

Una ventana al infinito: El discurso liberador de *Casa de Campo*

Catalina Quesada Gómez
Université Paris-Sorbonne Paris IV
cquesada@us.es

Buena parte de la crítica ha leído *Casa de campo* (Barcelona, Seix Barral, 1978) resaltando sus aspectos políticos, viéndola como una crítica más o menos explícita al régimen autoritario que Chile padecía desde cinco años antes de la publicación de la obra, o leyéndola, incluso, como una auténtica novela de la dictadura, equiparable en ese sentido a aquellas grandes obras de la literatura hispanoamericana en las que la presencia del dictador llega a ser asfixiante, como las de Miguel Ángel Asturias (*El Señor Presidente*), Alejo Carpentier (*El recurso del método*), Augusto Roa Bastos (*Yo el Supremo*) o Gabriel García Márquez (*El otoño del patriarca*), o, más específicamente, por la ausencia de dicha figura en *Casa de campo*, a aquellas otras de temática dictatorial donde la figura del sátrapa aparece bastante diluida (*Amalia*, de José Mármol, *La mala hora*, de García Márquez, o *Conversación en la Catedral*, de Vargas Llosa)¹. Lo narrado a propósito de los Ventura en Marulanda vendría a constituir una alegoría de la dictadura de Pinochet y de las consiguientes dominación, represión y censura impuestas por el régimen; pero, lejos de componer únicamente un telón de fondo o ambiente, la coyuntura política del Chile de los setenta vendría a ocupar el lugar central de la narración, al ser toda ella una metáfora continuada del período histórico dominado por el terror en que se inserta².

Junto a esas interpretaciones —política, testimonial o social— de *Casa de campo* (Neruda vaticinaba a Donoso que sería autor de *la gran novela social de Chile*), en las que no nos vamos a detener, está no sólo permitida, sino que es también recomendable, para recoger todos los aspectos de tan compleja novela, una lectura distinta, centrada en la subversión de otros poderes, en este caso de raigambre netamente literaria: «más que del enfrentamiento del discurso del poder al poder del discurso, se trataría de la puesta en escena en la productividad textual de su ambivalencia discursiva, que involucra la tensión orden/caos tanto en la alegoría del poder como en la ironización del poder autorial, interrogando las coacciones y las condiciones de “verdad” del propio discurso»³. Podemos concluir, aunando con Gaspar ambas posturas, que en *Casa de campo* quedan ridiculizados todos los poderes, incluido el del

¹ Cf. el capítulo «*Casa de campo*: la carnavalización del discurso alegórico», en Ricardo Gutiérrez Mouat, *José Donoso. Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaithersburg, Hispamérica, 1983, pp. 197-248.

² Luis Íñigo Madrigal detalla algunas de esas alusiones específicas y concretas, alegóricamente invocadas por el texto: mayordomo /Augusto Pinochet, servidumbre/Fuerzas Armadas Chilenas, Adriano Gomara/Salvador Allende, Francisco de Asís/Víctor Jara, entre otras muchas; cf. «Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)», *Hispamérica*, IX, 25-26 (1980), pp. 5-31. Cf. asimismo el capítulo de Carlos Cerda, «La realización de la irrealidad. El tratamiento realista de los elementos compositivos en *Casa de campo*», en *José Donoso: originales y metáforas*, Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena, 1988, pp. 63-131.

³ Catalina Gaspar, «Metaficción y productividad en José Donoso», *Revista Iberoamericana*, 63, 180 (1997), pp. 419-435; la cita corresponde a la p. 423.

tradicional narrador omnisciente⁴; dichas ridiculización y subversión son las que aquí serán focalizadas.

1. *El poder develador*

En *Casa de campo*, José Donoso construye un narrador jánico, de naturaleza ora homodiegética, ora heterodiegética, una instancia narradora que no vacila en irrumpir en una narración que se desarrolla mayoritariamente en tercera persona⁵ y en eclipsar toda ilusión ficcional con su apabullante presencia, develadora de las estructuras novelescas, haciendo explícito y patente desde el principio que el lector se encuentra ante una novela, que no es espectador de un *vivir*⁶. Sin embargo, el juego es constante y, no bien adquiere conciencia el lector del carácter artificioso del relato, cuando se deja nuevamente seducir por el torrente narrativo y secunda una no explícita suspensión de la descreencia que admite un posible referente externo que ancle el discurso en una realidad efectivamente acontecida. Esta circunstancia es consecuencia de una suerte de esquizofrenia narradora que niega lo negado, sin llegar por eso a afirmarlo, para, con posterioridad, volver a invitar al descreimiento. La inestabilidad del lector resulta, por tanto, de las idas y venidas del narrador, que juega con ambas posibilidades, tanto con la de la invención absoluta y la consiguiente falta de adecuación del discurso a los hechos, como con aquella otra de que las palabras no den sino cuenta de una verdad preexistente, cuyo acceso y conocimiento de ella él nos facilita. Así, a los momentos en que se subraya la índole facticia de lo narrado («Si lo que estoy narrando fuera real, no inventado, podría decir que algunos testigos, después, aseguraron que fue tan solemne y tan siniestro ese primer momento de estupor, que no sólo los sollozos de los niños y de los nativos se alzaron entonces, sino que se les unieron los de algunos sirvientes»⁷) se contraponen otros que sugieren que el relato tiene como trasfondo hechos y realidades que en algún momento *fueron*: «Mucho me complacería poder anunciar a mis lectores que la idea del paseo se originó en esta muchachita singular, tan grave y elusiva. Sin embargo no fue así: ella, como Wenceslao, como todos los habitantes de la casa, incluso Adriano Gomara, ignoraba el origen preciso de la idea de la excursión»⁸. El narrador teje y desteje, dice y se desdice sin pudor alguno⁹. A esas dos actitudes, guiadas en el fondo por un deseo común de

⁴ Un estudio global de la obra en el que se recogen ambas tendencias es el de Lucrecio Pérez Blanco, «*Casa de campo*, de José Donoso, valoración de la fábula en la narrativa actual hispanoamericana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6 (1978), pp. 259-289. Cf. Marie Murphy, *Authorizing Fictions. José Donoso's Casa de campo*, London, Tamesis Books, 1992, donde se presta una especial atención al fenómeno de la voz narrativa.

