³⁰ Martínez utiliza el término “corriente de la conciencia” para referirse al “stream of consciousness.” El término “flujo de conciencia” aparece en el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (Barcelona: Ariel, 2006). Para una excelente explicación sobre la diferencia entre monólogo interior y flujo de conciencia véase *The Art of Fiction*, de David Lodge (Londres: Penguin, 1992).

The novel juxtaposes and turns between at least two apparently distinct modes of discourse, two seemingly disparate ways of reading and writing narrative fiction. The fiction proposed by *Casa de campo* takes us from a reading of the novel as a reflexive commentary on the state of things in modern fiction to a reading of its fiction as both a nineteenth-century family story and a political allegory. (133)

Para Kerr, clave en esta versatilidad y yuxtaposición narrativa es el heterodoxo autor-narrador de la historia. “Within its pages,” explica, “Donoso’s novel also produces the image of an author who is master over the text in which he himself appears but who can also be viewed as mastered by the fictions from which his image emerges. This figure turns between disguising and disclosing, questioning and supporting, different, but complementary, conventions of reading and writing (133).³¹

Aunque menos estudiados, hay en *Casa de campo* otros temas que no han pasado inadvertidos a la crítica. El carnaval es uno de ellos. Acaso el responsable del germen sea el mismo Donoso. “[E]sta novela actual mía [*Casa de campo*]”, dice el autor, “es puro carnaval. Un carnaval de punta a punta. Es decir, yo parto pidiendo al lector que acepte el carnaval” (citado en Martínez, “Entrevista” 64). Apoyados principalmente en la teoría bakhtiana,³² Myrna Solotorevsky, Mario Lillo Cabezas y Ricardo Gutiérrez Mouat han examinado la presencia del carnaval en la novela. El estudio de Solotorevsky es vasto: incluye el análisis de figuras, imágenes, actos y situaciones carnavalescas presentes en *Casa de campo*. Sus temas específicos incluyen “actores sexualmente ambiguos;” “máscaras y/o disfraces;” “festividades carnavalescas;” “entronización-destronamiento;” “el final abierto;” y “profanación, excentricidad y escenas de

³¹ De asunto similar a estos críticos se ocupan Marie Murphy y Pedro Meléndez-Páez (“En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*”). Sus estudios son parte de la bibliografía de este trabajo.

³² Mikhail Bakhtin formula su influyente teoría en el libro *Rabelais and His World* (Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana U P, 1984).

escándalo”. Lillo Cabezas concentra su atención en el juego de los niños llamado “La Marquesa Salió a las Cinco,” la manera en que éste “se encuentra al servicio de la conservación del orden [de los] Ventura y . . . cómo opera por contraste sobre la concepción ortodoxa del carnaval” (Lillo Cabezas 7). Por su parte, Gutiérrez Mouat, en un estudio que parte por vincular el libro de Donoso con la llamada novela del dictador,³³ sostiene que

Casa de campo es una ficción del poder que construye una imagen del poder como ficción y carnaval. En la novela el poder se apoya en la ficción verbal de los antropófagos, cuya explotación y subyugación los Ventura hacen aparecer como un hecho natural, como una misión poco menos que sagrada. Pero éstos no logran mantenerse en el ápice de la pirámide social. La pirámide se convierte en una montaña rusa que de tumbo en tumbo va perdiendo sus forma jerárquica y va configurándose de varios otros modos posibles, distorsionando funambulescamente la máscara del poder que cubría el rostro oligárquico de los Ventura. Estas metamorfosis carnavalescas están compuestas por la disolución y reconstitución de diferentes grupos de poder, por la sustitución de cabecillas y programas, y por la inversión de los valores. (*Impostura e impostación* 209-10)

Otro tema no extraño a la crítica es el engranaje y juego entre apariencia y realidad en la novela. Entre los estudiosos que han investigado este aspecto se encuentran Héctor Areyuna, María Salgado y Pedro Meléndez-Páez. Para Salgado

la dialéctica apariencia-realidad es uno de los puntales alrededor de los cuales gira, temática y estilísticamente, *Casa de campo*. Aquí nada es lo que aparenta *ser*, y es precisamente “la apariencia” lo que determina la vida de los personajes y lo que, por tanto, se convierte en “la realidad” que permite al lector juzgar el sistema de valores por el que se rige toda esa sociedad y, por extensión, la del mundo extratextual. (284)

³³ Las obras más representativas del género para Gutiérrez Mouat son *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier; *Yo el Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez; y, como “obligado punto de referencia”, *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias (*Impostura e impostación*, 197).

Anclada en la teoría del espacio de Gaston Bachelard e interesada en la manera en que al final los personajes sobrevivientes tendrán que romper con la realidad aparente en la que viven (por significar la desintegración de la sociedad y, por lo tanto, la del individuo), Salgado ofrece una serie de imágenes —todas ellas relacionadas a la casa y/o espacios específicos conectados a ella— que concretizan la dialéctica apariencia-realidad a la que se refiere.

En parte réplica al análisis de Salgado, el complejo estudio de Meléndez-Páez se concentra en el recurso del *trompe l'oeil* en *Casa de campo*.³⁴ El crítico examina los dos momentos en los que el autor-narrador menciona el fresco *trompe l'oeil* en la residencia Ventura: al principio, cuando Juvenal busca hacerse de un arma de fuego ante la inminente partida de los adultos, y al final, cuando adultos, niños y nativos buscan sobrevivir la tormenta de vilanos. Meléndez-Páez distingue al menos dos niveles ontológicos —resultado de la intervención de dos niveles narrativos (una hiponarración y una hipo-hiponarración)³⁵—, identifica una “transgresión” de uno de esos niveles narrativos, y concluye que, debido a esa transgresión, y a diferencia de lo que propone Salgado,³⁶ “[l]a apariencia [en *Casa de campo*] se confunde pero no se funde con la realidad, puesto que los dos niveles ontológicos, el de la hiponarración y el de la hipo-hiponarración, permanecen separados” (Meléndez-Páez, “El recurso” 28).

³⁴ Salgado menciona el *trompe l'oeil* pero no lo hace su tema principal.

³⁵ “Hiponarración” porque “[e]l mundo narrativo no se basa en la diégesis (el mundo del autor ficticio) sino en la hipodiégesis (el mundo que el autor ficticio construye)” (Meléndez-Páez 26). La hipo-hiponarración se refiere a un segundo nivel, al momento en que los personajes del *trompe l'oeil* cobran vida para los personajes de *Casa de campo*: “Los habitantes del fresco *trompe l'oeil* son personajes creados por personajes del mundo narrativo de *Casa de campo*, que a la vez es un universo creado por un personaje ontológicamente superior (el autor ficticio de la novela)” (Meléndez-Páez, “El recurso” 26)

³⁶ “[E]l mundo del *trompe l'oeil*, el de *Casa de campo*, el del narrador y el del lector se funden en uno, difuminando la barrera entre los físico y lo real” (Salgado 289).

Acaso el más general (y menos sugestivo) de estos estudios sea el de Areyuna, en esencia una lista demasiado general y poco ordenada de elementos que forman parte de lo que el autor llama “carnavalización de la apariencia,” o enmascaramiento de la realidad, en la novela (215). La lista de Areyuna incluye, por ejemplo, la propia casa de campo (en apariencia lugar de recreo pero en realidad centro de explotación económica), la antropofagia de los nativos (ficticia, pero utilizada como instrumento real de control y discriminación social) y el extravagante intento del Mayordomo y sus colaboradores por abolir el tiempo —y por tanto, la Historia— pintando de negro las ventanas de la casa y confiscando relojes y calendarios.

Barroco y neobarroco en la obra de Donoso³⁷

Cuatro estudios se han hecho sobre la presencia de elementos barrocos/neobarrocos en la obra de Donoso. No todos ellos tratan la misma obra. No todos ofrecen el mismo detalle. Uno sólo concierne a *Casa de campo*.

1. Gustavo Celorio: neobarroco y *camp*. En un ensayo de título “El barroco en el Nuevo Mundo, arte de contraconquista,” Gustavo Celorio menciona algunas obras contemporáneas que podrían ser estudiadas “a la luz del neobarroco.” Entre ellas, dos de Donoso: *Tres novelitas burguesas* (1973) y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1979). Desafortunadamente, la mención de Celorio es solamente eso: una mención. El escritor mexicano, sin embargo, nos da algunas pistas para su análisis:

³⁷ Para el lector no familiarizado con las teorías del barroco y el neobarroco, habrá en esta sección conceptos poco claros y/o desconocidos. Es posible que muchas de esas dudas se aclaren en la segunda sección, dedicada al resumen y análisis de dichas teorías. Recomiendo al lector que no posea contacto previo con el barroco/neobarroco leer primero dicho apartado y luego volver a esta sección.

recomienda el uso de la teoría de Severo Sarduy y el concepto sontagiano de *camp* como complemento. En particular, a Celorio parece interesarle “el predominio de la forma sobre el contenido, amén de otros signos comunes al Camp y al neobarroco” (104).

Según el autor, “un lenguaje abundante, generoso y exquisito parece desperdiciarse en la frivolidad o decadencia de [los] temas [de estas obras]” (104), característica que puede vincularse a la parodia como instrumento de crítica —uno de los elementos primordiales en la teoría del neobarroco de Sarduy—.

2. Sharon Magnarelli y Z. Nelly Martínez: neobarroco en *El obsceno pájaro de la noche*. Dos trabajos han sido dedicados al barroco en la novela considerada por algunos críticos como la obra maestra de Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*: uno es de Sharon Magnarelli; el otro, de Z. Nelly Martínez. El primero vincula el barroco y la novela picaresca con la literatura del siglo XX (representada por *El obsceno pájaro de la noche*.) Magnarelli, quien sostiene que la novela picaresca es producto y manifestación del barroco, describe así el propósito de su ensayo: “we shall see what is baroque in the picaresque novel and that these same characteristics have carried over into the twentieth-century neobaroque, as dramatized in Jose Donoso’s *El obsceno pájaro de la noche*” (81). Desafortunadamente, la imprecisión debilita el estudio de la académica. Acaso su problema principal, al menos con respecto al barroco/neobarroco —que es aquí lo que nos interesa dado que nuestro estudio es sobre *Casa de campo* y no sobre la novela que la precede—, sea su entramado teórico. Magnarelli no logra articular una diferenciación clara entre barroco y neobarroco (de hecho, en más de una ocasión ambos términos aparecen juntos, casi como sinónimos) por lo que las características que anuncia parecen tomadas y asignadas al azar. Entre otras anomalías, mezcla, sin demasiado orden ni

justificación aparente, aspectos ideológicos de la teoría de Sarduy (“Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar, y parodiar la economía burguesa . . .”), una de las seis manifestaciones de la elipse kepleriana que propone el cubano (la elipsis), atributos que se antojan superados (el barroco como oposición al clasicismo) y aislados rasgos estilísticos vinculados al barroco histórico (gusto por la dificultad, juegos de palabras, polisemia, antítesis, *horror vacui*...) Aunque algunas de las observaciones de Magnarelli sobre la novela picaresca son útiles e informativas (el nexo, por ejemplo, entre ésta y la llamada novela auto-reflexiva), el desordenado tejido teórico del barroco/neobarroco resulta en la confusión y la sospecha del lector.

El trabajo de Martínez, por su parte, es un análisis de los atributos neobarrocos en la escritura de *El obsceno pájaro de la noche*, a partir de la teoría que Sarduy propone en su ensayo “El barroco y el neobarroco.” A Martínez le interesa el aspecto bakhtiano del argumento del cubano; en específico, el proceso de carnavalización —que la autora entiende en su ensayo como “enmascaramiento” o “envolvimiento progresivo”— de las diversas escrituras que aparecen, se mezclan, se confunden y se comunican en la novela. La académica reconoce que hay varios niveles en esas escrituras: en uno, el texto no escrito (o escrito parcialmente), presentado en forma de monólogo interior por el Mudo (Humberto Peñaloza), que es el texto que José Donoso el autor escribe; en el otro, una multitud de escrituras dispares: la leyenda, la biografía, el rumor o la fantasía popular, el documento legal, la lengua coloquial, la escritura periodística, el telegrama... Para Martínez, todos estos textos “pautan la ‘superación de los lenguajes exclusivos’ en la literatura contemporánea al acoger ésta[s] formas lingüísticas juzgadas periféricas, e

indican, a la vez, la disolución de los géneros tradicionales impuestos por la retórica. Todos contribuyen a la polifonía de filiación barroca” (“Lo neobarroco” 637-8).

3. Monika Kaup: neobarroco en *Casa de campo*. El ensayo de Kaup

“Postdictatorship Allegory and Neobaroque Disillusionment in José Donoso’s *Casa de campo*,” no sólo es el único que concierne en específico al neobarroco en *Casa de campo*, también es el más completo y explicativo. Al igual que otros de los análisis sobre *Casa de campo* ya citados, el de Kaup reconoce tanto la conexión alegórica con Chile como aquella con la historia y la cultura de Latinoamérica en general. De inmediato ofrece una breve definición de “neobarroco”: “the resuscitation of baroque forms of representation by modern and postmodern Latin American and European intellectuals” (92). Anuncia entonces su objetivo y la teoría del barroco que empleará: en su trabajo, la académica emparenta *Casa de campo* y su recuperación de estilos y temas barrocos con las ideas sobre alegoría del filósofo y crítico alemán Walter Benjamin. “My discussion,” informa, “will focus on allegory, a central mode of baroque and modern representation that . . . Benjamin analyses in his work . . . and allegory’s characteristic mode of return to the past in a situation of crisis, catastrophe, and loss” (92). A Kaup le interesa especialmente el parentesco de las ideas de Donoso y Benjamin con respecto a la historia. Según ella,

Donoso’s deconstructive philosophy of history . . . as well as [his] neobaroque allegorical narrative, constitute substantial affinities with Benjamin’s materialist and anti-teleological philosophy of history. For both Donoso and Benjamin, history, far from signifying progress and the incremental realization of ideas, is synonymous with catastrophe and ruin, the successive accumulation of residues of the broken lifeworlds of the past. (93)

El ensayo de Kaup es denso y vasto, por lo que resumo aquí los que considero sus tres planteamientos más valiosos:

a. El uso de la artificialidad y de recursos literarios considerados “obsoletos” como instrumento contestatario. Entre las características neobarrocas en *Casa de campo* que Kaup detecta, se encuentran la artificialidad (no sólo en cuanto a lenguaje, sino también en cuanto a la construcción de personajes como emblemas) y el uso de géneros, formas y modos narrativos considerados “obsoletos” (en particular, la alegoría y el narrador omnisciente). Kaup considera que

Donoso opts for artifice over verisimilitude to expose the constructedness of what is readily accepted as natural, real, unproblematic. Thus, *A House in the Country* is a deconstructive narrative, an aggressive, angry book written to destroy the false unities, false totalities, false harmonies of post-1973 Chilean culture and all versions of bourgeois realism that are complicit with the totalitarian regime. (97)

La artificialidad y el uso de formas, temas y géneros obsoletos emparentan a la novela de Donoso con la línea del neobarroco que siguen intelectuales como Severo Sarduy, Irlemar Chiampi, Gilles Deleuze y, por supuesto, Benjamin. La razón es que

[t]he neobaroque rediscovers the *modernity of the baroque* following upon the modern crisis of Enlightenment rationality and the delegitimation of metanarratives of “progress,” turning towards earlier, pre-Enlightenment responses to the crisis of modernity (that is, the Reformation, the Scientific Revolution), which had been dismissed as instrumental reason gained dominance during the eighteenth century. At the turn of the twentieth century, the neobaroque arises from the disillusionment with dominant Enlightenment beliefs—for example, the faith in teleology which returned under the sign of Enlightenment reason and progress. (97)

b. La historia como fugacidad y mundo en ruinas. Kaup vincula la manera en que Donoso cuenta la historia en la novela con dos ingredientes que Benjamin considera claves en la alegoría que él analiza: la fugacidad, opuesta a nociones de progreso e historia y continuidad orgánica (99) y el mundo en ruinas, relacionado a la idea de que la

historia “is not a ‘chain of events’ but ‘one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage” (100). De manera similar, afirma Kaup, “Donoso represents Latin American history as a sequel of social orders imposed violently and then discredited, as a consequence failing to achieve anything resembling organic development and progress —instead merely ‘piling wreckage upon wreckage” (100). Para ilustrar este sombrío apilamiento de escombros, Kaup distingue cuatro “panoramas” —o imágenes estáticas de Marulanda—, cada uno apilado sobre el otro: la secuencia de estos panoramas va del orden colonial como aparente utopía social (101), al fin de la sensación idílica y comienzo de una atmósfera amenazante tras la partida de los adultos, al período reformista y revolucionario previo al régimen dictatorial (101), para finalmente arribar al negro ambiente que reina en el lugar después de la violenta toma de la casa. Kaup agrega una capa adicional a esta pila de ruinas cuando habla de los túneles subterráneos de la casa de campo y la disimulada historia pre-colonial.

c. La solución neobarroca a la desilusión. Sostiene Kaup: “the moral lessons of Donoso’s and Benjamin’s allegories are related: no totality, neither a grand narrative (left revolutionary utopia or dictatorship dystopia) nor a single person, neither dictator (Mayordomo-Pinochet) nor savior angel (Adriano-Allende), can reintegrate the heap of rubble that is called History (108). Este oscuro diagnóstico y la manifiesta desilusión de Wenceslao, el héroe de la historia, hacen que la novela parezca amenazada por el nihilismo, el caos, la falta de principios. Pero ese, nos dice Kaup, no es el caso aquí. La solución al inquietante dilema la tiene el barroco en boca de Deleuze:

The baroque solution is the following: we shall multiply principles —we can always slip a new one from under our cuffs— and in this way we will challenge their use. We will not have to ask what available object corresponds to a given luminous principle, but what hidden principle

responds to whatever object is given, that is to say, to this or that “perplexing case.” . . . A case being given, we shall invent its principle. (citado en Kaup 109)

De acuerdo a Kaup, esto es exactamente lo que pasa con los sobrevivientes de *Casa de campo* (transformados al final en imágenes alegóricas del Chile post-postdictatorial): niños, indígenas y adultos (clase media, indígenas y menguada oligarquía) tendrán que inventar una nueva manera más justa y solidaria de vivir.

Capítulo II — Barroco y neobarroco

En 2008 el profesor Walter Moser escribió un artículo en el que aborda, con una claridad admirable, los diversos y complejos retos a los que se enfrenta el estudiante interesado en el barroco/neobarroco. En su introducción, Moser compara el escurridizo concepto con un laberinto y la Torre de Babel y hace, al mismo tiempo, una singular advertencia:

Increasingly, Baroque scholars find themselves in a conceptual Babel. If they have the courage to face this plurality of theoretical languages, they might end up in a labyrinth with no way out. Babel and labyrinth, a Babelian maze — is this combination of two metaphors too negative a way to describe the four-century old attempt to define the Baroque? Only if one expects to find or invent a universal language about the Baroque or even reveal the way out of the labyrinth. (Moser 11)

A esta pluralidad de lenguajes teóricos (o quizá atadas a ellos), Moser agrega otras dificultades. Entre ellas, múltiples y no siempre confiables etimologías de la palabra (de la perla irregular a un oscuro tipo de silogismo, pasando por una juguetona alusión al barro sedimentado en el Río Paraná); diferencias conceptuales según la disciplina (historia del arte, historia de la literatura, historia de la música...); dimensiones nacionales y regionales del concepto (el barroco español, el barroco latinoamericano, el barroco alemán...); y, finalmente, las dos principales estrategias que se han empleado para la creación del concepto: la aproximación historiográfica (que por lo común vincula el estilo barroco con un tiempo y un lugar determinados) y la aproximación que Moser denomina “tipológica” (que tiende a ser ahistórica y la cual se refiere, por lo general, a los aspectos formales o estéticos de la creación o manifestación barroca).

Las siguientes páginas son un recorrido por ese laberinto teórico en construcción del que habla Moser. Mi trabajo, sin embargo, es modesto comparado con el del académico: sintetizo y comento brevemente nueve diferentes conceptualizaciones del

barroco en ocho autores que la crítica considera importantes en la historia del pensamiento acerca del barroco/neobarroco. El propósito es ofrecer una idea de la manera en que el concepto del barroco se ha ido transformando a través del tiempo y el espacio hasta llegar a las más recientes nociones del neobarroco. Intento no repetir ideas halladas en dos o más autores; cuando las ideas se repiten me inclino por sólo mencionar lo que considero la propuesta original del autor. El trabajo de síntesis hace inevitables las omisiones. En vez de cronológico, el orden es temático: del enfoque historiográfico europeo al neobarroco, pasando por una enjundiosa defensa del barroco americano. No hay conclusión (recurso típicamente barroco): no espere el lector la revelación de una salida del laberinto: el barroco sigue siendo hoy un debate en movimiento en cada uno de sus frentes.³⁸

El enfoque historiográfico europeo: Wellek y Maravall

René Wellek y Antonio Maravall constituyen dos magníficos ejemplos de la postura historiográfica que vincula el barroco con un tiempo y un lugar determinados. Sus virtudes son de distinta clase: el primero examina, entre otras cosas, algunos de los principales problemas con los que se enfrentan los teóricos al intentar definir el barroco; el segundo, provee un pormenorizado inventario de los atributos barrocos más comunes —aquellos abreviados por los diccionarios de terminología literaria y raramente citados

³⁸ Así lo confirma tanto el artículo de Moser como las entrevistas sobre el barroco que realizaron Evonne Levy y Jens Baumgarten a expertos de diversas disciplinas y cuyos diversos resultados aparecen en el apéndice de su trabajo “Our Baroque Confection.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 33.1 (Otoño 2008): 39-64.

(al menos con tal detalle) por los teóricos del barroco— y su relación única e irrepetible con la historia y la cultura del siglo XVII.

Wellek

El ensayo de Wellek “The Concept of Baroque in Literary Scholarship,” escrito en 1945 y actualizado en 1962, puede dividirse en dos partes: la primera examina la etimología e historia del término “barroco”; la segunda, pondera los inconvenientes o debilidades de las distintas aproximaciones al barroco.

Etimología e historia. Dos etimologías de “barroco” provee el teórico checo: la de la perla irregular (*barrueco*) y aquella que lo liga al curioso silogismo escolástico del tipo “Every P is M; some S are not M, hence some S are not P” (*baroco*) (69). De estas, considera a la primera como la más adecuada.³⁹ Según Wellek, la palabra poseyó múltiples significados entre los siglos XVI y XVIII: de “extravagante” y “raro” a “decorativo” y “juguetonamente libre.”⁴⁰ No obstante, a mediados del siglo XIX Jakob Burckhardt estabilizó su significado al emplearlo en la historia del arte para describir “what he considered the decadence of the High Renaissance in the florid architecture of the Counter Reformation in Italy, Germany and Spain” (70).⁴¹ De la historia del arte pasó a la arquitectura, la música, la filosofía e incluso disciplinas como la psicología, las

³⁹ El autor inicialmente prefiere la segunda pero en el añadido de 1962 se inclina por la de la perla irregular.

