

EN TORNO A LA AUTORIDAD NARRATIVA EN CASA DE CAMPO

Pedro Meléndez-Páez

Concordia College

El esclarecimiento de la autoridad narrativa de una obra literaria, principalmente cuando esta autoridad proyecta oscuridad, complejidad o ambigüedad, puede ser determinante en cuanto a las posibilidades aprehensivas de un texto. A menudo, este descubrimiento se transforma en un requisito y punto de partida para entrar al mundo narrativo que se construye.

En *Casa de campo* (1978), la existencia de un autor que se inserta en el mundo novelesco encubre una singular estrategia que no sólo confunde y deja perplejo al lector sino que, a un nivel más profundo, cuestiona, discurre y expone algunos fundamentos de la naturaleza de la realidad ficcional en general y de la realidad ficcional de la novela *Casa de campo* en particular.

No 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. Específicamente, nos referimos al proceso de construcción del relato, que abarca la presencia del autor y el mundo que éste construye. Formalmente, el proceso de construcción del mundo ficcional es uno de los rasgos más sobresalientes de la novela. En este proceso, el aspecto lúdico, rasgo evidente en gran parte de la narrativa de Donoso y bastante sobajado por la crítica en sus diversas expresiones, viene a ocupar un lugar prominente por el constante juego del acercamiento y del distanciamiento que el autor emplea para desfamiliarizar al lector en cuanto al carácter de la realidad ficticia.

Ya se ha propuesto que “el lector no puede cuestionar el mundo narrativo sin cuestionar también su propia realidad. [Debido a que] Ambos mundos están unidos indisolublemente”, y que “Donoso crea la unión por medio de un narrador que se encarga de mantener una distancia convincente entre el lector y la acción narrativa” (Salgado, 283). Obviamente, el cuestionamiento del mundo ficticio de *Casa de campo* involucra una invitación al cuestionamiento de la realidad del

propio lector. Después de todo, por muy ficticio e independiente que sea el mundo narrativo, su base es siempre la experiencia humana, en cualquiera de sus manifestaciones. A la distancia explícita que el autor-narrador interpone entre el lector y la acción narrativa, habría que agregar, porque va aparejada, también explícitamente, la de un acercamiento que el constructor del mundo ficticio efectúa para inmiscuir al lector y hacerlo cómplice del acto creativo. De ahí las reiterativas inclusiones de trozos de discurso tales como, “nuestros pequeños amigos” (373), “¿en qué se transformó nuestro amigo Wenceslao al hacerse hombre, en ácrata o en lacayo...?” (491), “la desconocida, que mis lectores saben muy bien quién es” (218). Este vaivén de acercamiento y distanciamiento a nivel de comentarios sobre la historia que se cuenta en la novela, contribuye a subrayar el carácter artificial del mundo ficticio y a destacar la superioridad ontológica del autor-narrador en relación a sus personajes. Tal como los personajes del fresco *trompe l'oeil* “se salen” del cuadro y entran al mundo de sus creadores, el autor-narrador lucha por salirse de la ficción y ubicarse en el mundo real, el mundo de los lectores.

El autor de la novela *Casa de campo*, adredemente, como parte de su estrategia narrativa, detiene, avanza o modifica el mundo que está construyendo con frecuentes intromisiones. Indiscutiblemente, se pueden distinguir por lo menos dos tipos de comentarios autorales. El primero tiene que ver con comentarios acerca del desarrollo del relato, de la construcción misma de éste; el segundo se relaciona específicamente con comentarios acerca de la naturaleza de la ficción, una postura teórica sobre el acto de crear. Lo importante en este caso, es que la utilización de estos dos tipos de comentarios cobija uno de los registros esenciales de la novela, que es la unión de la teoría y la práctica, el maridaje perfecto entre pensamiento y acción, que es a su vez una consecuencia lógica y previsible. De esta manera, se plantea una praxis, el hacerse mismo de la ficción o, según el *Diccionario de política*, “su realización por obra de una voluntad racional”. Este hacerse del relato nos remite, a su vez, a una problemática fundamental, que es uno de los puntos candentes de la novela: la relación entre autor y ficción.

