

EL CONCEPTO DE PERSONAJE EN CASA DE CAMPO: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA INNOVACIÓN

Beatriz Urraca

Universidad de Michigan

Ésta no es, en esencia, la historia de Wenceslao, como tampoco la de ninguno de estos niños inverosímiles que hacen y hablan cosas inverosímiles. Tampoco propongo un análisis ni estudio de las relaciones que mantienen entre ellos... La narración pura es protagonista en una novela que logra triturar personajes, tiempo, espacio, psicología y sociología en una sola marea de lenguaje (372-373)¹.

Al seleccionar un aspecto de *Casa de campo* con objeto de analizarlo en detalle, nos encontraremos siempre con alguna barrera erigida por el escriba², quizá ninguna más rotunda que ésta. Por lo tanto, todo intento interpretativo de la obra debe comenzar por cuestionar la credibilidad de la autocrítica que ésta encierra. Donoso no sólo no “tritura” a sus personajes: en esta novela, el concepto de personaje (así como los de tiempo y espacio) se desdobra en una multiplicidad de perspectivas y funciones que van más allá de la simple acción del relato. En *Casa de campo* se pueden distinguir tres niveles básicos del concepto de *personaje*: en primer lugar, aquellos cuya historia se narra en la novela (los Ventura, los sirvientes, los nativos y los extranjeros); en segundo, estos personajes se constituyen en portavoces del escriba, reforzando con sus palabras y acciones las reflexiones teóricas de éste sobre la “novela” (este nivel se da, además de en la acción principal, sobre todo en el juego de “La Marquesa Salió a las Cinco”, y en el muro *trompe l'oeil*); por último, los múltiples personajes se convierten en un único personaje secundario al lado del lector y el narrador-escriba, al

¹La paginación corresponde a la edición de *Casa de campo* citada en las Referencias.

²Teniendo en cuenta que el narrador de la novela tiene al menos dos voces, la que cuenta la historia y la que habla del acto de escribir, lo denominaremos “narrador” cuando nos refiramos a la primera y “escriba” —término con que él se define a sí mismo (391)— cuando se trate de la segunda, evitando así hacer aclaraciones innecesarias cada vez que sea preciso utilizar la palabra “narrador”.

nivel en el que “la narración pura es protagonista”. En este trabajo nos ocuparemos del primer nivel (con breves referencias a los otros dos, a pesar de la advertencia), analizando las relaciones entre los personajes dentro de la historia y su enmarque en la tradición de la novela moderna y de la novela latinoamericana anterior a la publicación de *Casa de campo*.

Dado que la novela misma, a través de la voz del escriba, nos ofrece guías para la comprensión de sus aspectos teóricos, comenzaremos por examinar la opinión del autor en lo que al concepto de personaje se refiere. Para él, los personajes son un simple pretexto, un elemento necesario de la narración, y como tal no puede prescindir de ellos. Sí puede, en cambio, negarles una personalidad y presentarlos en calidad de emblemas, no de individuos. Con esta finalidad, no los describe físicamente en detalle, no les da corporeidad, ni psicología, ni individualidad. La gran cantidad de personajes de la novela está compuesta en su mayoría de nombres vacíos que no designan a personas de carne y hueso, sino a seres hechos de palabras, cuyas caras nos es imposible imaginar, “inidentificables con ningún modelo porque no son retratos, porque sus rostros no están constreñidos por los estigmas de la individualidad y de las pasiones fuera de las más formales” (372). Pero los personajes de *Casa de campo* no pueden ser considerados como mero pretexto de la narración. A pesar de no pertenecer al mundo exterior a la novela, estas figuras adquieren una especie de vida propia y llegan a obsesionar al escriba hasta el punto de referirse a ellos como si de personas reales se tratara, a la vez que insiste en que no lo son:

Es curioso, sin embargo..., que pese a que he planteado a mis personajes como seres a-psicológicos, inverosímiles, artificiales, no he podido evitar ligarme pasionalmente a ellos y con su mundo circundante... (492).

Aunque la palabra es la materia que los constituye, no tienen derecho a usarla: Los personajes de *Casa de campo* están privados de un discurso propio que los defina psicológica e ideológicamente. La voz con que hablan no es sino la del narrador³, que no tiene interés en presentarlos a través de su habla o de sus acciones. Al desaparecer el interés en el retrato psicológico, el lenguaje resalta otras funciones que la de caracterización, erigiéndose en instrumento de control para el narrador:

³Como en casi todas las ocasiones, esta idea está aclarada por él mismo: “Yo no he podido resistir la tentación... de cambiar mi registro, y utilizar en el presente relato un preciosismo también extremado como corolario de ese feísmo y ver si me sirve para inaugurar un universo también portentoso...” (401).

Comprendo, sin embargo, que si a estas alturas de mi novela yo cediera a la tentación de verosimilitud... tendría que alterar el registro entero de mi libro. Cosa que no estoy dispuesto a hacer ya que justamente considero que el registro en que está escrito, el tono específico de la narración, es aquello que, más que mis personajes como seres psicologizables, sirve de vehículo para mis intenciones (404).

Según esto, las posibilidades funcionales del lenguaje se amplían, permitiendo la expresión de pensamientos complejos sin supeditarse a las limitaciones del hablante. Así, los diálogos entre los niños, difícilmente atribuibles a su edad, tienen como única función expresar las ideas de un grupo que no posee un dominio suficiente de su propio lenguaje. ¿Quién de nosotros dijo alguna vez, cuando tenía seis años, algo del estilo de "Quiero cuestionar la autoridad que te has arrogado para desposeerme de mi juguete"? (Clemente, 101). Y sin embargo, esto es lo que un niño de seis años probablemente piensa, antes de ponerlo en palabras, cuando le quitan un juguete.