⁴⁰ En la versión en inglés: “extravagant,” “bizarre,” “decorative” and “playfully free” (70).

⁴¹ Detalle significativo por la tendencia histórica de calificar al barroco como una manifestación artística decadente.

matemáticas y la física. “Baroque,” afirma el autor, “is now used in general cultural history for practically all manifestation of seventeenth century civilization” (72).⁴²

De acuerdo con Wellek, el primer teórico que transfirió el término barroco a la literatura fue el crítico suizo Heinrich Wölfflin, en su influyente trabajo *Renaissance und Barock* (1888). Pero no fue sino hasta principios de 1920, inicialmente en Alemania, que el barroco se popularizó como término literario, cuando críticos de ese país aplicaron el vocablo primero a ciertas manifestaciones literarias locales y poco después a otras literaturas (España, Francia, Inglaterra). Más o menos por los mismos años el concepto de barroco comenzó a extenderse entre estudiosos de otras regiones (Los Países Bajos, Italia, España, Francia, Inglaterra y Estados Unidos).⁴³ Aunque el uso del término barroco puede ser peyorativo (Benedetto Croce, el caso más notorio),⁴⁴ Wellek asegura que el adjetivo casi siempre es neutral (94).⁴⁵ No sólo eso: hubo un momento en que entre los críticos alemanes adquirió un significado “honorífico” (94-5).

Los retos de la conceptualización del barroco. A Wellek le preocupa el creciente y aparentemente descuidado uso del término “barroco.” Advierte que “there is the danger, to judge from a few recent loosely worded review articles, that it will be bandied about too freely and will soon lose any definite meaning” (90). Apoyado en

⁴² De inmediato puede observarse la inclinación de Wellek, quien, como veremos, opina que el barroco debe situarse en un tiempo y en un lugar determinados.

⁴³ Wellek dice “América” y se refiere principalmente a Estados Unidos (aunque menciona casi de pasada a Roy Daniels, un estudioso canadiense.) América Latina no aparece en su ensayo.

⁴⁴ Entre otras cosas, el italiano considera el barroco como “a form of artistic ugliness” (citado en Wellek 91) y opina: “art is never baroque and baroque is never art” (citado en Wellek 94).

⁴⁵ Al hablar de la neutralidad del término Wellek confirma su postura de que el barroco para él es una manifestación perteneciente a un período específico: “baroque itself is neither good nor bad, but a *historical style* which had its great and small practitioners” (95, las cursivas mías).

distintas divisiones (o categorías) conceptuales, y en lo que parece su propio intento de llegar a una definición adecuada, el autor evalúa distintos tipos de aproximaciones a la definición de barroco. En primer lugar, apunta que quienes conceptualizan el barroco con frecuencia se dividen entre “those who use the baroque as a term for a recurrent phenomenon in all history and those who use it as a term for a specific phenomenon in the historical process, fixed in time and place” (Wellek 91). Al primer caso pertenecen estudiosos como Croce, Eugenio d’Ors, Oswald Spengler, Oskar Walzel y Georg Weise, quienes, aunque diferentes, tienden a contrastar en sus análisis lo barroco con lo clásico. Wellek estima este enfoque poco útil por ser demasiado general: para él, si lo que no es clásico es barroco, la mitad de las creaciones artísticas serían barrocas. Sin embargo, también encuentra problemática la postura histórica, pues —sostiene— el tiempo y el lugar del período barroco son difíciles de determinar con precisión: primero, porque dependiendo del país, el período puede durar uno, diez o cien años; y segundo, porque cierta manifestación barroca en determinado país puede presentarse en un autor y no en múltiples. Tales escollos no impiden que Wellek proponga un barroco histórico bastante específico:

The term baroque is most acceptable, it seems to me, if we have in mind a general European movement whose conventions and literary style can be described fairly concretely and whose chronological limits can be fixed fairly narrowly, from the last decades of the sixteenth century to the middle of the eighteenth century in a few countries. Baroque points out that Sir Thomas Browne and Donne, Góngora and Quevedo, Gryphius and Grimmelhausen have something in common, in one national literature and all over Europe. (94)⁴⁶

⁴⁶ La más obvia censura a la definición histórica de Wellek es su omisión de las múltiples manifestaciones americanas, ocurridas en el mismo período temporal.

Mas la crítica del checo no termina con este dictamen. Sostiene que similares soluciones problemáticas resultan de explicarse el barroco en términos de estilo o de categorías ideológicas o actitudes emocionales (96). Respecto al barroco como estilo, el autor proporciona el siguiente ejemplo: algunos estudiosos toman las características estilísticas que Wölfflin considera barrocas (forma abierta, unidad, contornos difuminados, relativa claridad...) para identificar atributos barrocos en trabajos literarios. Wellek, no obstante, considera este ejercicio superficial y deficiente, ya que en muchos casos se denominan barrocas obras con dichas características pero sin conexión alguna con el período histórico que él considera barroco.⁴⁷

También existen inconvenientes cuando se discute el barroco en términos ideológicos o socio-psicológicos. Aunque históricamente el barroco ha sido asociado con determinadas culturas (dependiendo del autor, la alemana o la española), clase social (la aristocracia), religión (catolicísimo y el movimiento político-religioso de la Contrarreforma) (103), tal suposición no es del todo exacta: Wellek nos recuerda que hay un barroco protestante, un barroco burgués, y que existen además expresiones barrocas que no provienen necesariamente de Alemania o España (su ejemplo es el barroco checo).

De igual forma, cuando se intenta identificar el barroco con una filosofía o una cosmovisión (voluntarismo, pesimismo, panteísmo . . .) se corre el riesgo, nuevamente,

⁴⁷ Lo mismo ocurre con otras características también consideradas barrocas (antítesis, asinetón, antimetabole, oxímoron, paradoja e hipérbole) que no son necesariamente exclusivas del barroco. Otros problemas notables que surgen de utilizar aspectos estilísticos para identificar el barroco y que Wellek menciona son: recursos literarios utilizados también por poetas de otros períodos; recursos poéticos empleados en sólo ciertos poemas o hallados sólo en ciertos poetas; y diferencias en las definiciones de ciertos recursos poéticos (por ejemplo, la definición de “conceit” en la denominada poesía metafísica).

de ser demasiado general, ya que ninguna de estas maneras de ver el mundo es exclusiva del barroco.

Y sin embargo... nos sirve. La parte final del trabajo resulta falsamente halagüeña. Dice el autor: "The most promising way of arriving at a more closely fitting description of the baroque is to aim at analyses which would correlate stylistic and ideological criteria" (108).⁴⁸ Wellek, sin embargo, también aquí encuentra inconvenientes cuando arguye que

while true as far as they go, [these formulations] lack the requirement of specific application exclusively to the baroque. Conflicts between the ego and the world, conflicts within the individual combined with a torturous or precious style can be found all over the history of literature, from Iceland to Arabia and India. (108)

A pesar de que el teórico parece concluir que es inviable definir el barroco en términos de recursos estilísticos, visión del mundo o relación entre estilo e ideología, asegura que el término no debe despreciarse ya que posee diversas e importantes funciones:

In spite of the many ambiguities and uncertainties as to the extension, valuation and precise content of the term, baroque has fulfilled and is still fulfilling an important function. It has put the problem of periodisation and of a pervasive style very squarely; it has pointed to the analogies between the literatures of the different countries and between several arts. It is still the one convenient term which refers to the style which came after the Renaissance but preceded actual neoclassicism. (113)

Y más: el barroco

has provided an aesthetic term which has helped to understand the literature of the time and which will help us to break the dependence of

⁴⁸ Sus ejemplos son los análisis de Fritz Strich y Américo Castro. El ejemplo de Castro resulta especialmente ilustrativo: "Américo Castro derives the style of the period from the division of the man of this age which he perceives in himself. The precious and rare style of the baroque artists is an expression of aggression, a sublime form of independence, of the conflict between the individual and the secure world" (Wellek 108).

most literary history from periodisations derived from political and social history. Whatever the defects of the term baroque . . . it is a term which prepares for synthesis, draws our minds away from the mere accumulation of observations and facts, and paves the way for a future history of literature as a fine art. (114)

Comentario: Acaso la principal virtud del trabajo de Wellek sea su franca advertencia sobre los múltiples dilemas a los que nos enfrentamos cuando abordamos el tema del barroco y su confianza en que una periodización estilística o estética es posible, a pesar de todo. Dos, por otra parte, parecen ser sus principales debilidades. La primera es que el autor provee una definición bastante específica del barroco ignorando todos los problemas que él mismo encuentra en prácticamente toda aproximación al barroco, contradicción no tan grave si se toma en cuenta que, a pesar de la ambigüedad y dificultad de la materia, el estudioso del barroco no podría trabajar sin algo parecido a un fundamento, una idea más o menos básica de lo que para él significa el barroco. La segunda, menos baladí, es la omisión del barroco americano, falta que ha sido censurada por un sinnúmero de críticos (más adelante veremos ejemplos) y la cual puede hoy considerarse superada, pues no parece haber en la actualidad teóricos que no incluyan en el barroco las diversas expresiones americanas, bien profesen su fidelidad a la aproximación historiográfica o a la tipológica.

Maravall

Entre las prioridades de Maravall en su libro *La cultura del barroco* (1975) se encuentra el desmarcarse de la aproximación teórica estilística-tipológica del barroco:

“renunciamos a servirnos del término ‘barroco’ para designar conceptos morfológicos o

estilísticos, repetibles en culturas cronológicamente y geográficamente apartados” (24). El Barroco para él es un concepto histórico.⁴⁹ Abarca más o menos los tres primeros cuartos del siglo XVII, ocurre en Europa (aunque repercute, en la misma época, en algunos países americanos) y se extiende a “todas las manifestaciones que se integran en la cultura” (29). Maravall sostiene que “no son razones de influencia o de carácter, sino de situación histórica, las que hicieron surgir la cultura barroca” (46). El objetivo principal del trabajo del español es señalar las conexiones entre las circunstancias histórico-culturales del Barroco y los aspectos estilísticos o tipológicos de sus manifestaciones. Concentro mi atención en las dos primeras partes de la obra, en las cuales realiza un minucioso análisis de la atmósfera política, social y económica de la cultura barroca. Estas dos partes son especialmente valiosas pues están destinadas a explicar el origen de las características de las manifestaciones artísticas barrocas mejor conocidas, aquellas citadas regularmente en diccionarios, enciclopedias e historias de la literatura —y raramente citados con tal detalle por los teóricos del barroco— y de las cuales el autor se ocupa en las dos últimas partes de su libro.

*La atmósfera social y económica del Barroco ejemplificada en el Barroco español.*⁵⁰ De acuerdo con Maravall, en los últimos años del siglo XVI y hasta después de la mitad del siglo XVII, la sociedad española experimenta una profunda crisis social y económica. Existen, por un lado, grupos privilegiados por la monarquía; por el otro, pobreza, pestes, hambre y guerra. Inquietud y descontento aparecen entre el grueso de la

⁴⁹ Barroco, para Maravall, se escribe con mayúscula, por lo que a partir de aquí, así lo escribiremos en esta sección.

⁵⁰ Aunque Maravall pretende abarcar el Barroco europeo, con frecuencia sus ejemplos son españoles. De hecho, hay una sección en la cual Maravall defiende el origen español del Barroco (40-41). Moser opina que a pesar de su título universal, el libro de Maravall trata realmente sobre la cultura barroca española (Moser 18).

población, que critica al sistema político y a la institución religiosa. Crecen los disturbios populares en número y en naturaleza.⁵¹ Maravall relata que

[p]ara responder a todo este múltiple y complejo hervor de disconformidad y de protesta (en unas circunstancias en que los medios de oposición se habían hecho más sutiles, en que el volumen demográfico en las ciudades había aumentado y con ello la población participante en las manifestaciones contra la opresión había crecido en amenazadora proporción) la monarquía absoluta se vio colocada ante dos necesidades: fortalecer los medios físicos de represión y procurarse medios de penetración en las conciencias y de control psicológico que, favoreciendo el proceso de integración y combatiendo los disentimientos y violencias, le asegurasen su superioridad sobre el conjunto. (112)

Los cuatro rasgos culturales del barroco. A partir de esta conflictiva atmósfera social y económica y de la respuesta por parte de la clase gobernante, Maravall distingue cuatro rasgos culturales fundamentales del Barroco:

1. El Barroco es una cultura dirigida. Dirigir y gobernar a los hombres es una preocupación vital del Barroco. Pintura, poesía, novela y, sobre todo, teatro, se ponen al servicio de la clase dominante para promover una conducta y una moral (con énfasis en la prudencia) alineadas a los intereses de los privilegiados. En este fomento de valores que promueven el *statu quo* participan maestros de escuelas, periodistas,⁵² sacerdotes y artistas. Sobre éstos últimos, dice Maravall: “El arte y la literatura del Barroco, que con frecuencia se declaran tan entusiastas de la libertad del artista y del escritor, o de la libertad en sus gustos del público al que la obra se destina, se hallan, sin embargo, bajo

⁵¹ Hay, por ejemplo, sublevaciones separatistas, manifestaciones xenófobas y rebeliones estudiantiles.

⁵² De estos “primeros periodistas,” Maravall dice que “ejercen incipientemente un arte de la información al servicio del orden barroco y hasta en algunos casos de los gobernantes que lo dirigen. Tal es el caso, en España, de un Andrés Almansa y Mendoza, que escribe unas *Cartas*, forma que el género periodístico toma muchas veces en el XVII, para propaganda de los intereses de la monarquía de Felipe IV y en exaltación de la persona del Conde-Duque: su obra es una defensa de la realeza, de la nobleza, de la religión y del sistema social basado en estos tres pilares” (159).

la influencia o incluso bajo el mandato de los gobernantes, que otorgan subvenciones, dirigen hacia un cierto gusto la demanda o prohíben, llegado el caso, ciertas obras” (161).⁵³

2. El Barroco es una cultura masiva. A ello contribuyen el incremento poblacional, la aparición de la fábrica y su producción industrial (incluido el consumidor tipificado) y la impresión mecánica de libros. También colabora el crecimiento de las manifestaciones artísticas dirigidas a las masas —el kitsch, por ejemplo, que Maravall describe como “una cultura vulgar, caracterizada por el establecimiento de tipos, con repetición standardizada [sic] de géneros, [que presenta] una tendencia de conservadurismo social y respond[e] a un consumo manipulado”—.⁵⁴ Además, ganan terreno la opinión pública y el gusto popular, ambos, según Maravall, opuestos a la razón; ambos, pertenecientes a la cultura de masas (217- 19).

3. El Barroco es una cultura urbana. Peste y guerra merman la población en Europa, pero no la de sus ciudades. La ciudad crece porque a ella acuden los más ricos (que desde allí administran sus intereses en el campo) y los más pobres (en busca de trabajo), es decir, “aquellos que tienen qué gastar” y “aquellos que no tienen qué comer” (240). La ciudad es importante porque es allí en donde se deciden los destinos de la política, la religión y la economía. El crecimiento de la ciudad, sin embargo, trae consigo corrosión social: aparecen el anonimato, la delincuencia, el aislamiento del

⁵³ Una de las formas de dirigismo (o de control ideológico) que el autor menciona es el de darle un papel activo al individuo (lo que el denomina “obediencia activa”): en diversas manifestaciones artísticas (el teatro es el ejemplo de Maravall) se hace partícipe al espectador para convertirlo en una especie de cómplice.

⁵⁴ Maravall distingue entre kitsch y (arte) Barroco. El kitsch no es el Barroco pero está en el Barroco (197). Comparado con la mezcla barroca de lo ilustre y lo vulgar (por ejemplo, en Góngora) (203), el kitsch es “reiteración, sentimentalismo, fáciles pasiones de autoestimación, sujeción a un recetario de soluciones conocidas, pobreza literaria” (197).

individuo, un abundante número de pordioseros, revueltas por la mala situación económica y convulsiones violentas en el campo. Todo esto, veremos, reverbera en la cosmovisión barroca.

4. El Barroco es una cultura conservadora. La novedad, entendida como cambio o transformación, no es bienvenida en el Barroco; sí lo es, en cambio, cuando se relaciona con las artes, es decir, con el asombro y la maravilla que sirven como entretenimiento para las masas:

La novedad, cuya erosión sobre la sociedad estamental en el siglo XVII no deja de actuar, se condena, sin embargo, en términos generales y en cuanto a novedad. Lo que no quiere decir que no se acepte, se defienda y hasta se exalte allí donde pueda no ser amenazadora y donde las masas se puedan satisfacer con ella, sin peligro para el orden . . . Novedad es cambio; por consiguiente, alteración, y, en fin de cuentas, un encadenamiento de trastornos. Equivale, pues, a una amenaza contra el sistema establecido, por lo menos cuando afecta los aspectos fundamentales del mismo. (268)

El absolutismo monárquico impide los cambios sociales y políticos. Tanto el político como el poeta promueven que no se alteren las tres categorías sociales (la iglesia, los nobles y los plebeyos). La novedad tampoco es bienvenida en esferas como la religión, el derecho, la ciencia o la técnica. Los escasos cambios a nivel social, económico y político tienden a no ser profundos (dos ejemplos son la igualdad tributaria que incluye a la nobleza y la venta de títulos y de hidalguías). En los casos excepcionales de la poesía, la literatura y el arte, en donde puede observarse una “irrupción de extravagancias” (289), la originalidad nunca amenaza el orden social (al menos ni abierta ni generalmente).

Los elementos del Barroco. En las dos últimas partes de su trabajo Maravall vincula los aspectos políticos, sociales y económicos de la cultura barroca hasta

entonces estudiados con la cosmovisión, los temas y las características formales de las manifestaciones barrocas (con especial atención en las expresiones artísticas, que es en donde más claramente se pueden observar). Como ya he señalado, estos elementos constituyen materia más o menos común en los manuales de terminología literaria, por lo que aquí sólo haré mención de ellos.

Entre los temas comunes de las manifestaciones barrocas que Maravall menciona se encuentran: la locura del mundo, el mundo al revés, el mundo como laberinto, el mundo como mesón, la incertidumbre, el mundo malo y trágico, el mundo como lucha de opuestos, la visión pesimista del mundo, desconfianza ante el mundo y el hombre, el interés exacerbado por la muerte y la atracción por lo macabro y el gusto por lo inacabado. Conceptos fundamentales de la cosmovisión barroca son el movimiento y, como una ramificación, el tiempo. Con el movimiento están relacionados la realidad en tránsito, la constante mudanza,⁵⁵ la inconstancia, la caducidad y renovación, los mitos de Proteo y de Circe, la antinomia y el mundo dinámico y cambiante. El concepto de tiempo, por su parte, comprende temas como el mudar y el pasar, el hombre como fluidez continua y la circunstancialidad. Contenida en ésta última se encuentran las ideas de fortuna, ocasión y juego.

El crítico examina también la técnica del *trompe-l'oeil* y los temas del desengaño, el carácter aparental del mundo, la confusión de la verdad y la mentira, el juego de lo real y lo inventado, el mundo como teatro y, finalmente, la vida como sueño. La sección final es un estudio de la técnica de lo inacabado a través de un análisis de la extremosidad (en el cual se abordan también las nociones de lo terrible y lo sublime), la

⁵⁵ Incluida la mudanza súbita, también llamada “peripecia.”

suspensión (que es otro nombre para el suspense pero también para el gusto y la práctica de lo inusitado o lo maravilloso) y el gusto o tendencia por la dificultad. Maravall investiga en las últimas páginas el papel social del teatro y de las fiestas a partir de una exploración de la novedad, la invención y el artificio.

Comentario: Nadie como Maravall ofrece una lista tan completa de los atributos comunes entre las manifestaciones barrocas. Nadie como él presenta un retrato tan detallado de los contextos político, social y económico de lo que él considera el período barroco (sobre todo en España). Y nadie como él vincula de forma tan sistemática características y contexto. El enfoque de su estudio, sin embargo, es España, por lo que el título del libro parecería inexacto: su tema no es la cultura del barroco sino la cultura del barroco *en España*.

Eugenio d’Ors: el barroco libre de tiempo y espacio

Eugenio d’Ors inaugura su libro *Lo barroco* (1935),⁵⁶ con las siguientes palabras: “Este libro pudiera ser llamado novela, novela autobiográfica. Contará la aventura de un hombre lentamente enamorado de una Categoría” (21). La categoría a la que se refiere es lo barroco. La postura de d’Ors respecto al barroco se percibe desde el título de su obra y lo confirma su contenido: su tema no es *el* barroco (es decir, el barroco histórico) sino *lo* barroco, estilo que traspasa los límites de la historia, las fronteras de lugar y de tiempo. La médula de lo que representa lo barroco para el catalán se encuentra en el capítulo “La querrela de lo barroco en Pontigny,” inspirado en una reunión de diversos

⁵⁶ Es decir, años antes que los trabajos de Wellek y Maravall, los cuales claramente conversan con las ideas de d’Ors (Wellek involuntariamente; Maravall con nombre y apellido —véase, por ejemplo, la pág. 28 en *La cultura del barroco*—).

pensadores y cuyo objetivo era “buscar la definición esencial de lo barroco, a través de la pluralidad específica de sus manifestaciones históricas y locales” (72).⁵⁷

Los eones. Esencial en la propuesta de d’Ors es el concepto denominado “eón.” Para explicar su significado, d’Ors parte de una analogía con la historia de la anatomía antes y después del Renacimiento, de la que se pasó de regiones a sistemas (por ejemplo, de la cabeza al sistema nervioso), y afirma que la historia admite un procedimiento semejante: en vez de edades o épocas debe hablarse de sistemas (por ejemplo, el sistema imperial). Estos sistemas, los cuales reúnen personajes, obras y acontecimientos disociados cronológica y espacialmente (en su ejemplo, el sistema imperial incluiría, entre otros, a Napoleón, Carlomagno y Alejandro de Macedonia), permiten que nuestro conocimiento de las cosas se funde no en la simple apariencia de las cosas sino en “su estructura interior, sus conexiones íntimas y absconditas” (63). D’Ors denomina a estos sistemas “constantes históricas” o “ideas-acontecimientos,” mas advierte que no se trata de ciclos; “[n]o imaginamos un círculo sino un canal,” dice respecto a la idea del retorno cíclico (65). Afirma que el nombre más adecuado para estos elementos permanentes de la historia es “eón,” término utilizado por la filosofía neoplatónica para describir “una categoría que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia” (67). De esta compleja e ingeniosa idea parte d’Ors para sostener: el Barroquismo es un eón, así como el Clasicismo, la Federación, la Feudalidad y un sinnúmero de otras constantes humanas.

⁵⁷ D’Ors sugiere que los asistentes estaban dispuestos a abordar el tema desde una perspectiva metahistórica (y no puramente histórica) cuando dice que trataban de no limitarse “a lo contingente, circunstancial y cronológico. No se trataba ya...de discutir acerca de obras barrocas, ni del arte barroco, ni siquiera, como en el enunciado de Croce, de una Edad barroca” (72).

