

aparecen.

El empleo de este modelo es, según explica el propio Greimas, sumamente útil para detectar la presencia de elementos mitológicos en las actividades del ser humano, una de ellas la literatura. El héroe de una historia, llámese *Aeneas* o *Blixt Gordon*, sigue siendo *sujeto* de la historia en que participa.

Para una explicación más detallada remitimos a Reis, 1989:302-309; Greimas, 1966:172-191 y a Bourneuf & Ouellet, 1985:162-166.

Obras consultadas

- Beauvoir, S. de (1949), *Det andra könet*, Estocolmo, Norstedts.
 Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1985), *L'univers du roman*, Paris, Ed. PUF.
 Eco, U. (1981), *Lector in fabula*, Barcelona, Ed. Lumen.
 Greimas, A. J. (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Ed. Larousse.
 Jung, C.G. (1964), *Människan och hennes symboler*, Forum, Estocolmo.
 Masiello, F. (1992), *Between civilization and barbarism. Women, nation and literary culture in modern Argentina*, Lincoln & London, University of Nebraska Press.
 Reis, C. (1989), *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Ed. Gredos.
 Sábato, E. (1970), *Ensayos*, Buenos Aires, Ed. Losada.
 ——— (1983), *Sobre héroes y tumbas*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
 ——— (1985), *Abaddón el exterminador*, Barcelona, Ed. Seix Barral.
 ——— (1991), *El Túnel*, Madrid, Ed. Cátedra.
 Stevens, A. (1990), *Jung – om hans liv och verk*, Stockholm, Ed. Norstedts.
 Sturmiolo, N. (1983), "El símbolo de la mujer en la obra de Ernesto Sábato", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 391-393, pp. 662-675.

M

NOTAS E INFORMACIÓN

Acaba de salir la *Gramática de la Lengua Española* de Emilio Alarcos Llorach, editado por la Real Academia Española. Viene a sustituir esta gramática, que es obra exclusiva de Emilio Alarcos, al *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, aparecida en 1973.

La *Gramática de la Lengua Española* está dividida en tres grandes secciones: Fonología, Las unidades en el enunciado: forma y función y Estructura de los enunciados: oraciones y frases. Todos los ejemplos están extraídos de obras literarias modernas procedentes de ambos lados del Atlántico.

Más descriptiva que preceptiva, la nueva gramática académica repudia todo dogmatismo en materia lingüística, como lo declara el autor en el prólogo: "Ya no es posible sostener, como un siglo atrás hacía Leopoldo Alas, que los peninsulares somos los amos del idioma; más bien, como propugnaba don Ramón Menéndez Pidal, debemos ser solo sus servidores. Se comprende y hasta se justifica que cada uno encuentre más eficaz y precisa la norma idiomática a cuya sombra ha nacido y se ha formado; pero ello no implica rechazo o condena de otras normas tan respetables como la propia".

HECTOR AREYUNA

Apariencia y realidad en *Casa de campo* de José Donoso

Héctor Areyuna är författare (under namnet Adrián Santini) och lärare vid Institutionen för spanska och portugisiska i Stockholm. Han disputerade i fjol på en avhandling (Areyuna 1993) om den chilenska författaren José Donoso och hans stora roman *El obsceno pájaro de la noche*. Denna artikel är ägnad en annan av Donosos romaner, nämligen *Casa de Campo* (på svenska *Sommarlottet*).

La lectura de la novela *Casa de campo* de José Donoso conlleva ciertos riesgos. Uno de ellos puede ser el desconcierto que produce en el lector la mezcla de una narración que viaja entre lo fantástico y lo real para delinear los contornos esperpénticos de objetos y personajes que desfilan grotescamente a lo largo de 14 capítulos.

El estilo cuidadoso y la voz del narrador que insistentemente aborda al lector con insinuaciones y explicaciones durante todo el relato, nos hacen recordar el mundo decadente que describen ciertas novelas inglesas del siglo XIX (p. ej. Thackeray en su *Vanity fair*). También nos hacen pensar en el universo del aristocrático Horace Walpole, quien un siglo antes inaugurara un tipo de novela conocida como "novela gótica". En este género, el escenario y principal protagonista, tal como ocurre en *Casa de campo*, pasa a ser el espacio físico de una mansión. Y esto no obedece a ninguna casualidad, puesto que Donoso se plantea, en *Casa de campo*, el desafío de una nueva obra dentro de lo estrictamente experimental. (Entendemos por novela experimental la que por el uso lingüístico, la técnica empleada y el tema tratado da un resultado, si no nuevo, revitalizado, abriendo así nuevas perspectivas para la narrativa. La narración experimental se diferencia de la tradicional fundamentalmente por disminuir al máximo la omnisciencia del narrador.)