⁵ Recordemos las reticencias de Gérard Genette para aceptar la noción de *narración en tercera persona*, dado que, según el afamado narratólogo, todo relato está hecho en primera persona, con independencia de que el narrador participe en los acontecimientos narrados o no. Dicho esto, mantenemos, sin embargo esta denominación, por considerarla lo suficientemente arraigada en los estudios literarios y porque facilita la comprensibilidad de nuestro discurso.

⁶ Beatriz Urraca distingue dos voces en la novela: la del *narrador*, en sentido restringido, que cuenta la historia, y la del *escriba*, que introduce las menciones al proceso de la escritura; cf. Beatriz Urraca, «El concepto de personaje en *Casa de campo*: entre la tradición y la innovación», *Revista Chilena de Literatura*, 31 (1988), pp. 105-124. Una y otra se corresponden con un narrador que podría ser tachado de tradicional, aunque esto no sea del todo exacto, y con un narrador autoconsciente que exhibe su condición de tal.

⁷ José Donoso, *Casa de campo*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 301.

⁸ *Ib.*, p. 30.

⁹ «El autor construye los hechos sólo para luego des-construirlos. Lo que significa que los acontecimientos narrados pueden ser también, curiosamente, des-narrados y, por lo tanto, las creaciones del autor, análogo a dios después de todo, pueden ser des-creadas», Pedro Meléndez-Páez, «En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*», *Revista Chilena de Literatura*, 36 (1990),

desvelar los artificios narrativos del novelar convencional, las acompaña el resto de develaciones y llamadas de atención sobre los procedimientos empleados y la condición artificiosa del texto: omnisciencia, verosimilitud, simbolismo literario, identificación por parte del lector con lo leído, representaciones en abismo, etc.

El programa develador que pone en práctica la instancia narrativa, tendente a dejar al descubierto los andamios de la narración, es, en el plano discursivo, el reverso exacto de uno de los motivos que se repite hasta la saciedad, de modo ostensible y con una intención más que irónica, en la novela: el de la presencia de velos, máscaras y disfraces que cubren y ocultan la realidad de los personajes. La afición de los Ventura a *correr tupidos velos* por doquier, indicio intencionalmente obvio de la hipocresía burguesa, pero también símbolo de la tendencia a suplantarse la realidad por medio de lo ilusorio, adquiere el estatus de tópico por su recurrencia en la novela misma; el texto cobra consciencia de dicha circunstancia y el *topos* queda incorporado, paródicamente, al discurso del narrador, que no duda él también en hacer explícito que despliega cortinas que oculten determinados incidentes: «Que Arabela haya confesado lo poco o nada que sabía sobre estas materias carece de importancia, ya que el heroísmo puede tomar muchas formas, aun, en casos extremos, el de una aparente cobardía. 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»¹⁰. La pluralidad ingente de *velámenes* dispersa en la obra se materializa en el velo de vilanos que termina cubriéndolo todo y fagocitando a algunos personajes, un velo que incorpora en sí a los personajes mismos, figuras inmortalizadas en singular tela.

Pero no sólo el velo, también la máscara o el disfraz, el *trompe-l'œil* o trampantojo de los frescos de la casa, o el fingimiento del juego La Marquesa Salió a Las Cinco son ficciones, artificios y simulaciones que dificultan el discernimiento de lo real y lo ficticio, confusión que llega al extremo cuando Balbina exhorta a Cosme a que se arranque lo que ella cree que es máscara purulenta y en realidad es su propio rostro llagado y estragado por la miseria y la enfermedad, coyuntura que Balbina, como todos los mayores, se niega a aceptar¹¹. En el fondo, la ficción de La Marquesa Salió a Las Cinco sirve a lo largo de toda la novela como válvula de escape a las tensiones reales producidas en ese ambiente claustrofóbico y endogámico de Marulanda; no se trata sólo de que en el juego tenga cabida lo proscrito en el ámbito real, sino de que incluso toda realidad incómoda es continuamente relegada o reinterpretada a la luz de la impostura lúdica, como proveniente de ella, aun a sabiendas de que no es así, ante propios y extraños:

Y Balbina se lanzó sobre Cosme intentando, con sus blandas manecitas inútiles, arrancarle la máscara de su tortura, rasgarle la piel, gritándole que obedeciera, que qué significaba esto de los niños vestidos de harapos, de su flacura y sus heridas, de su estado de miseria y enfermedad, de la casa misma hecha una pocilga, una ruina, de estos asquerosos merengues de yeso sin azúcar que sólo simulaban ser merengues, que ella quería merengues de veras, que qué sucedía, que a ella no le gustaban las cosas feas, ruinosas, viejas, ni los vestidos ajados, que le daban miedo, que le gustaban las muñecas,

pp. 39-47; la cita corresponde a las pp. 44-45.

¹⁰ Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 346. El silencio del narrador cobra visos de aposiopesis, reticencia o precesión y genera el espejismo de que lo callado tiene entidad real, con lo que se convierte en un modo de dar *volumen* al relato.

¹¹ Philip Swanson, en el capítulo «*Casa de campo*: Life and Literature as Artifice», se detiene en estas cuestiones, remarcando la contradicción existente en el deseo donosiano de mostrar el artificio narrativo (que la literatura es artificio, ficción) a la vez que de dar cuenta de una coyuntura político-social como la chilena de los años setenta: «by reminding us that literature is mere artifice, pure fiction, Donoso is questioning his own novel's validity as a reflection of reality», *José Donoso: The «Boom» and Beyond*, Liverpool, Francis Cairns, 1988, p. 118.

las rosas, las libélulas, que no quería ver otras cosas, que no las aceptaba, que le explicaran, que qué sucedía [...]