Si nos llama la atención que los niños hablen como adultos, no deberíamos sorprendernos menos ante el habla de los grandes, pues el hecho de que en ella se refleje el registro de un adulto (suponiendo que el narrador lo sea) no la hace más verosímil. El contraste que el discurso de los mayores presenta con la forma en que hablarían en la "vida real" se hace patente cuando el escriba se entrevista con Silvestre Ventura, "fuera" del relato. Oímos a Silvestre pronunciar sus palabras de manera diferente a cómo se escriben, y enunciar giros propios del habla chilena; muy distinta, tanto en el registro como en los conceptos expresados, a su forma de hablar "dentro" de la historia. Además, conviene señalar que este episodio le presenta al autor una buena oportunidad para reflejar su propio discurso directo, que probablemente habría sido muy similar al de Silvestre; sin embargo, prefiere hablar a través de su voz narrativa en discurso indirecto, dejando en lugar de sus palabras puntos suspensivos como si ésta fuera una conversación telefónica de la que sólo escuchamos al interlocutor que se halla en la misma habitación que nosotros.

En esta entrevista se pone de relieve, por contraste, la técnica de caracterización de *Casa de campo*, y se sugieren preguntas sobre la posición de esta novela en la tradición literaria. El escriba hace gala de su facilidad para el realismo, no sólo a través del discurso, sino describiendo al personaje físicamente, hablándonos de su gordura, de su ropa, de su modo de andar. No se trata únicamente de señalar las habilidades de Donoso para la narración de todo tipo, sino de advertirnos contra el intento de imaginar a estos personajes como seres huma-

nos de carne y hueso. Si los encontráramos por la calle, no los reconoceríamos, de la misma forma que Silvestre no se reconoce ni a sí mismo ni a su familia cuando el “autor-personaje” le lee la novela:

—Y además me da rabia porque nos conocís hartoo bien —responde sin dureza—. Es que todo lo que me leíste... ¿cómo te diría yo? es romántico, no tiene nada que ver con nosotros. (400).

¿Está Donoso insertando su novela en la tradición barroca de personajes románticos e inverosímiles, héroes provenientes de un mundo distinto al del hombre común? ¿Se trata de una regresión en el concepto del personaje en la novela? Para contestar a estas preguntas, retrocedamos hasta el siglo XVIII en Inglaterra, donde Kayser sitúa, en parte, el nacimiento de la novela moderna y la ruptura de ésta con la novela barroca⁴. Utilizaremos como ejemplos representativos de las novelas de la época *Joseph Andrews* y *Tom Jones*, en cuyos capítulos introductorios Henry Fielding, tomando como punto de partida las innovaciones iniciadas por Cervantes, formuló a nivel teórico una serie de reglas sobre cómo escribir novelas⁵.

Estas dos obras rompen con la tradición barroca presentando como personajes a “seres humanos que son tan necios, raros, hipócritas y entusiastas, tan débiles y bondadosos, tan pacíficos y violentos, en una palabra, tan complejos y naturales como los demás hombres” (Kayser, 1955:28), y que socialmente pertenecen a la clase burguesa que tiene como núcleo la familia. Si esto es lo que define a los personajes de la novela moderna, *Casa de campo* integra la tradición dieciochesca, con una familia burguesa como eje alrededor del cual todos los demás personajes giran en la novela. Pero también se separa de esta misma tradición, porque estos personajes, en apariencia normales, carecen de características humanas, por lo que resultan imposible de trasponer a la realidad. La única “persona ordinaria” de la novela es el Silvestre Ventura del Capítulo Doce de la segunda parte, y *Casa de campo* demuestra, por medio de él, que la gente ordinaria no tiene ya nada de novelable y es necesario crear un nuevo concepto de lo fantástico cuya materia prima sea precisamente el Hombre común.

⁴“El hecho de que todavía sigan leyéndose numerosas novelas escritas en el siglo XVIII, pone de manifiesto que en el transcurso de los dos últimos siglos literarios han tenido lugar sólo muy pocas modificaciones de la forma. En aquellos tiempos aparece eso que solemos denominar novela moderna” (Kayser, 1955:14); “...Cervantes, Fielding y Wieland han sido los creadores de la novela moderna” (ibíd., 26).

⁵La elección de este escritor responde no sólo a su importancia como crítico literario, sino al paralelismo entre su voz de “escriba” con la de Donoso que hace posible señalar más de una coincidencia entre los dos —pero este es tema de otro trabajo.

El papel del personaje con relación a otros elementos de la novela ilustra otra de las transformaciones ocurridas en la tradición novelística. Varios críticos han señalado como uno de los rasgos de la novela moderna el hecho de que ésta conceda más importancia al personaje que a la trama. Al contrario de lo que ocurre en la novela barroca, las aventuras y peripecias se ven ahora subordinadas a la figura central:

No, no es el argumento lo que nos complace... Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes... Recuérdese ahora las novelas mayores del pasado que han conseguido triunfar de las enormes exigencias planteadas por el lector del día y se advertirá que la atención nuestra va más a los personajes por sí mismos que a sus aventuras. (Ortega y Gasset, 170-171)⁶.

En efecto, la variedad de aventuras que les suceden a Joseph Andrews, al Parson Adams, y a Tom Jones es insignificante comparada con la fuerza del personaje central y la permanencia de su figura en la mente del lector. Nuestro interés se centra en ellos, viajamos con ellos a través de cada episodio, y al final de todos los episodios son estos individuos lo que más recordamos. En *Tom Jones* esta prioridad queda claramente definida especialmente por el modo en que Fielding estructura el final del relato: en el último libro de esta novela la trama queda reducida a un puro esquema cuya única función es informar al lector de la vida futura del protagonista.

La importancia del personaje central permanece en la novela latinoamericana hasta *Casa de campo*. Novelas como *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt, así como *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, carecen de acción dinámica, centrándose en la introspección de figuras como Erdosain o Larsen, cuyos problemas los convierten en representantes de la especie humana. Este movimiento es llevado al extremo por Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna*, donde la acción es casi del todo inexistente y los personajes individuales tienden a difuminarse en un grupo homogéneo destinado a representar precisamente la idea de "personaje" como una de las preocupaciones técnicas fundamentales de la novela. Asimismo, en los cuentos autobiográficos del uruguayo Filisberto Hernández se pone en cuestión la figura del personaje central, ya que, de forma similar a los de *Casa de campo*, los personajes secundarios rivalizan entre sí por la posición protagónica (Antúnez, 1982:307).

⁶Ver también Ricoeur (1985:7-28), en particular p. 9.