Nociones viejas y nociones nuevas del barroco. D'Ors enumera entonces algunas de las nociones comunes vinculadas al barroco y las contrasta con las ideas recientes de su época (principios del siglo XX). Hasta ese momento, nos dice, el barroco ha sido considerado un fenómeno 1. perteneciente a los siglos XVII y XVIII y exclusivo del mundo occidental; 2. que atañe a la arquitectura y a veces a la escultura y la pintura; 3. producto de una “especie de descomposición del estilo clásico del Renacimiento”; y 4. cuyo estilo está relacionado con la fealdad y el mal gusto (69). Tales fórmulas — sostiene el autor— comienzan a superarse a principios del siglo XX. La postura de la nueva crítica, que d'Ors defiende y recomienda, es que el barroco 1. es una constante histórica que puede manifestarse en distintos tiempos y en distintos lugares;⁵⁸ 2. incumbe no sólo al arte sino a la civilización entera; 3. su carácter es normal y no enfermo o monstruoso; y 4. “[l]ejos de proceder del estilo clásico, el barroco se opone a él de una manera más fundamental todavía que el romanticismo; el cual, por su parte, no parece ya más que un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca” (70).

Barroquismo: lo opuesto al clasicismo. Para definir la esencia y la morfología del barroco, d'Ors se vale de “dos concepciones de la vida opuestas: el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de las ‘formas que pesan’, y el barroco, todo música y pasión, en que las ‘formas que vuelan’ danzan su danza” (72). En contraste con lo clásico, la esencia del barroco es panteísta y dinámica: panteísta, porque si el clasicismo está relacionado con la razón, el pensamiento lógico y un carácter normativo y autoritario, el barroquismo tiene vínculos con la naturaleza, el animismo y un carácter

⁵⁸ Más adelante, en su ataque a la postura histórica del barroco, d'Ors habla de una distinción entre “estilos históricos” y “estilos de cultura.” El gótico, por ejemplo, es un estilo histórico; el barroco, uno de cultura (d'Ors, 77).

libertino; dinámica, porque si el clasicismo representa estatismo y reposo, el barroquismo es actividad, cambio, movimiento. En contraste con lo clásico, la morfología del barroco se caracteriza por su multipolaridad (la abolición de la unidad o un centro único) y su continuidad (la forma de la fuga). Sostiene d'Ors:

Si el precursor de lo clásico se llama *Antigüedad*, el de lo barroco se llama *Prehistoria*. El racionalismo, el estatismo, el círculo, el triángulo, el contrapunto, la columna, los procedimientos del espíritu que imitan al espíritu, todo eso pertenece ya, es cierto, a la civilización de Grecia y de Roma; pero el panteísmo, el dinamismo, la elipse, la fuga, el árbol, el espíritu a escuela de la naturaleza, encuéntranse integralmente en el mundo primitivo. (90-1)

Especies del género barroco y porvenir del barroco. D'Ors utiliza las últimas dos secciones de su trabajo para proponer una especie de taxonomía del barroco, en la cual incluye atrevidas “especies del género barroco” (*Barocchus rupestris*, *Barocchus romanus*, *Barocchus gothicus* . . .) (91) y un extraño vaticinio sobre el futuro del barroco (100-1). En ninguno de los dos casos el resultado es demasiado consistente. La división taxonómica, porque parece invadir el terreno de manifestaciones ajenas al barroco. El pronóstico final, porque, al establecer lazos entre lo barroco y vocablos como irracionalidad, locura y decadencia, d'Ors parece negar tanto su argumento como su declarado amor por el barroco; en las últimas líneas de su trabajo, el autor sostiene (siempre contrastando lo barroco con lo clásico): “*Mañana*, es decir, en las horas del siglo XX que vamos a vivir...*mañana* ‘hará’ clásico. Va a cumplirse, todo lo hace esperar, una obra de clasicismo, de restauración de la inteligencia, de vocación de conciencia —o de sobreconciencia—, de logro de unidad” (101).

Comentario: Con ayuda de un cotejo entre nociones nuevas y anticuadas del barroco y anclada en el novedoso concepto del *eón*, la teoría de d'Ors expande tanto el

terreno como las posibilidades del barroco, dándole oportunidad a manifestaciones de otras latitudes antes desatendidas: José Lezama Lima y —más abiertamente— Alejo Carpentier, por ejemplo, emplearán la teoría d’Orsiana en su defensa y apología del barroco americano, aquel que Welles omite y Maravall ignora. Asimismo, la idea de la multipolaridad (y consecuente abolición del centro único) como una de las características primordiales del barroco será mejor desarrollada más tarde por otro influyente escritor, el cubano Severo Sarduy. Varias, no obstante, son las debilidades del argumento del catalán. Una es la supuesta oposición casi natural entre el estilo barroco y el clásico (que d’Ors prefiere a la vieja idea del barroco como “descomposición” del estilo clásico). Ya hemos visto que Welles apunta que si lo que no es clásico es barroco, la mitad de las obras serían barrocas. Podemos agregar, por nuestra parte, que esa oposición también dificulta que el barroco se represente a sí mismo o por sí solo, sin un contrario que le suministre su esencia. Otro aparente desatino es el nexo que d’Ors traza entre barroco e irracionalidad (a partir de su conexión entre barroco y naturaleza), un nexo que, irónicamente, recuerda a la rancia correspondencia entre barroco y decadencia que el mismo d’Ors intenta impugnar.

La americanización del barroco: José Lezama Lima y Alejo Carpentier

No es extraño que el ensayo de Lezama Lima “La curiosidad barroca” aparezca en un libro cuyo título es *La expresión americana* (1957). El argumento del cubano, un elogio y defensa del barroco americano, es similar al que su compatriota Alejo Carpentier desarrollará algunos años después (y del cual hablaré en seguida). Lezama compara el

barroco americano con su contraparte europea (incluido, a veces, el barroco español) y concluye que el primero posee peculiaridades que lo hacen más rico que el segundo.⁵⁹

Las siguientes líneas sintetizan las dos ideas principales (la segunda más original que la primera) en el ensayo del escritor cubano.

1. *La revaloración del barroco.* Lezama Lima describe la forma en que los dominios y las connotaciones del barroco evolucionan en el siglo XX, cuando pasa de considerarse un “estilo excesivo, rizado, formalista, carente de esencias verdaderas y profundas, y de riesgo fertilizante” a valorarse como “una manifestación estilística que dominó durante doscientos años el terreno artístico y que en distintos países y en diversas épocas reaparece como una nueva tentación y un reto desconocido” (302). Su uso se extiende: va de Rembrandt a las matemáticas de Leibniz, de la fuga bachiana a la ética de Spinoza. Lezama Lima se aproxima a una postura que se antoja d’Orsiana: el barroco desoye tiempo y lugar.⁶⁰

2. *El barroco americano es distinto al barroco europeo.* Riqueza y rebeldía distinguen a uno del otro. Según Lezama Lima, en el barroco europeo hay “acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar el gótico y de aquella definición tajante de Warringer: el barroco es un gótico degenerado” (302). En cambio, en su contraparte americana

primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente [sic], sino plenario, que en España y en la América

⁵⁹ Al comparar barroco americano y barroco europeo Lezama Lima a veces distingue entre barroco europeo y barroco español. Otras veces parece agrupar el barroco español y el americano en sus contrastes con el barroco europeo. Las diferencias tienen sentido ya que, por ejemplo, el pudor hispano hace que en pintura no haya desnudos aunque Rubens, que tiene muchos desnudos, sea imitado por los pintores hispanoamericanos.

⁶⁰ Aunque hay una diferencia importante con d’Ors: los ejemplos que el cubano provee son todos europeos y del mismo período: siglos XVII y XVIII.

española representa adquisiciones del lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado, misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias. (303)

En esta exposición sobre la distinción entre el barroco europeo y el barroco americano se encuentra encapsulado el núcleo del argumento de Lezama Lima. Por “tensión” el autor parece referirse a una *única o exclusiva* capacidad americana de combinar en sus manifestaciones motivos distintos (y en ocasiones incluso opuestos) y no solamente de acumularlos, como ocurre —dice el autor— con las manifestaciones europeas. Como ejemplo cita la catedral de Puno, en el Perú, en donde se fusionan —en tensión y en “un esfuerzo por alcanzar una forma unitiva” — imágenes curvas propias de la naturaleza y un impulso hacia la verticalidad (305). El “plutonismo,” por su parte, se refiere al contenido crítico del barroco americano, a su *inherente* espíritu rebelde. Un ejemplo es la fachada de San Lorenzo, de Potosí, en donde el escultor conocido como el indio Kondori realizó “la introducción de una temeridad, de un asombro: la *indiatide*” y en medio de un conjunto de motivos católicos tradicionales “aparece, suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén” (305).

Al menos dos conclusiones significativas se desprenden de la valoración de esa tensión y ese plutonismo de los que habla Lezama Lima:⁶¹

Primero: el barroco americano es un arte de contraconquista. Apoyado en el inherente carácter rebelde del barroco americano, Lezama Lima renueva la frase de

⁶¹ A una tercera, no sin excusa, llegan los críticos de Lezama Lima: su teoría peca de esencialista.

Werner Weisbach (“barroco, arte de la Contrarreforma”) y declara: “entre nosotros, el barroco fue un arte de la contraconquista” (303).⁶²

Segundo: el barroco americano es esencialmente híbrido, sincrético, y su madurez representa no sólo perfeccionamiento, sino también, y sobre todo, libertad e independencia. Proclama Lezama Lima hacia el final de su trabajo:

El barroco, como estilo, ha logrado ya en la América del siglo XVIII el pacto de familia del indio Kondori y el triunfo prodigioso del [escultor y arquitecto] Aleijadinho, que prepara ya la rebelión del nuevo siglo, es la prueba de que se está maduro ya para una ruptura. He ahí la prueba más decisiva, cuando un esforzado de la forma, recibe un estilo de una gran tradición, y lejos de amenguarlo, lo devuelve acrecido, es un símbolo de que ese país ha alcanzado su forma en el arte de la ciudad... Y la adquisición de una forma o de un reino, está situada dentro del absoluto de la libertad. (323)

Comentario: Figura primordial de un grupo de teóricos y escritores

latinoamericanos que ayudaron a poner a América Latina en un primer plano dentro de la discusión del barroco, Lezama Lima revalora el barroco americano no sólo como expresión estética sino también, y quizá sobre todo, como una manifestación cultural propia, característica de la identidad cultural latinoamericana. A Lezama Lima lo acompañarán otros: Carpentier, Sarduy, Gustavo Celorio, Irlemar Chiampi . . .

Dos de las ideas de Lezama Lima parecen atinadas: la que considera el barroco americano como arte de la contraconquista y aquella que lo caracteriza como esencialmente híbrido, sincrético. No tan convincente es su hipótesis sobre la “tensión” y el “plutonismo” como rasgos exclusivos del barroco americano; por su carácter generalizador, la proposición puede considerarse esencialista. El intento, sin embargo, no puede sino admirarse, ya que es el deseo de Lezama Lima hallar características que

⁶² Sobre el papel que desempeña el barroco en América, Gonzalo Celorio dice que “para algunos es imposición colonialista; para otros, punto de partida de emancipación” (Celorio, 85). Lezama Lima pertenece a los segundos.

distingan al barroco americano del europeo; que se le reconozca, por fin, como único y valioso.

“Lo barroco y lo real maravilloso” (1975), de Alejo Carpentier

Nada anuncia mejor el asunto de esta exposición que su propio título: Carpentier evalúa, reelabora y emparenta los conceptos de barroco y de real maravilloso, a los cuales considera “dos elementos que intervienen . . . decisivamente en la caracterización, la significación . . . del arte de América Latina” (111). Los fines primordiales del trabajo del escritor cubano son, por un lado, hermanar el barroco con lo real maravilloso y, por el otro, proponer que ambos son expresiones naturales de América Latina.

Lo barroco. Sustentado en gran parte en la teoría de Eugenio d’Ors, y tras un breve pero agudo análisis etimológico, Carpentier sostiene que el barroco no es ni un estilo ni una creación del siglo XVII sino “una suerte de pulsión creadora, que vuelve cíclicamente a través de la historia de todas las manifestaciones del arte, tanto literarias como plásticas, arquitectónicas o musicales . . . [algo así como] un espíritu barroco” (113).⁶³

Al barroco se le opone el clasicismo, que para Carpentier es sinónimo de “lo académico,” sobre el cual dice: “todo lo académico es conservador, observante, obediente de reglas; luego enemigo de toda innovación, de todo lo que rompe con las

⁶³ La postura de Carpentier es casi un acertijo: si el barroco no es ni un estilo ni una manifestación del s. XVII, ¿cómo detectarlo? ¿cómo distinguirlo sin señalar sus rasgos formales o sus peculiaridades históricas?

reglas y las normas” (115).⁶⁴ Si lo barroco es lo contrario a lo clásico, toda manifestación que se opone a lo clásico es barroca; así, por ejemplo, Carpentier mantiene que, por su carácter insumiso, el romanticismo es “todo barroco” (121).⁶⁵ Luego agrega: si el academismo es “característico de las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas,” el barroco “se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación” (123). Carpentier llega entonces a una conclusión que no pocos han considerado vulnerable: “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre” (123).⁶⁶ La curiosa inclusión de los vocablos “simbiosis” y “mestizajes” añade un nivel adicional a la noción carpentieriana del barroco; este incluye no sólo mutación e innovación, sino también — y al final, quizá sobre todo— mezcla, amalgama: “¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” (126).

Lo real maravilloso. También con un enfoque etimológico como punto de partida, Carpentier refuta nociones tradicionales de lo maravilloso y aclara que, contrario a lo que muchos diccionarios sostienen, no sólo lo bello es maravilloso: “[I]o feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso” (128). En seguida, Carpentier distingue entre lo real maravilloso, el realismo mágico y el

⁶⁴ Carpentier describe el clasicismo más ampliamente y en términos más típicos: simetría, armonía geométrica, ornamentación sobria... Lo mismo hace con el barroquismo.

⁶⁵ Aquí su explicación: el hombre romántico es barroco porque “fue acción y fue pulsión y fue movimiento y fue voluntad y fue manifiesto y fue violencia. Rompe con las unidades aristotélicas en el teatro, acaba con la tragedia clásica francesa . . . reclama los derechos del hombre al proclamar su ser interior, a exteriorizar sus pasiones, inventa el *Sturm und Drang*, es decir, la atmósfera de la ‘tempestad y la apetencia’” (121).

⁶⁶ Sus ejemplos van del *Popol Vuh* al *Chilam Balam*, de San Juan Teotihuacán al templo de Mitla. Desde aquí se entrevé la tendencia esencialista de Carpentier, que se vuelve más clara en su discusión de lo real maravilloso.

surrealismo. Señala que en sus orígenes, realismo mágico, un término acuñado por el teórico alemán Franz Roth, es “sencillamente una pintura donde se combinan formas reales de una manera no conforme a la realidad cotidiana” (129). Distinto es el surrealismo, en donde lo maravilloso es admirable por insólito y no necesariamente por bello y “todo está premeditado y calculado para producir una sensación de singularidad” (130). Respecto a lo real maravilloso dice el cubano: “Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos en estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano” (130).⁶⁷ Su ejemplo es el asombro y fascinación que habrían sentido los españoles al llegar a la antigua Ciudad de México (130-1).

Vuelve entonces el barroco a la conversación para conjugarse con lo real maravilloso:

Nuestro mundo es barroco por la arquitectura . . . por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos . . . nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América. (132)

Hacia el final de su presentación Carpentier propone sus ideas de barroco y real maravilloso no sólo como rasgos característicos *naturales* de las manifestaciones latinoamericanas sino también como instrumentos de identidad:

Y si nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y esas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca. Ante un Árbol de la Vida, de Oaxaca, yo no puedo hacer una descripción de tipo, llamaríamos, clásico o académico. Tengo que lograr con mis palabras un

⁶⁷ Se confirma así la postura esencialista del autor.

barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado.
(133)

Respecto a lo real maravilloso, el escritor se ayuda de una imagen paradisiaca para sostener que en América Latina “sólo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo” (135).

Comentario: A la teoría carpenteriana del barroco se le ha acusado de esencialista. La acusación no parece del todo arbitraria, ya que el escritor sugiere que tanto las manifestaciones barrocas como lo real maravilloso son innatos al continente americano. Consideremos, por ejemplo, el asombro y la fascinación que Carpentier dice habrían sentido los españoles cuando arribaron a Tenochtitlán en 1520. La pregunta sería: ¿y si lo viéramos al revés, es decir, desde la perspectiva de los indígenas? ¿No habrían ellos visto o sentido lo “real maravilloso” en los increíbles hombres barbados de vestimenta metálica? ¿Pertenería entonces lo real maravilloso a España?

Por su parte, las dos grandes divisiones que Carpentier propone (lo clásico y lo barroco) parecen invadir el terreno de otras categorías (cuando, por ejemplo, el autor arguye que el romanticismo es “todo barroco”).⁶⁸ Carpentier parece también debilitar su argumento cuando afirma que lo clásico es característico de “las épocas asentadas, plenas de sí mismas, seguras de sí mismas” y sostiene que lo barroco sugiere exactamente lo contrario (“transformación, mutación, innovación”) (123). Es nuestra opinión que ni el barroco es extraño a épocas seguras de sí mismas ni lo clásico deja de manifestarse en donde hay transformación y mutación.

⁶⁸ Podemos ver aquí “en acción” uno de los problemas de contrastar lo barroco con lo clásico sobre los cuales habla Weliek.

El trabajo del cubano no debe, sin embargo, considerarse infructuoso. Carpentier es parte del ya mencionado grupo de teóricos y escritores que ayudaron a incluir las manifestaciones latinoamericanas en la discusión general sobre el barroco y uno de los autores (junto con Lezama Lima y Severo Sarduy) que ha ensayado articular en una teoría su propia manera de escribir cuento y novela.

El neobarroco: Sarduy, Chiampi y Celorio

Severo Sarduy dedica dos célebres trabajos al estudio del barroco: el breve ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972) y el libro *Barroco* (1974). El primero intenta definir el concepto “barroco” en un contexto latinoamericano; el segundo, en uno universal. Las siguientes son sus ideas principales:

“El barroco y el neobarroco”

Como otros, Severo Sarduy inaugura su ensayo con un breve estudio etimológico e histórico del vocablo “barroco.”⁶⁹ Aunque no es la completa enumeración de Moser, la lista ha crecido con respecto a Wellek: su exposición incluye la perla irregular, el silogismo, el anónimo y vacilante nombre de un alumno de los Carracci y la mención tanto del Concilio de Trento como de la iconografía pedagógica jesuítica.⁷⁰ Sarduy

⁶⁹ Sarduy introduce el término “neobarroco” (ligado al desperdicio y la rebelión) hasta la conclusión de su ensayo, una conclusión que modifica, expande e incorpora dos años después en su libro *Barroco*. Por ser más completa (y por incluir a la de este ensayo), he preferido abordar esa conclusión en la síntesis de *Barroco*.

⁷⁰ En su introducción Sarduy alude ya a la elipse de Kepler —que dos años más tarde será tema central de su otro trabajo sobre lo barroco— cuando describe: “la literatura

anuncia que poco le interesa examinar o discutir las distintas bifurcaciones o desplazamientos conceptuales del barroco (el trabajo pronto evidencia que, para él, el barroco es un fenómeno recurrente en la historia.) Aunque vinculado, su propósito es otro: definir el concepto de barroco de la manera más puntual dentro del contexto latinoamericano. Explica:

Más que ampliar . . . el concepto de barroco, nos interesaría, al contrario, restringirlo, reducirlo a un esquema operatorio preciso, que no dejara intersticios, que no permitiera el abuso o el desenfado terminológico de que esta noción ha sufrido recientemente y muy especialmente entre nosotros, sino que codificara, en la medida de lo posible, la pertinencia de su aplicación al arte latinoamericano actual. (168)⁷¹

Sarduy reconoce dos características principales en el barroco latinoamericano: la artificialización y la parodia. En su argumento, el autor cubano inicia por refutar la noción del barroco de d'Ors, aquella que lo relaciona con el “retorno a lo primigenio, en tanto que *naturaleza*.” Lo barroco, objeta Sarduy, no busca —como afirma d'Ors— “lo ingenuo, lo primitivo, la desnudez”; todo lo contrario, lo barroco es “la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza” (168). Su ejemplo es Luis de Góngora,⁷² cuya poesía puede admitir al menos dos niveles de artificialización: primero, porque el poeta cordobés emplea una metáfora para construir otra (algo que Noam Chomsky llama

renuncia a su nivel denotativo, a su enunciado lineal; desaparece el centro único en el trayecto, que hasta entonces se suponía circular, de los astros, para hacerse doble cuando Kepler propone como figura de ese desplazamiento la elipse; Harvey postula el movimiento de la circulación sanguínea y, finalmente, Dios mismo no será ya una evidencia central, única, exterior, sino la infinidad de certidumbres del cogito personal, dispersión, pulverización que anuncia el mundo galáctico de la mónadas” (168).

⁷¹ Se entiende entonces por qué Sarduy inicia su ensayo con esta cita de A. Moret “Es legítimo transponer al terreno literario la noción artística de *barroco*. Esas dos categorías ofrecen un paralelismo notable desde diversos puntos de vista: son igualmente indefinibles” (167).

⁷² A pesar de este ejemplo, la mayoría de los ejemplos de Sarduy son obras y escritores latinoamericanos; recordemos que su principal interés es el barroco latinoamericano.

metalenguaje, es decir, lenguaje que refiere lenguaje);⁷³ y segundo, porque el recurso desemboca en un desciframiento múltiple de esa metáfora, una especie de matrioska interpretativa (en el ejemplo de Góngora, el desciframiento de su poesía hecha por Dámaso Alonso, el cual es a su vez descifrado por Severo Sarduy, el cual es a su vez descifrado por quien lea a Sarduy, etcétera). De acuerdo al autor, existen tres tipos de artificialización: la sustitución,⁷⁴ la proliferación⁷⁵ y la condensación.⁷⁶

Aunado al artificio, la otra característica esencial del barroco latinoamericano es la parodia, que Sarduy considera un género mayor y no uno menor, como lo estima Robert Jammes. El caribeño afirma que

sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada día más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración de otras obras. (175)

La parodia es juego pero también recuperación e imaginación. Son estos dos últimos atributos lo que Sarduy valora más en la parodia:

El barroco latinoamericano reciente participa del concepto de la parodia, tal como lo definía . . . Bakhtine. Según este autor la parodia deriva del género “serio-cómico” antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco —de allí su mezcla de alegría y *tradición*— y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también *inventa* libremente,

⁷³ Considérese el ejemplo de las “Soledades” que provee Sarduy, en el que el poeta sustituye el estrecho de Magallanes por “de fugitiva plata / la bisagra, aunque estrecha, abrazadora / de un Océano y otro” (169).