Casa de campo sigue una línea de experimentación inaugurada ya algunos años antes de 1978, año en que se publica por primera vez esta obra; nos referimos a lo que ha sido hasta ahora señalada por la crítica como su obra cumbre: *El obsceno pájaro de la noche* (1970).

Como en otra de sus obras anteriores, *El lugar sin límites* (1966), en *Casa de campo* puedo verse una sátira social al poder individual, e ilustrada mediante la imagen de la casa. La casa es el remanso grotesco al que las diferentes figuras trazadas por el narrador acuden en busca del bienestar y la seguridad que ésta puede brindar. Ambos, casa y protegido, mantienen una relación de dependencia establecida, de modo que al alterarse uno, se modifica obligadamente el otro. En *Casa de campo*, como en otras novelas de Donoso donde se aprecia un ciclo destructivo progresivo, la casa es un hor-

tus conclusus, una imagen invertida del vergel encantado del medieval *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris.

La mansión que acoge a los Ventura es un lugar apacible, con jardines que deslumbran, lagos artificiales, salones amplios cuyas paredes tapizadas de frescos evocan la vida idílica campestre. Cada verano se retiran a este lugar con sus hijos para “reforzar los lazos familiares” (59), no sin antes contratar a un séquito considerable de criados. Pero como bien lo señala María Salgado (1985:288), esta mansión no es la heredad que ha visto nacer a los miembros de la familia Ventura ni el remanso de amor o protección que la imagen de la casa, en otras obras de Donoso, brindara al personaje. La casa de campo, en este contexto, ha sido construida como una fortaleza inexpugnable sobre las minas y terrenos usurpados a los indígenas que habitaban originariamente el lugar. Por lo tanto, su fin no es otro que el de asentar e instituir el poder del apellido de los Ventura, mediante la explotación de los indígenas. De esta forma, la familia deja sentir el peso de su superioridad social sobre sirvientes, indígenas y todo aquel que no sea un Ventura. Los hijos de la familia deben obediencia y sumisión no sólo a sus mayores, sino también a las reglas y disciplina de la casa (cf. Valdés, 1979:740).

El edificio está rodeado por un enrejado de lanzas metálicas, lo que le confiere un carácter de fortaleza infranqueable. Alrededor de la reja viven los indígenas diseminados en caseríos miserables; más allá de éstos se extienden las llanuras de gramíneas; por último, escondido tras el horizonte sostenido por las Montañas Azules, se encuentran las ciudades y el mundo de los extranjeros.

Como vemos, la fortaleza está rodeada por universos concéntricos, pero también se la presenta con una dimensión vertical que baja de los torreones y azoteas hasta los innumerables laberintos del sótano, donde vive un ejército de criados, dirigidos por el Mayordomo, que sirve a los Ventura y mantiene una férrea disciplina entre los niños. Es interesante ver cómo la casa forma una estructura concéntrica totalmente parecida a la de la Rinconada del Monstruo en *El obscuro pájaro de la noche* (1970).

La inexpugnabilidad de la casa se rompe a medida que la narración avanza. Es así como se nos informa que haciendo uso de los laberintos del sótano se puede salir de la casa sin necesidad de recurrir a la entrada oficial que la reja guarda (75). De esto se desprende que la supuesta protección de los Ventura es falsa, ya que éstos ignoran la existencia de tales entradas y salidas inoficiales. En segundo lugar, las rejas que parecen tan sólidamente soldadas al suelo serán removidas por los niños en una ocasión que los Ventura adultos se ausentan por un día de la casa con motivo de una excursión realizada a un lugar cercano a las minas de oro de propiedad familiar. De esta forma se borra todo indicio de la existencia de la reja y por ende de la insularidad de la casa.

Con este ambiente se entrega una relación antinómica entre *lo aparente*

y *lo real*. En el mundo de los Ventura lo único que no engaña lo dicta la apariencia que gobierna mediante un caos de falsas imágenes: los personajes se mueven como condenados a una agonía interminable.