En la obra de Donoso, también el personaje ha sido desplazado. El gran número de personajes de *Casa de campo* tiene el mismo efecto que la multiplicidad de episodios en las novelas de Fielding e incluso en *Don Quijote*, en cuanto que dificulta la singularización de uno de sus elementos y, por consiguiente, los descarta como objetos centrales. Aunque no prescinde de la acción, la relega a un segundo plano. Tampoco centra su mirada en el personaje, sino en la narración misma, sacrificando al final personajes y trama, y renunciando a una solución del tipo "...y vivieron felices..." como la de Fielding:

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 le sucede a cada uno de mis personajes después de bajar el telón al terminar mi texto... pero me doy cuenta que para [hacer]lo 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... (490-1).

Esta cita ilustra a la perfección la afirmación de que los finales en la novela moderna marcan, como *Casa de campo*, no el final de la historia de los personajes, sino "the end of the fictive operation itself" (Ricoeur, 1985:22).

Al igual que los finales, los títulos contribuyen a resaltar la importancia del personaje central en la novela moderna. Las obras más conocidas de Fielding —*Joseph Andrews*, *Tom Jones* y *Amelia*—, así como *Tristram Shandy* de Sterne, o el propio *Don Quijote*, llevan por título el nombre del protagonista. En cambio, "Casa de campo", como título, es un intento de abarcar a todos los personajes destacando algo que tienen en común: el lugar donde todas sus acciones, en algún momento de la novela, convergen. Los títulos mencionados anteriormente reflejan la existencia de un protagonista y el énfasis en el mismo como individuo destacado de los demás, y el hecho de que la novela es principalmente la historia de ese personaje; el de Donoso la falta de un héroe y la inexistencia de presencia individual alguna en la obra.

Ya hemos mencionado brevemente cómo los nombres de los personajes de *Casa de Campo*, a falta de otro tipo de características físicas o psicológicas, son lo único que los distingue unos de otros. Este rasgo de la novela, que no deja de llamar la atención por su complejidad, y que el propio autor resalta antes de iniciar el libro, arroja más luz sobre el concepto de personaje, a la vez que ejemplifica las tendencias y transformaciones ocurridas en este campo. Ian Watt dedica una sección de su libro *The Rise of the Novel* a un análisis de los nombres de personajes

novelescos⁷. Su estudio incluye una breve historia del uso de nombres propios en formas literarias anteriores al siglo XVIII, que se caracterizaban por la preferencia de "historical names" o "type names" en la antigüedad clásica y el Renacimiento, y "characteristic or non-particular and unrealistic" en las formas más primitivas de ficción en prosa. Los novelistas ingleses del siglo XVIII comenzaron a resaltar el realismo y la individualidad de sus personajes dándoles nombres y apellidos, versiones modernizadas de nombres que aún conservan referencias a la personalidad del que los lleva. Tales son los de Tom Jones —el más común de los nombres en lengua inglesa—, Squire Allworthy, Thwackum, Square..., símbolos de la dimensión representativa de estos personajes.

Por el contrario, los nombres de los miembros de la familia Ventura son en su mayoría de los menos comunes en lengua castellana (¿cuántas personas hay que se llamen "Aglaée" o "Alamiro", en comparación con "José" o "María"?). La lista que encabeza la novela refleja el indudable esfuerzo del autor para elegirlos. Este hecho, añadido al gran número de miembros de la familia, en la que ni siquiera un solo padre le ha dado a su hijo su mismo nombre, los hace tan irrecordables e indistinguibles como si hubieran tenido nombres más usuales, o como si se repitieran constantemente al igual que en *Cien años de soledad*. Paradójicamente, uno de los personajes que más destaca en *Casa de campo* es Juan Pérez, y es precisamente porque tiene un nombre —como el de Tom Jones— de lo más vulgar y corriente (Cf. 48, 249).

Dado que los nombres de los personajes de *Casa de campo* no están de ningún modo relacionados con la personalidad del que los lleva, algunos de ellos renuncian a su nombre de pila para adoptar otro que los defina psicológicamente. En el juego de "La Marquesa Salió a las Cinco", sus nombres se convierten en impersonales y representativos del papel que cada uno desempeña: "La Amada Inmortal", "El Joven Conde", "La Pérfida Marquesa", "El Ángel de la Bondad" o *La Poupée Diabolique*. Estos nombres son siempre utilizados en momentos en que los personajes no desean ser personajes de la novela, sino dar rienda suelta a sus verdaderas personalidades bajo el disfraz y la máscara (considérese, por ejemplo, la pasión de Mauro por Melania, o las tendencias homosexuales de Juvenal, sólo realizables bajo estos nom-

⁷"...the novelist typically indicates his intention of presenting a character as a particular individual by naming him in exactly the same way as particular individuals are named in ordinary life... Proper names... are the verbal expression of the particular identity of each individual person". (Watt, 1957:18; el tema se desarrolla en 18-20).

bres asumidos en el contexto del juego). Estos nombres representativos no pueden dejar de recordarnos a los que llevaban "Los Siete Locos" ("El Astrólogo", "El Rufián Melancólico", "El Hombre que vio a la Partera"...), o los personajes del *Museo de la novela de la Eterna* ("Dulce-Persona", "Quizagenio", "El Presidente", o "Deunamor, el No-Existente-Caballero"), que designaban un aspecto definitorio del personaje pero nunca a él mismo.

Los nombres de los demás personajes de *Casa de campo* merecen una breve mención, ya que constituyen parte de la estrategia destinada a impedir la individualización. Todos los nativos llevan nombres religiosos ("Francisco de Asís", "Pedro Crisólogo", "Juan Nepomuceno", "Juan Bosco", "Juana de Arco"...), que los hacen tan indistinguibles como los mismos Ventura. El hecho de que todos sus nombres pertenezcan a un mismo grupo semántico identifica a todos los nativos como miembros de su grupo social, no como individuos. Aun así, solamente aquellos que en algún momento determinado tienen relevancia en la historia son bautizados; por el contrario, todos los Ventura lo están, aunque haya algunos que no aparezcan más que en la lista inicial. Los sirvientes, salvo Juan Pérez y su hermano Agustín, carecen de nombre propio y el narrador sólo se refiere a ellos por el trabajo que realizan. Los extranjeros no tiene otro nombre que "mi querido señor extranjero" (426) o "el nabab".