⁷⁴ El significante de un significado X es sustituido por otro alejado de él (y que el lector entiende gracias al contexto). Ejemplo: “aguijón de leptosomático macrogenitoma” en lugar de pene (Lezama Lima) (169).

⁷⁵ El significante de un significado X es sustituido por una serie de significantes (y que el lector entiende gracias al número de significantes y a su progresión). Ejemplo: la enumeración caótica que Carpentier utiliza para connotar el significado de desorden en *El siglo de las luces* (171).

⁷⁶ La fusión de dos significantes para crear un nuevo significado. Ejemplo: “amosclavo” o “maquinoscrito” (Cabrera Infante) (173).

juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla. (175, las cursivas mías)

Valiosos también como ingredientes de la parodia y como “elementos para una semiología del barroco latinoamericano” (176) son la intertextualidad (que se manifiesta a través de la cita⁷⁷ y la reminiscencia⁷⁸) y la intratextualidad (la cual incluye gramas fonéticos,⁷⁹ gramas sémicos⁸⁰ y gramas sintagmáticos⁸¹).

Barroco

En este pequeño libro Sarduy continúa su estudio del barroco iniciado dos años antes. El objetivo de esta obra es de carácter más universal: “señalar la ‘retombée’ de ciertos modelos científicos (cosmológicos) en la producción simbólica no científica, contemporánea o no” (*Barroco* 13).⁸² Esa “contemporánea o no” revela lo que ya sabíamos: para Sarduy el barroco es un fenómeno recurrente en la historia.

⁷⁷ Frases o personajes tomados de otros textos incrustados en la obra.

⁷⁸ Elementos o pasajes que de manera más sutil y “sin aflorar a la superficie del texto” recuerdan o remiten a otros textos (178).

⁷⁹ Juegos verbales autoreferenciales cuyo fines son “ser una máscara, un artificio y un divertimento fonético” (179). Algunos gramas fonéticos son la aliteración, los anagramas, caligramas, acrósticos, el bustrofedón y todas las formas gráficas de la anamorfosis” (178).

⁸⁰ Este grama, que Sarduy denomina “*idiom reprimido*”, se encuentra “detrás del discurso” y su “latencia perturba o enriquece de algún modo toda lectura inocente” (179). Un ejemplo del autor: “en Góngora, por ejemplo, el nombre de ciertos animales supuestamente maléficos . . . y que el discurso codifica apelando a la figura típica de la exclusión: la perífrasis”

⁸¹ Elementos en el texto que, sin hacerse explícitos, hacen referencia a “la gramática que . . . sostiene [a la obra], al código formal que le sirve de cimiento, de apoyo teórico, al artificio reconocido que la soporta como práctica de una ficción y le confiere así su autoridad” (180). Como ejemplo Sarduy cita a *Adán Buenosayres* y los innumerables elementos que lo ubican dentro de la tradición homérica.

⁸² Así define Sarduy la “*retombée*”: “causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (*Barroco* 9). Irlemar Champi traduce el término francés como “recaída” (Chiami 38); nosotros preferimos “resonancia.”

La cosmología barroca: Kepler. La (compleja) idea principal en el libro de Sarduy se encuentra más o menos encapsulada en una nota al pie del primer capítulo: “El paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, el de *lo que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural*, paso de lo clásico a lo barroco” (*Barroco* 19). La siguiente es una sinopsis de su exposición: en el Renacimiento aparece la teoría heliocéntrica, aquella que afirma 1. que el Sol, y no la Tierra —como se pensaba hasta antes de Galileo y Copérnico—, es el centro del Universo y 2. que existen orbitas planetarias circulares alrededor del Sol. Kepler descubre más tarde que estas órbitas no son circulares sino elípticas. Según Sarduy, este descubrimiento constituye el paso de la imagen de la perfección a la imagen de la deformidad: “ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del *yang* germinador del Sol, el ausente” (*Barroco* 56). Un resultado inmediato de esta pérdida de “centro único” es la idea del infinito: con la orbita elíptica nace “el pensamiento de la infinitud, de lo no centrado, sin lugares ni espesores precisos, el pensamiento de la topología barroca” (*Barroco* 56).⁸³

El efecto elipse. Acaso el corazón del argumento del escritor cubano es que toda manifestación barroca es producto de la resonancia (*retombée*) de la elipse nacida del modelo científico de Kepler. Con ayuda de ejemplos de la arquitectura, la pintura y la poesía, Sarduy propone una serie de posibilidades de generación de la elipse, es decir, algunas de las maneras en las que la elipse kepleriana habría servido como modelo o se

⁸³ De esto podemos imaginar características típicamente barrocas como lo inacabado y el *horror vacui*.

habría proyectado (o podría proyectarse en el caso del neobarroco) en las diversas manifestaciones barrocas. Entre ellas se encuentran: el descentramiento, el doble centro virtual, el doble centro real, la anamorfosis del círculo, la elipsis y, finalmente, la elipsis del sujeto. Un ejemplo —no revisaremos aquí las seis posibilidades que propone Sarduy— es la pintura de Rubens *El intercambio de princesas*, en donde aparece, generado por la elipse, lo que el autor denomina un “doble centro real”; dos núcleos paralelos: uno celeste, formado por angelotes, y otro terrestre, formado por princesas y mozalbetes (*Barroco* 64). Hablaremos de otras tres de estas manifestaciones, el descentramiento, la elipsis y la elipsis del sujeto, en la tercera parte de este trabajo, cuando analicemos la narración de *Casa de campo*.

El neobarroco sarduyano. Sarduy denomina “Suplemento” a lo que en su ensayo “El barroco y el neobarroco” ha llamado “Conclusión.” Estos comentarios finales son dignos de mención debido a que algunos de ellos constituyen hoy parte de una nueva (y acaso la más reciente) línea de pensamiento sobre el barroco. En la actualidad, sostiene Sarduy, “[e]l barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse —ese suplemento de valor— subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, el círculo” (*Barroco* 99). Así, pues, dentro de un contexto económico, “ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes” (*Barroco* 99). En un espacio erótico, lo barroco se vincula al juego y no, como en las obras clásicas, al trabajo: “el espacio barroco es . . . el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en su suplemento, en la

demasia y la pérdida parcial de su objeto” (*Barroco* 100). Finalmente, Sarduy afirma (y es aquí en donde introduce la palabra “neobarroco” por primera vez en su trabajo):

el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, de logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico . . . Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión. (*Barroco* 103)

Comentario: Sarduy anuncia al principio de su ensayo que su intención es “restringir” el concepto de barroco (“Lo barroco” 168). El resultado, sin embargo, parece ser el opuesto: al distinguir artificio y parodia como los dos principales elementos del barroco latinoamericano, el autor expande el territorio barroco a espacios que difícilmente parecen corresponderle: el uso de la parodia y el artificio —por sí solos o en combinación— ha existido en literaturas de diversos tiempos y numerosos lugares (de los griegos al teatro del absurdo) que poco o nada tienen que ver con el barroco (al menos no con el barroco de autores incluso encontrados como Maravall y d’Ors, en donde todo un conjunto de características es necesario para que una manifestación sea considerada barroca). El barroco sarduyano se hace aún más general con su argumento basado en el paso del círculo a la elipse. Aunque ingeniosa (y en ocasiones útil como parámetro general), la teoría de Sarduy parecería extraviarse en el antiguo contraste entre lo clásico y lo barroco, entre la manifestación barroca basada en la imagen de la perfección y aquella basada en la imagen de la deformidad. Queda entonces la pregunta: ¿qué no cabría entre estas dos categorías?

Y sin embargo, las conclusiones en ambos trabajos nos ofrecen una alternativa de lo que el escritor podría estar pretendiendo: una reelaboración del concepto “barroco” en el que se enfatice no sólo su carácter rebelde (como en Lezama Lima y Carpentier)

sino también, su actualidad, su vigencia. Dado que la lengua es un ente en constante movimiento, censurar tal intento se antoja drástico.⁸⁴ Quizá tiempo y espacio han hecho que “barroco” pueda tener distintos significados. Quizá ya los tenga.

Gonzalo Celorio

El objetivo de Celorio en su ensayo “Del barroco al neobarroco” (2001) es “hacer . . . una revisión del concepto [del barroco], para precisar su significación y determinar su pertinencia al aplicarlo a ciertas manifestaciones de la cultura y las letras iberoamericanas que han sido consideradas como barrocas o neobarrocas” (76).

Celorio divide su trabajo en tres partes, cuyos títulos respecto en la siguiente síntesis de sus ideas más importantes:

El barroco en el Nuevo Mundo, arte de contraconquista. Celorio indica que hay consenso entre la crítica sobre las características formales del estilo barroco.⁸⁵ Para el autor, sin embargo, estas características no son exclusivas del barroco, por lo que “habría que determinar el sistema o código en el que [estas] adquieren su valor, esto es su condición barroca . . . es en ese punto relativo a lo que podríamos llamar la estructura del arte barroco donde se registran posturas ideológicas diferentes e incluso opuestas” (77). Entre las diferencias ideológicas que cita, la más notable es aquella que tiene que ver con el contraste entre el estilo clásico y el barroco. Dentro de esta discusión, hay quien ha juzgado al barroco “sinónimo de mal gusto” y hay quien lo ha juzgado como

⁸⁴ La constante mudanza es además una maniobra harto barroca.

⁸⁵ Estas son las características que cita el autor: “la exuberancia, el artificio, el contraste, (luz y sombra, belleza y fealdad, ilusión y desengaño), la tensión dramática, el dinamismo, la exageración, la sensualidad, la distorsión, etcétera” (76).

continuidad del arte renacentista (77-9). Celorio critica ambas posturas y la contrasta con otra más positiva (por librar al barroco de la sombra clásica), aquella que lo valora como “una ruptura determinante de los modelos impuestos,” sobre la cual destaca un aspecto significativo: “[r]omper con la tradición para conformar la modernidad implica haber asimilado previamente la tradición que se pretende romper” (79). Celorio no niega lo que otros críticos han señalado, a saber, que “[l]a Contrarreforma determina el carácter de las expresiones barrocas en la península ibérica” (83). Sin embargo, difiere de críticos como Leonardo Acosta, quienes ven en el barroco americano una extensión de ese movimiento contrarreformista, imposición artística y cultural en el mundo recién encontrado, es decir, prolongación de la conquista. Coincide, en cambio, con la visión optimista y liberadora de Lezama Lima:

La hibridez, la mixtura, la simbiosis hacen del barroco americano un arte bizarro, fantástico, colorido, popular, que lejos de reflejar la sumisión propuesta por Acosta, es signo vigoroso de la originalidad americana. Por ello, Lezama Lima llama al barroco americano, en vez de arte de Contrarreforma, arte de *contraconquista*. De tal manera es genuino e intenso en su desarrollo que es claro testimonio de que América está preparada para asumir su independencia. (Celorio 88)

El barroco y la Ilustración en la Nueva España. A partir de un comentario de Octavio Paz, en el que el poeta señala la supuesta falta de Ilustración y filosofía crítica en el orbe hispano del siglo XVIII, Celorio propone —siguiendo a Lezama Lima— que el barroco constituye el refugio y expresión de las ideas ilustradas y la crítica en la Nueva España:

El pensamiento ilustrado, del cual emanan los principios de la universalidad enciclopédica y de la crítica, aquí se aloja, pues, en la pasión mexicana del barroco. En tal instalación consiste, acaso, nuestra singularidad: no precisamente en la ausencia de la Ilustración y en la consecuente falta de crítica, sino en el inseparable matrimonio, que no

desplazamiento ni ruptura, de las luces y el Señor Barroco, de la crítica y de la pasión. (Celorio 93)

Critica entonces una asección más de Paz: que la historia del pensamiento en el mundo hispano ha sido una historia “excéntrica” comparada con la del resto del mundo moderno. El autor interpreta este comentario como una manera de Paz de decir que nuestros países son “rudimentarios con respecto al mundo moderno” y, por tanto, faltos de originalidad. Emplea el término utilizado por el propio Paz para refutarlo: “de nuestra excentricidad no se desprende . . . que no tengamos tradición crítica sino que precisamente por tal excentricidad nuestra crítica adopta modalidades específicas, toda vez que en nuestra historia las luces alternaron amigablemente con el barroco” (95). Y remata:

[h]abida cuenta de nuestra historia colonial hispánica y por lo mismo excéntrica, lo propio y original americano es tener cosas en principio ajenas que hacemos propias en virtud que no las teníamos ni podríamos tenerlas. Esa es nuestra originalidad. No tenemos tradición crítica a la manera europea; tenemos tradición crítica a la manera americana. ¿Y cuál es esa tradición crítica americana? La que se genera de la superposición —y no del desplazamiento ni de la ruptura— de un sistema ilustrado en un sistema barroco; de unas ideas europeas supuestamente universales en una cultura americana supuestamente peculiar. (97)

La narrativa neobarroca hispanoamericana. Celorio resume la teoría del barroco y neobarroco que Severo Sarduy propone en su ensayo del mismo nombre. No le niega rigurosidad al estudio del cubano, pero sí afirma que a partir de su publicación los términos barroco y neobarroco han sido muchas veces utilizados con ligereza. La razón no es difícil de hallar: “los postulados de Sarduy, enriquecidos dos años después en su libro *Barroco*, que originalmente fueron aplicados de manera prioritaria a escritores cubanos, constituyen una tipificación, basada en la parodia y en el artificio, a la que virtualmente pueden responder muy diversas obras de la narrativa hispanoamericana

contemporánea” (98). En su afán por acotar las difusas fronteras del barroco/neobarroco, Celorio propone “algunos aspectos que rebasan las tipificaciones estrictamente formales y que aluden a ciertos rasgos de su contenido ideológico para enriquecer su significación” (99).

Apoyado en Sarduy, Celorio destaca especialmente la importancia de la parodia (y dos de sus mecanismos, la intertextualidad y la intratextualidad) en la narrativa hispanoamericana:

La parodia . . . no es otra cosa que llegar, de regreso, al punto de partida y recuperarlo —esto es preservarlo, enriquecerlo— con los beneficios adquiridos en semejante periplo: la crítica (el sentido del humor, el homenaje) que la distancia y la perspectiva otorgan. La parodia, pues, no se limita a la burla del discurso de referencia: la parodia implica una actitud crítica que pondera, selecciona, asume, fija, recupera y preserva los valores culturales.

Esta parece ser, en la narrativa hispanoamericana contemporánea, la intención del discurso paródico: sentirse en posesión de una cultura y manifestar tal seguridad mediante la crítica: el juego, la reflexión, el reconocimiento. (101-2)

En seguida, el autor introduce el concepto sontagiano de *camp*, cuyas características considera “afines a la estética del neobarroco y aplicables a diversas obras narrativas hispanoamericanas” (103). Esa afinidad entre *camp* y neobarroco tiene que ver con la idea sarduyana del barroco como arte del desperdicio, la cual es valiosa para Celorio porque

[p]recisamente tales signos de desperdicio garantizan que el objeto de la parodia ha sido asumido y superado. Estas novelas que pudieran considerarse neobarrocas son testimonio de que nuestro discurso novelístico goza ya de los saludables tributos de la crítica: el humor, el juego, la ponderación. Acaso por primera vez en nuestra historia literaria, toda una narrativa se significa por expresar abundantemente, generosamente —hasta el desperdicio— que va de regreso de las cosas, de regreso de su propia historia. (104-5)

Comentario: Celorio sigue la línea teórica cubana, especialmente a Lezama Lima y a Sarduy: con Lezama Lima, subraya el carácter híbrido, sincrético, heterogéneo, del barroco americano; con Sarduy, su condición crítica pero al mismo tiempo de autoconocimiento, aceptación y posesión de una cultura. Importante para Celorio es que el análisis no se quede en la superficie, en los aspectos formales, de la expresión neobarroca, y se subraye la importancia de un contenido ideológico, el cual el autor reconoce distinto al del barroco histórico. Algo que no queda del todo claro es el nexo que Celorio hace entre neobarroco y *camp*. No niego las similitudes, pero me parece que el *camp* carece de un contenido ideológico claro.

***Barroco y modernidad* (2000), de Irleamar Chiampi**

“Todo debate sobre la modernidad y su crisis en América Latina que no incluya el barroco resulta parcial e incompleto” (Chiampi 9). Con esta impetuosa aserción inicia Chiampi su libro, en el cual busca “articular la noción de barroco como encrucijada estética y cultural que dio origen a lo moderno y a lo que a partir de entonces llamamos ‘literatura’” (9). El objetivo conjunto de los diversos ensayos que componen este volumen es “examinar cómo algunos escritores latinoamericanos . . . reciclaron intencionalmente, dentro o más allá de la aventura experimental de la modernidad estética de la narrativa, ciertos rasgos de estilo, trazos, temas y procedimientos característicamente barrocos... para producir el efecto barroco” (9).⁸⁶

⁸⁶ Entre esos rasgos y temas, Chiampi cita la proliferación, la amplificación, la *mise-en-abyme*, la metaforización oscura y el mito de don Juan.

El concepto de barroco para Chiampi no es ni estructura histórica ni forma eterna o atemporal. “Lo barroco —nos dice— se dinamiza para nosotros en la temporalidad paralela de la metahistoria: es nuestro devenir permanente, y el muerto que continúa hablando, un pasado que dialoga con el presente a través de sus fragmentos y ruinas, acaso para prevenirlo de volverse teleológico y conclusivo” (11).

No es mi intención aquí sintetizar la totalidad de esta obra. En vez de ello, resumo la exposición de Chiampi sobre el desarrollo histórico del barroco en América Latina, desarrollo que finalmente desemboca en un barroco crítico (al menos hasta hoy) de la modernidad y de sus valores. La sección a la que me refiero se encuentra en el capítulo inaugural, “El barroco en el ocaso de la modernidad,” en el que la autora distingue cuatro momentos (o “inserciones”) en el que el barroco resurge en la historia moderna de la literatura latinoamericana. Chiampi se enfoca principalmente en los últimos dos, ya que son estos dos los que tienen que ver con su discusión sobre barroco, modernidad y postmodernidad. Debido a que ya hemos revisado aquí las dos principales propuestas vinculadas al tercero de esos momentos (la de Lezama Lima y la de Carpentier), mi resumen sólo hace una brevísima mención de los primeros tres y se concentra en el último. Estos son los cuatro momentos de los que habla Chiampi:

Primero: 1890. El referente principal es el poeta nicaragüense Rubén Darío y algunas porciones de su versificación realizada al gongorino modo.

Segundo: 1920. Los poetas de la vanguardia (incluido Jorge Luis Borges) y su valoración y defensa del barroco como una estética universal.

Tercero: 1950. Hay un giro drástico en este nuevo ciclo: del interés puramente estético por las formas, los autores latinoamericanos (encabezados por Lezama Lima y

Carpentier) pasan a la legitimización histórica; inicia una “conciencia americanista, reivindicatoria de la identidad cultural, que explicita ideológicamente lo que en las formas poéticas sólo se consigna *sub specie metaforica*” (Chiampi 21). Chiampi ofrece en esta sección un esclarecedor comentario de esta “americanización del barroco” a través de un análisis de las principales ideas sobre el barroco tanto de Carpentier como de Lezama Lima.

Cuarto: 1970. Según Chiampi, entre los escritores pertenecientes a este momento se encuentran Sarduy, Augusto Roa Bastos, Haroldo de Campos, Luis Rafael Sánchez, Carlos Germán Belli, Octavio Paz y Edouard Glissant. Este cuarto resurgimiento —el cual se extiende durante más o menos veinte años— continúa la corriente iniciada por Lezama Lima y Carpentier, aunque extiende y modifica considerablemente su intención: posee ahora “una inflexión fuertemente revisionista de los valores ideológicos de la modernidad. Moderno y contramoderno a la vez, el neobarroco informa su estética postmodernista . . . como un trabajo arqueológico que no inscribe lo arcaico del barroco sino para alegorizar la disonancia de la modernidad y la cultura de América Latina” (29).

El nuevo texto barroco, el texto neobarroco, representa un instrumento de crítica que exhibe y denuncia lo que J. F. Lyotard ha denominado *metarrelatos*: el Progreso, el Humanismo, la Técnica, la Cultura . . . (Chiampi 37). Con una frase que recuerda a Lezama Lima, Chiampi dictamina: “Si el barroco es la estética de los efectos de la Contrarreforma, el neobarroco lo es de la contramodernidad” (37).

Hacia el final del capítulo Chiampi advierte que “la función crítica del barroco no se agota, sin embargo, en la visión pesimista que registra la entropía de la modernidad historicista. La reapropiación estética del barroco ha sido también el resorte

para recrear la historia a la luz de los nuevos desafíos del presente” (38). Y concluye optimista:

El escritor martiniqués Edouard Glissant observa que el barroco hoy significa “une manière de vivre l’unité-diversité du monde.” Pero es asimismo un hecho insoslayable que el neobarroco apunta a una utopía de lo estético, en la cual la palabra privilegiada sea la de las culturas construidas, no por la conjunción de las normas erigidas en los centros hegemónicos, sino por la heterogeneidad multitemporal con que se precipitaron a la historia. (41)

Comentario: Con reminiscencias de d’Ors (la idea del barroco como “devenir permanente”), la teoría de Chiampi parece basarse principalmente en las ideas de Sarduy y su hincapié en el carácter insumiso y vigente del barroco latinoamericano.⁸⁷ En la teoría de Chiampi la ideología prevalecería sobre la forma. Lo curioso es que esta ideología se parece y no, al mismo tiempo, a la ideología del barroco histórico: se parece, porque, al igual que los autores contemporáneos que Chiampi cita, los escritores españoles del siglo XVII, por ejemplo, también se oponían a la modernidad y al progreso; no se parece, porque, a diferencia del de los modernos, el ataque de los autores del XVII (al menos así lo afirma Maravall) difícilmente era dirigido en contra del sistema del que formaban parte. Difícil saber qué hacer con este tipo de desarmonías, en donde el neobarroco *es y no es* manifestación reciente y, como consecuencia, la línea que lo separa del barroco histórico se torna difusa, llevando la discusión de vuelta a su pregunta inicial: ¿es el barroco un período histórico o un estilo recurrente en distintos tiempos y lugares?

⁸⁷ Al igual que Sarduy (sobre todo en su ensayo), Chiampi privilegia las expresiones literarias sobre las pictóricas o arquitectónicas.

