

EL ESPACIO TEATRO-MUSICAL EN *CASA DE CAMPO* DE JOSÉ DONOSO

In ordinary usage, a performance is a specific action or set of actions— dramatic, musical, athletic, and so on which occurs on a given occasion, in a particular place.

(Henry Sayre "Performance" 91)

El escritor chileno José Donoso funde el universo imaginario y la realidad socio-histórica de Chile en su novela *Casa de campo*.¹ La casa de campo de la familia Ventura está rodeada de tierras habitadas por Nativos del lugar y sus propietarios pasan en ella las temporadas estivales. En este ensayo demostraré que el espacio o lugar de la acción de la casa es una metáfora de un escenario teatral operático. Para lograr dicho objetivo partiré de algunas exposiciones teóricas expuestas por Patrice Pavis y Milan Kundera con respecto a la estructura de la novela y su vínculo con el espacio, el tiempo y la música.

Gaston Bachelard mantiene que la "poética de la casa" genera una serie de interrogantes de carácter psicológico, ético, social, ontológico y epistemológico (28).² La casa veraniega de la familia Ventura es un espacio que también se distingue por análogas y múltiples funciones y que le plantea al lector /espectador varias preguntas. Entre otras, destaco aquéllas que guardan relación con el tema espacio teatro-musical: ¿Cuál es la relación entre casa y teatro en esta novela?, ¿qué función tiene el decorado de la casa?, ¿es el juego de "La Marquesa salió a las cinco" la actuación central teatral más importante inscrita dentro del discurso de la narración novelesca?³

En *Casa de campo* la relación entre espacio teatral, música y literatura se presenta en los siguientes niveles: 1) en el escenario de la casa en el cual se representa de forma alegórica la instauración de un nuevo régimen político en Chile en el 1973; 2) en el espacio donde los Niños ejecutan su juego teatral infantil llamado "La Marquesa salió a las cinco"; 3) en los dos tipos de decorado: el verbal y el sonoro;⁴ 4) en las semejanzas que la novela comparte con

¹ José Donoso, *Casa de campo*, Barcelona, Seix Barral, 1978.

² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

³ Los críticos de la obra de José Donoso han señalado que este juego infantil es de singular importancia en la novela, destacando sobre todo su carácter teatral. Véase F. González Mandri, Marie Murphy, Carlos Cerda, Myrna Solotorevsky y Augusto C. Sarrochi, entre otros.

⁴ Me circunscribo a las definiciones de Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro; Dramaturgia, estética, semiología*. Fernando de Toro, trad., Barcelona, Paidós, 1983. Para Pavis el "Decorado verbal" es el "descrito no por medios visuales, sino por el comentario de un personaje" (117). Dentro

la ópera tanto en los motivos temáticos (La Marcha y la Batalla) como en el vocabulario que usa el narrador para describir el “decorado de ópera” de la casa; 5) en el discurso del narrador y de los personajes que remite directamente a óperas (*Aída*, *Mignon*, *Les Plaisirs et les peines d’amour*, *Rigoletto*), a músicos y compositores (Scarlatti, Cambert, Liszt) y al léxico teatral (utilería, tramoyas, bambalinas y otros); y 6) en las múltiples referencias teatrales-musicales que funcionan a nivel simbólico para aludir a analogías que asocian la posición socio-económica de los miembros de la clase alta santiaguina con los dueños de la casa veraniega.

La casa es el escenario central y fundamental que conjuga estos seis niveles ya que se transforma en un teatro en el cual todos sus elementos: el decorado, la utilería, el vestuario, la música y los personajes funcionan como si formaran parte de la representación de una obra teatral. Asimismo, es el espacio hegemónico de la narración cuya función primordial es la de convertirse en protagonista: la casa no sólo es testigo de la acción, sino que afecta y es afectada por los eventos novelescos.

Empezaré por establecer cómo el contenido de los catorce capítulos de la obra está enmarcado dentro de coordenadas teatrales-musicales. Establecido el contenido teatral de la novela, analizaré sus catorce capítulos examinando el tema del espacio de la casa: 1) como escenario de la representación de la acción novelesca; 2) en su relación con ciertos elementos de la naturaleza vistos como escenografía musical; y 3) como una producción teatral en la que la escenografía (luces, telones, máscaras, vestuario) empleada por el narrador cumplirá la función de subrayar el carácter operático de la novela. José Donoso destaca dicho rasgo en *Casa de campo* con el propósito de: 1) justificar y validar la fusión entre los géneros literarios —la novela y el teatro— y los musicales —la ópera; y 2) re-crear en el lector/ espectador un tipo de ilusionismo histórico, al representar de forma alegórica los eventos políticos e históricos de Chile antes y después del golpe militar de 1973.⁵

En las dos partes de la novela tituladas, “La partida” y “El regreso”, se funden armónicamente estos dos componentes para asignarle a la casa la función de un escenario teatral-operático. Con respecto al primero, se puede destacar su “espacio escénico”, sintagma que ha sido definido por Patrice Pavis de la siguiente manera: Espacio perceptible en escena: es el espacio representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones (177). Esta definición se puede asociar a una de las representaciones teatrales que ocurren en la

de esta definición, le atribuyo el papel de “personaje” a las múltiples intromisiones del narrador. Su objetivo es describir el decorado de la casa en la novela. Pavis añade que el decorado es posible “en virtud de una convención en la cual el espectador tiene que imaginar el lugar escénico y la transformación inmediata del lugar”. El “Decorado sonoro” es aquél en el que se sugiere “el marco de la obra a través del sonido”; p. 117.

⁵ Estoy empleando el concepto de Pavis, quien define el término ilusión el considerar real algo que proviene de una imitación de la realidad; p. 265.

novela, la del juego de "La Marquesa Salió a las Cinco" ejecutado por los Niños que viven en la casa de campo. En *José Donoso's House of Fiction*, Flora González Mandri coincide con mi interpretación ya que para ella, el juego constituye un *performance*:⁶ In this performance, children congregate and play out melodramatic roles that prepare them for a future in which they too will be able to exert some power, in place of the older generation (90).⁷ González Mandri hace énfasis en la actuación teatral de los Niños y en su papel de actores melodramáticos.