A pesar de estas diferencias entre *Casa de campo* y las primeras "novelas modernas" en cuanto a la importancia del personaje individual, las teorías de Fielding no son totalmente rechazadas por Donoso. Ambos parten de la misma premisa, expresada por Fielding en *Joseph Andrews*: "I describe not Men but Manners; not an Individual but a Species" (Fielding, 1967:189). Fielding se refiere a la función que sus personajes desempeñan como representantes del Hombre; lo único que le interesa es retratar en ellos, no la personalidad concreta de un individuo, sino las características permanentes de la naturaleza humana. Sin embargo, como hemos visto más arriba, sus personajes están a la vez caracterizados a nivel concreto e individual; por lo tanto, debemos añadir con Ian Watt que "Fielding had his eye as much on the general type as on the particular individual" (Watt, 1957:20). A pesar de no estar individualizados como los de Fielding (o quizás precisamente por eso), podemos percibir en los personajes de *Casa de campo* una dimensión igualmente representativa de la naturaleza humana en las actitudes, si bien algo exageradas y en gran parte metafóricas, que Donoso retrata. Una mirada atenta a los diferentes grupos de personajes de la novela, en apariencia tan diferentes entre sí, revelará dos tendencias, mutuamente relacionadas, que los unifican a todos, incluido el escriba:

la distorsión de la realidad y la búsqueda de la propia identidad en lucha por individualizarse del grupo.

El contraste entre visión realista y visión ficcional del mundo, disfrazado bajo diversas formas de locura, es un tema recurrente en la novela moderna. En su reflexión sobre los nuevos personajes, Kayser hace notar que éstos, como los de Donoso, "están siempre dispuestos a engañarse a sí mismos, a desfigurar la realidad con sus ilusiones, su vanidad y su necesidad" (Kayser, 1955:18). Iniciado en *Don Quijote*, el ejemplo fue continuado por Fielding en el Parson Adams de *Joseph Andrews* y el Squire Allworthy de *Tom Jones*, y por Sterne en el Uncle Toby de *Tristram Shandy*. En la novela latinoamericana a partir de 1930 tenemos los ejemplos del loco Ergueta y el proyecto ilusorio de la Revolución en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, la falacia de *El astillero* de Onetti, y la figura del loco o el artista de Felisberto Hernández. En estas novelas, las visiones no realistas del mundo no remiten a lo sobrenatural, sino a una irrealidad humana y verosímil y a un reconocimiento del hecho de que cada ser humano tiene una forma diferente de percibir la realidad.

Como ya hemos visto, la renuncia de Donoso al realismo se percibe, entre otros aspectos de la novela, en la falta de relación de los personajes con el Hombre real. Pero dentro de su irrealidad, *Casa de campo* se une a la tradición novelística anterior, incorporando el tema de la locura, esta vez poniéndolo de relieve a través de una reorganización de los valores en que se apoya. El loco de la novela es Adriano Gomara, el único de la familia que ve la "realidad" tal como es y decide actuar en consecuencia. Los "tupidos velos" son, de forma exagerada, el símbolo del deseo, las más de las veces encubierto, que el hombre tiene de escapar de una realidad quizá desagradable, quizá monótona. En este sentido, los Ventura son más realistas que Adriano, porque en ellos se saca a relucir esta faceta que en él queda oculta. Es éste el mismo deseo que lleva al lector y al autor a escapar de su mundo a través de la fantasía de una novela, expresado en las palabras de Silvestre Ventura en su papel de hombre ordinario:

Jamás hemos sido tan ricos... Ni Marulanda es tan grande como para que hablís de "provincias enteras". Jamás hemos tenido ni sombra de esa cantidad de sirvientes... La casa: no es más que un caserón común y corriente, y lo tuyo da una impresión de refinamiento y opulencia que nunca hemos tenido, **aunque no niego que a veces soñamos con tenerlo o haberlo tenido**, sobre todo para que les dé rabia a los siúuticos y podamos reírnos de ellos con autoridad (400, mi énfasis).

Aunque los Ventura no se reconozcan, en el fondo desearían ser tal y como aparecen en la novela, lo cual impulsa a Silvestre a usurpar el

papel de escriba, inventando su propia fantasía como continuación del relato que éste le leyó, y que a su vez resulta diferente de la fantasía inventada por el narrador de *Casa de campo*:

...[Silvestre] se ha perdido en una selva de fantasmas y conceptos familiares, de cuentos y personajes y sobreentendidos que para él constituyen no sólo el universo, sino también la literatura: es imposible intentar moverlo de allí. Lo dejo seguir porque me divierte oír su crónica de los Ventura, tan distinta —y a veces contradictoria— a mi novela de los Ventura (402).

La necesidad de individualización no es necesaria para los personajes de novelas como las de Fielding, que se caracterizan precisamente por la orientación hacia el individuo como figura central (Cf. Kayser, 1955:25). Estos personajes, en la medida en que son emblemáticos, lo son precisamente de la individualidad del ser humano. En las novelas de Roberto Arlt mencionadas anteriormente, y en gran medida también en *El astillero* de Onetti, el problema del individuo persiste, orientado hacia la figura del marginado. En la obra de Donoso se reorganizan estos dos conceptos a un nivel más general. En primer lugar, la búsqueda de la propia identidad es una constante en personajes que sólo están definidos con relación al grupo en que pertenecen. Sus nombres y la ausencia de acciones sobresalientes nos hacen muy difícil recordar quién es quién, pero con seguridad podríamos clasificarlos a casi todos en el grupo adecuado. En segundo lugar, a nivel alegórico estos grupos forman un microcosmo de la sociedad actual, constituyéndose en representantes de las clases que la forman: la burguesía capitalista (los grandes), el proletariado (los nativos), los americanos (los extranjeros), los oprimidos (los niños) y el ejército (los criados). En consecuencia, el problema de la marginación, muy presente en esta novela, no está restringido al individuo en particular (aunque existe de este modo en la figura de Malvina), sino que se basa en el grupo del cual forma parte, y la lucha de cada personaje estará marcada tanto por fines individuales como por un designio colectivo.