La verdad es que Balbina dijo mucho —demasiado— en escasos minutos. Los grandes explicaron a los extranjeros que no se trataba más que de otro episodio de La Marquesa Salió a Las Cinco, juego que les tenía absorbido el seso a sus hijos inocentes —y a Balbina que, ya la habían visto, no tenía más juicio que un niño— y que a veces, en esta ocasión por ejemplo, el exceso de fantasía los descontrolaba¹².

A la vez, queda de manifiesto que el juego de la ficción posee un poder alienante, susceptible de evitar toda disensión con el orden establecido, al producirse la indeseable identificación de lo real con lo fingido: «Tú, Mauro, ¿quieres, como Wenceslao, propagar ideas que instauren el caos? No te lo permitiré: vamos a jugar todos, sí, ¿me oyen?, todos, a la Marquesa Salió a Las Cinco. Pasaré lista para que nadie falte. El que no cumpla su papel dentro de esta acción comunitaria destinada a mantener nuestros pensamientos alejados de peligrosas dudas, sufrirá el castigo correspondiente»¹³. De ahí, acaso los esfuerzos por parte del narrador para evitar la alucinación lectora —*ignominia del arte*, recordémoslo, para Macedonio Fernández—, la constante y continua instigación al lector:

A ESTAS ALTURAS de mi narración, mis lectores quizás estén pensando que no es de «buen gusto» literario que el autor tiree a cada rato la manga del que lee para recordarle su presencia, sembrando el texto con comentarios que no pasan de ser informes sobre el transcurso del tiempo o el cambio de escenografía.

Quiero explicar cuanto antes que lo hago con el modesto fin de proponer al público que acepte lo que escribo como un artificio. Al interponerme de vez en cuando en el relato sólo deseo recordarle al lector su distancia con el material de esta novela, que quiero conservar como objeto mío, mostrado, exhibido, nunca entregado para que el lector confunda su propia experiencia con él. Si logro que el público acepte las manipulaciones del autor, reconocerá no sólo esta distancia, sino también que las viejas maquinarias narrativas, hoy en descrédito, quizás puedan dar resultados tan sustanciosos como los que dan las convenciones disimuladas por el «buen gusto» con su escondido arsenal de artificios. La síntesis efectuada al leer esta novela —aludo al área donde permito que se unifiquen las imaginaciones del lector y del escritor— no debe ser la simulación de un área real, sino que debe efectuarse en un área en que la *apariencia* de lo real sea constantemente aceptada *como* apariencia, con una 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. En la hipócrita no-ficción de las ficciones en que el autor pretende eliminarse siguiendo reglas preestablecidas por otras novelas, o buscando fórmulas narrativas novedosas que deberán hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional sino como «real», veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura¹⁴.

Hasta los personajes se arrojan de la facultad de ser hipotéticos creadores de ficciones (o *fingen* hacerlo, en interminable simulación), contribuyendo a la gestación de ambientes inventados que se ofrecen como auténticos; se reproduce así, en el nivel diegético, lo que en el de la enunciación el *narrador* asegura orgulloso que acontece. La construcción de escenarios de cartón piedra, que lo son doble y triplemente, porque no los concibe únicamente el narrador, sino también sus criaturas, convierte a estas situaciones o escenarios fermentados en paradigmas del artificio. La escena en que Wenceslao revela a sus primos cómo él mismo ha generado, siguiendo las instrucciones de Adriano, la existencia del paraje

¹² Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., pp. 438-439.

¹³ Ib., pp. 97-98.

¹⁴ Ib., pp. 53-54; cf. Luz Marina Rivas, «*Casa de campo* o la creación consciente de sí misma», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 2, 3 (1994), pp. 135-162.

idílico, mediante la única arma de la palabra, es una escenificación en abismo de esa actitud típicamente fabuladora de que presume una y mil veces el *narrador*, toda vez que es nuevamente puesta en entredicho la escurridiza noción de lo real, mediante la develación de la ilusoriedad de las bases sobre las que, a menudo, se sustenta:

Hace unos años me dio instrucciones para que le hablara a mi madre de cierto paraje maravilloso como si fuera una realidad conocida y aceptada por todos. [...] Las alusiones a este sitio repetidas por mi madre fueron aceptadas como «evidentes» por la familia, ya que es regla tácita no sorprenderse ante nada, no aceptar lo insólito, y así, por medio de conversaciones y repeticiones de tíos y tías que todo lo encontraban «evidente», ese paraíso fue tomando consistencia hasta llegar a ser indudable. Ustedes, a su vez, sin darse cuenta, fueron aportando mil pormenores al preguntar cosas para las que ellos se veían obligados a inventar respuestas y así no mostrarse sorprendidos: carecen del coraje necesario para reconocer que es una invención. Y así se vieron forzados para 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, donde quedarán presos¹⁵.

Se da la paradoja de que el continuo afán por el discernimiento de los niveles real y ficticio conlleva a menudo la confusión de ambos. El encuentro entre Silvestre Ventura y el narrador —autor representado, a la sazón— con el manuscrito de la novela que leemos en sus manos, incita a ubicar la entrevista en el nivel extraliterario, como si ese Silvestre que incurre en vulgarismos lingüísticos, que usa el habla de la calle y que no es nada pulcro en el vestir tuviese una mayor entidad que el otro, aquel al que, leído, él no reconoce (no se reconoce a sí mismo en él)¹⁶. Las resonancias cervantinas y unamunianas del episodio son tan claras que le sirven a Donoso para posicionarse en esa tradición metanarrativa tan opuesta a la de la omnisciencia ostentosa de la que él voluntariamente se aleja, a pesar de que acude abundantemente a ella¹⁷. Pero también existe ostentación en la atribución de un estatus en apariencia extraliterario, sin que lo llegue a ser, al personaje de Silvestre, presentado casi como *persona*, lo cual confiere un carácter más marcadamente ficticio, por contraste, a la parte literaria, siendo ambas facticias en igual o similar medida. La dialéctica autenticidad/invención, a propósito de este encuentro, no se sostiene, como, por otra parte, había insinuado el narrador al comienzo del capítulo: «Supongamos que la siguiente

¹⁵ Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., pp. 132-133.