Otro tipo de espacio que se observa en *Casa de campo* es el "espacio escenográfico". Donoso lo consigue a partir de las intromisiones constantes que hace el narrador para describir el decorado ("espacio escénico") de la casa dentro de los parámetros del teatro. El espacio escenográfico lo define Pavis de la siguiente manera: Abarca el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos (177). El narrador crea este espacio al establecer dos tipos de relaciones: las del espectador/público y las del lector/ espectador. En el primer tipo se da a través de la *mise-en-abîme* que funciona en este texto de la siguiente manera: un grupo de personajes (los Adultos) se convierte en espectadores o público del juego teatral de los Niños. Pero, en el capítulo trece, como se analizará más adelante, los Adultos pasan de ser espectadores a ser actores ante un nuevo público, el de los Extranjeros.

Otro recurso que el narrador emplea para sugerir el espacio escénico, que siempre está "determinado por un tipo de escenografía" (Pavis 183), es el tipo de descripción con que "pinta" la casa. Su énfasis en el vocabulario teatral le hace hablar en términos de cambios de luces, vestuario, telón y proscenio. El narrador alude al acto de recepción, que es la actividad "del espectador ante el espectáculo" (Pavis 404), al apuntar: Quiero explicar cuanto antes que lo hago [su intromisión] con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio (53).

En *The Art of the Novel*, el crítico y novelista Milan Kundera expone una idea fundamental en relación al espacio-tiempo con la música que desarrollaré en este ensayo en torno al espacio teatral de la casa en la novela de Donoso.⁸ Kundera compara la novela a una composición musical polifónica, en la cual intervienen varias voces con el objetivo de relatar el texto. En *Casa de campo* pueden distinguirse, entre otras, la voz del narrador omnipresente y poderosa, las más de las veces, que manipula y guía al lector; las voces colectivas de los personajes: los Adultos, los Niños, los Sirvientes, los Nativos y los Extranjeros;

⁶ Flora González Mandri, *José Donoso's House of Fiction: A Dramatic Construction of the Place*, Michigan, Wayne State UP, 1995.

⁷ El término *performance* puede traducirse como ejecución, actuación o representación. La mayor parte de la bibliografía sobre el teatro que he consultado mantiene el término en inglés—*performance*—el cual también usaré en mi ensayo.

⁸ Milan Kundera, *The Art of the Novel*, Jordi Lovet, trad., Barcelona, Editorial Lumen, 1985.

las individuales de los personajes; y la de la naturaleza —en particular las gramíneas— que adquiere una voz distintiva en la medida que su sonido continuo puede compararse a un canto musical como puede constatarse en la siguiente cita:

Su murmullo no era monocorde: el aterrado oído musical del mayor de los primos recibió o creyó percibir modulaciones, como si el rutinario murmullo de roces vegetales se diversificara en ritmos y espacios y quizás hasta en larvas de melodías. (232-33)

En relación a la música y la estructura de una de sus propias novelas, *Life is Elsewhere*, Kundera comenta que cada capítulo tiene una melodía o extensión que le lleva a plantearse el concepto temporal dentro de cánones musicales:

A part is a movement. The chapters are measures. These measures may be short or long or quite variable in length. Which brings us to the issue of tempo. Each of the parts in my novels could carry a musical indication: *moderato*, *presto*, *adagio*, an so on. (87-88)

Kundera concluye que sus novelas tienen una estructura matemática similar a la que tienen las composiciones musicales. Según él, ambos géneros comparten conceptos como el de la temporalidad o tempo, el tono y el recuento de un evento. También en el texto novelesco donosiano, cada capítulo está designado por el propio narrador como el inicio de una escena teatral-musical y lo subraya a través de los cambios en la escenografía. Asimismo, en los escenarios novelescos la utilería está en consonancia con los cambios musicales.

Los dos tiempos musicales y narrativos que van a predominar en *Casa de campo* son el dinámico y el moderado. En el primero puede mencionarse la liberación de Adriano Gomara, la huida de Malvina y la batalla civil por restituir el poder económico de los Adultos.⁹ El moderado puede ilustrarse a través de la recreación del paseo dominical de los Adultos y de la descripción de los Niños refugiados en los subterráneos de la casa (Wenceslao, Arabela y Agapito).

El capítulo primero, "La excursión", lo he clasificado como el de la obertura ya que con éste se inicia toda la obra y en él se exponen los temas (la partida de los Adultos al paraje maravilloso, el tiempo o duración de dicho paseo, la vida como representación, el propósito del viaje a Marulanda, la casa como escenario principal de los eventos novelescos, la supuesta existencia de los antropófagos, el encierro de Adriano Gomara, la función del Mayordomo y los Sirvientes y el papel de Wenceslao como un personaje que va en búsqueda de su propia identidad) que se desarrollarán en los capítulos posteriores de la

⁹ La batalla civil es aquella que tiene lugar entre los ciudadanos de un mismo país o región. En la novela, el encuentro bélico tiene lugar entre dos grupos social y económicamente distintos pero pertenecientes al mismo contexto geográfico nacional.

novela. *Casa de campo* abre con una aseveración de Wenceslao, y la contestación de su primo Mauro:

(Wenceslao) ¿No te parece que toda esta despedida tuvo una apariencia ficticia de lo más sospechosa, como la escena final de una ópera? (Mauro) En nuestra vida aquí, todo parece una ópera. ¿De qué te extrañas, entonces? (15)

Las palabras de los primos remiten al concepto que define el objetivo de cualquier personaje no sólo en la vida, sino en el drama y en la ópera, la vida como representación perpetua. Como dice el Autor en *El gran teatro del mundo* (1645) de Calderón de la Barca, "toda la vida humana / representación es" (53). Es evidente que el elemento central que aúna la cita de Calderón a la de Donoso es su carácter teatral. La representación a la que se refiere el personaje de Calderón subraya la teatralidad de la vida humana; vida y teatro se fusionan también en la ficción de Donoso.