En algún momento de la novela, todos los grupos son marginados de una u otra forma. La marginación de niños, nativos, sirvientes y extranjeros no requiere mayor elaboración; en cuanto a los Ventura adultos, éstos se ven al menos temporalmente debilitados, excluidos o maltratados por medio de inversiones de papeles que ocurren sobre todo al final de la novela. Quedan supeditados a la ayuda de los niños cuando se hallan imposibilitados para defenderse de los vilanos:

Por último, los niños ayudaron a quien lo necesitara a ponerse en pie. Mudos, apoyando a sus progenitores, los ayudaron a moverse para

salir de la horrorosa polvareda y buscar refugio en la casa donde debían encontrar alivio (480); son abandonados a la ferocidad de la naturaleza por los sirvientes: "¡Sería criminal, aunque es verdad que nosotros lo hicimos con nuestros hijos, que no nos hubieran dejado medios para movilizarnos!" (483); y, como los antropófagos, se convierten en "el peligro definitivo" (364) que amenaza con poner fin a la tiranía del Mayordomo.

Los conceptos de colectividad y marginación se desarrollan a través de un sistema estructurado a base de oposiciones que operan incluso dentro de un mismo grupo: niños/mayores, hombres/mujeres, Ventura de nacimiento/Ventura por matrimonio, familia/sirvientes, habitantes de la casa/no habitantes de la casa. En todo momento hay al menos dos grupos enfrentados. Este sistema se hace patente, incluso antes de comenzar la novela, en la lista de nombres cuidadosamente clasificados en "Los Ventura y Ventura", "Los cónyuges" y "Los primos". Sin ir mucho más lejos, el primer párrafo de la narración pone de relieve la diferencia de actitudes que dividirá toda la novela: "Los grandes habían hablado muchísimo... Pero los niños se guiñaban un ojo al oírlos..." (13). Aunque los grupos se definen en principio como cerrados, no son herméticos, pues el sistema admite personajes que se hallen a medio camino entre dos de ellos. Tal es el caso de Juvenal, a punto de ser considerado adulto pero no incluido en el grupo que participa en la excursión; o de Wenceslao, que a pesar de ser niño habla y razona como adulto —el narrador lo describe como un niño "con rostro de hombre" (131)— y controla las actividades de los grandes a través de la influencia que ejerce sobre su madre.

Para un personaje de novela, la posibilidad de destacarse como individuo reside en erigirse en protagonista. *Casa de campo* carece de un héroe único, pero no les niega a algunos de sus personajes la aventura de ser héroes durante fugaces espacios de tiempo. En superficie, todos los personajes aparecen como parte de grupos homogéneos; cuando la mirada del narrador los enfoca más de cerca, se revelan como seres que traicionan de un modo u otro las características definitorias de su grupo en su ansia de ser distintos de los demás componentes del mismo. Consideremos ahora más detalladamente los procesos individualizadores más enfatizados en *Casa de campo*.

WENCESLAO

Si se puede afirmar que hay un personaje que sea más "héroe" que ningún otro en esta novela, éste debe ser Wenceslao. Por si no fuera suficiente ver a este personaje presentado en la primera página, denominado antes que ninguno por su nombre propio, y actuar como líder

de sus primos, en dos ocasiones el escriba nos advierte su importancia, señalando que no puede prescindir de este personaje, "que en cierto sentido es mi héroe" (372) y "ha sido centralísimo en el transcurso de esta narración, revistiendo características de héroe" (391). La fuerza protagónica de Wenceslao trasciende toda intención de romper con la convención de que el protagonista no puede morir hasta el final, a la vez que nos permite cuestionar de nuevo las palabras del escriba que encabezan este trabajo.

La individualidad de Wenceslao está simbolizada en el hecho de ser el único personaje que tiene no uno sino dos momentos de desenmascaramiento. Al principio de la novela se despoja de la máscara que le había impuesto su madre. La revelación de su propia personalidad es importante sólo ante sí mismo, y por eso marca la ocasión presentándose a su propia imagen reflejada en el espejo, como si se tratara de dos individuos diferentes: "—¡Hola! —exclamó—. Soy Wenceslao Gomara y Ventura..." (26). Al final de la novela es Juan Pérez quien le quita la segunda máscara, y de nuevo solamente él se da cuenta de lo que le está sucediendo:

Pero crispando sus dedos sobre su rostro para obligarse a no cubrirlo y verlo todo con la lucidez más extrema, fue retirando sus manos y era como si retirara algo que el azote de Juan Pérez había destruido dejando un antifaz de carne muerta que, quitándoselo, estaba descubriendo su verdadero rostro (487).

Esta individualidad es lo único que Wenceslao valora y hacia ella se dirigen todos sus esfuerzos en la novela:

...no tengo más respuesta que la individual, el instinto de las viejas emociones compartidas, mi sentido común que no alumbra más que un candil, pero en fin, es todo lo que tengo (357-358).

Aunque esto no sea necesario para él, el singular papel de Wenceslao es evidente también para los demás personajes. Juan Pérez percibe en él unas actitudes adultas diferentes de las de los demás "adultos" de la novela: "...el señor Wenceslao [es] el más peligroso de todos los niños porque es el que discrimina, piensa y critica" (225) (quizá sea este aspecto del niño lo que le granjea las simpatías del escriba, que comparte con él estas características). Agapito lo ve como líder de todos los oprimidos: "...huye, Wenceslao, huye, que no te atrapen, sálvate, porque salvándote tú nos salvamos todos" (357). Según esto ¿en qué medida es Wenceslao, como dice el escriba, un personaje emblemático? A pesar de su papel heroico individual, este personaje representa una de las facetas del concepto de "species" a que se refería Fielding: como Tom Jones, es el emblema del individuo, representante de todos los de

su especie. Uno de sus antecesores podría ser tal vez Remo Erdosain, del que Arlt dice en *Los lanzallamas*: "Creo que Erdosain vive por muchos hombres simultáneamente" (Arlt, 1980:27).