El poder de los Ventura se cifra en el oro que los nativos extraen de las minas y entregan a cambio de alimentos. La propiedad privada, entonces, determina una estructura social en la que los Ventura son la punta de la pirámide y los indígenas su sustento (Mac Adam, 1981:259). Como capas intermedias se presentan los criados, que son algo más que los indígenas, pero al igual que éstos carecen de identidad. Por otro lado están los niños que crecerán y deberán ocupar en el futuro —y esto es el propósito principal de la familia— el lugar de sus padres. Por lo tanto, la apariencia (como nos dice María Salgado, 1985:290) que rige los acontecimientos de lo narrado se funda en una serie de ritos y normativas, que más bien obedecen a convencionalidades sociales tendentes a preservar el poder familiar mantenido por generaciones, donde cada una ha tomado “el lugar de la anterior sin alterar el orden ni cuestionar las reglas”.

La dependencia en que la familia ha mantenido a los nativos mediante el sistema de trueque ha dado como resultado un cierto “equilibrio” de relaciones. Esta situación ha durado ya un par de siglos, ya que se habla de un pasado en el cual los nativos, siendo antropófagos, habían sido esclavizados y colonizados.

Este feudo se defiende mediante el terror implantado por los criados de la casa. Los niños son víctimas de castigos feroces cuando se les sorprende merodeando por los corredores después del toque de queda. En una de las torres se mantiene prisionero a Adriano Gomara, médico, que no es un Ventura sino un individuo incorporado a la familia por relación matrimonial. Gomara es quien cuestiona el carácter despótico de la familia y usa los laberintos del sótano para salir en ayuda de los indígenas con medicinas y alimentos (61-64). Este suceso nos indica que el orden aparente que hemos observado, y que sirve a los propósitos de la familia, se ve amenazado por alguien que sin ser un Ventura tampoco tiene derecho a perturbarlo. Por haber cometido este delito, luego de ser declarado loco, es mantenido a la fuerza en una de las mazmorras de la torre. La figura de Gomara nos recuerda a Estero, protagonista de Alberto Blest Gana (1829-1904) en su novela *El loco Estero* publicada en Santiago de Chile en 1909; este personaje fue declarado loco y encarcelado por la familia en su propia casa a causa de sus ideas liberales.

El caos general se da cuando los adultos deciden hacer el paseo que ya mencionáramos antes, y en el que el mundo de los niños no participa. Estos, incitados por uno de los niños mayores del grupo, descubren la vulnerabilidad de la reja al comprobar que todas las lanzas están sueltas (124); es así como logran salir al exterior y encontrarse con los nativos. La salida revela a los niños que la antropofagia atribuida a los indígenas era sólo una invención de los adultos para mantenerlos a raya e infundirles temor (256);

esto trae como consecuencia un desbande total de niños y por ende la caída del orden dictatorial de los Ventura. Adriano Gomara es liberado y organiza un orden nuevo de convivencia comunitaria entre niños e indígenas.

Cuando los Ventura emprenden el regreso, no dan crédito a lo que ha ocurrido en la casa y envían al Mayordomo con un destacamento de criados con el objeto de atacar a los ocupantes de la fortaleza. Como saldo de la lucha muere Gomara ejecutado alevosamente a manos de Juan Pérez, el más anónimo y oscuro de los criados. Pérez, no contento aún y con el ánimo de ganarse las simpatías del mayordomo, hace prisionero a Wenceslao, hijo de Gomara, definido como el niño más peligroso por tener capacidad para pensar y criticar (295).

Es sorprendente la arenga que Gomara hace en los momentos de morir (292) por el parecido que guarda con las últimas palabras de Salvador Allende en el palacio de La Moneda, en 1973 (cf. Mac Adam, 1981:259). Asociación similar se puede hacer con la muerte desgraciada que se le da a un cantor popular nativo, Francisco de Asís (306); la tortura que éste recibe nos hace recordar el trágico fin del folklorista chileno Víctor Jara en los primeros días del golpe militar de Pinochet. (Sobre este mismo punto se han referido con bastante extensión los investigadores Myrna Solotorevsky, 1983:43-44, y Carlos Cerda, 1988:72).

La violenta represión ejercida por el Mayordomo y sus secuaces se puede entender como la tentativa desesperada de éstos por lograr un ascenso social. Por estas vías los personajes sumidos en el anonimato pretenden llegar a "ser alguien", lo que implica una lucha continua por alcanzar un cierto *status*, un mínimo acceso a la propiedad, lo que frente al grupo se transforma en estimación o valía. Sobre esta escala de valores también se mueven los Ventura, ya que entienden que "ser alguien" es estar en el ejercicio de la propiedad personal. De la obra podemos deducir que quien conoce "las verdades que el poder maneja" (325) y llega a "ser dueño" del patrimonio heredado a través de generaciones también puede manejar las condiciones que generan el futuro. De allí las inflexibles medidas de seguridad que implantan los defensores del orden, encabezados por el Mayordomo, que confiscan todos los relojes, calendarios, cronómetros, péndulos y almanques para que el tiempo no avance. Por orden del Mayordomo se clausuran los vanos de las puertas y ventanas; obliga, además, a pintar de negro los cristales para que nadie sienta la diferencia entre el día y la noche, y enloquecido grita por los infinitos pasillos de la casa: "aquí no pasa nada" (311). Esta misma frase nos hace identificar toda la hecatombe presentada por la narración con la historia de Chile en 1973, hecho del que hasta el lector más desaprensivo puede darse cuenta cuando el narrador revela que los hechos ocurridos son también trozos de su biografía (391).