El paseo o viaje dentro del viaje, marca la salida de los Adultos Ventura al inicio de la novela. Dicha partida, es decir, su ausencia del hogar, provoca el evento socio-histórico que se escenificará alegóricamente en la casa de campo, la instauración en Chile del "gobierno" de los Niños que a nivel de alegoría se puede asociar a la instauración del sistema socialista presidido por Salvador Allende. El movimiento de connotaciones narrativo-musicales del desfile de los Adultos, "La Marcha", representa a nivel teatral "la partida de la cabalgata", (25) en la que salen acompañados por un "batallón de sirvientes" (24). La partida constituye la primera ruptura significativa a nivel del espacio escénico ya que la acción de la casa de campo de Marulanda se desplaza en dos unidades de acción: 1) la de los Adultos y 2) la de sus hijos.¹⁰ La primera unidad es la partida al paraje que se da en el espacio externo, en los terrenos de Marulanda. La segunda unidad es la de los Niños, un Adulto y un grupo de Sirvientes que permanecen en el interior de la casa de campo.

En el primer capítulo de la primera parte se insinúa la presencia del decorado sonoro o musical en la naturaleza, que es definida o identificada por el narrador como monodia musical o música para una sola voz, "Esa monodia vegetal exhumaba voces inidentificables en el silencio de las habitaciones" (18-19).¹¹

El capítulo continúa subrayando el vínculo entre el espacio externo —la naturaleza y la música— al hablar de que "el viento cayó vengativo sobre la llanura y la marea de voces vegetales" (43). Y, aunque también hay en este

¹⁰ Según Pavis, la unidad de acción es una (o unificada) cuando toda la materia narrativa se organiza en torno a una historia principal, es decir, cuando todas las intrigas anexas son referidas de una manera lógica al tronco común de la fíbula; p. 530. En la novela de Donoso, la historia principal narra la de la estadia de los Niños en la casa durante la ausencia de sus padres.

¹¹ Willi Apel en su *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1947, define la Monodia como la música para una sola voz. Añade que ésta se desarrolló en el 1600 como una reacción en contra del estilo polifónico del siglo XVI.

capítulo otras referencias musicales que se refieren, por ejemplo, “[al] ritmo de la casa” (24), se puede aseverar que la más constante es la música-voz de la naturaleza, que no sólo se mantiene constante desde el principio hasta el final de la novela, sino que va *in crescendo*. Como parte de la escenografía o el decorado sonoro-musical de la casa, el primer capítulo también cumple la función de sugerir la asociación socio-política de la narración novelesca. El narrador explica que “en la noche, el toque de queda que implacablemente apagaba voces y luces, inauguraba el terror” (18). La cita sugiere que “el toque de queda” representa el fin y el inicio de dos tiempos y escenarios teatrales en la casa de campo.¹² Al anochecer, ambos escenarios —el diurno y el nocturno— están separados por el sonido musical y penetrante del toque de queda que se diluye en forma de eco que transmite una señal sonora cuyo mensaje es descodificado por los receptores, los Niños. En este segundo tiempo-escenario, el nocturno, los personajes centrales son el Mayordomo y sus Sirvientes que desempeñan el papel de soldados o militares al servicio de los Ventura y cuyo deber es imponer y mantener el orden y controlar a los Niños. El rígido orden militar que permea la noche en la casa puede relacionarse a la función que dicho “toque de queda” tuvo durante la dictadura chilena. Era precisamente durante la noche, en un escenario oscuro sin luces y en el que se prohibían las voces y las actividades de los habitantes en las calles cuando inauguraban el terror los miembros de la milicia. Por lo tanto, Donoso sugiere ciertas semejanzas entre los dos escenarios, el de la casa de campo al anochecer y el del anochecer en su país natal —Chile durante la dictadura militar.

El título del capítulo dos, “Los nativos”, se refiere a los habitantes permanentes de las tierras de Marulanda. La primera referencia al escenario teatral en este capítulo lo inicia la intromisión de un narrador que se dirige a sus lectores para recordarles su presencia en el texto. Explica su función intrusiva e intermediaria y les comunica que hará comentarios en términos teatrales. Asegura que irá, “Sembrando el texto con comentarios que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía” (53). La elaboración del léxico operático también se mantiene en este capítulo cuando el narrador le explica a su lector/ público cuál era el momento en que la familia Ventura partía para Marulanda todos los años: “Desde siempre —y desde que los grandes, y los padres de los grandes a su vez, eran niños— [salían para el campo] en cuanto terminaba la temporada de ópera y bailes en la capital” (55). En este capítulo, las referencias a la ópera son una constante dentro de la historia familiar y social de uno de los personajes principales de la novela, Adriano Gomara. Los nombres de sus hijas hacen referencia directa a dos

¹² *Casa de campo* conjuga en su escenario de la acción varios cambios de escena para los cuales el mismo narrador introduce un nuevo decorado de la casa al referirse a la utilería (las luces, el telón, los bastidores). La casa es modulada de acuerdo a las diferentes escenas o capítulos del texto.

óperas, *Aida* y *Mignon*.¹³ Por lo tanto, la ópera no sólo remite a la estructura general o a segmentos particulares de la novela, sino que también se entreteje a episodios de la vida de los personajes de la familia Ventura. Retomando nuevamente el género de las dos óperas principales a las cuales Donoso ha hecho referencia, *Aida* y *Mignon*, es preciso señalar que el contenido musical de ambas óperas aparece parodiado por medio de la inversión que Donoso lleva a cabo. La acción cómica de la historia original de *Mignon* se substituye por otra trágica, que se hace coincidir con el fin trágico de la protagonista de *Aida*. Esta inversión se subraya en una de las escenas más significativas de la novela. Los Nativos le rinden homenaje a la familia de su médico Adriano Gomara, sacrificando un cerdo para honrar la labor benéfica llevada a cabo por él. El homenaje se caracteriza por los cánticos y los bailes, elementos que usualmente forman parte de las obras de carácter teatral-musical. El nombre de su esposa, Balbina, es repetido como una letanía en la ceremonia de los Nativos al punto de que el propio Adriano le pregunta a su esposa: "¿No oíste tu nombre en los cánticos?" (83).¹⁴ La repetición del nombre de Balbina en los cánticos manifiesta el interés que tienen los Nativos por hacer a la familia del médico partícipe de la ceremonia y de integrarla a su comunidad. El homenaje cumple un doble propósito. Por un lado, los cánticos le imparten al espacio-escenario de los Nativos un carácter de índole religiosa; por otro, esta escena presenta una de las pocas ocasiones de celebración y festejo, e introduce un nuevo movimiento musical en la novela, el Allegro.¹⁵