¹⁶ El desdoblamiento del personaje (para este Silvestre, descamisado y sucio, el Silvestre narrado es *otro*, es sentido como ajeno) subraya la existencia de un *escalón* diegético que marca la distancia entre niveles, pese a la continuidad sugerida por el texto: la de que ambos Silvestres son uno solo. Las posibilidades metanarrativas que ofrece el episodio, lo convierten en uno de los más estudiados por los críticos, incluso por aquellos entre cuyas principales preocupaciones no está la metafictiva. La tendencia a considerar más *real* al personaje desaseado y que incurre en vulgarismos que al presuntamente idealizado es un recurso que ya había empleado Cervantes; así, Berganza destaca en el «Coloquio de los perros» las discrepancias entre pastores *reales* y pastores *literarios*. Se trata de insinuar la mayor verdad de algo o alguien (que no por ello deja de ser literario) por su presunta cercanía a lo cotidiano, incrementándose la sensación de veracidad por el contraste con lo irreal literario.

¹⁷ «El narrador/escritor de *Casa de campo* despliega explícitamente su ostentosa omnipotencia sobre los elementos de la obra y los demás personajes. Así hace irrisorio este recurso artificial del que abusaron tanto los realistas», Alicia Rivero-Potter, *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*, Detroit, Wayne State UP, 1991, p. 26. Chesak ofrece una reinterpretación del episodio a la luz de *La marquise sortit à cinq heures*, de Claude Mauriac, y del carácter laberíntico del mismo a causa de la proliferación de niveles diegéticos; cf. Laura A. Chesak, *José Donoso, escritura y subversión del significado*, Madrid, Verbum, 1997, p. 85.

entrevista tuvo —o hubiera podido tener— lugar»¹⁸. De hecho, el deslinde tajante entre lo uno y lo otro no llega a producirse en ningún momento, impedido siempre por la desconcertante consciencia de la voz narradora:

Es curioso, sin embargo —y es aquí donde quería llegar—, 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, del que es tan imposible extraerlos como es imposible separar a un cazador de Ucello, por ejemplo, de la pradera por la que transita. En otras palabras: pese a mi determinación de no confundir lo real con el arte, me está costando terriblemente esta despedida, conflicto que toma la forma literaria de no querer desprenderme de ellos sin terminar *sus* historias —olvidando que no tienen más historia que la que yo quiera darles— en vez de conformarme con terminar *esta* historia que, de alguna manera que no acabaré nunca de entender, es, sin duda, la mía¹⁹.

Entre las estrategias encaminadas a desarticular toda ilusión narrativa y a explorar la inestabilidad de lo aseverado por el narrador, demostrando su arbitrariedad, está la de la focalización de la textualidad, que se hace explícita (*esto es una novela*) y revela la existencia de una coherencia interna, privilegiada por encima de cualquier otra causalidad externa, que gobierna el devenir de la acción: «En una versión anterior de esta novela, Wenceslao, Agapito y Arabela, después de haber devorado a Amadeo, se perdían vagamente en la llanura, rumbo a las montañas azules que teñían el horizonte y ya no los veíamos nunca más»²⁰. La rectificación de *anteriores versiones* en aras de ese criterio intraliterario, además de expandir la univocidad de lo que se ofrece como acontecido, revela la omnipotencia de la instancia narradora y el predominio de su voluntad en el desarrollo de los acontecimientos:

Es evidente —o me doy cuenta ahora que [sic] es evidente— que esto no es posible ni adecuado. En primer lugar porque, mal que mal, Wenceslao —o su presencia en las conversaciones de otros, o su influencia— ha sido centralísimo en el transcurso de esta narración, revistiendo características de héroe. [...] En todo caso, trabajando en las sucesivas versiones de esta novela, me he vuelto a enamorar de este personaje, Wenceslao, a cuyo desarrollo le veo gran futuro en los tres capítulos que quedan, y no puedo, en consecuencia, deshacerme de él tan temprano y en forma tan descolorida como la que me había propuesto²¹.

La mimesis del proceso a que se refiere Linda Hutcheon se manifiesta en la relación del modo en que la obra se ha ido componiendo. Pero las distintas versiones previas al texto que leemos pueden ser tan ficticias como las peripecias de los niños, tienen tan sólo entidad verbal es decir, que la ilusoriedad se traslada presumiblemente al proceso de construcción, quedando la duda irresoluble de si lo que se presenta como *coda* al capítulo undécimo lo es efectivamente o se trata de un enmascaramiento más entre tantos²². La alusión a uno de los artificios literarios de la narrativa tradicional, precisamente el que más atenta contra la verosimilitud de los textos, como es el *deus ex máchina*²³, además de seguir reivindicando la propia artificiosidad, equipara a la voz narradora con ese demiurgo organizador y disponedor

¹⁸ Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 395.

¹⁹ Ib., p. 492.

²⁰ Ib., p. 391.

²¹ Ib., p. 391.

²² Myrna Solotorevsky lo vio a la perfección: «el narrador adjudica a sí mismo y a su monólogo un nivel de realidad que constituiría una trampa para el lector real que le diese crédito; en efecto, el titiritero y su lenguaje directo son tan “mentirosos” como las criaturas que él inventa: ninguna instancia de la obra puede evadirse del ineluctable carácter ficticio que es esencia del objeto literario», *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*, Valparaíso, Universidad Católica, 1983, p. 19.

de la materia narrativa. Sin embargo, tampoco el procedimiento está libre de complicación y enrevesamiento, pues su invocación es hecha para, de inmediato, negar que se esté recurriendo a él, a la vez que el narrador insiste en que no tendría mayores problemas en hacerlo, en sempiterno *ir y venir y con quedar partirse*: «me veo en la necesidad de introducir algo en este lugar, un acontecimiento que puede parecer un *deus ex machina*, aunque en el fondo no lo sea —por otra parte no tengo problemas para echar mano de este artificio, que me parece de la misma solvencia que cualquier artificio literario que puede no parecer artificio—, que cambie el rumbo del periplo de nuestros amigos»²⁴.