Por cierto, el autor-narrador, de forma deliberada y manifiesta, decide, desde el comienzo, abandonar el anonimato y optar por la visibilidad, estableciendo de manera inequívoca la relación creador-creado: “La noche anterior a la excursión que me propongo usar como eje de esta novela”, (13), y, “Aquel verano el que nos hemos imaginado como punto de partida de esta ficción” (20), y también, “El que inventa esta historia, sin embargo, el que elige narrar o no, o explicar o no”

(32), aluden, sin duda alguna, a un recurso antiquísimo, cuya imagen, la del autor consciente de su propia creación, recuerda a la usada por Cervantes en su prólogo al primer *Quijote*¹. De estas frecuentes intromisiones surgen dos implicaciones fundamentales, a saber, el autor como dios y la creación como *fabricación*, lo que significa que la historia que se narra es un producto de la imaginación y, por lo tanto, los personajes, el mundo narrativo en general, sólo existen en la mente del autor o en la palabra impresa (mundos semióticos).

El verdadero efecto de esta visible y premeditada presencia autoral, como lo apunta Brian McHale, es que de partida, “the illusory reality of the fictional world is destroyed” (197), hecho que provoca, en el caso específico de *Casa de campo*, una problematización de los niveles de existencia. La destrucción de la ilusión de realidad del mundo ficticio, sin embargo, no significa la ausencia de un mundo narrativo. No se produce un vacío ficcional sino un orden de realidad doblemente ficticio. El autor, al declararse creador absoluto del mundo narrativo, deliberadamente establece que el mundo al que él pertenece es el que constituye *la* realidad, el verdadero nivel ontológico. Si se tratase de un autor ficticio que sencillamente construyese un mundo, esta jerarquía de niveles de existencia sería mucho menos problemática. Pero este narrador construye, crea un mundo narrativo no con personajes que pertenecen a su propio nivel de existencia sino a uno inferior, precisamente por ser productos de su imaginación.

La ruptura de la realidad ilusoria significa que el autor no pretende inmergirnos en su propio nivel ontológico, en *el* mundo real (ficticio), sino en *un* mundo real (doblemente ficticio), hecho que se corresponde con la definición de ontología literaria de Thomas Pavel, quien apropiadamente establece que ésta no trata de la descripción *del* universo sino de *un* universo (234), definición que McHale explicita acotando que puede describir “*any* universe, potentially a *plurality* of universes” (27, subrayados de McHale). Cabalmente, el único personaje que pertenece al mismo nivel de existencia del autor es el Silvestre Ventura que encuentra en la calle, personaje del cual nos ocuparemos más adelante.

En resumen, las intromisiones autorales, por medio de las cuales se intenta establecer la verdadera —y por ende superior— esfera ontológica, provocan, irónicamente, un desequilibrio ontológico con respecto a la naturaleza de la realidad ficticia.

¹Cervantes, en efecto, se dirige al “Desocupado lector” y, más adelante, se refiere al autor consciente de su propia creación, sentado frente a su mesa: “con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría”.

La narratología ya ha establecido, con notable exactitud, que dos de los participantes de la transacción narrativa propia, quedan fuera: “the real author and his equally real counterpart, the real reader” (Rimmon-Kenan, 86). Esto significa que el autor de carne y hueso, el que pertenece al mundo empírico —nuestro mundo— sólo puede verse como una presencia *extraficcional*, hecho que aclara que el autor de la novela *Casa de campo* es el autor creado por el autor real de la novela *Casa de campo*, José Donoso. Por lo demás, estos autores no pueden ser uno y el mismo ya que el primero pertenece al mundo ficticio, es un personaje, mientras que el segundo no lo es.