Esta escena contiene varios elementos de un Festival Sagrado ya que apunta a la fiesta como la entiende Pavis, como una ceremonia de "regocijo y encuentros" (219). Además, el festival le ofrece al público la posibilidad de asistir en un lugar y en una misma oportunidad a nuevos espectáculos (Pavis 219), como ocurre en esta escena. Estos elementos sugieren visualizar el festival sagrado de los Nativos como una escena en la que parte de los personajes que actúan de público/espectador invierten su papel al de público/protagonista. Aunque los personajes de la familia Gomara Ventura son los espectadores de la ceremonia, solamente dos de ellos, Adriano y su hijo Wenceslao, pasan a ser protagonistas principales de la escena cuando se le pide a Adriano la prueba del sacrificio.

¹³ En 1866, Ambrosio Thomas (1811-1896) compuso su obra maestra titulada *Mignon* (1866). Es una ópera cómica en tres actos y cinco cuadros que está inspirada en un episodio de la novela de Goethe, *Wilhelm Meister*, *Enciclopedia Universal Ilustrada*; p. 110. Aida es otro nombre tomado del mundo de la ópera, *Aida* (1870) de Giuseppe Verdi, presenta la tragedia de Aida, víctima de los celos de Amneris. Donoso, recreará igualmente la tragedia de este personaje, víctima en la novela de su propia hermana.

¹⁴ Apel ofrece la siguiente definición de cántico: "The ecclesiastical singing of the psalms and canticles in the daily offices of the Roman Catholic and, in particular, of the Anglican church"; p. 132.

¹⁵ Aplico la definición de Michael Kennedy en *The Oxford Dictionary of Music*, New York, Oxford UP, 1985, quien define el Allegro así: "Merry, quick, lively, bright. Often used as the title of a composition or movement in that style"; p.13.

Más tarde, toda la familia Gomara Ventura es espectadora de la escena del sacrificio del cerdo que se prepara para la cena de los invitados, y dos personajes se convierten en protagonistas. A través del recurso de la *mise-en-abîme* Donoso repite la escena del sacrificio del animal en un sacrificio familiar asignando nuevos papeles a los protagonistas. Mignon asume el papel del grupo de Nativos que participó en la preparación del animal y su hermana Aída asume el papel del animal sacrificado. La repetición de la escena del cerdo por las nuevas protagonistas desencadena uno de los conflictos dramáticos principales de toda la novela, cuando la falta de moderación del padre le lleva a asesinar a su hija Mignon y a su eventual encarcelamiento como "loco" por los Ventura. Este encarcelamiento elimina a Gomara del elenco Adulto de los miembros de la familia e impide su viaje al paraje maravilloso.

El contexto teatral de los capítulos tres, cuatro y cinco es muy homogéneo en cuanto a estructura y contenido ya que se caracterizan por conjugar en el mismo escenario de la casa los diversos episodios que ocurren antes y después de la partida de los Adultos al paraje maravilloso. Además, estos tres capítulos se distinguen por las múltiples alusiones a famosos compositores de ópera. El título del capítulo cuatro, "La Marquesa", es una referencia directa a Juvenal y al juego teatral de los Niños. En él se continúan los motivos musicales. Uno de los personajes Adultos, Celeste, que es además ciega, hace aquí la función de crítico de arte que ayuda a los demás a apreciar estéticamente la música y la pintura. Aunque la presencia explícita de la música en este capítulo resalta en una escena en la que Juvenal ejecuta un Vals, casi todas las referencias son implícitas y provienen de Celeste Ventura, quien comienza mencionando al pianista y compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886) para luego subrayar la ejecución del *Vals Mefisto* (145) que toca Juvenal. Los Adultos se convierten en el público/espectador que presencia una actividad cultural, la ejecución de una composición musical por uno de los propios miembros de la familia. Tanto en el juego teatral de "La Marquesa" como en este episodio, Juvenal mantiene el papel de protagonista-estrella que le ha sido asignado desde el inicio de la obra.

Dado que el capítulo cinco se titula "El oro", no es de sorprender que el escenario de la casa aparezca vinculado a la economía de la familia. Al iniciarse este capítulo se destaca dicha función económica por medio de un decorado de carácter teatral:

Hay que imaginarse un amplio embudo de tierra apisonada descrito por dos murallones que hacían converger la llanura y el horizonte hacia las dos ventanas por donde Hermógenes y sus dos hijas atendían a los Nativos. (166)

Si bien el narrador destaca la teatralidad de la función comercial de esta área de la casa de campo, también hace referencias al contexto musical de su narración. Esta vez es una de las hijas de Hermógenes, Colomba, quien proporciona

la primera referencia musical al evocar una de las canciones más conocidas de la cultura hispana "Cielito lindo". Canción que por su popularidad también se cantaba en las tertulias del sector urbano de Santiago:

...Trátala con cariño
que es mi persona.
Cuéntale mis amores
bien de mi vida,
corónala de flores
que es cosa mía... (187)

Aunque esta tonadilla introduce elementos de la cultura popular, el narrador también mantiene el contexto de la uniformidad operática-musical de la narración al relacionar una vez más a Juvenal con el compositor italiano Scarlatti.¹⁶

Es significativo que el capítulo seis, "La huida", sea el único capítulo de toda la novela en que no se representa el juego infantil de los hijos de los Ventura. Los tres primos —Fabio, Higinio y Casilda— quienes desean huir con su prima Malvina, comparten su temor ante la posibilidad de permanecer en la casa. En estos momentos, el juego teatral de "La Marquesa" se transforma en un castigo, una representación que es semejante al infierno y que les hace perder su identidad al forzarlos a ser personajes en una obra teatral "ficticia".