A manera de (inconcluso) colofón y preámbulo preparativo

El crítico y escritor Enrique Anderson Imbert ha identificado, de forma sencilla y admirable, el atributo capital de todo laberinto: “Un laberinto es un laberinto no porque no se pueda entrar sino porque no se puede salir” (Anderson Imbert 37). Conecto esta definición con lo que apuntaba Moser al principio de este apartado: el barroco es un laberinto al que se puede acceder casi sin contratiempo (interés y paciencia las llaves de su puerta) pero del que parece imposible escapar. Tras revisar las distintas teorías no parece equivocado hablar de muchos barrocos, de un laberinto de barrocos, barroco laberinto. Ya en su interior, uno tiene que escoger (aunque escoger en este movedizo territorio signifique escoger *temporalmente*, contentarse con argumentos en constante vaivén): este camino o ese otro, ésta o aquella teoría. Defino a continuación algunos conceptos básicos y elijo la teoría del barroco/neobarroco que emplearé en el resto de este trabajo:

Junto con Chiampi, llamo manifestación neobarroca a la manifestación nueva que recicla “ciertos rasgos de estilo, trazos, temas y procedimientos característicamente barrocos . . . para producir el efecto barroco” (Chiampi 9). Entiendo por rasgos, temas y estrategias “característicamente barrocos” a los que se emplearon durante el barroco histórico (dependiendo del teórico entre finales del siglo XVI y principios del XIX) y que Maravall, hemos visto, enumera admirablemente.

Para llevar a cabo el análisis del texto de Donoso, he escogido la teoría que Severo Sarduy expone en *Barroco*. En apariencia demasiado general (se puede pensar

que su amplitud concierne a expresiones no necesariamente barrocas), la teoría del cubano tiene al menos dos cualidades a su favor:

1. A nivel formal, su carácter general no sólo es debilidad, también es fortaleza. Además de cubrir un completo catálogo de manifestaciones barrocas con un lenguaje propio, la teoría sarduyana, cimentada en la figura de la elipse como principal inspiración de la expresión barroca (junto con la noción del infinito como su inmediata y más notable consecuencia), sugiere también muchas de las características del barroco histórico que lista Maravall: la visión pesimista del mundo, la incertidumbre, el mundo como laberinto, el mundo al revés, el interés exacerbado por la muerte, la atracción por lo macabro, el gusto por lo inacabado, las apariencias, el desengaño, el carácter aparental del mundo, la confusión de la verdad y la mentira, el juego de lo real y lo inventado, la vida como sueño, la suspensión, el gusto o tendencia por la dificultad...

2. Hemos visto que, independientemente del tiempo y del lugar, un componente ideológico es común denominador en las teorías del barroco/neobarroco: para Weisbach, el barroco es “arte de la Contrarreforma”; para Lezama Lima, “arte de contraconquista”; para Chiampi, “arte de contramodernidad”... La clara tendencia hace pensar que un elemento ideológico es necesario en toda teoría del barroco/neobarroco.⁸⁸ Tiempo y espacio, condiciones políticas, económicas y sociales, impiden, sin embargo, que ese elemento sea siempre el mismo. Sarduy contrarresta lo que parece un amplio acceso a su definición de barroco con la inclusión de un elemento ideológico como uno de sus

⁸⁸ Recordemos, por ejemplo, como Celorio habla sobre la necesidad de localizar “ciertos rasgos de[l] contenido ideológico [de la obra neobarroca] para enriquecer su significación” y limitar las amplias fronteras del neobarroco definido sólo en términos formales (99).

requisitos. Para el cubano, no bastan los elementos formales, el neobarroco es además subversivo: “[a]rte del destronamiento y la discusión” (*Barroco* 103).

Capítulo III — La narración neobarroca de *Casa de campo*

Al revisar las distintas interpretaciones de *Casa de campo* en el capítulo inaugural de este trabajo, mencionamos que la novela puede leerse como una crítica a las convenciones narrativas imperantes desde principios del siglo XX y hasta más o menos mediados de los sesenta. Recordemos que Donoso, abiertamente opuesto a los dogmatismos literarios (Piña, sin página), admite de varias maneras que su novela es “una batida contra la aceptada novela clásica . . . contemporánea” y sus reglas implícitas (Martínez, “Entrevista” 54). Entre esas reglas implícitas, el autor enumera: “el narrador no debe verse[,] la novela tiene que ser experimental[,] los personajes tienen que ser psicológicamente verosímiles [y] el lenguaje debe tener . . . [la] verosimilitud . . . de[l] idioma hablado” (citado en Martínez, “Entrevista” 54). Quizá el recurso más evidente que Donoso emplea en *Casa de campo* como parte de su crítica a esas convenciones literarias sea la inclusión de un narrador decimonónico —omnisciente, intruso, didáctico, formulista, propenso a la narración en tercera persona—, el mismo que para muchos escritores de su generación estaba agotado y era un deber reemplazar. Sin embargo, un análisis detallado de la narración en la novela muestra que ésta es mucho más compleja y versátil de lo que aparenta ser. La exuberante pluralidad tanto del punto de vista como de los modos narrativos así lo confirma. En la historia de los Ventura pueden encontrarse varios narradores: un narrador principal que es autor y es narrador —y el cual realiza la prodigiosa hazaña de irrumpir en su propio texto— y al menos un par de personajes que participan en la narración desde su propia perspectiva. Hay además narración en primera y en tercera persona, el narrador es a veces omnisciente y a veces limitado, en ocasiones intruso, casi nunca fiable y frecuentemente afectado (*self-*

conscious). Asimismo, en el libro aparecen e interactúan todo tipo de modos narrativos: el estilo indirecto libre, el flujo de conciencia, el monólogo interior e incluso fragmentos que pertenecerían a la voz testimonial.

En una entrevista sobre su novela previa a *Casa de campo*, Donoso alude al vínculo entre barroco y pluralidad y complejidad narrativas: “*El obsceno pájaro de la noche* es un ejercicio en punto de vista; es el módulo ya; una cosa completamente barroca. Es el punto de vista desarrollado, exacerbado, lúcido, complicado, jugado en todas las posibilidades” (citado en Martínez, “Lo barroco” 641). El propósito de esta sección es examinar la pluralidad de puntos de vista y modos narrativos en la narración de *Casa de campo* a través del lente teórico neobarroco del crítico y escritor cubano Severo Sarduy. Tengo para mí que el empleo de la polifacética narración así como la irrupción del narrador como personaje en el capítulo doce harían de la novela de Donoso una obra neobarroca. Primero, porque dichos recursos constituyen ejemplos de descentramiento (en el caso de la narración) y de elipsis del sujeto (en el caso del narrador como personaje) —ambas, según Sarduy, manifestaciones producto de la *retombée* de la figura de la elipse—. Pero además, porque el uso de estos recursos representaría el “arte del destronamiento y la discusión” que supone el neobarroco sarduyano (*Barroco* 103), ya que revelaría la abierta oposición donosiana en contra de los modos narrativos de su tiempo para él anquilosados, su “batida contra la aceptada novela clásica . . . contemporánea”.

Hemos revisado ya algunos aspectos básicos de las dos teorías (paralelas y sin embargo complementarias) del neobarroco de Sarduy. Me valgo en esta sección de la más universal, aquella contenida en su libro *Barroco* y en la cual la figura de la elipse —

valorada a partir del modelo cosmológico de Kepler— representa el fundamento del barroco, mientras que las múltiples manifestaciones barrocas son fruto-inspiración de su *retombée*. Para Sarduy, la elipse, a diferencia del círculo—figura dominante en la cosmología galileana, cuya imagen predomina como modelo ideal en la fase previa al barroco⁸⁹—, es una forma dinámica, cambiante, que puede “descomponerse, convertirse en otras figuras cónicas, reducirse a una interacción de dos núcleos o a la escisión de uno, central, que desaparece, a la dilatación de un círculo, etc.” (*Barroco* 57).

Mencionamos en la sección anterior las seis posibilidades generativas de la elipse kepleriana que propone Sarduy; las seis maneras en que ésta se proyecta en las expresiones barrocas. Me enfocaré en esta sección en dos de esas posibilidades: el descentramiento y la elipsis del sujeto. Mi propósito es aplicar ambos conceptos a la pluralidad narrativa de *Casa de campo* y a la inusual manera en que el autor-narrador se incluye como personaje de su propio texto.

El peculiar narrador decimonónico de *Casa de campo*

El narrador de *Casa de campo* posee, a menos a primera vista, las características de un narrador decimonónico. Emplea una ceremoniosa familiaridad con el lector. Expresiones como “mis lectores no se extrañarán” (373), “mis lectores sabrán” (349), “está de más decírselo a mis lectores” (174) o “mis lectores se estarán preguntando” (104), son testimonio de esa familiaridad. Hay un tono didáctico en su relato. Un ejemplo es su

⁸⁹ Dado que Sarduy de cierta manera continua la tradición de Eugenio d’Ors, aquella que no limita el barroco a un tiempo o un espacio, quizá sería más adecuado decir “la fase *contrapuesta* al barroco” en vez de “la fase *previa* al barroco.” Lo cierto es que temporalmente la teoría de Galileo vino antes que la de Kepler: expresiones de su *retombée* debieron, por lo tanto, también aparecer antes.

discurso en el que compara la belleza de Cordelia con la de Melania y durante el cual uno de sus propósitos sería el de iluminarnos: “Mis lectores reconocerán,” dice el narrador, “que la belleza pura es terrible por los misterios que encierra, una cualidad abstracta, difícil, que compromete también la inteligencia del que la aprehende” (96). Es adepto a fórmulas que recuerdan a la novela del siglo XIX; entre ellas, “mi mano tiembla al comenzar a describir” (229), “debo confiar a mis lectores” (233) o “si mis lectores me permiten” (318). Y, finalmente, también con viejas fórmulas, crea el suspense en la historia o mantiene el interés del lector. Un caso claro ocurre en el capítulo dos, cuando anuncia, con una alusión pasajera, las desgracias que ocurrirán en la novela más adelante: “[q]uiero que este capítulo de mi historia retroceda en el tiempo para analizar las actitudes de esta familia . . . lo que echará luz tanto sobre aquello que sucedió en el día mismo de la partida de los Ventura como sobre los horrores que sucedieron después” (54). Menos dramático pero igualmente efectivo, otro ejemplo aparece justo entre la primera y la segunda sección del capítulo trece: “Volviéron [a Marulanda dos de los nativos que trabajaban para Malvina], y volviéron a partir y a volver, trayendo noticias y llevando promesas y amenazas, produciendo la extrañísima situación que ahora me propongo narrar” (461).⁹⁰

Pronto, sin embargo, nos damos cuenta que una constante ironía socava su didactismo y abruptas revelaciones debilitan el suspense. Así termina, por ejemplo, el apartado que relata, irónico, la violenta reconquista de la casa por parte de los sirvientes:

⁹⁰ Compárense estos dos fragmentos con la manera de crear suspense del narrador de Charles Dickens, arquetipo del narrador decimonónico. Así finaliza, por ejemplo, el capítulo XVI de *David Copperfield* (1850): “It made a great impression on me, and I remembered it a long time afterwards; as I shall have occasion to narrate when the time comes” (Dickens 240).

Los acontecimientos que he narrado más arriba [la toma del control de la casa] no duraron más que media hora pese a que podrían parecer más prolongados por la minuciosidad con que he hecho el relato. En todo caso, puedo asegurar a mis lectores que no constituyeron más que un incidente preliminar, sin importancia, sólo digno de olvidarse, dentro de la *gesta heroica* de la toma de Marulanda por los sirvientes, que ahora me propongo escribir para *edificación* de todos los que lean estas páginas. (289, las cursivas mías)

En cuanto al menoscabo del suspense, casi al momento en que los adultos deliberan qué hacer con Fabio y Casilda, el narrador interviene súbitamente e informa: “es mejor que mis lectores se enteren inmediatamente que nunca nadie supo nada más de ellos” (260). O cuando Arabela se debate entre la vida y la muerte, el narrador interrumpe fulminante: “acoto aquí para no tener que volver sobre este tema: Arabela murió una hora más tarde en los brazos de la extranjera” (452).

El narrador decimonónico comienza a desvanecerse más claramente al comportarse como un narrador afectado. Empleado por autores tan disímiles y temporalmente apartados como Miguel de Cervantes (*Don Quijote* [1605-15]), Laurence Sterne (*Tristram Shandy* [1759-67]) y Lord Byron (*Don Juan* [1819-24]) —y por tanto, no necesariamente ligado a las convenciones literarias del siglo XIX—, un narrador de este tipo “shatters any illusion that he or she is telling something that has actually happened by revealing to the reader that the narration is a work of fictional art, or by flaunting the discrepancies between its patent fictionality and the reality it seems to represent” (Abrams 243-4). En *Casa de campo*, ambas funciones pueden encontrarse. El narrador revela sistemáticamente que su relato es una ficción. Ejemplos de ello son: “Aquel verano —el que nos hemos imaginado como punto de partida de esta ficción—. . .” (20); “[q]uiero que este capítulo de mi historia retroceda en el tiempo para analizar las actitudes de esta familia que estoy inventando” (54); o bien éste, en donde,

curiosamente, el narrador considera además que este tipo de narración forma parte de las facultades o características del narrador omnisciente: “[n]o es mi intención, aunque como narrador omnisciente tendría derecho a hacerlo, contar la historia de esos sótanos pretendiendo que es independiente de mi antojo, o que existe fuera de esta página” (349). Pero además, existe en la novela una constante discusión sobre la discrepancia entre ficción y realidad.⁹¹ Su principal vehículo es una vehemente crítica a las convenciones literarias ligadas al siglo XX —y todavía dominantes cuando Donoso escribe su novela— que incluye una reivindicación de las formas y recursos que se utilizaban previo a la popularización de dichas convenciones:

Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él. Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo ésta 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. La síntesis efectuada al leer esta novela —aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y el escritor— no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional sino como “real”, veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura. (53)

A Donoso, empero, no le basta la utilización del narrador afectado y lleva su narración hasta los terrenos de la llamada novela auto-reflexiva (*self-reflexive*;

⁹¹ He aquí una de las muchas características del barroco (en el sentido histórico y puramente formal del término) que se pueden encontrar en el texto de Donoso, las cuales mencionaremos más adelante.

involved), cada vez más lejos del modelo decimonónico, ya que este tipo de novela pueden encontrarse más notablemente en el siglo XVI y luego hasta el XX: en el primer caso, *Don Quijote*⁹² y la novela picaresca de su tiempo (*Guzmán de Alfarache* [1599, 1604], de Mateo Alemán, o *La pícaro Justina* [1605], de Francisco López de Ubeda); en el segundo, las novelas *Le Faux-monnayeurs* (1926), de André Gide, y *Pale Fire* (1962), de Vladimir Nabokov.⁹³ Sobre la novela auto-reflexiva, M. H. Abrams explica que es una variación de narración afectada que “incorporates into its narration reference to the process of composing the fictional story itself” (244). En *Casa de campo* este recurso se manifiesta desde su primera página. “La noche anterior a la excursión que me propongo usar como eje de esta novela,” dice el narrador en el segundo de sus párrafos (13). Más adelante aparecen revelaciones similares, algunas de ellas simples, como cuando el narrador advierte que ha omitido una pregunta y una respuesta en el diálogo entre Agapito y Wenceslao (382), algunas más complejas, como cuando habla de versiones tempranas de la novela (346, 392) o de la forma en la cual las ha modificado:

para cambiarlo [el capítulo once] como deseo, me veo en la necesidad de introducir algo en este lugar, un acontecimiento que puede parecer un *deus ex machina*, aunque en el fondo no lo sea —por otra parte no tengo problemas para echar mano de este artificio, que me parece de la misma

⁹² Tras analizar a detalle cada uno de los aspectos del narrador de *Casa de campo*, me he dado cuenta que el narrador más similar al de Donoso sería, hasta donde alcanzan mis lecturas, el de *Don Quijote*. Las posibilidades de este tema lo hacen tan amplio que su correcto examen requeriría un estudio aparte.

⁹³ *Don Quijote* es acaso el ejemplo más famoso e influyente de novela auto-reflexiva no sólo de las letras hispánicas sino también de las universales. La auto-involución menos ardua de entender, sin embargo, es quizá la de *Le Faux-monnayeurs*. El crítico Harry Levin explica así la auto-involución en la novela de Gide: el libro es “el diario de un novelista que está escribiendo una novela [cuyo nombre será *Le Faux-monnayeurs*] sobre un novelista que escribe un diario acerca de la novela que está escribiendo” (citado en Abrams 244). Similar es el capítulo doce de *Casa de campo*, en donde el autor-narrador camina con *Casa de campo* bajo el brazo y conversa sobre la novela con Silvestre Ventura, supuesto modelo de uno de los personajes de la historia. Sobre este capítulo hablaremos más adelante.

solvencia que cualquier artificio literario que puede no parecer artificio—, que cambie el rumbo del periplo de nuestros amigos. (392)

Mas acaso el episodio auto-involutivo más evidente en la novela suceda en el capítulo doce, en donde el autor-narrador lee fragmentos de su versión final de *Casa de campo* a Silvestre Ventura, la supuesta persona en la cual se inspira para crear al personaje de la historia.⁹⁴ En la entrevista, autor y personaje discuten —siempre con ejemplos de *Casa de campo* y desde perspectivas encontradas— no sólo sobre los méritos de la literatura, sino también sobre el proceso creativo, sus posibilidades y limitaciones. El tema dominante de la insólita conversación es qué tan “realista” debe o puede ser la literatura.⁹⁵

Un narrador no tan omnisciente

En general, el narrador de *Casa de campo* se comporta como un narrador omnisciente. Ya hemos visto, cuando hablamos sobre la narración afectada, que el narrador mismo se reconoce como tal: “No es mi intención, aunque como narrador omnisciente tendría derecho a hacerlo, contar la historia de esos sótanos . . .” (349). Abrams explica que un narrador omnisciente “knows everything that needs to be known about the agents, actions, and events, and has privileged access to the characters’ thoughts, feelings, and motives” (241). Además, el narrador de este tipo “is free to move at will in time and place, to shift from character to character, and to report (or conceal) their speech, doings,

⁹⁴ Ya hablaremos de esa supuesta versión final. El encuentro entre el autor-narrador y Silvestre Ventura ocurre, según el mismo narrador, “justo en *este* punto del desarrollo de esta novela” (395), es decir, unas cien páginas antes de su final, lo que la hace una versión parcial y no final.

⁹⁵ Más adelante analizaremos este episodio con mucho mayor detalle.

and states of consciousness” (241). En *Casa de campo* no es difícil hallar estas características y comportamientos en quien cuenta la historia: el narrador posee todo tipo de información privilegiada sobre los personajes, la cual provee, oculta y manipula a su gusto. Así lo indica, por ejemplo, su revelación sobre el bordado de Celeste, cuando menciona que su hija “Morgana se encargaba de deshacerlos [sus garabatos de seda] durante la noche, cuando reconstituía el bordado para que a la mañana siguiente la familia pudiera admirar los refinamientos de la aguja de su madre” (141). No es raro que el narrador esconda cierta información deliberadamente, como cuando “rehúsa darse el aburrido trabajo de reproducir” las preguntas “macarrónicas” de los extranjeros a los Ventura (421), o bien durante su entrevista con Silvestre Ventura, en donde reemplaza con puntos suspensivos sus respuestas textuales a las preguntas que le hace su interlocutor (396).

Y sin embargo, hay momentos en los cuales el punto de vista del narrador parece limitado; su omnisciencia, parcial. Con frecuencia, la vacilación permea esos momentos. Desconoce, por ejemplo, si tres de los diez nativos que tiran del carromato en el que huye Malvina con el oro de la familia “murieron en el camino o *quizás* prefirieron huir” (457, las cursivas mías). Un titubeo similar aparece cuando Wenceslao escapa al Mayordomo y su hueste gracias a la oportuna advertencia tanto de miembros del grupo oprimido como de algunos sirvientes: “Algunos de los niños y nativos, los que no estaban completamente anonadados —y repito: *quizás* también alguno de los sirvientes, para que mis lectores no crean que mi deseo es condenarlos a todos—, también le gritaron [a Wenceslao] que huyera” (302, las cursivas mías). El narrador no sólo duda, también corrige su propia narración:

Llegando a este punto de mi narración debo detenerme para corregir algo que afirmé más arriba: el asalto no significó conciencia, y mucho menos rencor, para todos los primos, ni todos se identificaron con las desvaídas figuras de la derrota. Otro grupo, más reducido, por cierto, no salía del *piano nobile* ni bajaba al jardín por preferir permanecer arriba disfrutando de la renovación de su arrogancia. (312)

Pero acaso la situación más evidente en que el narrador socava su presumida omnisciencia sea su entrevista con Silvestre (395-403). Un narrador de punto de vista limitado, o *parcialmente* omnisciente, “stays in the confines of what is perceived, thought, remembered, and felt by a single character (or at most by very few characters) within the story” (Abrams 242). Esto es precisamente lo que ocurre con el narrador cuando éste se convierte —aunque sea momentáneamente— en uno de los personajes de la historia. El lector tiene la oportunidad de observarlo y juzgarlo a través y dentro de los confines de dos lentes específicos, el del narrador mismo y el de Silvestre, ambos irremediablemente imperfectos pero de dioptrías diferentes (es decir, reveladores de distintas maneras). Al incluirse como personaje de la historia, el narrador no sólo menoscaba su omnisciencia, también la transfiere al lector: durante la entrevista, es el lector, y no el narrador, quien posee la mejor de las perspectivas, ya que (a diferencia del actuante, quien forma parte de la acción) puede comparar y evaluar el comportamiento y las opiniones del narrador valiéndose de su desfachatada, incómoda interacción con Silvestre.

Narración más o menos intrusa

Dentro de una narración de punto de vista omnisciente, un narrador intruso “is one who not only reports, but also comments on and evaluates the actions and motives of the

characters, and sometimes expresses personal views about human life” (Abrams 241).

Acaso los ejemplos de narración intrusa más memorables pertenezcan a novelas de escritores del siglo XIX: Charles Dickens, Jane Austen, Fiódor Dostoyevski y León Tolstoy. Lodge observa que

[a]round the turn of the century . . . the intrusive authorial voice fell into disfavour, partly because it detracts from realistic illusion and reduces the emotional intensity of the experience being represented, by calling attention to the act of narrating. It also claims a kind of authority, a God-like omniscience, which our skeptical and relativistic age is reluctant to grant to anyone. (10)

Tomando en cuenta que uno de los propósitos de Donoso es recuperar al narrador decimonónico, no debe sorprendernos que el narrador de *Casa de campo* posea características de un narrador intruso: no le basta relatar, también le gusta sopesar asuntos, opinar sobre ellos y promover sus convicciones. A veces, con la aparente intención de educar al lector (acaso la más común de las motivaciones de los escritores del XIX apenas aludidos), como cuando habla del secuestro y tortura de Arabela: “la experiencia del dolor, cuando es de gran intensidad y significación, no puede ser reemplazada por la fantasía, que por su naturaleza misma es sugerente, y, por eso, aproximativa e irrespetuosa” (346). De tono similar es su ponderación sobre la belleza pura cuando compara los encantos de Melania y Cordelia (episodio que ya hemos citado parcialmente):

Toda la familia opinaba que Melania era la más bonita de las primas, la que más pronto se casaría. Y como la obligación número uno —si no la única— de las mujeres era justamente ser bonita, gozaba de todos los privilegios. Cordelia, con su trenza de oro y su delgadez, con la intensidad de sus afiebrados ojos claros y sus altos pómulos, tenía quizás más belleza que Melania. Pero mis lectores reconocerán que la belleza pura es terrible por los misterios que encierra, una cualidad abstracta, difícil, que compromete también la inteligencia del que la aprehende, y era considerada por los Ventura como inferior a la seducción

instantáneamente identificable de una encantadora adolescente. Cordelia se adhería al círculo de admiradores de Melania, ansiosa de que la animalidad de su prima la contagiara. (96)

Con el mismo propósito de instruir, en ocasiones su principal objetivo es la promoción de ciertas ideas sobre la novela. En específico, al narrador parece interesarle recalcar 1. que los viejos recursos literarios pueden ser igual de efectivos que los viejos (392), ya que 2. la realidad creada en una ficción sigue siendo una ficción —prueba de ello es el inevitable desfase entre cualquier realidad y una ficción creada a partir de esa realidad—, independientemente de las herramientas literarias, viejas o nuevas, que se empleen en su construcción (53-4). En otras palabras, en la creación de ficciones, ningún recurso literario debe considerarse *per se* ineficaz.

