

DETRÁS DEL TUPIDO VELO: EL SIMULACRO EN *CASA DE CAMPO* DE
JOSÉ DONOSO

*BEHIND THE THICK VEIL: SIMULACRUM IN CASA DE CAMPO BY JOSÉ
DONOSO*

Valeria Trujillo Pernsteiner
Pontificia Universidad Católica de Chile
valeria.trujillo@uc.cl

RESUMEN

El artículo aborda la noción de simulacro en la novela *Casa de campo* de José Donoso, a través del concepto de hiperrealidad planteado por Baudrillard. Para ello, examina el paseo paradisíaco de los adultos, el juego La Marquesa Salió A Las Cinco, la figura del *trompe l'oeil* y las intromisiones del narrador. Se constata, así, el vacío que se oculta tras el tupido velo, pero se cuestiona el alcance de la simulación ante el trauma, el poder y el arte: la novela se revela, por tanto, no como representación de una realidad histórica ni como simulacro subsumido al signo, sino como alegoría arquetípica de la estructura política y social que conforma al sujeto.

PALABRAS CLAVE: *Casa De Campo*, José Donoso, Simulacro, Hiperrealidad, Trompe L'oeil.

ABSTRACT

The article addresses the notion of simulacrum in the novel *Casa de campo* by José Donoso, through Baudrillard's concept of hyperreality. To do so, it examines the adult's paradisiacal outing, the game The Marquise Went Out At Five, the figure of *trompe l'oeil* and the narrator's interferences. The void hidden behind the thick veil is confirmed, but the extent of simulation in the face of trauma, power and art is questioned: the novel, therefore, unfolds not as a representation of historical reality nor as simulacrum subsumed into sign, but as an archetypal allegory of the political and social structure that shapes the subject.

KEY WORDS: *Casa De Campo*, José Donoso, Simulacrum, Hyperreality, Trompe L'oeil.

La expresión “correr un tupido velo” es una de las imágenes que con mayor fuerza se ha enraizado en la literatura de José Donoso. Como mito originario en la conseja de *El obsceno pájaro de la noche*, como frase representativa de los Ventura en *Casa de campo*, su carga ideológica y peso político saltan a la vista de inmediato; la metáfora del poder que manipula las apariencias a su antojo permite esbozar una aguda crítica a la jerarquía social imperante. Dicho velo, sin embargo, es irreductible a una simple figura retórica. En la imagen del “tupido velo” se condensa no una respuesta, sino una interrogante: si el poder manipula las apariencias, ¿son esencias lo que se esconde detrás? Para determinar quién decide la verdad y la mentira, primero es necesario determinar dónde acaba una y empieza la otra. La problemática que nos plantea el velo, por tanto, interpela el tejido mismo de la realidad, que en Donoso parece estar inseparablemente entrelazado con el de la ficción.

En *Casa de campo*, en particular, esta tensión alcanza su punto álgido, a través de una serie de prácticas textuales que difuminan los límites entre representación y simulacro. Tradicionalmente, la novela ha sido leída como una alegoría del golpe de Estado y la dictadura en Chile, re-presentación de un evento histórico por medio de los juegos de la ficción. Por supuesto, en esta alegoría radican los cimientos del texto, basados en torno al régimen dictatorial y la sociedad chilena. No obstante, hay ciertos elementos que rompen con este carácter representacional y dan un paso más allá: un paraíso nacido de rumores, que distorsiona la temporalidad; un juego infantil en que las máscaras difuminan los rostros; un fresco *trompe l’oeil* cuyos personajes saltan del cuadro; y un narrador que insiste en el carácter absolutamente ficcional de su relato, al tiempo que consolida su propia existencia. Todas estas piezas indican en una misma dirección, hacia la disolución de la división entre imagen y realidad, es decir, entre el velo y lo que esconde.

En este sentido, resulta relevante constatar que el mismo año en que la novela fue publicada, 1978, se publicó a su vez el ensayo del filósofo francés Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, en el que es posible identificar una estructura de sentimiento¹ común a *Casa de campo*. La experiencia no ya de una realidad unívoca, sino de realidades simuladas, abre las puertas a una forma distinta de concebir el lenguaje, al replantear la naturaleza de la imagen: su poder dialéctico como “mediación visible e inteligible de lo Real” (13) se ve reemplazado, según afirma Baudrillard, por “la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal” (5). El simulacro se apodera de la representación para borrar toda diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo existente y lo imaginario, entre realidad y ficción; “no más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto” (6).