El ritmo dinámico de los nuevos sucesos que se iniciaron en el capítulo seis con la huida de Malvina, continuará en el siete, titulado "El tío". Las referencias a la música se dan ahora tanto en el discurso propio de la narración como particularmente en la descripción del decorado sonoro y en la estampa de las gramíneas que forman parte del escenario natural que caracteriza el exterior de la casa de campo. El narrador se refiere al escenario de la naturaleza, a "la prolífica enumeración de gramíneas simulando lanzas" (233); y alude también a su movimiento y musicalidad amenazante: "que nadie advirtiera como las gramíneas avanzaban ululando monocordes" (232).

Dos de los elementos del escenario, el sonoro y la utilería, son fundamentales para la creación del drama épico que se desarrollará en los próximos capítulos. El narrador le sugiere al público/espectador/lector de su obra la línea épica-guerrera que se desarrollará en los capítulos subsiguientes. En los primeros siete capítulos, es decir, en la primera parte de la novela, que se titula "La partida", se han llevado a cabo dos viajes dentro del viaje ritual del verano a las tierras de Marulanda. La segunda parte de la novela, titulada "El regreso", comienza en el capítulo ocho, "La cabalgata". En este capítulo tiene lugar el regreso de los Adultos al espacio central de la acción novelesca, la

¹⁶ En la novela no se menciona el primer nombre de Scarlatti, pero este apellido está asociado a tres músicos distintos: Alessandro (1660-1725), compositor italiano y figura importante en el desarrollo de la ópera; Domenico (1685-1757), el hijo de Alessandro, que también se dedicó a la composición musical y Giuseppe (1718-1777), primo de Domenico, compositor de treinta óperas.

casa de campo. Marie Murphy ha hecho el siguiente comentario en torno a la división del texto en dos partes: "The novel's division into two parts ("Partida" and "Vuelta") suggests a clear temporal and spatial dimension, a process in time and a movement in space which is nevertheless belied" (47).¹⁷ Esta cita subraya que en *Casa de campo*, el autor mantiene las dos unidades de tiempo y de espacio que también son básicas en el teatro. Además, esta cita sugiere que el tiempo ha sido dinámico, que ha evolucionado y de la misma forma ha habido un desarrollo en los eventos del interior de la casa de campo durante la primera parte de la novela en que los Adultos se ausentan de su casa, si bien el tiempo que dura es sumamente ambiguo. El retorno de los Adultos a su santuario, la casa, está narrado a partir de la llegada de la familia Ventura, quien tiene que enfrentar el caos y la confusión.

El capítulo ocho, y particularmente el nueve y el diez, acentúan la teatralidad del texto novelesco donosiano ya que se intensifica el uso del elemento visual y del auditivo. Según Patrice Pavis, lo teatral remite a lo "espacial, visual, expresivo, en el sentido de una escena muy espectacular e impresionante" (409). En efecto, la batalla guerrera que se escenifica en estos tres capítulos está narrada haciendo énfasis en: a) lo espacial, la casa y los terrenos de Marulanda; b) lo visual, la descripción de las armas, el vestuario, la fachada de la casa, las condiciones del parque, la confusión que impera entre los Niños; y c) lo expresivo, que defino como vinculado a lo sonoro, el ruido de las armas, el llanto de los Niños, los gritos y las vociferaciones de todos.

Dos movimientos musicales que resumen los eventos dramáticos del capítulo ocho son: la *Marcha* de la cabalgata de regreso de los Adultos Ventura y el inicio de la *Battaglia* en la guerra entre Niños y Sirvientes.¹⁸ Willi Apel, en su *Dictionary of Music*, define así el motivo de la Marcha: "Music designed to promote orderly marching of a large group, especially soldiers" (425).¹⁹ En efecto, en el capítulo ocho los Sirvientes asumen el papel de soldados que participan en la "reconquista" de las propiedades de los Adultos: y después no tardó [uno de los jardineros menores] en disolver su hábil identidad entre los demás sirvientes que comían o cantaban para preparar el ataque, o la defensa (275).

El narrador relata la segunda cabalgata de vuelta de los miembros de la familia, que es también el segundo desfile de los carromatos que regresan al "reino" de la casa. En la descripción de la Marcha de regreso de los Sirvientes, se destaca su canto: "Los sirvientes cantaban algo en los coches de

¹⁷ Marie Murphy, *Authorizing Fictions: Jose Donoso's Casa de campo*, London, Tamesis Books, 1992.

¹⁸ En mi interpretación y análisis de la cabalgata la comparo con la Marcha de obras musicales, como la ópera y la sinfonía, ya que Donoso le asigna funciones similares.

¹⁹ El origen de la Marcha como género musical surge en el siglo XVI en Inglaterra, y una de las piezas que se encuentra en el libro *My Lady Nevells Book* es "The March Before the Battle"; p. 425. El título de esta pieza sugiere lo que en la obra de Donoso constituye el evento militar y épico que se narra en el texto.

Retaguardia" (245).²⁰ En el Presbiterio de la capilla por la que pasan, Casilda sostiene en sus brazos al niño que ambos han tenido. Este lugar se constituye en otro escenario en el cual, de acuerdo con los Adultos, se está representando otra escena de la "La Marquesa salió a las cinco". Los Adultos interrogan a sus hijos: "—Hace un año que Casilda y yo estamos aquí muriéndonos de hambre y de miedo —intervino Fabio. / Los grandes rieron al unísono, como un chiste bien ensayado en una obra de teatro" (253).

Al ver a los Niños con su hijo, a los Ventura les conviene interpretar el cuadro de la familia constituida por Fabio, Casilda y el bebé como una representación más del juego de "La Marquesa". El discurso del narrador al describir esta escena va sustentado por un lenguaje de artificio que de nuevo remite a la ópera:

Entonces siguiendo el ejemplo de Adelaida, tomaron asiento en la primera fila de bancos de la capilla para contemplar la escena que transcurría en el presbiterio adornados con restos de columnas salomónicas y molduras doradas como en un decorado de ópera (254).