Además de las consideraciones sobre la novela o la vida y sus ingredientes, muchos de los comentarios del narrador tienen la forma de juicios o valoraciones sobre los personajes y/o sus acciones. La mayoría de éstos (en especial aquellos dedicados a los adultos Ventura y los personajes ligados a su ideario) son negativos y van de lo ligero o sutil a lo directo y feroz. De esta manera, si por un lado habla de los “mofletes temblorosos” del Chef (301) y cuenta que Mauro “[c]reció serio, envarado como casi todos los Ventura” (116), por el otro califica las preguntas de los extranjeros como “macarrónicas” y en seguida rehúsa reproducirlas por considerarlas aburridas (421). O bien, aprovecha la oportunidad de ofrecer su opinión sobre los Ventura mientras describe la adaptación inicial de Adriano Gomara a la aristocrática familia: “Adriano era tan diferente que supo dejar que su superficie se mimetizara en seguida con los Ventura. No tardó en adquirir la misma epidermis que esta gente simple, opulenta y amoral, cumpliendo con ciertas formas y puntualidades que lo vistieron de un ropaje bajo el cual

permaneció libre para continuar siendo quien era” (64). La mordaz crítica del narrador tampoco respeta jerarquías. Durante la visita de los extranjeros, dice sobre Juan Pérez y el Mayordomo que “[n]unca fueron tan ‘sirvientes’ . . . como en ese instante, porque identificando de pronto sus intereses con los de sus amos, desearon ardientemente que los extranjeros quedaran boquiabiertos de veras ante el parque, pese a que en esta temporada no lucía sus mejores galas” (423).

Y sin embargo, la narración de *Casa de campo* no siempre es intrusa (y, como hemos ido descubriendo, tampoco siempre decimonónica). “Modern fiction,” apunta Lodge en un análisis sobre el narrador intruso, “has tended to suppress or eliminate the authorial voice, by presenting the action through the consciousness of the characters, or by handing over to them the narrative task itself” (10). Eso es precisamente lo que hace Donoso cuando incluye el flujo de conciencia y el monólogo interior como medios narrativos para los personajes de Celeste y Wenceslao. En ambos casos, el lector se enfrenta al personaje sin la intervención del narrador. En la sección dedicada a la narración en primera persona examinaremos con mayor detalle estos modos narrativos y algunos de sus posibles efectos.

Narrador no fiable: ironía e indeterminación de género literario en *Casa de campo*

Dice Abrams al comparar el narrador convencional con el no fiable: “[w]e ordinarily accept what a narrator tells us as authoritative. The fallible or unreliable narrator, on the other hand, is one whose perception, interpretation, and evaluation of the matters he or she narrates do not coincide with the opinions and norms implied by the author, which

the author expects the alert reader to share” (244). De acuerdo con Lodge, “[t]he point of using an unreliable narrator is indeed to reveal in an interesting way the gap between appearance and reality, and to show how human beings distort or conceal the latter” (Lodge 155), ambos temas esenciales en el libro de Donoso. En el caso particular de *Casa de campo*, un problema inmediato al que el lector se enfrenta cuando intenta distinguir las discrepancias entre lo que el narrador narra y lo que el autor insinuaría en el texto es que narrador y autor se presentan como uno: recordemos los constantes recordatorios por parte del autor-narrador sobre cómo construye la novela (54, 104, 346, etcétera) y el notorio capítulo doce, en donde somos testigos de una conversación entre autor-narrador y personaje, durante la cual el primero lee fragmentos de *Casa de campo* al segundo. Es decir, el narrador de *Casa de campo* sería, en efecto, José Donoso el autor. Analizaremos e intentaremos dar razón de esta peculiaridad más adelante, cuando abordemos el tema de la doble elipsis sarduyana. Entretanto, hablaremos aquí de aquellas “opiniones y normas insinuadas” no por el autor, como propone Abrams, sino por el texto. En otras palabras, a fin de revelar algunos momentos en los cuales aparece la narración no fiable en la novela, nos concentraremos en las discrepancias entre lo que narra el narrador y lo que parece insinuar el texto; entre lo que el texto parece querer decir y lo que el narrador dice.

Acaso el soporte principal sobre el cual descansan las discrepancias entre narrador y texto en *Casa de campo* sea la ironía. La ironía, que en retórica “consists of saying the opposite of what you mean, or inviting an interpretation different from the surface meaning of your words” (Lodge 179), juega un papel fundamental en la poca fiabilidad de quien cuenta la historia, no sólo porque muchos de sus comentarios y sus

juicios están permeados de ella, sino sobre todo porque dichos comentarios y juicios van dirigidos en distintas, a veces opuestas direcciones. Tomemos, por ejemplo, las dos siguientes cláusulas: el narrador revela su repudio a los adultos Ventura llamándolos “gente simple, opulenta y amoral” (64), pero al mismo tiempo se refiere a ellos como “nuestros amigos los Ventura” (246). Debido a la evidente oposición de estas dos ideas, el lector asume que una de ellas debe ser irónica. Si el lector decide —tomando en cuenta que más adelante el narrador muestra idéntico desprecio por Silvestre Ventura durante su entrevista—⁹⁶ que la oración irónica es la segunda, esto significa que el narrador no se considera ni amigo de los Ventura ni adepto a su ideario. Lo extraño, lo difícil, consiste entonces en intentar explicar el comportamiento del narrador cuando éste se asemeja al de la gente que él mismo dice despreciar. Caso específico de este comportamiento es su sorpresivo uso del “tupido velo” —tan identificado con los adultos Ventura y el cual éstos y sus adeptos utilizan para disimular la realidad e intentar eliminar el pasado— cuando decide no incluir toda una sección con detalles sobre la tortura de Arabela que él mismo ha anunciado:

Pero no. Es preferible no dar el texto que prometí en el párrafo anterior: la experiencia del dolor, cuando es de gran intensidad y significación, no puede ser reemplazada por la fantasía, que por su naturaleza misma es sugerente, y, por eso, aproximativa e irrespetuosa. En versiones anteriores de esta novela, aún en las galeradas, venía en este sitio una extensa sección que no era otra cosa que el monólogo interior de Arabela mientras era castigada por los esbirros de Juan Pérez, los cuales, empleando refinadísimas artes, intentaron extraerle no sólo la supuesta verdad sobre el paradero de Wenceslao y Agapito, sino los nombres de

⁹⁶ Dice, por ejemplo, el narrador: “Quedemos mirándonos: Silvestre Ventura y yo no tenemos absolutamente nada que decirnos. No comprendo su pegajosa insistencia para que lo acompañe. Por la inquietud en sus ojos amarillentos como dos botones capitonés en su cara manchada y flácida como un colchón de hospedería, veo que él también descubre que no tiene nada que decirme: insistir que lo acompañe no es más que obedecer a un tropismo de sociabilidad que en absoluto indica ni afecto ni interés, sólo una especie de *horror vacui*, que es necesario llenar aunque sea con compañía indiferente y con palabras descoloridas” (397-8).

los niños que se habrían transformado en antropófagos. Que Arabela haya confesado lo poco o nada que sabía sobre estas materias carece de importancia, ya que el heroísmo puede tomar muchas formas, aun, en casos extremos, el de una aparente cobardía. La modestia me aconseja, más bien, correr un tupido velo sobre estos pormenores, ya que es imposible reproducir esos horrores para quien no los ha vivido, y además quizá sean sólo rumores: ya se sabe lo mentirosos que son los niños. (345-6)

Además del sorprendente uso de la fórmula Ventura para el disimulo y el encubrimiento, existen en este fragmento otros elementos que hacen al narrador poco fiable: primero, deja de proveer algo que él mismo ha dicho proveerá; segundo, justifica su ocultamiento de la información amparado en la aparente imposibilidad de reproducir con palabras el dolor del personaje, algo que ignora, por ejemplo, cuando ofrece abundantes detalles de la tortura del nativo Francisco de Asís (306-7); y por último, al descalificar la palabra de los niños mediante la sospecha, pone en duda todas las atrocidades cometidas en su contra (persecución, represión, coacción, tortura física y psicológica, desaparición, asesinato...), mismas a las que dedica la mayor parte del texto (*su texto*) e indispensables para su lectura integral. Es cierto que una posible parcialidad del narrador no constituye necesariamente un problema de discrepancia —después de todo, nada impide que el narrador pueda contar la historia desde la perspectiva de los adultos Ventura—, pero ese no parece ser el caso aquí: al final, el héroe de la novela, lo dice el narrador, *lo dice el todo del texto*, es Wenceslao,⁹⁷ un niño representante de los niños y lo que ellos simbolizan (revolución, creatividad, memoria, inocencia...); mientras que, a pesar de su protagonismo en la historia, los principales villanos, los

⁹⁷ El narrador lo informa de esta manera: “En todo caso, que mis lectores estén tranquilos, porque Wenceslao, que en cierto sentido es mi héroe, no puede morir hasta el final de mi relato, si es que muere” (372).

peores villanos, de los cuales el narrador se desmarca cuando tiene oportunidad, son los adultos y su ejército de sirvientes.⁹⁸

Mas la narración no fiable en *Casa de campo* no sólo se presenta a nivel de contenido; también lo hace a nivel formal. Ya hemos visto que el autor-narrador se opone a la descalificación automática e irreflexiva de estrategias y/o recursos literarios tradicionales, que no solamente defiende sino también utiliza para demostrar que pueden ser tan efectivos como aquellos contemporáneos. Esto no impide, sin embargo, que el autor-narrador incluya modos narrativos propios de la literatura del siglo XX, la misma que en su momento atacó y descalificó los recursos y estrategias tradicionales que él defiende. En específico, el autor-narrador emplea el flujo de conciencia y el monólogo interior, sobre los cuales profundizaremos más adelante cuando abordemos el tema de la narración en primera persona. Baste decir por ahora que la inclusión de estos dos modos narrativos en una narración de claras tendencias decimonónicas es una manera más del narrador de desestabilizar su narración, de hacerla poco fiable.

El narrador tampoco es claro sobre el género de su narración: la llama novela (13, 53, 391, 489); la llama fábula (229, 312, 313, 363, 372, 431); la llama monólogo (349). Nunca, empero, se decide por uno de estos tres géneros. Aunque en un principio comienza refiriéndose a su narración como novela (13), la mayoría de las veces la denomina fábula (un total de seis veces, mientras que el término “novela” aparece en cuatro ocasiones). En cierto momento, dice que es demasiado larga para seguir llamándola fábula (372), y sin embargo, vuelve a hacerlo poco después (431). Afirma también, en el último cuarto del texto, que realmente es un monólogo y advierte: “no nos

⁹⁸ Ciertamente hay numerosos villanos en la historia (niños incluidos), pero quienes llevan a cabo los peores crímenes son los adultos Ventura y su falange represiva.

engañemos: no pretendo que esta narración sea otra cosa” (349). Nueve páginas antes del final del libro, la narración vuelve a ser novela (489). Así, pues, en la primera y última referencias al género del libro, *Casa de campo* es una novela.

Que el narrador de la historia se refiera a su relato como una novela no parece extraño (el libro de Donoso tiene, en efecto, todas las características de una novela); sí lo es cuando lo denomina fábula o monólogo. De las cuatro definiciones del término “fábula” provistas por los diccionarios de crítica y terminología literaria, sólo una de ellas se acerca a la descripción de lo que el narrador parece identificar como tal: “composición breve . . . que puede estar compuesta en prosa o en verso, cuyos protagonistas son animales o seres inanimados, y que comporta un propósito moral o ideológico” (Marchese y Forradellas 161).⁹⁹ Ya hemos mencionado que la única vacilación del narrador para denominar su narración una fábula es su larga extensión (372),¹⁰⁰ lo cual indicaría que admite tanto el aspecto moralizador de su narración (en el sentido de que existe en ella una moraleja) como que los protagonistas (al menos la mayoría) cabrían en la categoría o de animales (por su salvaje comportamiento hacia el prójimo)¹⁰¹ o de seres inanimados (por su completa insensibilidad hacia todo lo que no

⁹⁹ Las otras tres definiciones de “fábula” son: 1. La que los formalistas rusos utilizan para referirse al “conjunto de acontecimientos que, ordenados cronológicamente, se cuentan en un relato. Este concepto es similar a lo que [Tzvetan] Todorov llama *historia* y [Gérard] Genette *diégesis*” (Barajas 192). 2. Tipo de poema que “desde perspectivas no épicas, sino fundamentalmente líricas o meramente retóricas . . . reproducen asuntos procedentes de la mitología o tratan, de acuerdo con aquella matriz, modelos inventados o procedentes de otras fuentes” (Marchese y Forradellas 161). 3. Acompañada del adjetivo “milesia,” una fabula es un “relato antiguo de carácter inmoral” (Marchese y Forradellas 162).

¹⁰⁰ Este señalamiento a la imposibilidad de que la narración puede no ser una fábula por su “larga extensión” es también la confirmación de que el autor-narrador no se refiere a la fábula según los formalistas (la otra opción en la que se podría pensar), ya que no es requisito de este tipo de fábula contar con cierta extensión.

¹⁰¹ Esto sin olvidar que el ser humano es, después de todo, un animal (sofisticado, pero un animal), y que no es extraño que sea, en ocasiones, igual de “irracional” o “salvaje.”

sea su propio interés y beneficio. Aunque de fácil detección, la enseñanza moral en una fábula nunca es completamente evidente: es trabajo del lector desentrañar su lección o consejo. Es decir, en una fábula hay al menos dos lecturas: una es la historia que el narrador nos presenta; la otra, la lección moral inmersa en esa historia. Cabe señalar aquí el vínculo entre fábula y alegoría. La alegoría ha sido definida como “a story in verse or prose with a double meaning: a primary or surface meaning; and a secondary or under-the-surface meaning. It is a story, therefore, that can be read, understood and interpreted at two levels (and in some cases at three or four levels) (Cuddon 20). Dada esta definición, la fábula puede considerarse un tipo específico de alegoría. Hemos señalado en la primera sección de este trabajo que la lectura alegórica es la primera y más inmediata lectura que la crítica ha hecho de la novela. El narrador autoriza dicha lectura: llama fábula a *Casa de campo* porque existe al menos otra lectura de lo que cuenta, lectura que en este caso incluiría una enseñanza moral. Pero eso no es todo: surge aquí además uno de los temas insistentes en la novela —sobre el cual seguiremos hablando durante este trabajo—, a saber, el libre uso de estrategias y recursos literarios viejos y modernos, pues si bien existen ejemplos de fabulistas modernos (Rudyard Kipling, James Thurber, George Orwell, Luis Goytisolo...) al género se le vincula principalmente con autores distantes al siglo XX (Esopo, Gayo Julio Fedro, Marie de France, Jean de la Fontaine...). Como en el caso de la narración decimonónica, el narrador vuelve a utilizar un género que podría considerarse obsoleto. En cuanto a la novela como monólogo, la afirmación parecería ser uno más de los muchos recordatorios de uno de los temas centrales de la novela: el del juego entre ficción y realidad. El narrador le recuerda al lector, por enésima ocasión —aunque ésta vez con

una equiparación y no con una afirmación—, que lo que lee es una ficción, la construcción deliberada de un autor y, en ese sentido, *su monólogo*.

Narración en primera persona: muchos narradores, muchos modos narrativos, elipsis de sujeto

En su mayor parte, el punto de vista en *Casa de campo* sucede en tercera persona. Hemos visto numerosos ejemplos de ello. Deseo, por tanto, concentrarme en la narración en primera persona, más infrecuente y caprichosa. Este tipo de narración aparece en al menos tres momentos y nos muestra que en la novela hay no sólo muchos narradores sino también muchos modos narrativos:

1. *Celeste Ventura en el gabinete de los moros*. La narración de Celeste Ventura, la ciega de la familia, se presenta más o menos temprano en la historia, en la primera sección del cuarto capítulo, llamado “La marquesa.” El episodio comienza con una narración en tercera persona por parte del narrador principal, quien ubica la escena en el gabinete de los moros, a la hora del café después de la comida. Surgen entonces, inesperados, los pensamientos de Celeste (141). Mientras la familia escucha a su hijo Juvenal tocar el piano, la mente de Celeste viaja, primero, de la música de su vástago a la relación con su primo y esposo Olegario, por quien parece sentir una repulsión inaguantable. En seguida, piensa en su ahijada Melania, la cual desearía tuviera relaciones sexuales con su marido para desalentar tanto su fidelidad infinita como el deseo carnal que éste siente por su mujer. Y finalmente, la mente de Celeste vuelve a su hijo Juvenal, a quien parece utilizar de distintas formas para mantener alejado a

Olegario. Durante diez páginas, la narración de Celeste es intercalada con la del narrador principal, quien por su parte nos cuenta sobre la encubierta ceguera de Celeste, la forma en que la familia entera la ha mantenido oculta y el momento en que Adriano Gomara descubre el secreto y a pesar de ello se une a la “conjura familiar” (144). Más importantes son los detalles que el narrador provee sobre la complicada relación entre Celeste y Olegario, pues su relato, menos parcial, matiza el retrato, en su mayor parte negativo y violento, que Celeste hace de su esposo.¹⁰²

Aunque pueden detectarse rastros de monólogo interior, los pensamientos de Celeste son presentados principalmente en forma de flujo de conciencia. Acuñado por William James en sus *Principles of Psychology* (1890) para describir “the continuous flow of thought and sensation in the human mind” (Lodge 42), el flujo de conciencia en literatura es el método narrativo popularizado por algunos escritores a partir del siglo XX para intentar imitar dicho proceso. En el discurso de Celeste, los pasajes mejor logrados se ubican en mitad de párrafo:

Nadie, ni niños ni grandes, dormirá esta noche pensando en el tiempo anómalo que mañana [día de la partida de los adultos] se inaugura, propicio para las violencias y las venganzas. Me tendré que vengar diariamente de él [Olegario] para mantenerlo a raya. Suele sentir derecho sobre mí debido al triunfo alcanzado por alguna de las *toilettes* concertadas por él, lo que debía darle, piensa, acceso perpetuo a mi cuerpo. Afortunadamente estos triunfos han sido verdaderamente bullados sólo cinco veces. Tuve que poner mi cuerpo en sus manos cinco veces . . . (147)

Otros pasajes, en especial aquellos que comienzan un párrafo, pecan de falta de naturalidad en cuanto a flujo de conciencia se refiere; difícilmente alguien tendría pensamientos que describieran la acción propia, como “CON LOS OJOS cerrados para

¹⁰² Salta aquí, entre otras cosas, uno de los temas recurrentes de la novela: la discrepancia entre apariencia y realidad (en este caso la “realidad” de Celeste vs. la “realidad” de un observador externo).

descansarlos del *petit point*, escucho a mi hijo tocando Liszt. Mantengo mi pequeña cabeza erguida, vigilante igual que la de una víbora” (141, mayúsculas en el original), o “ESCUCHO Liszt en el gabinete de los moros, los ojos inútilmente cerrados” (143, mayúsculas en el original). Compárense éstas frases con el inicio del conocido (y magistral) monólogo en flujo de conciencia de Molly Bloom en *Ulysses* (1922), de James Joyce,

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City Arms hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methylated spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first...”. (690)

En el flujo de conciencia de Molly, a diferencia del de Celeste, reina un caos natural (natural en cuanto a que los pensamientos producidos por la mente carecen —al menos en el momento en que se generan— de orden): no hay oraciones definidas y el sentido es más difícilmente descifrable.

Aunque arduo de distinguir, hay también monólogo interior en la narración de Celeste. Fácilmente confundible con el flujo de conciencia debido a sus sutiles diferencias, el monólogo interior es un tipo de flujo de conciencia que “undertakes to present to the reader the course and rythm of consciousness *precisely as it occurs* in a character’s mind” (Abrams 308, las cursivas mías). Es decir, el monólogo interior es más espontáneo e inmediato que el flujo de conciencia. En la narración de Celeste, un buen ejemplo es la manera en que sus pensamientos se interrumpen cuando detecta (¿con un sonido? ¿con el movimiento de una sombra?) la salida de su esposo del

gabinete de los moros mientras Juvenal toca el piano: “Desprecio a Olegario por amarme en forma tan absoluta que le resulta imposible matizar ese sentimiento con una nomenclatura más compleja, en la que su utilización del cuerpo y el corazón de Melania nos dejaría a los tres satisfechos. A Olegario no le gusta Liszt. Se va a otro salón a examinar la escopeta defectuosa” (142).¹⁰³

En total, cinco fragmentos de más o menos una página, intercalados en la narración principal, son dedicados a los pensamientos de Celeste antes de que ésta no vuelva a aparecer más en la historia (al menos no sin la intervención del narrador). Si bien breves, estos cinco fragmentos nos dan la oportunidad de tener contacto “directo” (acaso el contacto más directo al que puede aspirar un lector) con uno de los personajes, sin “intervención” del narrador y sus insistentes juicios. Dado que la perspectiva de la narración es la de Celeste, el efecto en el lector casi puede anticiparse: en el más optimista de los casos, la identificación con el personaje; en uno menos optimista, su comprensión. En una narración en la que predomina la ironía y los juicios del narrador, esta identificación y/o comprensión de los adultos Ventura no son, en absoluto, comunes. La importancia de Celeste no es poca. Ciega, Celeste funciona como una especie de oráculo —en el sentido clásico del término—, pues no sólo presiente que algo saldrá mal durante el viaje (148, 151), también revela la verdad, pone en evidencia lo que hay detrás de la farsa Ventura, y en ese sentido, contrasta apariencia y realidad, uno de los temas primordiales de la novela. Celeste es ciega, pero la revelación de sus

¹⁰³ Acaso el maestro del monólogo interior sea precisamente Joyce, quien puede mezclar con una habilidad inigualable la narración en tercera persona, el estilo indirecto libre, el flujo de conciencia y el monólogo interior: “On the doorstep he felt in his hip pocket for the latchkey. Not there. In the trousers I left off. Must get it. Potato I have. Creaky wardrobe. No use disturbing her. She turned over sleepily that time. He pulled the halldoor to after him very quietly, more, till the footleaf dropped gently over the threshold, a limpo lid. Looked shut. All right till I come back anyhow” (Joyce 55).

pensamientos la convierten en la menos ciega de los adultos Ventura.¹⁰⁴ Con Celeste podemos ver realidad y apariencia tal como son, sin el filtro irónico del narrador; a diferencia de éste, nada indica que no podemos confiar en ella: los suyos son pensamientos desnudos, positivos y negativos. A través de Celeste el lector puede evaluar lo que sucede en el salón sin necesidad de pensar en la “doble” lectura que la ironía implica. A la ceguera reveladora de Celeste se le unirá, veremos, la de Wenceslao.