LOS PRIMOS

En contraste con Wenceslao, en los demás niños se aprecia cómo los intentos de individualización se suman al deseo de ascender de clase. La clase infantil es la más marginada y oprimida por el poder encarnado en los adultos, y es a menudo comparada con la de los sirvientes o los nativos⁸. Por ello, su rebelión se centra en el intento de asimilación con la clase de los adultos, de parecerse a ellos a través de sus razonamientos y su lenguaje, de representarlos en "La Marquesa Salió a las Cinco", y de dominar su mundo creando fantasías, como la excursión, que los impulsan a actuar bajo su control. También se parecen a los adultos —y, como veremos más adelante, a los sirvientes— en que crean subgrupos a los que consideran inferiores (grandes/pequeños, *piano nobile*/otros primos). Wenceslao sólo precisaba del descubrimiento, y no de la creación, de su individualidad; pero los demás niños deben construirla ellos mismos. El verdadero proceso de individualización en el grupo de los niños se centra sobre todo en Mauro, Casilda y Malvina, tres personajes que se ven arrastrados por su deseo hacia algún tipo de acción que los separe del grupo.

MAURO

Mauro y sus hermanos, arrancando las lanzas de la reja, son el primer ejemplo de actividad secreta con el propósito de distinguirse de los demás. Como Wenceslao, sólo importa que lo sepan ellos mismos: "Era el deleite de la mentira adolescente, necesaria para forjar la individualidad, el vértigo del secreto, de lo furtivo, que lo hacía único entre sus primos aunque ninguno de ellos conociera su superioridad" (109). La actividad de Mauro es especialmente significativa porque por medio de él la reja se convierte en uno de los símbolos más poderosos de la novela, como nos hace notar el escriba: "La verdad es que me he propuesto arrastrar [al lector] hasta este punto del relato para descubrir ahora, dando al hecho toda su magnitud, aquello que quiero colocar como símbolo al centro de mi historia" (104). Las lanzas repre-

⁸En este sentido, el Mayordomo tiene reacciones parecidas a las del lector: "Lo que es a mí, todos los niños me parecen idénticos, como los chinos o los negros, y, fuera de unos cuantos, los confundo a todos" (281).

sentan a los personajes de Marulanda, en apariencia todas iguales e indistinguibles como la "inidentificable fila de primos" (108), llegando incluso a sustituir a algunos (la reja adquiere una dimensión sensual representada por Melania-lanza, que llega a ser substituta de Melania-prima cuando Mauro yace con ella). Al acercarse a ellos individualmente, la mirada del narrador nos revela diferencias entre ellos, de la misma forma que Mauro va descubriendo pequeñas imperfecciones que distinguen una lanza de otra. Todas las lanzas forman una reja homogénea, aunque en realidad todas están sueltas; los personajes de la novela, que en apariencia pertenecen a un grupo, se nos muestran en algún momento del relato como separados de él. El descubrimiento de que Mauro y sus hermanos no han sido los únicos en elegir esta actividad diferenciadora, precisamente por su fuerza simbólica, frustra toda esperanza de individualización en la novela.

CASILDA

Casilda parece necesitar una identidad propia más que nadie, pues la vida la ha dotado de una doble, su hermana gemela, y su individualización debe tender a distinguirse de ella antes que del grupo. Una vez logrado esto, arrebatándole a su hermana el amor de Fabio, procede a organizar la huida de la casa con el oro de la familia para no volver "a disolverse en el agua chirle de la homogeneidad" (202). Casilda, como Mauro, busca su individualización en otro objeto inerte, también un símbolo material: el oro. Los sacos de oro, al igual que las lanzas, representan a los personajes; todos son iguales, hasta que se descubre uno diferente. De la misma forma que Mauro deseaba a Melania-lanza, Casilda codicia el metal en un sentido sensual, que sólo le da valor a su persona cuando con el polvo de oro cubre su cuerpo. El hecho de que Melania-lanza fuera la más perfecta, y este saco, en cambio, el único defectuoso, no cambia para nada el desenlace fracasado de ambas quimeras. La codicia del oro, aunque la separe de los demás niños, asimila a Casilda con el grupo de los adultos, preocupados siempre por sus riquezas, imposibilitando la consecución de su individualidad.

MALVINA

En Malvina se unifican los problemas de la marginación y de la individualización. Singularizada desde un principio por ser hija natural como la única pobre de los Ventura, es envidiada por los demás primos ya que a ella se le permite la "opción para elegir su identidad porque era libre" (211). Es la única que consigue separarse (en apariencia) de la familia, pero este acto, sólo la convierte en miembro de otros grupos:

Malvina, al final de la novela, lleva a cabo las mismas actividades que los Ventura (cuando antes casi ni siquiera era miembro de la familia), a la vez que comparte, como ha compartido siempre, su vida con los nativos, a los que enseñó los conceptos de marginación —unido al de individualidad—, de poder y de riqueza.

EL MAYORDOMO

Si dentro del grupo de los niños tuvimos que singularizar a Wenceslao, en el otro grupo ostensiblemente marginado, los sirvientes, destaca especialmente la figura del mayordomo, cuyo valor queda reflejado en el siguiente pasaje:

Los Ventura tuvieron muchos Mayordomos, todos idénticos: nadie recordaba ni sus nombres ni sus características personales... Lo que nadie olvidaba, sin embargo, ...era la célebre librea del Mayordomo... que refulgía en la imaginación de todos como símbolo del orden, dotado de una temible vida propia mucho menos transitoria que los irreconocibles Mayordomos que sucesivamente la ocuparon (41-42).

El Mayordomo es un símbolo de algo más que del orden; lo es también de la permanencia de ciertas características humanas cualquiera que sea el individuo en cuestión y de la alienación de todos los demás personajes de la novela, pero sobre todo es el **símbolo del emblema** (y valga la redundancia) al que se refiere el escriba cuando habla de sus personajes como emblemáticos, el no-individuo por excelencia. Paradójicamente, el Mayordomo es uno de los pocos personajes descritos físicamente en la novela. Es el único Mayordomo que consigue hacer que su rostro individual se fije en las memorias de los Ventura: "hipnotizados por esa figura fulgurante creada por ellos mismos... cuyo rostro individual les sería ahora imposible olvidar" (273). Sin embargo, sus rasgos físicos ("mandíbula salvajemente cuadrada", "nariz de tubérculo", "tez cetrina", "ojos de seda", "boca duramente cerrada"... , 273) lo definen aún más, no como individuo, sino como figura emblemática de la dureza, brutalidad y fealdad.