Después de un rato, Hermógenes se da cuenta de que tal vez la situación pueda ser real, de que no forma parte del juego teatral de los Niños, y teme que lo que Fabio y Casilda le han contado sobre los acontecimientos en la casa también pueda ser cierto. Aunque Hermógenes lo piensa, frente a los Niños no lo admite, y consecuentemente pretende que juegan a "La Marquesa" y arroja al niño de Casilda (llamándolo "muñeco") a un pozo para intentar borrar el suceso, corriendo sobre él "el tupido velo" que en la novela oculta los crímenes de la familia Ventura.

La subsiguiente escena de la *Battaglia* tiene lugar entre los Adultos Ventura y los Sirvientes que les acompañaron al paseo, dirigidos por Juan Pérez por un lado y los personajes que permanecieron en la casa, los Niños y los Nativos, comandados por Adriano Gomara, por el otro. La acción se relata en el capítulo nueve, titulado "El asalto". Se trata en este caso de un escenario épico ya que se describe la lucha de Adriano Gomara, el líder del nuevo régimen que se ha instaurado en la casa, y un grupo de Niños, contra los Sirvientes de los Ventura —cuya misión es destruir y anular este nuevo régimen— y un grupo de Adultos (Hermógenes, Terencio, Plegario, Anselmo y Silvestre) que se ha quedado en Marulanda para pelear contra Gomara y los Niños. Donoso describe el dramatismo escénico de la batalla a través de los dos decorados a los cuales me he referido al comienzo del ensayo: 1) el verbo-teatral y 2) el sonoro-musical. Este capítulo es fundamental para demostrar el entretejido

²⁰ La retaguardia se define como el conjunto de las tropas que marchan en último lugar. Por lo general es un conjunto de fuerzas y de instalaciones bélicas que está detrás de la línea de fuego (María Moliner, p. 24).

de espacios en el interior, en el exterior de la casa de campo y el metatextual, el histórico.²¹

Como he mencionado anteriormente, por ejemplo, el tema de la *Battaglia* está vinculado a tres componentes fundamentales de la obra: el decorado verbal, el teatral y el sonoro.²² El teatral puede demostrarse en el uso del léxico, de la descripción de la batalla, del uso de la hipérbole para recrear y darle fuerza al escenario que relata el narrador. Asimismo, la batalla es una alegoría de su referente histórico, el estado de guerra que imperaba en Chile en el 1973 cuando el país pasó de ser un régimen socialista-democrático bajo el mando de Salvador Allende a un gobierno militar impuesto por Augusto Pinochet.

En el capítulo diez, titulado "El mayordomo", el narrador remite nuevamente al discurso de la ópera al describir la casa, los personajes y las actividades. En el capítulo once, titulado "La llanura", la intromisión del narrador asocia de nuevo su obra novelesca con el espacio teatral, "Aspiro sólo a establecer el proscenio para mi recitación, rico, eso sí, de bastidores, bambalinas, telones y tramoyas, y complejo de utilería y vestuario" (349). Una vez finalizada la guerra en el escenario dramático —la casa de campo— por la restitución del poder a la familia Ventura, el narrador se vale de otro recurso teatral, el de las acotaciones. P. Pavis las define como la forma de "dar directivas muy precisas de cara a la realización escénica" (387). A través de las acotaciones, el narrador de la novela manipula una vez más al lector/espectador de su obra para que le siga en su descripción teatral de la casa, de los personajes y de los eventos que se desarrollarán en los últimos capítulos de su texto. El capítulo once introduce también un nuevo movimiento literario-musical, el Réquiem.²³ El narrador describe la historia de los cuatro niños fugitivos, para crear un ambiente dramático en el que predomina la obscuridad y en el que hace destacar la importancia de las tinieblas como eje central del escenario donde deambulan los Niños como sombras o espectros. Uno de los primos, Amadeo, ha sido mortalmente herido y ante el hambre de sus primos, propone que por ser el más débil, puede ser sacrificado para que su cuerpo les sirva para sobrevivir la falta de comida que padecen. Por su tema y por estar en la parte final de la novela, esta escena sugiere la eucaristía de la última cena del Evangelio y subraya la función del espacio sagrado o religioso de la casa.

En las últimas páginas del capítulo once, el narrador interrumpe su historia

²¹ Por ejemplo, la escena de la muerte de Adriano Gomara y de sus seguidores remite directamente al referente histórico al que también se ha referido Carlos Cerda. En la historia, los protagonistas del nuevo régimen socialista van a ser derrotados por los representantes del gobierno militar o la dictadura. Por tal razón, hay una fusión del contexto histórico y el de la ficción a través de la reconstrucción de la gesta heroica que tiene lugar en la ficción novelesca.

²² Al hablar del decorado sonoro me refiero a la descripción de la batalla que he hecho en las citas anteriores en las que dominan los sonidos de disparos, detonaciones, el crujido de las gramíneas y los propios gritos de los personajes que forman parte de la escena.

²³ El *Requiem* se define como la misa para un muerto.

para hacer otro aparte metafictivo, en el que comunica al lector lo que va a hacer a continuación: "debo comenzar esta sección —esta *coda* al capítulo once" (392). Puesto que en el lenguaje musical la Coda es el trozo o tema que constituye el final de una pieza, al lector se le recuerda a través de la intromisión del narrador que se aproxima al final del texto narrativo. En el capítulo doce, titulado "Los extranjeros", se vuelve a abordar de manera explícita el tema de la economía familiar, con la posible venta de la casa de campo. El espacio teatral de la casa vuelve a destacarse como el escenario primordial en el que ocurren los eventos. Después de haber concluido la escena dinámica de la Batalla descrita en los capítulos nueve, diez y once, la narración se caracterizará por un ritmo moderado y tranquilo que subraya que los Adultos han retomado el control de su casa. Los Adultos, ante la imposibilidad de aceptar los cambios que han destruido la casa, se incorporan al juego de "La Marquesa" de su niñez, buscando disimular dentro de él su humillante situación ante los Extranjeros. Así, ante la llegada imprevista de Cosme y Wenceslao, quienes de pronto aparecen ante sus padres —durante la visita de los Extranjeros— "vestidos de harapos, de su flacura y sus heridas, de su estado de miseria y enfermedad" (439). Balbina se alarma y para ocultar su reacción descontrolada, los grandes le explican a los Extranjeros que los Niños estaban jugando:

No se trataba más que de otro episodio de La Marquesa Salió a Las Cinco, juego que les tenía absorbido el seso a los hijos inocentes —y a Balbina que, ya lo habían visto, no tenía más juicio que un niño— y que a veces, en esta ocasión por ejemplo, el exceso de fantasía los descontrolaba. (439)

Este capítulo también tiene un valor fundamental desde el punto de vista de la significación del juego teatral infantil. Para los Adultos los eventos ocurridos durante su ausencia (por ejemplo: la escena de Fabio y Casilda cargando a un bebé y la desaliñada apariencia de sus hijos) son parte del juego de "La Marquesa". Sin embargo, tanto para Wenceslao, como para todos los Niños, el supuesto juego de los mayores constituye su realidad histórica. Él le reitera a su madre —Balbina— que no lleva "una máscara" (438). Es decir, que su aparición en la escena no constituye una actuación del juego teatral de La Marquesa. Ese rostro real y no máscara teatral es su propio testimonio del tiempo y de los eventos transcurridos durante la ausencia de los Adultos al paraje maravilloso. Hay dos puntos que es necesario recordar: 1) cuando Wenceslao al comienzo de la novela le había dicho a su primo Mauro: "En nuestra vida aquí, todo parece una ópera" (15), reafirmó el carácter teatro-operático de la vida de los personajes Adultos; y 2) cuando José Donoso usa ambas escenas —y su novela en general— lo hace para dar énfasis a un tema literario universal, la realidad y la apariencia, la verdad y la mentira.

En el capítulo doce ocurre también un encuentro dramático —en el cual se describen dos versiones opuestas de la casa de campo— entre el autor/narrador y uno de los personajes de la novela, Silvestre Ventura. A través del uso

de las acotaciones, el narrador se dirige al lector con el propósito de manipular el modo de leer su propio texto: "Esto —digamos— sucede, o podía haber sucedido, justo en este punto del desarrollo de esta novela; de modo que, pese a que parezca una interpolación de otro mundo, ruego a mis lectores que tengan paciencia durante unas páginas y las lean hasta el final" (395).

Narrador y personaje se encuentran en la calle y conversan sobre la ambigüedad de la novela y de la situación económica de la familia. Silvestre Ventura le cuenta al narrador que algunos familiares se han quedado en Marulanda porque en una semana recibirán a los futuros compradores de la casa de campo. Al hablar de la casa se la describe desde la perspectiva del personaje Silvestre, quien la ve en términos mucho menos grandiosos que el narrador: "La casa: no es más que un caserón común y corriente, y lo tuyo da una impresión de refinamiento y opulencia que nunca hemos tenido" (400).

Esta versión de Silvestre contrasta con la imagen que el lector/espectador se ha ido formando de la casa de campo a través de las descripciones del narrador. La diferencia de perspectiva planteada por el personaje contradice la versión expuesta por el narrador quien ha saturado el texto de comentarios que afirmaban la verosimilitud de la historia narrada. En esta nueva versión de la ficción, un personaje creado por el narrador-autor va a restarle veracidad, a poner en duda, todo el discurso de la ficción novelesca del narrador.

Con este acontecimiento, Donoso apunta a una tendencia de la literatura universal, la verosimilitud. Aristóteles planteaba en su *Poética* la noción de lo verdadero como un rasgo necesario de las representaciones que el autor presentaba a su público/lector. Cuestionando esta línea Donoso presenta dos versiones opuestas de una misma historia, la supuesta grandiosidad de la casa y de sus habitantes; y la imagen de una casa corriente en la que habitan seres comunes. El comentario de Pavis me permite aclarar este aparente dilema entre las dos versiones, la del personaje Silvestre y la del autor/narrador. Según el crítico teatral: "Lo importante para el poeta no es la verdad histórica, sino el carácter verosímil, creíble de lo que informa, la facultad de generalizar lo que anticipa" (534).

El discurso del narrador ha sido coherente para el lector/espectador ya que ha presentado el origen e historia de la casa, ha enlazado las acciones y la evolución de la trama de forma que mantienen la lógica, la razón y lo real del hecho narrado. Por tal razón ha logrado lo que Pavis señala en la cita, el carácter de verosimilitud de la ficción novelesca. La posición de Silvestre contradice la versión recreada por el autor/narrador ya que para el personaje Ventura, el narrador ha creado una invención falsa y ha enaltecido la grandeza y poder de una familia que es tan común y corriente como la casa veraniega de Marulanda.

Un rasgo importante de este capítulo desde el punto de vista del teatro, es que a pesar de los antecedentes literarios de novelistas que charlan con sus personajes dentro de la ficción, Donoso también apunta a la influencia del

conocido drama de Luigi Pirandello, *Sei personaggi in circa d'autore* (1921).²⁴ En ambos textos, el novelesco de Donoso y el teatral de Pirandello, se escenifica el encuentro de los personajes ficticios con el autor del texto. Donoso introduce así otro de los recursos del Metadrama o Metateatro, es decir del "drama about drama".

En las postrimerías de la novela, en el capítulo trece, hay dos eventos teatrales importantes que son la aparición de Arabela moribunda y, como contraste a este cuadro de aflicción, la entrada de la segunda Cabalgata o Marcha triunfal presidida por Malvina.²⁵ Mientras la familia está esforzándose por mantener su mundo de apariencias ante los Extranjeros —el orden, la imagen de la casa, las riquezas materiales— Malvina viene a demostrarles que su viejo imperio está en ruinas y que la persona verdaderamente poderosa y rica es ella —la niña que fue rechazada por ser bastarda y por ende fue desheredada por su abuela. El impacto de la entrada de Malvina es tal que Flora González Mandri le asigna un carácter teatral (junto a varios otros eventos de la novela) usando la frase, "spectacular entrance" (95). La entrada de la cabalgata se describe como sigue: "Un mozo ataviado con los colores de la familia saltó del pescante y abrió la portezuela, dándole la mano para que bajara a una elegantísima mujer, mientras tanto otro mozo le entregaba las cadenas de cuatro *borzois* que tiraban de su enguantada mano" (454).