Finalmente, dos peculiaridades y una especulación son dignas de mención.

Abordo las primeras: hay un extraño momento en medio de la narración de Celeste en que ésta parece apartarse del flujo de conciencia e invadir brevemente a la narración en tercera persona: “Si Juvenal no estuviera ejecutando el Vals Mefisto, todos en silencio, todo en orden, los ventanales abiertos al parque que *ya dije* era trémulo, yo gritaría de miedo ante esta perspectiva [la perspectiva de la excursión y sus posibles peligros]” (145, las cursivas mías). La segunda de estas peculiaridades ocurre cuando al fin la voz de Celeste da paso permanente a la del narrador, y éste reinicia su relato desde la perspectiva de Juvenal con lo que se antoja una singular —y sobre todo fugaz— mezcla de estilo indirecto libre y monólogo interior:

Sí, meditó Juvenal, concluyendo los Estudios Trascendentales entre los aplausos de las cuatro o cinco personas que quedaban en el gabinete de los moros, pero yo soy aún más zorra que mi madre, que ignoraba que como gusano que pudre el corazón de la fruta sin que por fuera se vea, él introdujo a Wenceslao en el lecho de su prima, asegurándole que por tratarse de una *poupée diabolique* no podía ser nada malo. (151)

Bajo la rúbrica, siempre balbuceante, del hipotético “¡y si . . .”, mi conjetura es la siguiente: la posibilidad de otro (este inexistente) modo narrativo, a saber, el mensaje

¹⁰⁴ Hay dos adultos en similar categoría: Adriano Gomara, quien, aunque puede *ver* ciertas cosas sin el filtro de la apariencia, no es estrictamente un Ventura, y Balbina, la única Ventura que abandona públicamente el territorio de la apariencia cuando, horrorizada y para sorpresa de la familia, pide al desfigurado Cosme que se quite la “máscara” (438).

oculto.¹⁰⁵ Si leyéramos las primeras palabras de cada una de las cinco intervenciones de Celeste —escritas en mayúsculas en el original— al estilo de la cábala, es decir, como un mensaje cifrado en el texto, el siguiente sería el asombroso resultado disfrazado de coincidencia: CON LOS OJOS / ESCUCHO / EN EL INFIERNO / UN AIRE ENDIABLADO / JUVENAL.¹⁰⁶ De existir, además de un modo narrativo alternativo, el peculiar resultado apuntaría a algunos de los temas de la novela: el incesto, el mal, la ceguera (real o metafórica) de la familia Ventura y sus sirvientes, la persistente atmósfera infernal...

2. *Wenceslao en los túneles de la casa*. Como en casi todo el resto de la novela (en el siguiente apartado veremos por lo menos una excepción), el capítulo once, titulado “La llanura,” comienza con una narración en tercera persona. El autor-narrador dedica sus primeras páginas a resumir la historia del intricado sistema de túneles sobre el cual descansa la mansión Ventura, mismo que en otros tiempos fuera un conjunto de minas de sal, propiedad de los nativos y fuente de sus ingresos económicos.¹⁰⁷ Esta narración en tercera persona es interrumpida de manera un tanto abrupta por la voz de Wenceslao (354), quien, en nueve páginas ininterrumpidas, cuenta la extraordinaria forma en que él y su compañero Agapito han sobrevivido dentro del laberinto de túneles

¹⁰⁵ La frase en cursivas es de Sarduy (*Barroco* 80). Evito incluir la cita en el cuerpo del trabajo porque nada tiene que ver con su teoría; simplemente tomo prestada la frase.

¹⁰⁶ Los fragmentos no dejan de recordad a la poetisa barroca mexicana sor Juana Inés de la Cruz y su lira “Que expresan sentimientos de ausente,” cuya segunda estrofa dice: “Óyeme con los ojos, / ya que están tan distantes los oídos, / y de ausentes enojos / en ecos de mi pluma mis gemidos; / y ya que a ti no llega mi voz ruda, / óyeme sordo, pues me quejo muda (De la Cruz, 167).

¹⁰⁷ Especialmente interesante para la lectura política de la novela es este contraste entre la función de los túneles en los viejos tiempos pre-coloniales (fuente de riqueza) y la de los tiempos modernos post-coloniales (refugio de una autoridad represiva). Monika Kaup realiza un excelente análisis de los laberínticos túneles en la casa de campo a partir de los conceptos de lo extraño (“uncanny” en inglés; “unheimlich” en alemán) y lo hogareño (“home-like” en inglés; “heimlich” en alemán) (Kaup 14-106).

desde su escape durante la violenta toma de la casa por parte de los sirvientes. Aunque similar al caso de Celeste, la narración de Wenceslao posee una importante —aunque harto sutil— singularidad: la presencia de comillas de principio a fin.¹⁰⁸ De no ser por las extrañas comillas, el discurso del héroe de la novela podría interpretarse como un largo monólogo escrito al modo de flujo de conciencia. Cabe pues la pregunta: ¿qué indican las comillas? La Real Academia Española prescribe el uso de comillas en seis distintas instancias; sólo dos de ellas, empero, se ajustarían a nuestro caso: 1. “Para reproducir citas textuales de cualquier extensión” y 2. “para reproducir los pensamientos de los personajes [en textos narrativos]” (RAE 79-80).¹⁰⁹ De estas dos, la segunda queda descartada si tomamos en cuenta que los pensamientos de Celeste han sido representados sin el uso de comillas. La narración de Wenceslao, por lo tanto, constituiría una cita textual de sus palabras y/o pensamientos. Ignoramos el medio del cual ha sido recogido el relato, pero por el contexto histórico (un impreciso momento del siglo XIX) y el lugar y condiciones en las que se encuentra Wenceslao, podemos conjeturar que se trata de un texto impreso (y no de uno oral, que, aunque remota, sería la otra alternativa).¹¹⁰ Allí parece terminar la frontera conjetural: el pasaje puede ser entonces o un documento escrito o un mensaje grabado en las paredes de la cueva en que

¹⁰⁸ De hecho, en el ejemplar que he utilizado, las comillas aparecen al principio de la intervención de Wenceslao y al abrir cada uno de los párrafos siguientes, *pero no* al final. Quiero suponer (el libro no ofrece otra explicación) que la omisión se debe a un error de imprenta.

¹⁰⁹ Sin orden particular, los otros cuatro son: 3. “Para indicar que una palabra o expresión es impropia, vulgar o de otra lengua, o que se utiliza irónicamente o con un sentido especial.” 4. “Para indicar títulos de artículos, poemas, cuadros...” 5. “Cuando en un texto se comenta o se trata una palabra en particular.” 6. “Cuando se aclara el significado de una palabra” (RAE 80-1).

¹¹⁰ Una alternativa improbable ya que el fonógrafo, primer aparato para grabar y reproducir sonido, aparece a finales de los 1870 (aunque hubo varios prototipos, se acredita su invención a Thomas Edison en 1877). Su uso, sin embargo, no comienza a popularizarse hasta principios del siglo XX (*Britannica*, sin página).

temporalmente mora el joven personaje. Dado que Wenceslao insiste sobre la profunda oscuridad del lugar, un documento parece más factible que un mensaje abandonado en los ciegos muros.

Aunque es imposible saber con exactitud el tipo de documento escrito por Wenceslao, hay algunos elementos que lo hacen reminisciente a un género específico: el testimonio, definido por John Beverley como “a novel or novella-length narrative in book or pamphlet (that is, printed as opposed to acoustic) form, told in the first person by a narrator who is also the real protagonist or witness of the events he or she recounts, and whose unit of narration is usually a ‘life’ or a significant life experience” (24-5).¹¹¹ Aunque la producción de testimonios ha sido especialmente rica en América Latina y ha recibido un mayor interés por parte de la crítica a partir de la década de los sesenta

testimonio-like texts have existed for a long time at the margin of literature, representing in particular those subjects —the child, the “native,” the woman, the insane, the criminal, the proletarian— excluded from authorized representation when it was a question of speaking and writing for themselves . . . we can say that testimonio coalesces as a new narrative genre in the 1960s and further develops in close relation to the movements for national liberation and the generalized cultural radicalism of that decade. Testimonio is implicitly or explicitly a component of what Barbara Harlow has called a “resistance literature.” (Beverley 25)¹¹²

He aquí algunos de los rasgos más importantes sobre el testimonio cuando lo vinculamos tanto a la situación en que se encuentra Wenceslao como a la novela y sus temas:

¹¹¹ Advierte, sin embargo, el autor: “because testimonio is by nature a protean and demotic form not yet subject to legislation by a normative literary establishment, any attempt to specify a generic definition for it, as I do here, should be considered at best provisional, at worst repressive (25).

¹¹² Beverley apunta: “the roots of testimonio go back to the importance in previous Latin American literature of a series of nonfictional narrative texts such as colonial *crónicas*, the *costumbrista* essay (*Facundo*, *Os sertoes*), the war diaries (*diarios de campaña*) of, for example, Bolívar or Martí, or the Romantic biography, a key genre of Latin American liberalism” (25).

The word *testimonio* translates literally as testimony, as in the act of testifying or bearing witness in a legal or religious sense. That connotation is important because it distinguishes *testimonio* from a simply recorded participant narrative, as in the case of “oral history.” In oral history it is the intentionality of the recorder—usually social scientist—that is dominant, and the resulting text is in some sense “data.” In *testimonio*, by contrast, it is the intentionality of the *narrator* that is paramount. The situation of narration in *testimonio* has to involve an urgency to communicate, a problem of repression, poverty, subalternity, imprisonment, struggle for survival, and so on, implicated in the act of narration itself. The position of the reader of *testimonio* is akin to that of a jury member in a courtroom. Unlike the novel, *testimonio* promises by definition to be primarily concerned with sincerity rather than literariness. (Beverley 26)

Acaso el rasgo más evidente que aproxima el relato de Wenceslao con el *testimonio* tiene que ver con uno de los temas más importantes de la novela: la historia, su registro y sus interpretaciones. La narración escrita de Wenceslao es consistente con lo que simboliza el personaje en *Casa de campo*: no sólo la verdad sino también el rescate de la memoria, es decir, de la historia (en clara oposición a los adultos, sus empleados y el grupo privilegiado de niños, que corren, una y otra vez, un “tupido velo” sobre la verdad). Durante su intervención, Wenceslao emplea palabras como “crónica” (355) e “historia” (356) y considera que “el castigo inherente a toda derrota no es tanto la humillación, que al fin y al cabo es soportable, sino el permanecer afuera de todo lo que importa” (357). Pero además, en la narración pueden hallarse frases que nos indican que su autor (Wenceslao) no estaría hablándose a sí mismo (al menos no todo el tiempo); que tiene en la mente una audiencia. Hay, como con el personaje de Celeste, pequeñas descripciones de sus propias acciones: “[v]uelvo a colocar la venda de encaje que corto del *jabot* con uno de los cuchillos de plata que me lanzó Amadeo” (358). Hay fragmentos que parecen reportar noticias:

Amadeo [su primo y secreto aliado] me cuenta que condenaron todas las puertas de la casa y que pintaron todos los cristales de las ventanas de negro. Pero él inventó una técnica para no permanecer exiliado todo el tiempo: en el gabinete de los moros uno de los cristales negros tiene una trizadura en una esquina, un pelito de luz que recoge y refleja el día y es el agente intermediario entre la luz y la penumbra, entre el afuera y el adentro, entre la verdad y la superchería (355)

Hay pasajes que se antojan como las palabras de un condenado a la ceguera, a la muerte, al olvido:

¿Quién sostiene que la tiniebla es un estado absoluto? No estoy de acuerdo. Difícilmente existe tiniebla más total que ésta, y sin embargo veo, adivino, invento, recuerdo el relumbre de las ramas de oro en las bocamangas de la librea de Agapito dormido con su cabeza sobre mi vientre, y discierno el claror de su *jabot*, empobrecido porque rasgué los encajes para utilizar algunos como vendas. Mis ojos han aprendido a distinguir varias formas de oscuridad porque no les queda otra opción (354)

Uno de los resultados inmediatos del uso del testimonio como recurso literario no es demasiado distinto al del flujo de conciencia o al del monólogo interior: los tres procedimientos restringen el punto de vista a solamente uno de los personajes, invitando a la identificación con el personaje y/o su comprensión. En el testimonio, sin embargo, la narración es más explicativa; y en este caso tiene que serlo, ya que el propósito de Wenceslao es registrar los terribles hechos ocurridos con la menor ambigüedad posible, arrancarle a la realidad el tupido velo Ventura que la cubre. Como Celeste, Wenceslao es un ciego vidente, revelador, aunque la narración de éste último pertenecería a una categoría distinta, más basta: abarca el tormento del cautiverio, la lucha por la supervivencia y, sobre todo, la voz de los oprimidos y la urgencia de incluirlos en una historia que los ignora.¹¹³

¹¹³ Aparece aquí también lo que se antoja como una conexión con el neobarroco como lo entienden críticos como Chiampi y Kaup. Recordemos, por ejemplo, lo que Chiampi argumenta: que el neobarroco posee “una inflexión fuertemente revisionista de los

Al mismo tiempo, la inclusión del testimonio como un modo narrativo más en *Casa de campo* continuaría una discusión en la que el autor-narrador insiste durante gran parte de la novela y la cual nadie describe mejor que el mismo Donoso cuando dice: “yo no creo en los dogmatismos de las posiciones literarias. Creo que se puede narrar de cualquiera manera, siempre que se haga bien” (cit. en Piña, sin página). Curiosos pasajes en la narración de Wenceslao, en los cuales el autor parece transgredir los límites de la voz testimonial al combinarla con el flujo de conciencia y el monólogo interior, corroboran la explícita defensa de la mezcla narrativa en la novela:

Por lo menos queda esto: levantar la cabeza de Agapito, posarla nuevamente en el suelo, encender una cerilla que hace relumbrar las sales de las paredes y la bóveda: no las veo —las he visto antes— porque escudriño su rostro. Duerme tranquilo. No se ha vuelto a desvanecer. Sí, sí, sobre las vendas se destaca su estrella roja como una condecoración en el pecho. ¿Dónde, en qué parte, exactamente, estaría mi condecoración, si el cuchillo de mi padre hubiera terminado de caer? (357)

En este fragmento pueden observarse dos claros desplazamientos en la narración de Wenceslao: uno que va de la exposición de sus vicisitudes al pensamiento espontáneo (el paso de la primera oración al “Duerme tranquilo”) y otro que va de la libre asociación mental entre la herida de Agapito y la herida a la que escapó cuando su padre lo ofreció en sacrificio a los nativos como muestra de su lealtad y voluntad de crear lazos verdaderos de amistad (359). Algo casi idéntico ocurre un poco más adelante, cuando el pequeño intenta huir del laberinto de cuevas antes de que todas sus salidas sean tapiadas por los hombres del Mayordomo:

Repto. Avanzo con los brazos extendidos, abarcando todo el pasadizo, casi hasta el muro recién construido. Me detengo porque mi mente

valores ideológicos de la modernidad. Moderno y contramoderno a la vez, el neobarroco informa su estética postmodernista . . . como un trabajo arqueológico que no inscribe lo arcaico del barroco sino para alegorizar la disonancia de la modernidad y la cultura de América Latina” (Chiampi 29).

inundada con éstas imágenes [relacionadas a Adriano y sus motivos para ofrecerlo en sacrificio] me hace relajarme, como desmayándome, apoyando mi mejilla en el suelo, extendiendo mis brazos y mis dedos abiertos. ¿Pero qué es esto? ¿Qué toco? ¿Una bolsa? Sí, la bolsa del tiempo y del pan: en busca de ella he venido. Amadeo cumplió. Despierto. No puedo gozar de mi relajación porque mis dedos tocan la bolsa de papel y la agarran. (361)

Así, pues, el autor-narrador no sólo defiende los viejos recursos narrativos al oponerse a su descalificación automática —como ya hemos visto previamente—, sino que también promueve la hibridez, la combinación e interacción de recursos y/o modos narrativos.

Vimos en la sección previa que la narración intercalada de Celeste es finalmente interrumpida por la del autor-narrador y no vuelve más. Lo mismo ocurre con la de Wenceslao: el texto no ofrece explicación alguna ni de su repentina aparición ni de su desaparición súbita. Hemos arriesgado aquí una posible explicación. Sin embargo, existen otras preguntas implícitas menos accesibles y cuya función pareciera ser sólo eso, preguntar sin responder: ¿Quién ha incluido estas narraciones o cómo es que aparecen en el texto? Si ha sido el autor-narrador, ¿cómo es que no ofrece ningún comentario al respecto —cuando una de sus principales características es precisamente la de anunciar y explicar los mecanismos de su creación—? Y si estas dos intervenciones *no* son su responsabilidad, ¿existe entonces un autor invisible y todopoderoso en el texto, un supra-autor, creador tanto del autor-narrador como de las narraciones de Celeste y Wenceslao? ¿Cuáles serían las consecuencias o los efectos de tal posibilidad? Intentaremos elucidar algunas de estas cuestiones con un análisis del inusual autor-narrador de la novela, al cual dedicaremos la siguiente y última sección de este trabajo.

3. *El narrador como personaje de la ficción en el capítulo doce.* En su mayor parte, el capítulo doce narra el regreso de los adultos Ventura a la casa de campo tras más o menos un año de ausencia. Vuelven en compañía de un grupo de extranjeros a quienes pretenden vender la propiedad. De ahí el título del capítulo: “Los extranjeros.” O al menos así lo parecería, de no ser porque otro “extranjero” irrumpe en la escena: el autor-narrador de la historia, quien ocupa las diez primeras páginas del episodio para contar, *en primera persona*, los detalles de una entrevista con una persona “real” de nombre Silvestre Ventura, perteneciente a la familia en la que se ha inspirado para crear los personajes de su novela. Imposible no equiparar este curioso recurso literario con el *trompe-l’oeil*, término que la historia del arte emplea para describir “a painting (or a detail of one) that is intended to deceive the spectator (if only briefly) into thinking that it is a real object rather than a two-dimensional representation of it” (Chilvers, sin página).¹¹⁴ Con frecuencia, la manera en que el pintor de *trompe-l’oeil* crea el efecto de realidad para engañar el ojo del espectador es haciendo que parte de su composición parezca salir de la pintura.¹¹⁵ Esto es exactamente lo que ocurre en el doceavo capítulo de *Casa de campo*: dependiendo de la perspectiva, el autor-narrador se sale del cuadro de la realidad para insertarse en el espacio de la ficción, o bien el personaje Silvestre Ventura salta de la región imaginaria e invade la realidad. La técnica del *trompe-l’oeil* ha sido incluida por diversos autores como uno de los rasgos del barroco/neobarroco. Maravall, por ejemplo, lo considera una de las muchas expresiones del juego que caracterizaba a la cultura barroca europea; explica el español: “La moral casuística, la

¹¹⁴ Hay quien traduce *trompe l’oeil* en español como “trampantojo.” Utilizaremos aquí el término francés por ser una convención académica.

¹¹⁵ Para el novicio del arte, un excelente ejemplo de *trompe l’oeil* es la pintura *Escapando de la crítica* (1874), del pintor catalán Pere Borrell del Caso.

política maquiavélica, la economía de las ganancias en el gran comercio, las incipientes especulaciones bursátiles, la técnica del *trompe-l'oeil* en el artista, la guerra entre príncipes, etc. —todos ellos, productos bien típicos de la cultura barroca—, son juego” (389). Pero en el texto de Donoso parece haber algo más que simplemente juego,¹¹⁶ especialmente si se piensa en la primera de las dos posibilidades apenas citadas: el tránsito de la realidad a la ficción por parte del autor-narrador. Ese algo tiene que ver con lo que Sarduy denomina en su teoría del barroco “elipsis del sujeto.” Explicamos a continuación la manera en que se presentaría esta elipsis del sujeto en el capítulo doce de *Casa de campo* y proponemos, al mismo tiempo, algunas de sus implicaciones.

Previo a la exposición sobre la elipsis del sujeto, la cual ya hemos dicho, constituye una de las seis manifestaciones producto de la *retombée* de la figura de la elipse, Sarduy analiza otra, más elemental pero no menos importante para entender mejor la que aquí nos interesa: la elipsis. “La elipsis,” dice el autor, “arma el terreno, el suelo del barroco, no sólo en su aplicación mecánica, según la prescripción del código retórico —supresión de uno de los elementos necesarios a una construcción completa—, sino en un registro más amplio: supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente” (*Barroco* 67). En el caso específico de la retórica barroca, la elipsis “se identifica con la mecánica del oscurecimiento, repudio de un significante que se expulsa de un universo simbólico” (*Barroco* 70). Sarduy examina el caso de Góngora, quien en su poesía produce dicha supresión, o *elisión*, de elementos, con metáforas hechas de metáforas o, para decirlo en palabras del autor, metáforas potenciadas al cuadrado (*Barroco* 73). Góngora, por ejemplo, reemplaza con

¹¹⁶ Aunque no excluyo, de ninguna manera, tal posibilidad.

metáforas lo que el imaginario colectivo de su tiempo relaciona con “lo feo, lo incómodo, lo desagradable,” es decir, lo que para entonces, por sus connotaciones, se ha convertido ya en una metáfora (*Barroco* 70-3). El resultado es que

[e]l lenguaje barroco, reelaborado por el doble trabajo elidente —como el del delirio—, una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse a sí mismos, referirse a sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico —resorte, también, del síntoma—, pierden su dimensión metafórica. (*Barroco* 74-5)

Similar a la elipsis es la elipsis del sujeto, similares también sus consecuencias.