La relación entre autor y dios se torna evidente: el autor es omnipotente, omnisciente, omnipresente. El control que el autor ejerce sobre sus personajes, que después de todo son sus invenciones, es absoluto. Al sacrificarse la realidad ficticia mediante muestras de autoridad incuestionable, los personajes aparecen como títeres movidos por la voluntad del titiritero, que tiene poder de vida y muerte sobre ellos. Es precisamente debido a este poder divino que el autor dice, refiriéndose a los niños Fabio y Casilda, a quienes hace desaparecer en unas cuantas líneas: “Es mejor que mis lectores se enteren inmediatamente que nunca nadie supo nada más de ellos” (260), demostrando así, una vez más, su irrestricta libertad y su potencial arbitrariedad al construir el mundo narrativo. Aunque, para ser justos con el autor, hay que establecer que la desaparición de Fabio y Casilda obedece a razones contextuales, ya que con tales desapariciones se subraya la maldad, la injusticia, la crueldad y el manipuleo político de los Ventura. Esto queda claro cuando el autor, al hablar de su personaje Wenceslao, lo hace de la siguiente manera:

trabajando en las sucesivas versiones de esta novela, me he vuelto a enamorar de este personaje, Wenceslao, a cuyo desarrollo le veo gran futuro en los tres capítulos que quedan, y no puedo, en consecuencia, deshacerme de él tan temprano y en forma tan descolorida como la que me había propuesto... he querido recuperar a Wenceslao, obligándolo a asumir su papel central hasta el fin para decir y hacer lo que no puede dejar de decir y hacer después de convertirse en antropófago. (391).

En efecto, con la permanencia de Wenceslao y su virtual sobrevivencia a la catástrofe política, emocional y natural de Marulanda, éste se perfila no sólo como esa “especie de héroe” sino también como la llama de la esperanza salvífica del imprevisible futuro.

La inmersión del novelista en el mundo ficcional es tan intensa que, irremediabilmente, se convierte en una relación pasional. Los perso-

najes no son sólo sus creaciones sino además, por un impulso de frenesí incontrollable, en sus posesiones y, en cierto sentido, en sus obsesiones, en términos de la renuencia que demuestra al tener que zafarse de ellos. Así se destaca el alcance de la agonía del autor-narrador ante la inevitabilidad del fin:

Tanto me cuesta dejarlos, que miles de preguntas, con respuestas posibles o imposibles, se agolpan en mi fantasía efusiva por su ambición de saberlo todo y explicarlo todo y, en un desenfrenado acto de omnipotencia, repletar de información hasta el último centímetro del futuro sin permitir que nadie, ni siquiera los lectores a los cuales para empezar ofrezco esta narración, se atreva a completar a su manera lo aquí sugerido. (490).

Y también:

Ante la terrible perspectiva del adiós al quedarme sin ellos y sin su espacio después de tan largo hábito de convivencia, siento una oleada de inseguridad: dudo de la validez de todo esto y de su belleza, lo que me hace intentar aferrarme a estos trozos de mi imaginación y prolongarles la vida para hacerlos eternos y frondosos. (492-93).

El efecto inmediato que provocan estos confesionales segmentos de discurso es la *dramatización* de la superioridad ontológica del autor.

La problematización de la relación creador-creado tiende a exacerbarse, a producir un caos total. Los niveles de existencia ficcional, al entremezclarse, se relativizan. El autor-narrador, en cierto momento de la narración, interpola una entrevista que se efectuó, supuestamente, entre él mismo y uno de sus personajes creados, Silvestre Ventura. En efecto, el autor, camino al despacho de su agente literario, a quien le entregará la versión definitiva de la novela *Casa de campo*, relata el siguiente pasaje:

veo avanzar por la vereda la figura bamboleante de un caballero que reconozco: pese a su gordura —o a causa de ella—, Silvestre Ventura. Se acerca con el paso peligrosamente ingravido de alguien recién salido de la penumbra de un bar donde ha pasado demasiado, y demasiado agradable tiempo. (395).

La desestabilización ontológica que esta entrevista provoca es patente. Las interrogantes sobre el verdadero carácter del mundo narrativo comienzan a resurgir, en parte por el oscurecimiento adicional que dicha entrevista provoca, en parte porque la aprehensión del mundo ficticio alcanza un nivel de mayor dificultad. El autor dice haberse entrevistado con una de sus *invenciones*, cuyas relaciones, hasta ese momento, "han sido estrictamente profesionales, del creador al creado" (396). Las implicaciones de este encuentro son abismantes. La