¹ Sobre la noción de estructura de sentimiento, ver Raymond Williams, “Estructuras del sentir” en *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Bajo este paradigma surge la hiperrealidad, a partir de la liquidación de los referentes para su posterior resurrección artificial en los sistemas de signos. Se trata, por tanto, “de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo” (7). El lenguaje de lo hiperreal es, de cierta forma, un lenguaje antropófago, ya que devora sus propios referentes, incorporándolos a un hiperespacio donde todo es reducido a su signo: este es “el poder mortífero de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo” (13). Se evidencia así la similitud entre el lenguaje de lo hiperreal con el lenguaje de *Casa de campo*, cuyo narrador expresa “el desmedido apetito de no ser solo [su] texto, sino más, mucho más que [su] texto: ser todos los textos posibles”, una vez quitado “el freno de no confundir lo literario con lo real” (Donoso J. 565). La simulación, tanto en el ensayo de Baudrillard como en la novela de Donoso, no destruye la realidad, sino que la engulle y la integra a su miniaturización genética, a través de modelos que pueden ser reproducidos indefinidamente.

De ello derivan las cuatro fases sucesivas que Baudrillard adjudica a la imagen, entre ellas, la representación, ya que mientras esta “intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro” (13-4). En la primera fase la imagen “es un reflejo de una realidad profunda”; en la segunda, “enmascara y desnaturaliza una realidad profunda” (14). La lectura alegórica de *Casa de campo* pertenece a este último orden: a través de la historia de los Ventura, se enmascara y desnaturaliza la realidad profunda de la dictadura militar en su condición de evento histórico. He ahí que Carlos Cerda la identifique como una novela parabólica, en la cual hay una “irrealización de lo real”, pero una irrealización que se entiende como “recurso para abordar la realidad, y por eso el movimiento distanciador está seguido de un movimiento de aproximación que lleva al reencuentro del mundo ficticio con el mundo real” (28).

Estas primeras fases, sin embargo, todavía son signos que disimulan algo; remiten a una “teología de la verdad y del secreto (de la cual forma parte aún la ideología)” (Baudrillard 14). El paso a la simulación se da en la transición a signos que disimulan que no hay nada. La tercera fase, en concordancia, “enmascara la ausencia de realidad profunda” (14). En ella es posible ubicar el *trompe l'oeil*, trampa que nos invita a acercarnos y descorder el velo, al igual que en el relato clásico de Zeuxis y Parrasios². Pero, ¿qué ocurre cuando descubrimos que el velo no esconde nada? ¿Cuando aplicamos un poco de presión y los lomos de la biblioteca “salta[n] como tapas, revelando que adentro

² “En un certamen de pintura [Zeuxis de Heraclea] compitió con Parrasios de Efeso; presentó unas uvas tan bien pintadas, tan veraces, que los pájaros revoloteaban en torno al cuadro como si quisieran picotearlas. Parrasios, a su vez, expuso una cortina pintada de modo tan eficaz que Zeuxis pidió que se retirara la tela para ver directamente el cuadro. Sin embargo el cuadro era la cortina pintada” (Lozano 7-8).

no ha[y] ni una página, ni una letra impresa” (Donoso J. 37)? Los personajes del fresco comienzan, entonces, a desprenderse de las paredes, y se alcanza la última fase: la imagen “no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro” (Baudrillard 14). A modo de hipótesis, por tanto, es posible plantear que *Casa de campo* se aparta de la noción de representación para adentrarse en terreno de la simulación, una vez manifestado el vacío detrás del tupido velo.

Una de las expresiones más evidentes del simulacro es el paseo de los adultos, motivado por el rumor de un edén escondido. Este no tarda en revelarse como una trampa elaborada por Arabella, Wenceslao y Adriano para librarse de los grandes; no obstante, su procedencia nunca se esclarece, ya que “todos los habitantes de la casa, incluso Adriano Gomara, ignoraba[n] el origen preciso de la idea de la excursión” (34). El espejismo paradisiaco que encuentran los adultos pareciera haber brotado de las mismas palabras que lo describen, como si “la expresión de su deseo de esa existencia” (26) fuera suficiente para materializar el paraje a partir del vacío: Wenceslao afirma que los grandes “se vieron forzados a actuar como si todo fuera una «realidad», esa palabra tan unívoca y prestigiosa para ellos, pasando sin darse cuenta al mundo virtual que su certidumbre basada en nada inventó, a habitar el otro lado del espejo que crearon” (151). El espacio generado a partir de estos rumores se configura, así, como el epítome de la hiperrealidad, imagen que encuentra su referente en sí misma. No es de extrañar, por consiguiente, que ante la pregunta “¿Pero existe...?”, Wenceslao se limite a responder “no sé”, “con las cejas enmarcadas por un temor otra vez infantil” (152).