Pese a la autoconsciencia de que el texto hace gala, la aparente no aceptación de las convenciones tradicionales —el narrar como si lo dicho tuviese un poso de realidad—, no lo convierte sin más en un discurso *ingenuo* o *sincero*, por cuanto el recurso también forma parte de la retórica metafictiva, como se ha visto. Defendiendo la recurrencia a la convención y negando que la realidad sustente el discurso, proclama, igualmente, su verdad, una verdad tan falaz como cualesquier otras del texto²⁵. Además, existe una efectiva disparidad entre los fragmentos, como el anterior, de exhibición de los entresijos narrativos, y otros de desarrollo más tradicional, en los que el eco de la autoconsciencia casi se difumina y, de no ser por la ostentuosidad de ciertos diálogos que impiden toda aceptación verosímil y por la hiperbolización a que se someten acontecimientos, tiempo y espacio, casi podríamos dejarnos llevar por la narratividad de una historia bien contada. Sólo esas cuñas fustigadoras —situadas en estratégicos paréntesis, o al principio o final de los capítulos— invitan a la descreencia en medio de páginas y páginas de una no poco entretenida narratividad.

2. Un antirrealismo ostentoso

Todas las cuestiones que muestran estrecha relación con el denostado realismo literario —omnisciencia, verosimilitud, descripción y construcción de personajes individualizados...— encuentran cabal tratamiento en la novela, tanto en la práctica narrativa como en los reductos destinados a la teorización literaria. Los ataques a la verosimilitud se inician desde el principio, con la ruptura del decoro mediante la atribución a los niños de parlamentos que resultan impensables en sus bocas; así, las reflexiones de Teodora, una niña de diez años, en torno al desconocimiento por parte de Anselmo de los asuntos relacionados con la sexualidad y la comprensión para con Eulalia por ser adúltera con un hombre con esas carencias es tan increíble y artificiosa como que Clemente, de seis, profiera, cuando le quitan la pelota, un «quiero cuestionar la autoridad que te has arrogado para desposeerme de mi

²³ Como se sabe, la novela griega o bizantina abusó de este procedimiento, en detrimento de su verosimilitud. A la luz de esta circunstancia, nos parece curiosa la interpretación de Federico Schopf, que otorga un valor totalmente distinto a muchos de los elementos de *Casa de campo* aquí analizados: «Recupera el encanto narrativo de la novela decimonónica, ofrece una extraordinaria serie de acontecimientos, hechos heroicos, tormentas traiciones, duelos, amores desdichados, enfrentamientos, crímenes alevosos, elegante sordidez en una sucesión imprevisible. La profusión de aventuras, personajes de elevada condición, abundancia de disfraces y máscaras, falta de realismo psicológico (que no es el único) en los caracteres, acercan a esta obra al olvidado modelo de la novela helenística», Federico Schopf, «El artificio del deseo: la escritura de José Donoso», *Atenea*, 474 (1996), pp. 127-138; la cita corresponde a la p. 135.

²⁴ Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 392.

²⁵ «[L]as intromisiones autorales, por medio de las cuales se intenta establecer la verdadera —y por ende superior— esfera ontológica, provocan, irónicamente, un desequilibrio ontológico con respecto a la naturaleza de la realidad ficticia», Meléndez-Páez, art. cit., p. 41. Es la paradoja que conllevan muchos de los textos metaficcionales: el autor representado intenta asentar como real su universo, en parte insistiendo en la falsedad del narrativo, sin considerar el escepticismo que esa circunstancia ya genera de por sí en el lector, lo cual lo predispone a la desconfianza, a la ruptura casi irreversible del pacto narrativo.

juguete»²⁶. Pero la información que el lector ya conoce de forma implícita, por cómo está construida la novela, se hace explícita en boca de ese narrador-teorizador que reflexiona en voz alta acerca de los procedimientos literarios:

VALGAN las páginas anteriores como alarde. El tono realista, siempre confortable pese a que suele revestirse de hostilidad, se me da espontáneamente. Tengo buena pupila de observador, buen oído para el diálogo, suficiente perspicacia literaria para darme cuenta que [sic] sólo el régimen de ironía se puede tolerar dentro de esas coordenadas estilísticas. Un Silvestre Ventura trabajando así, como muestrario de lo posible, como alusión a lo reconocible, podría rendir excelentes dividendos. Y mis lectores acaban de comprobar, al leer el diálogo que habría sostenido conmigo en el bar, que es justamente el estilo que Silvestre patrocina y que lo define. Comprendo, sin embargo, que si a estas alturas de mi novela yo cediera a la tentación de verosimilitud —que por momentos es grande— 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. No intento apelar a mis lectores para que «crean» en mis personajes: prefiero que los reciban como emblemas —como personajes, insisto, no como personas— que por serlo viven sólo en una atmósfera de palabras, entregándole al lector, a lo sumo, alguna sugerencia utilizable, pero guardando la parte más densa de su volumen en la sombra²⁷.

Incluso la condición metafictiva, vertiginosa siempre para el lector, aunque no se la llame por su nombre aquí, es traída a colación en la novela, contrapuesta por el narrador a un realismo literario con el que el público suele estar más familiarizado. La metalepsis del autor, tal y como fue concebida por los clásicos, se hace efectiva cuando pretende este que acontezca en el relato lo mismo que él *canta*, cerrando con ello ese paréntesis en el que criatura y creador se han encontrado fuera del ámbito habitual («hasta ahora nuestras relaciones han sido estrictamente profesionales»²⁸) y han conversado acerca de ellos mismos, de las elecciones del autor en relación con su obra o de la disparidad entre la vida de los Ventura («gente perfectamente normal que nada tienen de novelable»²⁹) y la estilización por ellos experimentada para pasar a formar parte de la literatura:

Tal vez todo lo anterior no se deba más que a cierta nostalgia por los materiales literarios de lo que nuestro hábito llama realidad —generosos, sobre todo, en puntos de apoyo— cuando se ha elegido el vértigo de lo contrario, llamémoslo como lo llamemos. En todo caso, quisiera desentenderme aquí mismo de esta nostalgia para retomar la tónica dominante de mi relato. Hacerlo no presenta grandes complicaciones: es sólo cuestión de eliminar mi presencia con este volumen debajo del brazo, volver a colocar a Silvestre Ventura en la calle donde lo encontramos, adelgazarlo unos kilos —no muchos: prefiero conservarlo rotundo—, limpiar el amarillo de sus córneas, cambiar su chaleco lleno de lamparones por uno más pulcro en que tililen los botoncitos de nácar, y rogar a mis lectores que olviden lo que dije de su tufillo. Pero no nos engañemos: una y otra historia, la con tufó y la sin él, distan mucho de ser idénticas aunque la trama parezca conducirnos por los mismos meandros³⁰.