pregunta de rigor es quién es y a qué mundo pertenece Silvestre Ventura. En primer lugar, este Silvestre Ventura escucha la lectura de unas páginas de la novela de la que él mismo es, curiosamente, personaje. En segundo lugar, para que esta entrevista haya podido tener lugar, Silvestre Ventura tendría que haber “salido” del mundo ficticio del que forma parte. Visto de esta forma, esto significa que Silvestre es un personaje creado cuyo nivel de existencia es *el mismo* del autor y, al mismo tiempo, es un personaje creado que pertenece al mundo de la ficción *inventada y escrita* por el autor. El resultado que arroja este planteamiento, que se funda en una transgresión, es, sencillamente, una imposibilidad ontológica. Uno de los factores que hay que tener en cuenta, sin embargo, es que el Silvestre Ventura de la entrevista es distinto al que habita el mundo creado por el autor. Es decir, las cualidades esenciales de un Silvestre con las del otro no se corresponden. Si el Silvestre Ventura de la entrevista existiera, éste se proyectaría como modelo del Silvestre Ventura del nivel de existencia inferior, el inventado por el autor-narrador. Pero la perplejidad producida por esta desestabilización o relativización es sólo momentánea, ya que luego comienza a retroceder, a disiparse —o a producir una perplejidad doble— al volverse al mundo narrativo en su inscripción original.

Las transiciones, a menudo explícitas en la construcción del mundo narrativo, se presentan así en la entrevista entre creador y creado: “Supongamos que la siguiente entrevista tuvo —o hubiera podido tener— lugar” (395), y el autor transcribe la entrevista. El recurso que se utiliza es la indeterminación del hecho, pues a este punto no se sabe con certeza si la entrevista se produjo o no. Pero una vez terminado el diálogo, el autor explica: “Tal vez todo lo anterior no se deba más a cierta nostalgia por los materiales literarios de lo que nuestro hábito llama realidad”, y luego: “En todo caso, quisiera desentenderme aquí mismo de esta nostalgia para retomar la tónica dominante de mi relato” (404). Hasta que finalmente se produce el retorno a la “normalidad” de la ficción, lo cual no es difícil para el autor ya que, “es sólo cuestión de eliminar mi presencia con este volumen debajo del brazo, [y] volver a colocar a Silvestre Ventura en la calle donde lo encontramos” (404-05).

Con lo anterior, queda claro que la existencia real de la entrevista entre creador y creado no es ni ambivalente ni ambigua. Los niveles narrativos, mediante los comentarios metaficticios del autor, vuelven a estabilizarse. Si cabe alguna duda, no hay más que fijarse en el “supongamos” del comienzo de la entrevista embutida, término que apela directamente a la noción de fingimiento, de impostación. Una de las cosas importantes de destacar, en todo caso, es el procedimiento. El autor construye los hechos sólo para luego des-construirlos. Lo que

significa que los acontecimientos narrados pueden ser también, curiosamente, des-narrados y, por lo tanto, las creaciones del autor, análogo a dios después de todo, pueden ser des-creadas.

El problema, sin embargo, persiste, puesto que como lo apunta McHale, estos signos, o acontecimientos cancelados, o bajo cancelación, "continue to function in the discourse even while they are excluded from it" (100). Lo notable es que la entrevista entre creador y creado pasa a ser un *mundo ilusorio*, un evento narrativo cuya veracidad es eliminada por el mismo autor-narrador. El otro mundo, el mundo de la familia Ventura, de Adriano, del ejército de sirvientes, de antropófagos, es el que, aun presentándose como una ficción dentro de la ficción, o perteneciendo a un nivel de existencia distinto al del autor, constituye el mundo narrativo y no la entrevista.

Hasta ahora, sólo hemos indicado, mayormente, los comentarios que efectúa el autor sobre sus propios personajes. De igual importancia son los comentarios que el autor hace sobre el proceso de narrar y sobre la naturaleza de la ficción narrativa:

Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo esta distancia [con el material de la novela], 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. (53).

Claramente, este comentario es distinto a los comentarios sobre la diégesis. El comentario de la cita constituye lo que se conoce con el nombre de metaficción. Mieke Bal pone en perspectiva el prefijo *meta*, modificando a Gérard Genette al sustituir el término *metadiégesis* por el de *hipodiégesis* (41-56). Si las definiciones cumplen la función de limitar el significado de las palabras, tiene razón Bal al afirmar que el uso extensivo del prefijo *meta* a cualquier tipo de comentario no permitiría la especificación y podría convertirse, por su misma amplitud, en un prefijo que serviría de comodín pero que le restaría el poder de significar. Por rigor, y para evitar la innecesaria aglutinación de significados, Bal aclara que, "the prefix *meta*— indicates an activity having for its object an activity of the same class" (41). Es así como el término metaficción indica una ficción acerca de la ficción, lo mismo que una metanarración es "una narración acerca de la narración", y un metadiscurso es "un discurso acerca del discurso" (41).