Como consecuencia de esta hiperrealidad, la excursión provoca una distorsión temporal en la novela. La contradicción entre un día de paseo para los grandes y un año de ausencia para los niños es irresoluble, porque no hay una verdad que oponer a la mentira en el orden de la simulación: distintos lenguajes dan forma a distintos modelos, que a su vez permiten la coexistencia de dos tiempos distintos. Es por esta razón que el Mayordomo se enfurece al escuchar las palabras “mes”, “semana” y “día”, propias de un lenguaje que se resiste al poder de los adultos; para instaurar su simulacro como el dominante, todo signo que la contrarie debe ser silenciado inmediatamente. “¿No has acabado de comprender, pedazo de alcornoque, que aquí no pasa, no ha pasado ni pasará el tiempo, porque así lo ordenaron nuestro señores? [...] ¡Día y noche, terminaré con vosotros! ¡Quien se refiera a vuestra cíclica autoridad, aún por circunloquios, cometerá delito y será castigado! [...] [L]a historia no se reanuda hasta el regreso de los amos” (379-80). Solo los vencedores determinan qué tiene cabida en la simulación de la historia y a qué narrativa deben atenerse los oprimidos. La batalla del Mayordomo es una batalla por naturalizar el simulacro de los adultos bajo la pretensión de una realidad unívoca y, en esta batalla, las palabras son armas.

La reacción de los Ventura a la vuelta de su excursión es, asimismo, resultado de la hiperrealidad en que se manejan, corriendo velos sobre toda réplica al discurso oficial: cualquier incongruencia entre su versión de los hechos y la de sus hijos es desestimada

como parte del juego La Marquesa Salió A Las Cinco. Este juego funciona como una “máscara que encubr[e] la mascarada” (172), ya que, al igual que Disneylandia en los postulados de Baudrillard, se trata de “un mecanismo de disuasión puesto en funcionamiento para regenerar a contrapelo la ficción de lo real [...] [el cual] se pretende infantil para hacer creer que los adultos están más allá, en el mundo «real»” (27). Cuando Casilda, al ser acusada de distorsionar el paso del tiempo, vocifera a los adultos “¡Eso es lo que les sucedió a ustedes en el paseo!”, el reflejo de su propio simulacro es contenido por Lidia rápidamente: “¿Qué no ves que no es más que una escena de ese estúpido juego que juegan [...]? Por desgracia, Casilda se ha convencido que toda esa historia es verdad” (Donoso J. 292). Si “lo real y lo imaginario perecen de la misma muerte” (Baudrillard 27), para mantener la ilusión de realidad es necesario, también, mantener la ilusión de la ficción.

Ahora bien, acaso el carácter de este juego reaccionario o subversivo ha sido ampliamente debatido por la crítica. En este sentido, es evidente que una lectura inicial aduce su afiliación al orden de los adultos, al entregarles una herramienta de control sobre los niños. Sin embargo, cabe destacar que La Marquesa Salió A Las Cinco pertenece, al igual que el *trompe l'oeil*, a la tercera fase de la imagen: enmascara la ausencia de una realidad profunda... pero solo hasta cierto punto. Al tomarse conciencia de la ilusión, la noción de realidad se desvanece y el juego se revela como simulacro: “todo depende de la eficacia de tu disfraz, de lo convincente de tu actuación, de tu capacidad para reinventar la historia, tú eres responsable de tu propia importancia o tu falta de importancia” (Donoso J. 264-5). Esta fugaz autonomía permite a los niños librarse del orden imperante y crear su propia simulación, ajena a las imposiciones de los grandes. Como señala Sebastián Schoennebeck, la “invención lúdica desestabiliza el estatuto ontológico de aquello externo al mundo de los personajes marquesales y en ese gesto podemos apreciar un juego que no se sitúa, tal como lo afirma la crítica, al servicio de la represión” (“El sujeto...” 143-4). Ya sea que los niños se percaten de ello o no, el potencial subversivo del juego está presente en “esa otra realidad que debían hacer más real que todo lo demás” (Donoso J. 261).

En este mismo paradigma se ubica, como se ha señalado, el *trompe l'oeil*. Aunque en primera instancia se constituye como una trampa que oculta la ausencia de realidad, la imposibilidad de aprehenderla revela su verdadera naturaleza, perteneciente al orden de la simulación: “Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de realidad” (Baudrillard 30). La seducción que el *trompe l'oeil* ejerce sobre el espectador lo lleva a enfrentarse con el vacío que se esconde tras el velo; la ausencia tras la máscara expone así “el secreto inverso (¿perverso?) de la no existencia en el fondo de la realidad, secreto de la siempre posible reversibilidad del espacio «real» en lo profundo, incluido el espacio político” (29). Al abrir un agujero negro en el centro de la realidad, esta transgresión evidencia la ilusión que se halla en la base de la jerarquía y autoridad políticas. De ahí que el *trompe l'oeil* se encuentre recluido

en el *studiolo* del príncipe, ya que este secreto debe mantenerse oculto en el centro del poder, lejos de las masas.