²⁶ Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 101. El mismo narrador repara en esta circunstancia: «Ésta no es, en esencia, la historia de Wenceslao, como tampoco la de ninguno de estos niños inverosímiles que hacen y hablan cosas inverosímiles», ib., p. 372.

²⁷ Ib., p. 404.

²⁸ Ib., p. 396.

²⁹ Ib., p. 398.

³⁰ Ib., pp. 404-405.

El denuesto del realismo viejo estilo se actualiza también en *Casa de campo* mediante la incorporación de la frase proferida según André Breton por Paul Valéry —*siempre se negaría a escribir la siguiente frase: la marquesa salió a las cinco*—, para mostrar su rechazo del arte novelístico en su vertiente realista, ahora utilizada para dar nombre al juego infantil. Y sin embargo, el formato realista se actualiza en no pocos momentos de la obra, que leídos de manera exenta podrían, mal que bien, ser adscritos a aquel, si bien tal hechura es subvertida, a continuación, gracias a esas rendijas por las que se cuelan las ya comentadas ironía narradora, inverosimilitud y develaciones varias. La abundancia de segmentos deudores de ese modo de narrar y describir, con la presencia apabullante de una fingida omnisciencia narradora y sus hábitos narrativos, aproximan a la novela, tan efímera como entrecortadamente, a aquel. Entre esas costumbres del narrador omnisciente destaca la utilización del estilo indirecto libre, posibilitador del conocimiento de los pensamientos más profundos de los personajes, al que se recurre una y otra vez³¹. Por eso podemos afirmar que es novela jaspeada, en la que una y otra técnica alternan, más son deslindables³². Como se ha visto, la vertiente antirrealista desprovee a la realista de su velo de ilusoriedad y la inhabilita en parte; mas aunque la anula no la aniquila totalmente ni la erradica³³.

La presunta ubicación de los acontecimientos narrados en el siglo XIX (ciertas referencias a la forma en que se realiza el viaje, al modo de vida de los personajes así lo sugieren) evidencia la distancia con ese realismo literario, entendiéndolo también ahora en sentido restringido (histórico), a lo cual contribuyen algunas de las indicaciones del *narrator*, tendentes a subrayar tal alejamiento. Rizando el rizo, se permite ir todavía más allá y, al lado del ejercicio develador predominante, invoca a la realidad misma, a su fragmentariedad, como argumento categórico que posibilita y justifica la finitud de su arte:

Aunque yo mismo siento una curiosidad omnívora por saber todo esto y mucho más —pero me doy cuenta que [sic] para saberlo 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—, me veo excluido en forma dolorosa de las infinitas posibilidades narrativas que tendrá que ocultar mi silencio, y para paliar la contradictoria angustia producida por la necesidad de abandonar el campo en el momento justo sin la cual no hay arte, me digo a mí mismo que la vida real, en efecto, está constituida por anécdotas a medio terminar, por personajes inexplicables,

³¹ Se hace casi innecesario ejemplificar el fenómeno, tan abundante como es desde el principio mismo de la obra: «Melania le tironeó los bucles para castigarlo por este irrespetuoso vaticinio: en la intimidad de las sábanas le hubiera gustado reducirlo al llanto para secarle las lágrimas de sus ojos azules con besos, y sus mejillas de muñeca de loza con su trenza negra», ib., p. 13.

³² Swanson cree ver también en esta circunstancia una nueva contradicción: «*Casa de campo* employs a narrator who intervenes directly to lay bare the devices with which the novel is being constructed. But again there is a contradiction here: the return to traditional, uncomplicated forms suggests a less tortured, anguished vision of the world; but the deliberate subversion of those forms —by means of the narratorial excesses of our supposed raconteur— negates the sense of order implied in traditional prose», óp. cit., p. 118.

³³ De hecho, junto al realismo, podríamos hablar de atisbos de un cierto naturalismo, que se manifiesta en la recreación en el feísmo y en el establecimiento de un sino del que los personajes no podrán escapar. Ambos fenómenos se conjugan en la descarnada escena de la cabeza de Aída cortada y colocada en el horno por su hermana, anunciada desde el principio por las repetidas menciones a la antropofagia y, sobre todo, anticipada especularmente en la matanza y posterior festín del cerdo que Adriano les había hecho presenciar. Nótese la semejanza estructural con el relato de Horacio Quiroga «La gallina degollada», en *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917).

ambiguos, desdibujados, por historias sin transición ni explicación, sin comienzo ni fin y casi siempre tan sin significado como una frase mal construida³⁴.

Aun apelando como apela a la ficcionalidad del texto, que no es otra cosa que novela, y a la ausencia de una vocación holística, pues no pretende trazar hasta el último detalle de la vida de los personajes, la recurrencia a lo real como explicación de su proceder estaría convirtiéndolo, sin más, en un relato mimético, así fuera por la copia del desorden mismo de la vida. Sin embargo, también repara sobre esa circunstancia el narrador y, en consecuencia, se retracta: «Pero sé que justificarme de este modo es apelar a un criterio mimético de la obra de arte, que en el caso de la presente novela es totalmente ajeno a mi empeño porque esta historia hubiera sido otra si la hubiera escrito en esa tesitura»³⁵. Si, en primera instancia, se trataba de una develación más del *modus operandi* literario y artístico (las obras no tienen más realidad que la que muestran, los personajes no tienen otra existencia ni realizan otras actividades más que las que vemos³⁶) y, después, de una retractación de lo insinuado, en ese continuo dar vueltas de tuerca donosiano, llegamos al final a la *palinodia de la palinodia*, cuando el narrador proclama su intención de quitar el freno *de no confundir lo literario con lo real* desencadenándose «entonces el desmedido apetito de no ser sólo mi texto, sino más, mucho más que mi texto: ser todos los textos posibles»³⁷.