Para ilustrar mejor y más contundentemente el aspecto que tenemos bajo consideración, hemos de recurrir a una comparación directa. Nótese la diferencia entre esta orientación:

A estas alturas de mi narración, mis lectores quizás estén pensando que no es de buen gusto literario que el autor tironée a cada rato la manga del que lee para recordarle su presencia... La síntesis efectuada al leer esta novela —aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor— no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una autonomía propia muy distante 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... veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura. (53-4, subrayados de Donoso).

y esta otra:

Aquí el novelista debe detenerse para explicar a sus lectores que, instados por Juvenal y entusiasmándose unos con otros, comenzó el irreparable desenfreno de los niños a quienes sus padres habían dejado solos en la casa de campo. (229).

La primera cita es un comentario ficticio, hecho por un personaje ficticio, acerca de la naturaleza de la ficción; la segunda es un comentario sobre los acontecimientos, personajes y acciones de la historia que se narra, sobre el mundo narrativo que se está construyendo.

Es pertinente destacar que la declaración del autor de que no debe confundirse la realidad con la ficción, y el alejamiento deliberado que propone y efectúa sobre la verosimilitud de los personajes, sus acciones y su ambiente, están orientados hacia la idea de que la ficción no imita la realidad sino que construye versiones de ésta. A su vez, el reconocido (por el autor-narrador) carácter “emblemático” de los personajes y los sucesos, permite ver, nítidamente, la estrecha relación entre la realidad y la ficción. Después de todo, los emblemas no son otra cosa que emblemas de la experiencia humana.

Las intrusiones autorales ponen en primer plano uno de los objetivos implícitos primordiales del autor: el establecimiento de su papel de creador, de su superioridad ontológica. El autor de *Casa de campo*, emulando al autor de narraciones de otros tiempos, no sólo aparece en el relato como tal, sino que procura aparecer. Pero este autor no es ni José Donoso ni su *alter ego*. Es sencillamente una fabricación. Es un autor ficticio. En efecto, es tan ficticio como sus propios personajes. Es esto lo que nos remite al lema de Roland Barthes, que da título al ensayo “The Death of the Author”, que expresa: “the text is henceforth made an read in such a way that at all its levels the author is

absent" (145), es decir, el supuesto autor es un "autor de papel". Como McHale lo explicita, "As soon as the author writes himself into the text, he fictionalizes himself" (215). Su superioridad ontológica, su esfuerzo por establecerse al mismo nivel de existencia del lector, por ende, se consume en la ilusión.

OBRAS CITADAS

- BAL, MIEKE. "Notes on Narrative Embedding". *Poetics Today* 2.2 (1981): 41-56.
- BARTHES, ROLAND. "The Death of the Author". *Image-Music-Text*. Trad. de Stephen Heath. Nueva York: Hill & Wang, 1977. 139-52.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Luis Andrés Murillo. Madrid: Clásicos Castalia, 1978.
- DONOSO, JOSÉ. *Casa de campo*. 1978. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- GENETTE, GÉRARD. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Trad. de Jane E. Lewin. 1972. Itaca, Nueva York: Cornell University Press, 1980.
- GOZZI, GUSTAVO. "Praxis". *Diccionario de política*. 1976. México: Siglo XXI Editores, 1982.
- McHALE, BRIAN. *Postmodernist Fiction*. Nueva York: Methuen, 1987.
- PAVEL, THOMAS. "Tragedy and the Sacred: Notes Towards a Semantic Characterization of a Fictional Genre". *Poetics* 10.2-3 (1981): 230-49.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH. *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. Londres: Methuen, 1983.
- SALGADO, MARÍA. "Casa de campo o la realidad de la apariencia". *Revista Iberoamericana* 130-31 (1985): 283-91.