En *Casa de campo*, el fresco *trompe l'oeil* está reservado al salón de baile, donde personajes aristocráticos y galgos pueblan las paredes. Juan Pérez, dedicado a pintar una y otra vez a estos últimos, “domándolos para mantenerlos atentos a las cabecillas, no se les ocurriera saltar más allá de sus dimensiones” (Donoso J. 372), se percató precisamente de este secreto: el poder de los Ventura se sustenta sobre el vacío, vacío oculto detrás del velo que sus señores tan diestramente manejan. Realidad e imagen se confunden, así, en un gran simulacro, un gran *trompe l'oeil* regido por las reglas de los adultos: “Afuera, un sol muy alto, bruñido como por orden de los Ventura, detallaba la superficie azul del cielo como si se tratara de una prolongación del fresco” (372). Esta revelación alimenta sus propias ansias de poder, ansias que lo llevan a desafiar la jerarquía existente, concebida ahora como un mero efecto de perspectiva. Ya no se trata de “atrapar a los niños dentro de esa realidad que él estaba inventando, sino a los Ventura mismos cuando regresaran. Tarea por cierto más difícil. Pero como al fin y al cabo son las leyes las que crean la realidad, y no a la inversa, y quien tiene el poder crea las leyes, era solo cuestión de conservarlo” (380-1).

La simulación política contenida en el *trompe l'oeil* ya había sido esbozada en el encuentro de Juvenal con los sirvientes en el salón del baile. Cuando este ingresa en la estancia, se ve intimidado por “los falsos galgos adjetivos a los personajes pintados en los vanos de las falsas puertas, [los cuales] parecían tener eficacia suficiente para desprendarlos de la simulación bidimensional del *trompe l'oeil* y hacerlos ingresar en el espacio real” (182). Este fresco lleva la simulación al extremo, porque su ilusión no se esfuma ante el tacto, sino que persiste al aparentar “el calor y la textura de la carne” (183): ahí donde no debería haber nada, la imagen misma se vuelve realidad. Al advertir Juvenal que los personajes desprendidos de los muros son sirvientes disfrazados, les ordena alejarse, pero sus palabras solo provocan risotadas, ya que, inmersos en la simulación, la jerarquía se invierte y la ilusoria autoridad de los Ventura se desvanece. En consecuencia, los sirvientes liberados ostentan su nuevo poder en una exhibición de carácter sexual, pero la violación no llega a concretarse por intervención del Mayordomo, quien ruega al joven que “corra[n] el tupido velo sobre la vergüenza de los acontecimientos recientes” (188), restaurando el simulacro de los Ventura. La falla a la que alude, no obstante, es una falla a la forma, al lenguaje, “más grave que cualquier otra falla” (188): el tuteo de los sirvientes, subversión a través del signo.

Una vez restaurado el orden y separados los sirvientes de los personajes bidimensionales, se reestablece “de una vez por todas la diferencia entre el espacio real y el espacio del arte”; pero Juvenal queda con la duda, “¿en qué momento [...] descartaron sus disfraces señoriales para volver a vestir sus libreas?” (189). Lacayos y personajes del fresco se funden, así, en una sola imagen, un solo simulacro, que condensa en su interior la potencia del contrapoder de los sirvientes: pueden adoptar la estética aristocrática,

usurpar la autoridad y transgredir el orden, pero solo en el salón de baile, convertidos en ilusiones del *trompe l'oeil*. Este es el secreto que Juan Pérez busca extender a todo el territorio de Marulanda y, de esta forma, imponerse sobre los Ventura. Desde su posición como “sirviente de sirvientes, el poder que [le] confiere el hecho de ser cloaca se transforma en elemento autónomo, de polivalencia destructora que va mucho más allá de individualidades e ideologías” (376). Al ser el máximo exponente de este contrapoder, su posición en lo más bajo de la jerarquía le garantiza que, si logra invertirla a través de la simulación, se encontrará en la cima.