Al Mayordomo le llega la hora de ser protagonista en la segunda parte de la novela, cuando los Ventura deciden no regresar a Marulanda y lo ponen al frente de la legión de sirvientes para que devuelva el orden y el control a la casa. Entonces se le ofrece la oportunidad de diferenciarse de todos los demás mayordomos que los Ventura han tenido: ostentar el poder a la luz del día y no sólo por la noche. Sin embargo, como él mismo, su poder es una ilusión, pues él sabe que depende de los Ventura y en el momento en que éstos regresen él volverá a ser sólo un sirviente. Es irreal hasta el punto de ser la creación

de otra creación (es decir, no directamente del escriba, sino de los Ventura). Su papel de héroe es falso también porque ni siquiera es algo que él haya elegido, sino que se le ha otorgado por sugerencia de Juan Pérez: "...una arenga de Vuestras Mercedes los enardecerá, especialmente al Mayordomo: es un ser simple, que no desea otro emolumento sino que le permitan sentirse héroe" (270).

Una vez que el Mayordomo consigue el poder, separándose de los demás mayordomos de la historia y del grupo de sirvientes, pasa inmediatamente a identificarse con los Ventura tanto en su forma de actuar como en sus palabras. Su única función no es representarse a sí mismo, sino a ellos, a los que a la vez teme y desea emular. Nos es posible olvidar su cara y sus particularidades, si es que las tiene, pero no podemos ignorar su modo de asesinar a los gemelos de Cordelia de la misma forma y con las mismas palabras con que Hermógenes ahogó al hijo de Casilda y Fabio. No sólo se identifica con los Ventura adultos: sus acciones se parecen cada vez más a las de los niños, como si participaran con ellos en el juego de "La Marquesa Salió a las Cinco":

—Quisiera felicitar al señor Mayordomo por la dimensión de sus planes recién expuestos, dignos sin duda de los mejores momentos de "La Marquesa Salió a las Cinco" y no diferente, en sustancia, al contenido de ese juego: sólo puedo decir que esto prueba que *les grands esprits se rencontrent...* (331).

Los grandes espíritus se encuentran. Esta última frase resume irónicamente el carácter camaleónico del Mayordomo, que nunca es él mismo sino que adquiere automáticamente las características de aquellos a los que representa.

LOS SIRVIENTES

Los demás criados también participan, como grupo marginado, del proceso de individualización. Su alienación está patrocinada en lo posible por los Ventura y simbolizada en sus uniformes: "Los sirvientes, como los chinos y los negros, eran todos iguales fuera cual fuera su rango" (272). Al igual que los niños, su deseo de individualizarse se une al más poderoso de ascender de casta. Así, al hacer los preparativos del paseo, Lidia elige llevar a unos criados y a otros no, lo cual crea problemas, pues todos desean ir y permanecer en un grupo homogéneo, y la solución es llevarlos a todos. Este privilegio colectivo crea a su vez un sentimiento colectivo: "Los criados, entonces, que de este modo se sintieron promovidos a una clase en cierto sentido superior a la de los niños, se prepararon bruñendo alegremente sus botones dora-

dos..." (45). Este simple acto los ha elevado en el escalafón, pero sólo como clase y no como personas individuales. Sin embargo, el sentimiento de grupo no es homogéneo, pues, como sucede con los niños, existen subdivisiones entre ellos, según su función: "los jardineros y los caballerizos, para darse una importancia de la que a juicio de lacayos y cocineros carecían, se acercaban a cada rato a consultar cosas innecesarias con los señores" (45). Igual que el Mayordomo, los sirvientes, cuando toman control de la casa bajo las órdenes de aquél, se asemejan en masa a los Ventura, el grupo del poder, y comienzan a correr tupidos velos por todas partes. Su éxito en parecerse a los Ventura consiste sobre todo en hacerles a ellos lo que ellos les hicieron a los niños: huir con todos los recursos para escapar, y abandonarlos a los peligros de la naturaleza.

JUAN PÉREZ

De entre la masa de sirvientes sólo destaca Juan Pérez, como hemos visto anteriormente, pues es el único con nombre propio. A pesar de estar individualizado de esta forma, este personaje es el que con más ahínco busca el reconocimiento de su identidad. Cuando intenta decir su nombre, Juan Pérez se encuentra cara a cara con la insignificancia de su persona:

—¿Quién eres?

—Juan Pérez, a sus órdenes, Su Merced.

—Tu nombre no me interesa. ¿Qué haces?

—Mantengo limpio el *laghetto*, su Merced.

—Te repito que no me interesa que te identifiques. Ya veo, por tu divisa, que eres ayudante de jardinero y eso me basta. (248-9).

Como el del Mayordomo, su rostro queda grabado en la mente de los Ventura: "se dieron cuenta de que no era insignificante el rostro del hombre que ayudó a Hermógenes a subir al carruaje" (275); su nombre, como la librea del Mayordomo, está en la memoria de todos, porque al igual que todos los años hay un Mayordomo, "todos los años hay un Juan Pérez" (48). Los Ventura parecen creer que es un Juan Pérez diferente, pero en realidad él ha estado ahí, de año en año, repitiéndose a sí mismo.

La identidad de Juan Pérez, en contraste con la de personajes como Mauro o Wenceslao, depende solamente de que Adriano (otro personaje marginado) lo reconozca. Pero Juan Pérez fracasa en todo; ni siquiera puede matar a Adriano, ya que tiene la mala suerte de disparar a la vez que otros lo hacen, y nunca podrá saber si fue su bala la que terminó con la vida del médico. Además su enfrentamiento final con

Wenceslao le niega incluso el reconocimiento del único descendiente de Adriano:

—...Tenemos derecho a exigir que tú, o mejor aún, que quienes representas no sólo den alguna explicación, sino que reciban un castigo proporcionalmente terrible.

—Yo soy yo: no represento a nadie.

—Eso es tan imposible que parece una ingenuidad.