El título del capítulo final, el catorce, "Los vilanos", sugiere la vorágine que se aproxima, las borrascas de vilanos producidos en el otoño por las gramineas. Este capítulo constituye estructural y temáticamente la Coda o final de la novela de Donoso, final al cual el narrador hace referencia usando un vocabulario que vuelve a remitir al teatro o al decorado de la ópera. Para conseguir este efecto Donoso se vale de un léxico que apunta directamente a una función de teatro: "Al comenzar la redacción de esta parte final de mi novela siento un impulso, de aquellos que se suelen calificar de 'casi irresistibles', de contar a mis lectores todo lo que sucede a cada uno de mis personajes después de bajar el telón al terminar mi texto" (490).

Las palabras del narrador sugieren que tal vez en los últimos siete capítulos, que constituyen la segunda parte de la novela, se haya hecho mayor énfasis que en la primera parte sobre el nivel espacio-teatro-musical del texto y en efecto es esta segunda parte donde es el propio narrador-autor quien insiste en conferirle al texto de forma explícita la cualidad literario-teatral y musical, recurriendo a intromisiones sustentadas por un discurso dramático.

En *Casa de campo*, José Donoso entrelaza la función de la casa como

²⁴ Miguel de Unamuno (1864-1936) en *Niebla* presenta un encuentro similar entre el protagonista del texto narrado y el autor.

²⁵ La huida y el regreso de Malvina sugieren la teatralidad del tema del viaje que estudiaré en el capítulo cuatro.

escenario teatral y musical al argumento para construir su propia casa de la ficción. Ambos elementos —el teatral y el musical— subrayan la relación simbiótica entre el espacio de la casa ficticia y el espacio de la ópera a través de la ficción novelesca. La casa como escenario teatro-musical es el centro de los eventos de la narración novelesca, porque la casa es testigo y actor de los sucesos que han acontecido tanto antes de que empiece el relato como durante la vida de la presente generación de Venturas. *Casa de campo* logra esta fusión teatro-musical a través de la voz narrativa que en ambas partes de la novela acentuará el carácter teatral del texto usando un léxico que subraya todos los elementos del vocabulario teatral. Si el primer recurso que para este fin usa es el mundo del teatro, el segundo es el de la música ya que el narrador los une acentuando de esta forma la línea dramática de la acción novelesca. La importancia que tiene el teatro en esta novela es que le permite a Donoso teatralizar un acontecimiento específico —social, histórico y político— chileno. Él interpretará teatralmente la instauración del régimen socialita de Salvador Allende y su contraparte, el golpe de estado por Augusto Pinochet utilizando escenarios y actores —la familia Ventura, los Nativos y los Sirvientes. Esta teatralización corresponde a la definición de Pavis, para quien: “El elemento visual de la escena y la puesta en situación de los discursos son las marcas de la teatralización” (471).

En mi análisis de los catorce capítulos de la novela he señalado el entretendido que existe entre el decorado —el elemento visual— y la selección léxica empleada por el narrador y los personajes. Al comienzo del presente ensayo formulé unas preguntas que he contestado a través del análisis de los capítulos de la novela. En primer lugar, hay una relación unívoca entre casa y teatro en el texto de Donoso. El narrador logra esta fusión a través de tres recursos: 1) la selección léxica que usa para describir la casa —todo el vocabulario relacionado con la escenografía; 2) las múltiples referencias musicales-operáticas; y 3) el referirse a los personajes del texto narrativo como actores que forman parte de la presentación de una obra teatral. Segundo, la función del decorado de la casa es la de darle un carácter operístico a la narración textual. Tercero, el juego de “La Marquesa salió a las cinco” es la actuación teatral más importante y central del texto. El juego infantil se va transformando a medida que el lector se adentra en la lectura de la novela. Si bien, este juego ha sido una mimesis del juego de los padres —los Adultos— en el presente de la acción novelesca, el juego se integra a la narración como ya he discutido en el capítulo doce de la segunda parte de la novela.

El lenguaje de *Casa de campo* se caracteriza por exhibir ciertos rasgos del Preciosismo como la profusión de ornamentación en un estilo que puede adscribirse a la predilección por las distorsiones sintácticas y las palabras superfluas. El propósito de Donoso al usar el Preciosismo es burlarse de la clase burguesa santiaguina representada en la novela a través de la familia

Ventura.²⁶ Se burla de la posición de poder socio-económico que va a ser uno de los motivos que encausa la batalla familiar. Donoso usa la casa de campo para crear un escenario teatral con matices musicales. En los catorce capítulos analizados, el narrador destaca en la descripción de la casa su decorado opulento y la ornamentación. El contraste se da en el capítulo doce cuando el autor/narrador se enfrenta al sujeto creado, Silvestre. Este se opone a la descripción de la casa presentada por el autor aludiendo a que se trata de una casona vieja y derruida, pero Donoso redondea su imagen pomposa de la casa con elementos musicales y aludiendo a compositores de óperas de diferentes épocas. Mediante este recurso teatro-musical, el autor confirma el papel que le ha asignado a la casa de los Ventura, el de un espacio donde se concentran las diferentes artes: la pintura, la música, el teatro —*performance*— y la literatura. Además, la finalidad de Donoso al enmarcar la obra dentro de la tendencia Preciosista es la de criticar en su estilo artificioso el mundo falso y vacío en el cual vive la familia Ventura, la clase burguesa santiaguina. Dentro del espacio de la casa de campo —dentro de Chile— y como dice Wenceslao al comienzo del texto, los Adultos Ventura viven su vida de ópera, su representación teatro-musical, representada en un discurso preciosista igualmente operático.

Mayra E. Bonet
Rochester Institute of Technology
Nueva York

²⁶ En el capítulo 12 titulado, "Los extranjeros," Donoso explica uno de los motivos que le ha llevado al Preciosismo en *Casa de campo*:

Yo no he podido resistir la tentación—le explico a Silvestre Ventura que me escucha con interés— de cambiar mi registro, y utilizar en el presente relato un preciosismo también extremado como corolario de ese feísmo; p. 401.