El *trompe l'oeil*, por tanto, se constituye como una figura fundamental para comprender el alcance de la simulación en *Casa de campo*, al igual que La Marquesa Salió A Las Cinco. El propio texto los vincula: cuando Wenceslao se comunica con Melania a través del idioma marquesal propio de este juego, se señala que su retórica “lo identific[a] con la proposición bidimensional del *trompe l'oeil*” (502). Este enrevesado lenguaje, parodia del lenguaje de los adultos, es un ejemplo más del vacío que se esconde tras el velo de los Ventura. Llevado a la hipérbole en la imitación de los niños, se revela insustancial, reflejando así la simulación que el poder naturaliza como realidad unívoca; en el contexto del juego, en cambio, esta retórica paródica se distancia de cualquier pretensión autoritaria y despliega de forma transparente su hiperrealidad. De forma similar, un elemento más se suma a este engranaje: se trata del narrador, cuyo discurso parodia el realismo decimonónico de la misma forma que los niños parodian a los adultos.

La narración desempeña un papel particular a lo largo de toda la novela, razón por la que ha sido extensamente estudiada. Las continuas intromisiones del narrador en el texto, tironeando “a cada rato la manga del que lee para recordarle su presencia”, se deben, según sus propias palabras, al “modesto fin de proponer al público que acepte lo que escrib[e] como un artificio” (61); desde un principio aclara que su proyecto “debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una autoridad propia muy distinta a la de la novela que aspira a crear, por medio de la verosimilitud, otra realidad, homóloga pero siempre accesible como realidad” (61-2)³. De esta forma, el narrador se aparta de la tradición realista, al distanciarse de la homologación y, por lo mismo, de la mimesis: bajo esta perspectiva, *Casa de campo* debe concebirse como puro artificio, pura apariencia, ficción en su forma más absoluta. Pero, ¿cómo interpretar, entonces, las similitudes de estilo que la novela comparte con el realismo?

Es aquí donde surge el carácter paródico de la narración. En palabras de Schoenbeck, “por un lado, [el narrador] denuncia explícitamente la ilusión de realidad, pero, por el otro, engaña al lector al adoptar modismos propios de un narrador tradicional. Si el relator traza tal zigzag, es justamente para yuxtaponer el discurso paródico y el discurso

³ Las cursivas pertenecen al texto original.

parodiado” (“Narración y sujeto...” 52). Este juego refleja que el realismo, pese a sus pretensiones de homologación a la realidad, es también artificio, apariencia, ficción, al igual que *Casa de campo*; la única diferencia entre ambos es que el narrador de esta última decide romper la ilusión y desvelar que detrás de la apariencia no hay esencia alguna, solo vacío. Así, de la misma forma que la parodia de los niños pone en perspectiva el “sano realismo” que gobierna las vidas de los Ventura (Donoso J. 299), el discurso del narrador cuestiona la tradición del realismo decimonónico; el simulacro se asoma en ambas parodias.

La hiperrealidad, sin embargo, no alcanza a concretarse del todo en esta primera lectura, porque la constatación de una ficción no homóloga a la realidad implica, evidentemente, la existencia de dicha realidad y su diferenciación de lo imaginario. La interrogante se torna, entonces, ¿en qué consiste esta diferencia? Al igual que en el caso del *trompe l’oeil* y del juego infantil, una inspección más atenta permite descubrir que la realidad presupuesta por el narrador no es más que una ilusión, ya que se sostiene sobre su propia existencia. El énfasis en el carácter artificial de su relato obedece, por consiguiente, a sus pretensiones de superioridad ontológica, como señala Pedro Meléndez-Páez: “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” (41). De esta forma, narrador y autor se volverían una sola voz, voz de lo real en un mundo imaginario: la voz de José Donoso.

Esta realidad, por supuesto, no tarda en desvanecerse bajo análisis, ya que este autor-narrador “es sencillamente una fabricación” (46); no se trata del autor empírico José Donoso, sino de su voz ficcionalizada como narrador. La entrevista que mantiene con Silvestre Ventura, alzándolo a su nivel ontológico para después des-narrarlo sin mayores reparos, es evidencia de ello. La diferencia entre los personajes de *Casa de campo* y el narrador, por tanto, entre lo que se ha declarado ficción y realidad, no existe. “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” (40). El consiguiente desequilibrio ontológico no afecta solo a los niveles de existencia en el texto, sino también a nuestro propio estatuto ontológico, ya que, “obviamente, el cuestionamiento del mundo ficticio de *Casa de campo* involucra una invitación al cuestionamiento de la realidad del propio lector” (39-40). La simulación, de esta forma, acaba por sobreponerse a la idea de una realidad unívoca, instaurando la hiperrealidad de forma definitiva.