Una postura un tanto distinta, que en parte se podría fundamentar sobre la anterior negación de lo negado, se encuentra en el trabajo de Carlos Cerda, *José Donoso: originales y metáforas*; reivindica, a la par que la configuración no mimética de *Casa de campo*, la condición realista de la misma, al tener como referente extraliterario la obra la dictadura militar chilena, de donde su inserción en el metagénero de la novela dictatorial. Parte el autor de «la necesidad de cuestionar un reiterado malentendido en que incurre un sector de la crítica literaria en América Latina, a saber: la reducción del realismo a un canon formal que se caracteriza por el empleo exclusivo de formas miméticas de configuración»³⁸; considera que el malentendido proviene de una falta de comprensión del concepto realista, lo que conduce a catalogar de *no realista*, *antirrealista* o *irrealista* a toda novela que pretenda una apropiación de la realidad mediante formas de configuración no miméticas. Defiende que en *Casa de campo* asistimos a un proceso de *irrealización de la realidad*, un distanciamiento conseguido gracias a las técnicas antimiméticas, pero que, a partir de ahí, se produce una vuelta a lo real, propiciándose la *realización de lo irreal* y una incorporación alegórica del referente extraliterario:

En *Casa de Campo* Donoso accede de manera plena a una concepción parabólica de la novela, abandonando en ella las formas miméticas del realismo. La realidad histórica es

³⁴ Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., pp. 491-492.

³⁵ Ib., p. 492.

³⁶ Es lo que Darío Villanueva llama «paradoja del realismo literario», que parte «de esa condición esquemática de la obra, compuesta por una suma de elementos plenos y otros vacíos o ausentes», *Teorías del realismo literario*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, p. 124. La paradoja radicaría en que, a pesar del esquematismo, la obra permite que el lector imagine o complete los huecos, los intersticios ausentes, confiriendo a la narrado una totalidad de la que carece.

³⁷ Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 492. Las vueltas de tuerca en torno a la creencia en la naturalidad o artificiosidad de la ficción prosiguen en esta parte de la novela (cf. las pp. 492-493), así como la ambivalencia entre una narración siempre reivindicada como fruto de la imaginación y la leve insinuación, rápidamente soslayada, de una existencia autónoma que el narrar permitiría conocer: «No termino aún. Es necesario, lectores míos, leer aún unas páginas porque la esclavizante inercia de ese espacio del que hablo me lleva —nos lleva— aún un poquito más lejos para que yo, sobre todo, que estoy hambriento de ellos, pueda conocer siquiera alguno entre tantos gestos finales que quedarán sepultados en mi silencio», ib., p. 493.

³⁸ Cerda, óp. cit., p. 17.

aludida desde un mundo imaginario, absoluta y conscientemente irreal, en el que aparentemente sólo imperan las leyes de la fantasía, pero que produce el efecto de una toma de distancia respecto del objeto de la apropiación literaria para imponernos la captación de sus elementos más significativos³⁹.

La adscripción de la obra al género *parabólico*⁴⁰ explicaría, según Carlos Cerda, el viaje de ida (alejamiento) y vuelta (acercamiento) a la realidad. Sin embargo, más allá de esa viable referencialidad, que en absoluto negamos, creemos en el efectivo rechazo del realismo como técnica generadora de ilusión. Es precisamente el antimimetismo radical exhibido por la obra y la ruptura absoluta de la ilusión de veracidad y verosimilitud lo que le confiere a la obra su carácter antirrealista y no la presunta falta de adecuación a una situación político-social concreta, que resulta asumible, como demuestra Donoso, también desde parámetros no realistas. Pero Cerda, que rechaza las consideraciones de Noé Jitrik, Cedomil Goic o Jorge Enrique Adoum en relación con el realismo, antirrealismo (Jitrik), irrealismo (Goic) o realismo de la otra realidad (Adoum), tacha de insoportablemente reductora la consideración del realismo única y exclusivamente, en un nivel estético, como *método de configuración* y no también, en los niveles gnoseológico y axiológico, como *método de creación*. De ahí su concepción de *Casa de campo* como una novela realista, al existir elementos *verificables* en ella:

Casa de campo intenta una apropiación tanto gnoseológica como axiológica de su referente, la contrarrevolución de 1973 y la instauración de un régimen militar en Chile. Apropiación gnoseológica en el sentido siguiente: la abrupta interrupción de un proceso de cambios revolucionarios, el rol de las Fuerzas Armadas como instrumento de los sectores sociales interesados en restablecer sus privilegios, las diversas fuerzas sociales en conflicto, la caracterización ideológica de esas fuerzas, los medios políticos de que se vale la contrarrevolución, el terror ejercido sistemáticamente por órganos del Estado, la injerencia imperialista como factor decisivo de la contrarrevolución, constituyen aspectos *verificables* de la temática de esta novela. Son todos datos *históricos* conocidos o susceptibles de ser conocidos o verificados⁴¹.

Pero la *verificabilidad* del texto literario realista no deja de ser una falacia, porque, si este remite, en efecto, al exterior, especialmente en una obra como esta, alegórica o *parabólica*, se trataría más de una identificación por parte de los lectores entre el lenguaje de la obra literaria y su conocimiento del mundo extraliterario que de que la realidad tuviera efectiva cabida en la obra y esta pudiera ser objetivamente verificada⁴². Dejando, por lo tanto al margen, esa hipotética realización de la irrealidad en *Casa de campo*, nos quedamos con la irrealización a que da paso la reivindicación de la inverosimilitud, el develamiento de las estructuras literarias y la consiguiente ruptura del efecto ilusorio, a todo lo cual, por su contraposición a la técnica realista, preferimos seguir llamando antirrealismo.

3. Nueva invocación al lector

³⁹ Ib., p. 18.