En fin, la apariencia hecha gobierno continúa haciendo uso de sus "verdades", pero a través de un poder represivo dispuesto a hacer cumplir leyes "necesarias", porque las leyes determinan la realidad que funciona en el

texto (o fuera de él) como una mascarada de otra realidad, a la que el lector tiene acceso a lo largo de un recorrido por etapas, y por lo que se solidariza con una u otra comparsa de la acción.

Se hace necesario decir también que el orden antiguo de la casa queda restaurado con un saldo de niños torturados y desaparecidos, cuestión que nos brinda otro antecedente para establecer paralelos entre la realidad del texto y otra que se ha vivido o se vive en algunos países latinoamericanos.

El trasfondo mitológico. De todos los personajes mantenidos prisioneros dentro de la casa, es Amadeo el más pequeño y el único que se libra del "exilio del tiempo". Amadeo descubre una trizadura en uno de los cristales pintados de la ventana, y a través de la coloración que ésta va tomando por efecto de la luz de afuera, puede contar amaneceres y crepúsculos. El personaje inventa un sistema para llevar la cuenta de los días y lo va comunicando en código con la cantidad de panes que lleva a su amigo Wenceslao, el cual permanece oculto en los laberintos del sótano. Es también Amadeo quien ayuda a huir a sus amigos y el que más tarde, cuando ellos buscan algo para comer, herido de muerte por una jabalina, dona su cuerpo para ser comido por sus amigos como única forma de evitar sus muertes por inanición. La muerte de Amadeo, descrito como el niño más hermoso del grupo, nos hace pensar en un posible paralelo con el mito clásico de Adonis, joven y hemoso cazador muerto por un jabalí, que es la encarnación del dios Marte, celoso del muchacho por haberse enamorado de él la diosa Venus.

Al mismo tiempo, el acto de la devoración caníbal, definido ya por los Ventura como lo más deleznable del género humano, aquí es presentado a todas luces con el sello cristiano de la eucaristía; es decir, los panes, llevados a Wenceslao por Amadeo, y su propia carne se convierten en símbolos de la libertad, en la línea del rito cristiano.

Aparté de la referencia a Adonis, figura mítica del inspirador de las adonías griegas, en la novela aparecen otras alusiones a elementos míticos universales. Se menciona, por ejemplo, la existencia en el interior de la casa de los Ventura de un laberinto (75-77). También destaca la alusión bíblica al sacrificio de Abraham, cuando los nativos sugieren a Gomara que como prueba de fidelidad sacrifique a Wenceslao, su hijo menor, acto que el padre no vacila en realizar.

Otros elementos que forman parte de esta carnavalización de la apariencia son: Celeste, la ciega, que constantemente finge ser vidente; la librea, por la que lucha Juan Pérez, y que tiene mucho más valor que el anónimo criado que la viste (273); los libros de la biblioteca, que no son más que lomos vacíos. La máscara, aquí, cobra realce como si fuera precondition de subsistencia (486). La identidad posible se reduce a un continuo cambio de piel. En estos cánones funcionan personajes como Malvina, la más despreciada por los Ventura y que al final se adueña del "poder" económico, al robarse el oro de las bóvedas (456-460). Este último personaje representa la

nueva clase social emergente, que de acuerdo con los extranjeros modernizarán las minas y que de esta forma logran eliminar a los nativos, —con lo cual también se pone término al antiguo esplendor de los Ventura.