Para describir este tipo de elipsis, Sarduy utiliza la pintura *Las meninas*, de Diego Velázquez, en donde un pintor aparece en la pintura pintando una pintura. Sabemos que el pintor es Velázquez. No sabemos lo que pinta. El escritor cubano imagina el siguiente escenario: si Velázquez pintara *Las meninas* (y, dado que lo único que vemos es la espalda del lienzo, nada nos impide imaginar que, en efecto, se trata de *Las meninas*), la pintura representaría una suerte de metáfora barroca, la representación de una representación: el pintor que pinta una pintura del pintor que pinta *esa* pintura.¹¹⁷ En un lienzo de tales características, el elemento elidido sería la realidad (y con la realidad, el creador de esa pintura, parte de esa realidad) ya que —siguiendo la definición básica de elipsis— se suprimiría u ocultaría un espacio, el real, en beneficio de otro que recibiría la luz, el pictórico o inventado. Eso en relación a una definición básica de la elipsis. Pero hay más: esa pintura, al ser un reflejo que muestra el reflejo que lo refleja, no sólo

¹¹⁷ Para esclarecer el complejo concepto, el autor recurre a Cervantes: *El Quijote* y su autor Cervantes también se encuentran en *El Quijote* y su autor ficticio Cide Hamete Benengeli, que a su vez se encuentra en *El Quijote* de Cervantes, que a su vez se encuentra... En ambos casos —el del libro y el de la pintura— el efecto inmediato y más sobresaliente es un doble reflejo.

constituye una metáfora barroca al gongorino modo (*una metáfora hecha de metáfora*, el reflejo de un reflejo), también sugiere la terrible imagen del infinito pues ¿qué es el reflejo de un reflejo —un espejo enfrentado a otro— si no la representación menos abstracta del infinito? Hasta aquí lo que parece decir el argumento de Sarduy. Aventuro a continuación una de sus implicaciones. Jorge Luis Borges, a quien fascinaba el tema del infinito, inaugura su ensayo “Los avatares de la tortuga” con la siguiente sentencia: “Hay un concepto que es el corruptor y el desatinador de los otros. No hablo del Mal cuyo limitado imperio es la ética, hablo del infinito” (254). Por sugerir la imagen del infinito, la elipsis del sujeto sarduyana puede, entre otras cosas, corromper la realidad, trastocarla, diluir la frontera entre realidad y ficción, entre realidad y *apariencia*. Esto es precisamente lo que sucedería en *Casa de campo*:

El narrador inicia el capítulo doce con una frase que, aunque simple a primera vista, de inmediato desestabiliza la realidad del mundo (o los mundos, si consideramos que se inserta aquí en el mundo de la ficción) en los que habita: “Supongamos que la siguiente entrevista tuvo —o hubiera podido tener— lugar” (395). La inusual solicitud del narrador va mucho más allá que la simple “suspensión de la incredulidad” a la que nos invita Samuel Taylor Coleridge en su *Biographia Literaria* (1817) (365), debido a que permite al menos dos incómodas interpretaciones para el lector: 1. Todo lo que nos ha dicho hasta ese momento es una ficción y es por eso que aquí nos advierte que, a diferencia del resto, esto *sí* pudo haber tenido lugar (lo cual transportaría el increíble encuentro que está a punto de narrar del plano de la ficción al de la realidad); ó 2. Todo lo contrario: lo que nos ha contado hasta ese punto ocurrió y esto que nos contará pudo *no* haber ocurrido (lo que entonces convertiría lo que hemos considerado hasta ese

momento una ficción en una realidad). Cualquiera que sea el caso, la realidad —la realidad creada por el autor-narrador de la novela y con ella la realidad del lector— ha sido puesta en entredicho: no sólo ignoramos si el Silvestre Ventura de la entrevista existe o no, o si la entrevista ocurrió, tampoco sabemos si el autor-narrador que ha dominado la narración de la novela es también una ficción. Dos detalles más incrementan la incertidumbre del lector con respecto a la existencia del autor-narrador. El primero lo aproxima al mundo real: el autor-narrador, del cual ahora sospechamos, lleva consigo “la versión definitiva de *Casa de campo*” (395). El segundo lo empuja a un mundo inventado e inasible: su encuentro con Silvestre, nos aclara, “sucede, o podía haber sucedido, justo en este punto del desarrollo de esta novela” (395), es decir, unas cien páginas antes del final de la misma. En otras palabras, la “versión definitiva de *Casa de campo*” que el autor-narrador carga bajo el brazo *no* es la versión definitiva de *Casa de campo*, ya que para ser dicha versión tendría que incluir este encuentro con Silvestre “justo en este punto del desarrollo,” y esto no puede ser porque, trampa tautológica, él carga la “versión definitiva de la novela” cuando este encuentro sucede. Aparece así la elipsis del sujeto sarduyana, encarnada en el autor-narrador, a la vez metáfora barroca e imagen del infinito: metáfora barroca, por ser el reflejo de un reflejo; imagen del infinito, porque, dado ese doble reflejo, el autor se vuelve inasible, inalcanzable: el autor de *Casa de campo* que contiene al autor de *Casa de campo* que a su vez contiene al autor de *Casa de campo*... Esta particular elipsis del sujeto no es elemento decorativo de la novela; refuerza uno de los temas primordiales en *Casa de campo*: la oposición entre realidad y apariencia.

Mas no sólo el autor se vuelve inalcanzable, también lo hace el texto, para siempre incompleto. Nunca podrá terminarse, ya que incluso si se incluyera el encuentro entre el narrador y Silvestre en la versión definitiva, ésta diría lo mismo: que el autor-narrador carga en el brazo una versión definitiva a la cual le falta la inclusión de este encuentro. *Casa de campo* parece, pues, decirnos, que no hay, que nunca habrá, una versión definitiva de *Casa de campo*. Sin autor y con un texto aún por completar, perennemente incompleto, *Casa de campo* insinúa lo que Roland Barthes proclama: la muerte del autor. En su artículo del mismo nombre, Barthes describe la progresiva disolución del autor generado a partir de la Edad Media y nutrido por el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal promovida por la Reforma protestante. Para Barthes, la completa remoción del autor transforma radicalmente el texto y crea lo que él llama un escriba o amanuense (*scriptor*) moderno que, a diferencia del autor — encadenado al texto por ser una extensión intrínseca de él—, nace simultáneamente con el texto, ya que le da un significado fresco a partir del *aquí* y el *ahora*, es decir, a partir de la lectura. Barthes enumera algunos de los rasgos de este nuevo amanuense y describe, al mismo tiempo, algunos de los efectos de su aparición:

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from innumerable centres of culture . . . the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. Did he wish to *express himself*, he ought at least to know that the inner 'thing' he thinks to 'translate' is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely . . . Succeeding the Author, the scriptor no longer bears within him passions, humours, feelings, impressions, but rather this immense dictionary from which he draws a writing that can know no half: life

never does more than imitate the book, and the book itself is only a tissue of signs, an imitation that is lost, infinitely deferred. (149)

La diagnosis de Barthes parece coincidir no sólo con lo que sugiere el tratamiento del autor-narrador en el capítulo doce de *Casa de campo*, sino también con la postura de Donoso sobre la labor del escritor. “A novelist,” recordemos dice el chileno, “is more than an answerer of questions. He is an asker of questions, I think, about the world at large, and about himself. One writes a novel not so much because one wants to say something, but because one wants to know what one is, what one wants to say, what the world is like” (citado en Castillo-Feliú 11). Por su envergadura, las preguntas y respuestas a las que se refiere Donoso no competen a un autor, competen al texto; más no a cualquier texto: al texto de textos. Donoso, sus palabras, su novela, parecen reconocer y adoptar la aserción del francés. No sólo eso: el alegato barthiano — y su énfasis en la figura del lector— coincide también con el final abierto, y por tanto maleable, de la novela —cuya interpretación es trabajo exclusivo del lector—, con su mezcla de voces y de géneros y con su multiplicidad de registros y modos narrativos. Hay además conexiones temáticas y posturas similares entre el texto de Barthes y el neobarroco sarduyano. Escribe Sarduy:

[e]l barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: en tanto que objeto se ha convertido en objeto perdido. El trayecto —real o verbal— no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza . . . Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. (*Barroco* 103)

Otras conclusiones

Sobre la batida contra la novela contemporánea. Meléndez-Páez afirma que “[n]o representa ninguna dificultad advertir que *Casa de campo* es una novela en la que se conjuga lo tradicional con lo moderno. Mejor aún, lo moderno se construye ampliando lo antiguo, exacerbándolo” (“En torno a la autoridad” 99). Dentro de esta mezcla de lo tradicional con lo moderno, existe una singular amalgama de géneros, de modos narrativos, de voces. *Casa de campo* no es un libro, es muchos. Es así como Donoso “subv[ierte] el código del buen novelar contemporáneo” (Martínez, “*Casa de campo*” 54). Guiada por un espíritu subversivo, es también así que la obra puede insertarse dentro del neobarroco sarduyano, pues para el cubano, “[s]er barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar . . . El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse —ese suplemento de valor— subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo” (*Barroco* 99-100).

Sobre apariencia y realidad. Salgado sostiene que “la dialéctica apariencia-realidad es uno de los puntales alrededor de los cuales gira, temática y estilísticamente, *Casa de campo*. Aquí nada es lo que aparenta ser . . .” (284). La académica se refiere, entre otros, a los fingidos lazos familiares (285), a la inexistente protección de la reja (286), a la casa como ilusorio refugio u hogar (287-8), al falso salón de baile (en donde se encuentra el *trompe l’oeil*) (289). La narración, que no aparece en la lista de Salgado, tampoco es lo que parece ser: de aspecto decimonónico, es también moderna cuando incorpora el flujo de conciencia, el monólogo interior o la afectación; es omnisciente y sin embargo limitada; de uno y varios narradores; intrusa pero puede no intervenir; a

veces fiable, otras veces no. De múltiples disfraces, la versátil narración de *Casa de campo* parece participar en lo que Areyuna ha denominado, también sin incluir a la narración, la “carnavalización de la apariencia” (215): libre de autoridad narrativa, cualquier tipo de narración puede convertirse en cualquier otro tipo de narración.

Sobre la conexión con el barroco histórico. Dijimos en las conclusiones de la sección anterior que la teoría sarduyana cimentada en la figura de la elipse sugería también muchas de las características formales del barroco histórico de Maravall. *Casa de campo* así lo confirma. Entre algunos de los temas barrocos que Maravall enumera y que la novela sugiere en nuestra discusión, podemos citar: la apariencia y realidad, el artificio, el mundo malo y trágico, el mundo como lucha de opuestos, el mundo al revés, la visión pesimista del mundo, el gusto por lo inacabado, la incertidumbre, caducidad y renovación, el mundo dinámico y cambiante y el *trompe l’oeil*. Hay otras de las cuales no nos hemos ocupado aquí: la locura del mundo (hay al menos dos “locos” en la novela: Adriano Gomara y Zoé Ventura); la atracción por lo macabro (la tortura y el canibalismo); el carnaval, el mundo como teatro y el juego de lo real y lo inventado (el juego “La Marquesa Salió a las Cinco”); la vida como sueño; y finalmente, la suspensión en el sentido maravalliano de la palabra (no sólo suspense, también gusto por lo inusitado o lo maravilloso).

Sobre descentramiento y elipsis del sujeto. La diversidad y mezcla de géneros, voces y modos narrativos, es decir, el descentramiento narrativo, su multiplicidad de núcleos, hacen a la novela una obra neobarroca en un sentido adicional. Como la elipse kepleriana, fuente inspiradora del descentramiento sarduyano, la narración de *Casa de campo* es dinámica y cambiante, modificable y modificante, ausente de núcleo por tener

muchos de ellos. Esta falta de centro a nivel narrativo converge con la propuesta del escritor de un existir auténtico, ya que “Donoso condena . . . la metafísica que Occidente ha elaborado en torno al Logos: fundamentada en la onto-teología, aquella exalta el Centro, el Verbo, el significado trascendente, la presencia plenamente presente”

(Martínez, “*Casa de campo*” 265). Para el escritor

en un mundo despojado de Centro, existir auténticamente significa acceder al frenesí de la descentralización, al vértigo de la repetición y de la diferencia. Voluntariamente exiliado de su centro, el hombre ideal donosiano lúcidamente entra en el juego de lo signos (de los trazos) que escriben (que trazan) la eterna búsqueda de un significado que es eternamente diferido, que es por siempre “otro”. (Martínez, “*Casa de campo*” 265)

Respecto a la elipsis del sujeto, la muerte del autor, la muerte del texto como propiedad del autor, el texto como producto y generador de otros textos —texto de todos los textos—, todo esto parece contenido y reafirmado en las últimas páginas de la novela, poco antes de su final, cuando el narrador resiste la tentación decimonónica de contar todo lo que sucede a cada uno de los personajes:

Aunque yo mismo siento una curiosidad omnívora por saber todo esto [el destino de los personajes] y mucho más —pero me doy cuenta que para saberlo tendría que escribir por lo menos otra novela; o, como en algunas novelas del siglo pasado, agregar un epílogo insatisfactoriamente esquemático para redondear cada destino—, me veo excluido en forma dolorosa de las infinitas posibilidades narrativas que tendrá que ocultar mi silencio, y para paliar la contradictoria angustia producida por la necesidad de abandonar el campo en el momento justo sin la cual no hay arte, me digo a mi mismo que la vida real, en efecto, está constituida por anécdotas a medio terminar, por personajes inexplicables, ambiguos, desdibujados, por historias sin transición ni explicación, sin comienzo ni fin y casi siempre tan sin significado como una frase mal construida. Pero sé que justificarme de este modo es apelar a un criterio mimético de la obra de arte, que en el caso de la presente novela es totalmente ajeno a mi empeño porque esta historia hubiera sido otra si la hubiera escrito en esa tesitura. Quitado el freno a pesar mío —el freno de no confundir lo literario con lo real—, se desencadena entonces el desmedido apetito de

no ser sólo mi texto, sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles. (492)

Bibliografía

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. Toronto: Thomson Wadsworth, 2005.
- Anderson Imbert, Enrique. *El realismo mágico y otros ensayos*. Buenos Aires: Monte Ávila, 1976.
- Areyuna, Héctor. "Apariencia y realidad en *Casa de campo* de José Donoso." *Moderna Sprak* 88.2 (1994): 211-6.
- Bacarisse, Pamela. "Donoso and Social Commitment: *Casa de campo*." *Bulletin of Hispanic Studies* 60 (1983): 319-32.
- Baker, Rilda. "Perfil del narrador desenmascarado en *Casa de campo*." *La CHISPA '81. Selected proceedings*. Ed. Gilbert Paolini. Nueva Orleáns: Tulane U, 1981. 35-41.
- Bakhtin, Mikhail Bakhtin. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana U P, 1984.
- Barajas, Benjamín. *Diccionario de términos literarios y afines*. México: Edere, 2006.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. London: Longman, 2000. 145-150.
- Beverly, John. "The Margin at the Center: On *Testimonio*." 1989. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Ed. Georg M. Gugelberger. Durham: Duke UP, 1996. 23-41.
- Carpentier, Alejo. "Lo barroco y lo real maravilloso." 1975. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981. 111-35.
- Castillo-Feliú, Guillermo, Ed. *The Creative Process in the Works of José Donoso*. Winthrop: Winthrop Studies on Major Modern Writers, 1982.

- Celorio, Gonzalo. "Del barroco al neobarroco." *Ensayo de contraconquista*. México: Tusquets, 2001. 73-105.
- Cerda, Carlos. *José Donoso: originals y metáforas*. Santiago de Chile: Planeta, 1988.
- Chiampi, Irlemar. "El (neo)barroco y la posmodernidad." *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. 17-41.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. New York: Harper & Brothers, 1868.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London: Penguin, 1999.
- De la Cruz, sor Juana Inés. *Obras completas*. México: Porrúa, 2007.
- Dickens, Charles. *David Copperfield*. Ed. Nina Burgis. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Donoso, José. "A Small Biography of "The Obscene Bird of the Night." *Review of Contemporary Fiction* 12.2 (1992): 18-31.
- . *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- . "Chronology." *Review* 9 (1973): 12-19.
- . Entrevista con Joaquín Soler Serrano. *A fondo*. Radiotelevisión española (rtve). 1977. 2 de diciembre del 2009. <<http://video.google.ca/videoplay?docid=-2526887411004084463&ei=Le8WS9XPCIWUqAO046mMDA&q=jose+donoso#>>.
- . *Historia Personal del "boom"*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- . "The Old House." *The Wilson Quarterly* 11.4 (Autumn 1987): 152-63.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Providencia, Santiago de Chile: Alfaguara, 2009.
- D'Ors, Eugenio. *Lo barroco* (1935). Madrid: Editorial Tecnos, 2002.

- Edwards, Esther. *José Donoso: voces de la memoria*. Santiago: Editorial Sudamericana Chilena, 1997.
- González Mandri, Flora. *José Donoso's House of Fiction; A Dramatic Construction of Time and Place*. Detroit: Wayne State U P, 1995.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Carnavalización de la literatura en *Casa de campo* y *Cien años de soledad*." *Sin Nombre* 13 (1982): 50-64.
- . *José Donoso: Impostura e impostación: la modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Hispamérica, 1983.
- Iñigo Madrigal, Luis. "Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*)." *Hispamérica* 9.25-26 (1980): 5-31.
- Jara, René. *El revés de arpillería: perfil literario de Chile*. Madrid: Hiperión, 1988.
- Joset, Jaques. "La subversión del indigenismo en *Casa de campo* de José Donoso." *Letterature d'America: Rivista Trimestrale* 6.26 (1985): 63-79.
- Joyce, James. *Ulysses*. Ed. Jeri Johnson. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Kerr, Lucille. "Conventions of Authorial Design: José Donoso's *Casa de campo*." *Symposium* 42.2 (1988): 133-52.
- Levy, Evonne y Jens Baumgarten. "Our Baroque Confection." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 33.1 (2008): 39-64.
- Lezama Lima, José. "La curiosidad barroca." *La expresión americana*. 1957. *Obras completas. Tomo II*. México: Aguilar, 1977. 302-25.
- Lillo Cabezas, Mario. "El carnaval como elemento sustentador del orden en *Casa de campo* de José Donoso." *Taller de letras* 17 (1987): 7-14.
- Lodge, David. *The Art of Fiction*. Londres: Penguin, 1992.

- Luengo, Enrique. "Inteligibilidad, coherencia y transgresión en *El obsceno pájaro de la noche* y *Casa de campo* de José Donoso." *Hispanófila* 108 (1993): 75-87.
- Jorgensen, Beth E. Reseña de *Authorizing Fictions: José Donoso's "Casa de campo"*, de Marie Murphy. *Hispanic Review* 63.4 (1995): 639-640.
- Kaup, Monika. "Postdictatorship Allegory and Neobaroque Disillusionment in José Donoso's *Casa de campo*." *Chasqui* 34.2 (2005): 92-112.
- Mac Adam, Alfred J. "José Donoso: *Casa de campo*." *Revista Iberoamericana* 47 (1981): 257-63.
- Magnarelli, Sharon. "The Baroque, the Picaresque, and *El obsceno pájaro de la noche*." *Hispanic Journal* 2.2 (1981): 81-93.
- . *Understanding José Donoso*. Columbia: University of South Carolina, 1993.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2006.
- Martínez, Z. Nelly. "*Casa de campo* de José Donoso: entre antropófagos, marquesas y dictadores." *Hispanamérica* 80-81 (1998): 5-16.
- . "*Casa de campo* de José Donoso." *Narradores Latinoamericanos 1929-1979*. XIX Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Ed. Oscar Sambrano Urdaneta. Caracas: Ediciones de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. 261-8.
- . "Entrevista (a José Donoso)". *Hispanamérica* 21 (1978): 53-74.

- . "Lo neobarroco en *El obsceno pájaro de la noche*." *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Primer Tomo: El barroco en América*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. 635-42.
- McMurray, George R. *José Donoso*. Boston: Twayne, 1979.
- Meléndez Páez, Pedro. "En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*." *Alba de América* 9.16-17 (1991): 99-107.
- . "El recurso 'trompe l'oeil' en *Casa de campo*: forma y proceso." *Confluencia* 5:1 (1989): 25-28.
- Moreno, Fernando. Reseña de *Casa de Campo*, de José Donoso. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 5.10 (1979): 172-5.
- Morer Errea, Miguel. "Estoy cansado de hacer maletas" (Entrevista con José Donoso). *Triunfo* 497. Año XXVII. 8 Abril 1972: 38-9.
- Moser, Walter. "The Concept of Baroque." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 33.1 (2008): 11-37.
- Murphy, Marie. *Authorizing Fictions: José Donoso's "Casa de campo"*. London: Tamesis, 1992.
- . "Language Put-On: José Donoso's *A House in the Country*." *Latin American Literary Review* 17.33 (1989): 50-9.
- Omaña, Balmiro. "De *El obsceno pájaro de la noche* a *Casa de campo*". *Texto Crítico* 7 (1981): 265-79.
- Oporto Marín, Jorge. "Quién es José Donoso." Entrevista. *Revista Mensaje* 338. Mayo 1985. 4 abril 2010 <<http://www.lettras.s5.com/artdonoso3.htm>>

Ortega, Julio. "Los papeles de Donoso." *Rebelión* 21 Agosto 2003. 20 Mayo 2010.

<<http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/030821donoso.htm>>.

Pereira, Amalia. Interview with José Donoso. *Latin American Literary Review* 15.30

(1987): 57-67.

Pérez Blanco Lucrecio. "Casa de campo de José Donoso: Valoración de la fábula en la narrativa actual hispanoamericana." *Anales de la Literatura Hispanoamericana* 6

(1978): 259-90.

Piña, Juan Andrés. "La fuga de José Donoso." Entrevista. *Hoy*. Madrid. Jun. 1979. 1

diciembre 2009 <<http://www.letras.s5.com/artdonoso1.htm>>

"phonograph." *Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Online*.

Encyclopædia Britannica. 2010. 26 May 2010

<<http://search.eb.com.ezproxy.library.uvic.ca/eb/article-9059766>>.

Real Academia Española. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2001.

Salgado, María. "Casa de Campo, o la realidad de la apariencia". *Revista*

Iberoamericana 130-1 (1985): 283-91.

Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

---. "Barroco y neobarroco." *América latina en su literatura*. Ed. César Fernández

Moreno. México: Siglo XXI, 1972. 167-84.

Sheinin, David. "Social Breakdown in *Casa de campo*: José Donoso's Dark Sweep of

Latin American History." *Hispanic Journal* 13.1 (1992): 153-163.

Solotorevsky, Myrna. *José Donoso: Incursiones en su producción novelesca*.

Valparaíso: Ediciones Universitarias del Valparaíso, 1983.

Swanson, Philip. "Casa de campo: Life and Literature as Artífice." *Jose Donoso: The "Boom" and Beyond*. Liverpool: Francis Cairns, 1988. 117-34.

---. "Donoso and the Post-Boom: Simplicity and Subversion." *Contemporary Literature* 28.4 (1987): 520-29.

"trompe-l'œil." *The Oxford Dictionary of Art and Artists*. Ed Ian Chilvers. Oxford University Press. 2009. *Oxford Reference Online*. Oxford UP. University of Victoria. 13 May 2010.

<<http://www.oxfordreference.com.ezproxy.library.uvic.ca/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t3.e2480>>.

Vera Urarte, Sara Liliana. "Casa de campo y los códigos manieristas." *Nueva Revista del Pacífico* 31-32 (1987): 176-207.

Wellek, René. "The Concept of the Baroque in Literary Scholarship." 1945. *Concepts of Criticism*. Ed. Stephen G. Nichols, Jr. New Haven: Yale UP, 1963. 69-88.