La novela, entonces, puede concebirse como un gran *trompe l’oeil*: trampa que “juega a ser una apariencia” (Baudrillard 14) y atrae así la mirada del lector para revelar la ausencia detrás del velo, descubriendo el vacío ontológico sobre el que se tejen tanto realidad como ficción. No es casual que sean los personajes del *trompe l’oeil* los últimos en pie al cerrarse el telón. La lectura de los diarios de Donoso, así como el trabajo que su hija Pilar hizo sobre ellos en *Correr el tupido velo*, complementan esta visión, al evidenciar la “seria disfunción respecto a la realidad” (Donoso P. 21) que caracterizaba al autor; la idea

de que “*probablemente la vida de la ficción y la de la realidad tengan la misma raíz y se entremezclen*”⁴ (233) permea la totalidad de su obra. En este sentido, resulta interesante vincular la fuerza de la simulación en el texto con “la segunda novela autoficcional” que plantea Grínor Rojo, complementaria a la novela alegórica, entendiendo al autor como “un creador que se investiga a sí mismo en el laboratorio de sus creaciones” (131): ¿quién es José Donoso, si no la máscara ficcionalizada que aparece en sus escritos?

Así, se evidencia el alcance de la hiperrealidad en el texto. Desde un inicio, el narrador nos anuncia que este no es un libro de esencias, y paulatinamente se revela la noción misma de esencia como una ilusión. La simulación pareciera cernirse sobre cada una de las páginas, obliterando los referentes para establecer la apariencia, la imagen y el signo como absolutos; el lema “la apariencia es lo único que no engaña” (Donoso J. 18) se torna ley. Pero hay una ruptura, una escena que desafía a este lenguaje antropófago y no se permite ser devorada por él: la tortura de Arabella, momento en el que, por primera vez, el narrador se tropieza con algo que no puede nombrar. Su intento de poner en palabras la experiencia del horror fracasa antes de siquiera comenzar:

Pero no. Es preferible no dar el texto que prometí en el párrafo anterior: la experiencia del dolor, cuando es de gran intensidad y significación, no puede ser reemplazada por la fantasía, que por su naturaleza misma es sugerente, y, por eso, aproximativa e irrespetuosa. [...] La modestia me aconseja, más bien, correr un tupido velo sobre estos pormenores, ya que es imposible reproducir esos horrores para quien no los ha vivido, y además quizás sean sólo rumores: ya se sabe lo mentirosos que son los niños (Donoso J. 397-8).

Aquí, la elipsis nos revela una corporalidad y un dolor que no es posible desprender de su profundidad y subsumir al signo. Se trata de una herida que se resiste a la simulación, ya que “no puede ser reemplazada” por la apariencia, en vista de que no hay una imagen que logre “reproducir [los] horrores” de la tortura.

El paradigma de la hiperrealidad se derrumba, entonces, ante la revelación de que el vacío no es simplemente el punto de partida para la proliferación de signos antropófagos; al contrario, el vacío está inscrito en el lenguaje mismo, como aquello que no puede ser simbolizado. En este caso en particular, la omisión en la narración remite al trauma, no ya como simple “ausencia o vacío”, sino como “la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada”, según plantea Elizabeth Jelin (28). El narrador puede imitar el discurso de los Ventura y correr un velo sobre la tortura, puede incluso adjudicarla a meros rumores infantiles, intentando volver a la senda de la simulación; pero la marca del vacío sigue ahí, un espacio en blanco en medio de la

⁴ Las cursivas pertenecen al texto original.

novela, un hueco en el simulacro. El trauma deja huellas, agujeros en el velo, grietas en la máscara. “La tarea es entonces la de revelar, sacar a la luz lo encubierto, «atravesar el muro que nos separa de esas huellas»” (30). De ello resulta no un simulacro, sino una subjetividad, ya que esta última “emerge y se manifiesta con especial fuerza en las grietas [...] en la inquietud por algo que empuja a trabajar interpretativamente para encontrarle el sentido y las palabras que lo expresen” (35).

Esta concepción de la subjetividad no intenta, tampoco, retornar a la idea de una realidad unívoca, porque no hay una esencia que representar, sino la presencia de una ausencia ante la que responder. En efecto, el sujeto emerge como respuesta al límite del lenguaje, en vez de constituirse como un producto del signo, simulación y nada más. Este punto es también el que defiende Mladen Dolar al analizar la figura del *trompe l’oeil*, retomando la anécdota de Zeuxis y Parrasios: “El modo específicamente humano de engaño es el señuelo; el engaño radica en el hecho de que a la mirada se la ha tentado para que atravesase el velo de la apariencia... en un momento hegeliano por antonomasia, ya que no existe nada tras el telón salvo el sujeto mismo que ha sido tentado hasta allí” (94). El vacío detrás del velo es precisamente lo que permite la subjetividad: la entrada al mundo de las apariencias, de los signos, implica siempre una falta, a partir de la cual se constituye el sujeto. Leonidas Morales advierte esta problemática ya en *Coronación*, con la muerte de Misiá Elisa, y la extrapola a toda la obra de Donoso al subrayar en ella “la ausencia del sujeto como identidad soberana, delimitada y centrada, o también, el espacio desalojado por los mitos que se derrumban y esfuman” (96).