Los nuevos señores seguirán con sus mascaradas aunque algo refaccionadas, alterando la Historia a su favor y eligiendo el disfraz que mejor convenga a la ocasión. Todo parece decirnos que acceder a la verdadera realidad significa alejarse del propio ser (231). Sólo de esta forma se explica la enajenación del juego de los niños, cuando representan el melodrama que titulan "La Marquesa Salió a las Cinco". Esta forma de representar la evasión como un tema de la novela es importante, y si en algún momento la novela parece un resumen de las frustraciones de los ventura (léase: impotencia de seguir manipulando la realidad), es cuando el juego de los niños adquiere tal magnitud que pasa a ocupar el primer plano de los acontecimientos. Este hecho nos indica que el argumento no es el venturoso transcurrir sin avatares de la vida de una familia de propietarios, sino un momento en la vida de esa familia alterado por la actitud rebelde y conspirativa de sus propios hijos (cf. Mac Adam, 1981:258). Al mismo tiempo debemos señalar que si el juego de los niños distancia al texto de sí mismo, haciéndolo pasar a otro nivel mimético y creando ficción dentro de la ficción, también parodia esta actitud de los mayores de evadirse constantemente de la realidad (Solotorevsky, 1983:22).

Por último, cuando el mundo de los adultos plantea "tender un delicado velo" por sobre lo ocurrido, ¿no tratan los personajes de ocultar una realidad que en cualquier momento puede volcarse en contra suyo, arrebatándoles la máscara que los corrobora en el ejercicio del poder? Cabe preguntarse, entonces, qué clase de sociedad es ésta que exige para sus propósitos pasar por sobre cualquier principio ético, buscando permanentemente nuevas víctimas.

Bibliografía

- Areyuna Villalobos, H. (1993). *Encierro y sustitución en 'El obsceno pájaro de la noche' de José Donoso*. Stockholm: Inst. f. spanska och portugisiska.
- Blest Gana, A. (1981). *El loco Estero*. Santiago: Edit. Renacimiento.
- Cerda, C. (1988). *Originales y metáforas*. Santiago: Planeta Bibl. del Sur.
- Donoso, J. (1983). *Casa de campo*. Barcelona: Seix Barral. (1984). *El lugar sin límites.*, Barcelona: Bruguera. (1985). *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona: Seix Barral.
- Mac Adam, A. (1981). "José Donoso: Casa de campo". *Revista Iberoamericana*, núm. 130-131 (283-291).
- Salgado, M.A. (1985). "Casa de campo o la realidad de la apariencia" *Revista Iberoamericana*, núm. 130-131 (283-291).
- Solotorevsky, M. (1988). *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*. Valparaíso.
- Valdés, A. (1979). "Sobre Casa de campo". *Revista Mensaje*, núm. 284 (739-743).

Reviews and Notices

Falk, Randee, **Spotlight on the USA**. New York & Oxford: Oxford University Press, 1993. 172 pp. ISBN 0-19-434235-2 (paperback).

Kramsch, Claire, **Context and Culture in Language Teaching**. Oxford & New York: Oxford University Press, 1993. 295 pp. ISBN 0-19-437187-5 (paperback).

Ockert-Axelsson, Kristin & Norman, David, **Across Cultures: Coursebook**. Lund: Studentlitteratur, 1993. 104 pp. Price: SEK 228.-. ISBN 91-44-32334-X (paperback)

— — — — —, **Across Cultures: Teacher's Book**. Lund: Studentlitteratur, 1993. 94 pp. Price: SEK 360.-. ISBN 91-44-32341-7 (looseleaf).

Romano, Tom, **Clearing the Way: Working with Teenage Writers**. Portsmouth, NH: Heinemann, 1987. 191 pp. Price: \$18.50. ISBN 0-435-08439-9 (paperback).

Tomalin, Barry & Stempleski, Susan, **Cultural Awareness**. Oxford: Oxford University Press, 1993. 160 pp. Price: £7.90. ISBN 0-19-437194-8 (paperback).

These approaches to the dilemma of language teachers concerning whether and how to incorporate culture into the teaching of language range from the theoretical to the practical.

Claire Kramsch's theoretical treatment of the teaching of language and culture opens up difficult questions. She does not dodge them, but states that the book "takes a philosophy of conflict as its point of departure..."

At base, the book deals throughout with the concept that language and culture are inseparable and that both are influenced by and also influence context. Making use of the current debate about how much authority teachers should exercise and challenging traditional approaches to education in general does not simplify her task. The situation is complicated yet further by the increasing multitude of cultures which make up classes in many countries today; we are no longer faced with the problem of teaching a target language to native speakers of one language, but to native speakers of many — and indeed, we are recognizing more and more the cultural mix even among people who all have a common native language.

Rather than a view of language and culture as divided from each other, or as split into the native language/culture and the target language/culture, Kramsch considers the native and target languages and cultures, as well as opposing methods of teaching language and culture, as aspects of one another. In so doing, she recognizes complexity rather than a reductionist attempt to dichotomize languages and teaching methods.

Kramsch further proposes the notion that in addition to learning to recognize one's own cultural perspective and the perspective of the target