—¡Prefiero morir ahogado por los vilanos de la llanura que ser la sombra de otros! (485-6).

Juan Pérez es importante en la novela, junto al Mayordomo, como refuerzo del emblema del no-individuo, que no consigue ni siquiera asimilarse con otro grupo porque en realidad no pertenece a ninguno. Como dice Arabela, es la "figura emblemática del mal" (311). Su ansia de individualización está canalizada hacia el mal en su forma más pura; no hay nada de bueno en él, lo que le hace también menos realista que ninguno. Pero, ¿hay otra forma mejor de construir un emblema?

LOS NATIVOS

En los nativos este deseo de individualización no existe hasta ser introducido en su grupo por Malvina. Aun así, no hay ningún tipo de énfasis en este aspecto de su grupo en la novela. De ellos sólo destaca Francisco de Asís, al cual se le compara con el Mayordomo, el líder y representante de los suyos que a la vez se asimila con el grupo de los niños por medio de su unión con Cordelia:

Él lo sabía todo —el Mayordomo lo vio claramente escrito en la transparencia total de esos ojos negros que lo miraban de fijo—, todo, absolutamente todo, porque este hombre que tenía delante, tan grande como él o quizá más y más poderoso, tenía la conciencia de representar a todos los que eran como él; era una presencia plácida, regia, la historia encarnada en este personaje emblemático, abstrato, pura significación (304-5).

LOS ADULTOS

Otros procesos individualizadores fracasados, desarrollados también en mucho menor grado en la novela, son los de los adultos —en particular Silvestre—, Adriano, y el propio escriba. Según Juan Pérez, que parece no verla en nadie porque él no la tiene, los Ventura carecen de identidad (269). Ya hemos visto cómo se igualan al final haciéndose dependientes de los niños, de los nativos, y de los personajes *trompe l'oeil*. Silvestre Ventura es el único que, sacado de la novela para encontrarse personalmente con el escriba, adquiere características es-

peciales; sin embargo, lo vemos trasladado a un mundo en el cual tampoco se diferencia de los demás seres humanos que lo habitan. Adriano, singularizado como el loco de la familia, se asimila por propia voluntad con los nativos. En cuanto al novelista, como personaje, intenta hacer algo distinto a los demás novelistas, poniéndose de relieve a sí mismo en la voz del escriba. Su admisión de una tradición anterior a él llama la atención sobre la dificultad en hacer algo nuevo en este terreno.

En vista de las anteriores reflexiones, podemos afirmar que uno de los avances marcados por *Casa de campo* en el contexto de la novela moderna es éste: ya no se trata de una novela sobre el individuo, sino de una novela sobre el proceso de individualización y la imposibilidad de completarlo. Al contrario que las figuras de los personajes en sí mismos, que en nada se parecen a seres humanos reales, este proceso sin duda se puede relacionar con la lucha del hombre actual por destacarse de la masa alienante de la sociedad contemporánea. Todos los intentos de destacarse están profundamente relacionados con el deseo, no sólo de sobresalir de la propia clase, sino de ascender a una clase superior, de forma que en el mejor de los casos el individuo termina alienado en un grupo diferente. Esta alienación se lleva a cabo por medio de la apropiación de la perspectiva del mundo que define al grupo con el que se asimila (el cual suele ser, la mayoría de las veces, el grupo del poder —es decir, los Ventura adultos). Al final de la novela, la naturaleza (los vilanos) efectúa la alienación total de todos los personajes, subyugándolos a su fuerza. El nativo se erige como el ser más perfecto de la especie porque no trata de oponerse a la naturaleza sino de adaptarse a ella, ve las cosas sin preocuparse de distinciones entre realidad e imaginación, a la vez que acepta su falta de individualidad y deja de luchar por conseguirla.

Estas observaciones nos llevan a reflexionar, una vez más, sobre los cambios ocurridos en las técnicas novelísticas en este siglo, y sobre la utilización que los novelistas contemporáneos hacen de los materiales del pasado. En lo que al concepto de personaje se refiere, es indudable que el individuo, de una forma u otra, se mantiene en el centro de la novela tanto ahora como hace 200 años. Nuevas posibilidades se han abierto, que no dejan de responder en gran parte a los cambios efectuados en la sociedad. Así, el *No-Existente-Caballero* de Ítalo Calvino, como el de Macedonio, basa en su no-existencia su "ser" de personaje, hecho solamente de palabras y de nombres. Dentro del *nouveau roman* cabe destacar a Alain Robbe-Grillet, el cual afirma que "la novela de personaje pertenece al pasado" (Robbe-Grillet, 1965-38); sus personajes dejan totalmente de ocupar el lugar privilegiado en la novela,

cediendo el paso a los objetos en un mundo "menos antropocentrista". En este sentido, las aportaciones más relevantes de *Casa de campo* quizá se concentren en su presentación del ser humano, no como creación completa, sino en proceso de formación y descubrimiento de sí mismo en lucha constante con la sociedad alienante en que vive, y la incorporación de las fantasías más inverosímiles al concepto de individuo como única manera de contrarrestar el tono pesimista que acompaña a los frustrados intentos de individualización.

REFERENCIAS

- ROCÍO ANTÚNEZ, "Yo, mi personaje central", *Escritura*, VII, 13-14 (Caracas: enero-diciembre, 1982), 293-312.
- ROBERTO ARLT, *Los lanzallamas* (Bruguera, 1980).
- JOSÉ DONOSO, *Casa de Campo* (Barcelona: Seix Barral, 1978).
- HENRY FIELDING, *Joseph Andrews* (Wesleyan University Press, 1967).
- W. KAYSER, "Origen y crisis de la novela moderna", *Cultura Universitaria*, Caracas, N° 47 (1955), 5-50.
- JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela* (Madrid: Austral-Espasa, vol. 1350).
- PAUL RICOEUR, "The Metamorphoses of the Plot", *Time and Narrative*, II (Chicago: University of Chicago Press, 1985).
- ALAIN ROBBE-GRILLET, *Por una novela nueva*, trad. de Caridad Martínez (Barcelona: Seix Barral, 1965).
- IAN WATT, *The Rise of the Novel* (London: Chatto & Windus, 1957).