La respuesta a esta falta es el deseo. Dicho deseo, sin embargo, no es autónomo, sino que siempre está sujeto al lenguaje, la cultura y, por lo mismo, al poder. Es por esta razón que el plan de Juan Pérez fracasa. Su deseo de dominación sobre los Ventura nace de la falta inscrita en el mismo nombre que lo designa, el cual carece de toda individualidad: “Todos los años hay un Juan Pérez. Pero todos los años es un Juan Pérez diferente. Es un nombre muy común” (Donoso J. 55-6). La máscara que se forma alrededor de este agujero es la de cloaca, como es designado por el Mayordomo; y ella nunca le permitirá desafiar el orden imperante, porque está inevitablemente sujeta al poder de los Ventura y al sistema que lo perpetúa. Como indica Morales, el sirviente requiere de la contrafigura del patrón, ya que “aquel existe porque éste existe, y al revés” (98). No se puede hablar de contrapoder sin el poder como su reverso. La inversión de la jerarquía política solo puede darse en el salón de baile y de forma trunca, como la excepción que confirma la regla; el goce de sumergirse en el vacío debe ser interrumpido por la llegada del “orden de la casa”, representado por el Mayordomo (Donoso J. 187). Al fin y al cabo, como cree Juvenal, es probable que toda la escena no haya sido más que un plan orquestado por este último.

Los Ventura, por su parte, están condenados al mismo destino que Juan Pérez. La simulación en que viven se derrumba al enfrentarse a los extranjeros, quienes no dudan al momento de señalar la ridiculez del paraíso hiperreal o la ceguera de Celeste: “El subjetivismo con que ustedes acostumbran a juzgar todo lo que pertenece a la familia nada

tiene que ver con la realidad vista desde afuera y con otra perspectiva” (515), afirma la extranjera, dueña de la objetividad que antes presumían ellos. El poder absoluto de los adultos se esfuma, así, ante la aparición de su propia falta, razón de su odio y de su servilismo, ya que “estaban deseando, con el mismo desespero con que Juan Pérez deseaba ser Ventura, ser estos hombres rudos, coloradotes” (485). Frente a los extranjeros, exhiben “la misma torpe voracidad que [Juan Pérez] sentía frente a los Ventura, emoción que era, específicamente, aquella que lo enyugaba a su odiada condición de sirviente” (484). Esta incapacidad de reconocer el peso del poder lleva tanto a los adultos como a Juan Pérez a padecer el mismo final ante la invasión de vilanos, a diferencia del Mayordomo y Malvina, quienes aceptan la jerarquía imperante y se aseguran un puesto junto a los extranjeros al abandonar Marulanda. El poder se impone sobre la simulación.

Por último, cabe destacar que el arte, en la novela, no se encuentra solo en el *trompe l'oeil*, en el teatro marquesal de los niños o en las posesiones de los Ventura, siempre ligadas al orden de la simulación —*L'Embarquement pour Cythère*, cuadro que encarna el paraíso hiperreal a través de los ojos muertos de Celeste, es ejemplo de ello—, sino que, además, se encuentra entre los nativos en el arte del canto. En este contexto, el arte funciona de una forma radicalmente distinta al simulacro. Cuando Francisco de Asís, en medio de la tortura que le es infligida por Juan Pérez, responde a las súplicas de los niños y de los nativos con la canción “Plaisir d’amour”, su canto se torna la “manifestación de algo que los sirvientes eran incapaces de comprender pero que, al oírla, les pareció más violento, más subversivo que nada que jamás oírían, la primera señal de una resistencia inquebrantable que tal vez —pensaron durante un segundo en que se sintieron vacilar— ni ellos, ni los grandes, ni nadie iba a poder vencer” (353). Este arte revela algo que excede al lenguaje, un vacío que, no obstante, se manifiesta a partir de las palabras y de los versos “los placeres de amor duran solo un instante; las penas de amor duran toda la vida...” (353)⁵. A través de su voz, Francisco de Asís —tributo a Víctor Jara— logra desvelar una resistencia a la simulación, agujero en el velo, herida en la que el vacío se desborda.

En conclusión, *Casa de campo* coquetea con la hiperrealidad y juega a ser un simulacro, pero, por más que se incline hacia la indiferenciación entre realidad y ficción, su fuerza está en revelar algo que va más allá de una simple realidad simulada. La hiperrealidad en el texto se ve desafiada por las huellas del trauma, que no desaparecen bajo el tupido velo; el poder, que determina y moldea las máscaras; y el potencial subversivo del arte, cuando en él se revela, aunque sea en un destello, una herida que el simulacro no puede cubrir. Se constata, de esta forma, el vacío detrás del velo, pero no en el sentido de ausencia de realidad que el velo cubre y oculta, sino de una ausencia que está presente

⁵ “Plaisirs d’amour / ne durent que’un instant; / chagrins d’amour / durent toute la vie...” en el texto original.

en el mismo velo y emerge en sus límites; en términos lacanianos, dicho vacío recibe el nombre de lo Real. Así, surge una tercera lectura, que va más allá de la representación de la realidad histórica de la dictadura y supera la idea de mero simulacro subsumido al signo: la novela se configura como una alegoría, pero no de una realidad histórica, sino una alegoría política y social que expone las relaciones de poder y las estructuras de opresión bajo las que se conforma el sujeto, “alegoría arquetípica” (Morales 99). Dicho sujeto, como afirma Schoennebeck, expone “lo que ya sabemos: que la realidad es un invento dispuesto por el lenguaje y sus formas ya fragmentadas” (68).

Ahora bien, este enfrentamiento entre dos formas de concebir el lenguaje remite a una pregunta central respecto a la acción política, fundamental en un contexto postdictatorial. La proliferación de signos bajo el orden de la simulación implica que “todo destello político ha desaparecido, solamente queda la ficción de un universo político” (Baudrillard 51), lo que inmediatamente neutraliza toda opción significativa, al imposibilitar la defensa de una verdad. Nelly Richard identifica esta problemática en el periodo de transición, cuya medidas repercuten hasta el día de hoy, en el “pluralismo político-institucional que asume la diversidad como no-contradicción” (28); como indica en su análisis del modelo consensual, “ese valor de lo extremo antes convocado por la pasión rebelde de defender verdades insustituibles (absolutas) pasó a formar parte del régimen de plana substitutividad de los signos con el que, en nombre del relativismo valorativo, la sociedad de mercado desenfatisa las voluntades y las pasiones de cambio” (33). La similitud entre la hiperrealidad y “la simulación hablantina de una normalidad supuestamente recobrada” (34) remite inmediatamente al “correr un tupido velo” de los Ventura, al invisibilizar el dolor; sin embargo, este es “irreductible a la ley cambiaria del mercado” (40) y a la simulación, por lo que no desaparecerá. Los agujeros en el velo persisten.

Casa de campo, por tanto, anticipa una cuestión que hoy en día sigue vigente, al capturar esta disyuntiva entre simulacro y trauma. En un tiempo “de escalas de valores oscilantes que ya no admiten tomas de partido entre opciones éticamente confrontables entre sí [...] [y] de conversiones oportunistas en el que las biografías y las identidades mutan según el mismo ritmo veloz de permutación de los servicios y las mercancías” (35), la pregunta es ¿cómo lidiar con el vacío, cómo trabajar en torno a las grietas en la máscara? Esta es la tarea de la literatura actual, devolver la afectividad a un lenguaje que ha se dejado seducir por la simulación. El primer paso para comenzar a sanar es, por tanto, enfrentarse a los agujeros en el velo y sumergirse en el dolor.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
 Cerda, Carlos. *Donoso sin límites*. Santiago: LOM Ediciones, 1997.
 Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2007.
 Donoso, José. *Casa de Campo*. Barcelona: Penguin Random House, 2018.

- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago: Alfaguara, 2009.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.
- Lozano, Jorge. “Trampa ante los ojos”. *El trompe-l’oeil*. Jean Baudrillard y Omar Calabrese. Madrid: Casimiro libros, 2014: 7-15.
- Meléndez-Paéz, Pedro. “En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*”. *Revista Chilena de Literatura* 36 (2016): 39-47.
- Morales, Leonidas. “Patrones y sirvientes”. *De muertos y sobrevivientes: Narración chilena moderna*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008: 93-99.
- Richard, Nelly. “Prólogo” y “Huellas de la violencia, retórica del consenso y dislocaciones subjetivas”. *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo*. Buenos Aires: CLACSO, 2021: 9-41.
- Rojo, Grínor. “*Casa de campo*: la novela de José Donoso sobre la dictadura y sobre el escritor escribiendo una novela sobre la dictadura”. *Taller de letras* 73 (2023): 123-132.
- Schoennenbeck, Sebastián. “El sujeto en tres novelas de José Donoso”. Tesis doctoral. Santiago: Universidad de Chile, 2006.
- . “Narración y sujeto en *Casa de campo* de José Donoso”. *Revista De Humanidades* 13 (2010): 45-68.