⁴⁰ «Lo característico de un realismo de corte parabólico es que la obra se apropia de la realidad de una manera no inmediata, sino recurriendo a una previa toma de distancia de lo real. [...] Este movimiento de toma de distancia para eludir la inmediata presencia de la realidad en la novela consiste en una *irrealización* de la realidad. Y esta irrealización es el resultado de la irrupción de lo imposible en el campo de lo posible, de una transgresión de la frontera que separa lo real de lo fantástico», ib., p. 20.

⁴¹ Ib., p. 155.

⁴² Más adelante el crítico admite el «carácter metafórico y la irreductible dosis de simbolismo propia de una alusión literaria a la realidad», ib., p. 167; no entendemos cómo es posible entonces la verificación o el cotejo.

Es digna de ser destacada la presencia en *Casa de campo* de una figura plural, que actúa como narratario, a la que el narrador se dirige sistemáticamente. Se trata del *mis lectores* que salpica el texto y que, de manera irremediable, recuerda al empleo en el código realista de estas apelaciones, sin que allí poseyeran valor subversivo alguno, puesto que formaban parte de la convención⁴³. Existe una voluntad manifiesta por parte del narrador de *Casa de campo* por incorporar a ese personaje lector a su experiencia narradora, a la vez que de distanciarlo haciéndolo partícipe y conocedor de las convenciones literarias. La tendencia a la identificación entre el lector implícito, esta figura lectora y el lector real también es notoria⁴⁴. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede en Macedonio o en Sarduy, su presencia en la obra no es tan apabullante, y, como en la novela realista decimonónica, casi no alcanza la categoría de personaje; además, las continuas invocaciones no revisten el carácter de increpación de las macedonianas o sarduyanas. Muy de cuño decimonónico es también la condición paternalista del narrador, que lo lleva a emplear el posesivo para referirse a los personajes (*nuestros Ventura*), e implica así al lector, que ve cómo ese paternalismo se termina proyectando sobre sí, al ser el plural la forma utilizada, también en los verbos (*como hemos visto, como veremos*); mediante este procedimiento, el lector es incluso hecho copartícipe de la invención literaria⁴⁵.

Pero no hay en lo anterior sublevación contra la convención realista, sino más bien una cierta continuidad; la transgresión vendrá de la intensificación de estos usos o de la superposición de esa pluralidad de elementos develadores analizados con anterioridad. Si bien la labor del lector real es ardua, por las idas y venidas a que aludíamos o las constantes vueltas de tuerca, a esos lectores representados en el texto se les ofrece todo prácticamente hecho: el narrador va indicando cuáles deben ser sus reacciones, qué debe pensar en cada momento, son avisados de posibles trampas..., de tal modo que, más que promover un lector activo, parece que el narrador estuviera incitándolo a la más absoluta pasividad. Se trata, sin embargo, de una nueva falacia, otra de las máscaras del texto, pues el lector real ha de ir más allá de lo dicho y buscar tras el engaño a los ojos que pretende perpetrar el texto, también con respecto a la imagen del lector. En última instancia, es al lector (al real, no a la ficción del lector) a quien van dirigidos todos los esfuerzos antiilusionarios, para no dejarse atrapar por la virtualidad de la ficción:

Ustedes, a su vez, sin darse cuenta, fueron aportando mil pormenores al preguntar cosas para las que ellos se veían obligados a inventar respuestas y así no mostrarse sorprendidos: carecen del coraje necesario para reconocer que es una invención. Y así se vieron forzados para 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, donde quedarán presos⁴⁶.

Estas palabras, pronunciadas por Wenceslao y dirigidas a sus primos, son aplicables, en su anfibología, al mismo lector (mucho más que aquellas dirigidas a esa representación

⁴³ Cf. Marie Murphy, «Nostalgia for Realism: A Narrative Ploy in José Donoso's *Casa de campo*», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 16, 2 (1990), pp. 249-260; este trabajo está recogido en parte en el capítulo «Narrative Strategies: Re-presenting (Resisting) Characters and Readers», Murphy, *op. cit.*, pp. 56-79.

⁴⁴ Murphy subraya precisamente el riesgo que corren de solaparse lector implícito y narratario, superposición que termina resolviéndose por el posible carácter paródico de este (*ib.*, p. 57), lo cual no impedirá una comprensible proyección (identificación) del real sobre uno y otro.

⁴⁵ «Aquel verano —el que *nos hemos imaginado* como punto de partida de esta ficción— en cuanto la familia se instaló en Marulanda, los grandes sintieron que sus hijos tan amados andaban tramando algo», Donoso, *Casa de campo*, *op. cit.*, p. 20; la cursiva es nuestra.

⁴⁶ *Ib.*, p. 133.

textual del lector); de hecho, la enseñanza que este puede obtener es, sobre todo, de índole literaria. La lección final que ofrece el texto es la de que no es posible narrar sin convenciones y que la fuerza de estas puede transmutar ilusoriamente lo real en apariencia y viceversa.

Hay, además, en *Casa de campo* algunas representaciones de lectores, personajes que se muestran leyendo o de los que se subraya su abolengo lector y su peculiar modo de enfrentarse a ello. La repetición que Cordelia quiere hacer en el mundo real (nivel diegético o extradiegético para nosotros) de sus lecturas (diegético o metadiegético), toser para imitar o convertirse en una de las heroínas tísicas románticas, coadyuva a crear ese *volumen* narrativo y una ilusoriedad de realidad ya imposible de tan negada. Pero el caso más destacado es el del personaje que se adentra, mediante la lectura, en la propia obra de ficción que co-protagoniza; se trata, como vimos, de Silvestre Ventura, a quien la figura del autor representado lee una parte de «la versión definitiva de CASA DE CAMPO»⁴⁷. Las consecuencias perturbadoras para el lector real son de similar naturaleza a las experimentadas ante la lectura, por parte de don Quijote, de sus propias aventuras llevadas al molde; existe, no obstante, esa complicación añadida de ser esta una obra que insistentemente ha llamado la atención sobre su condición facticia, de ahí la dificultad, como en el anterior ejemplo, para que el lector perciba lo narrado en el nivel extradiegético como más real que lo del diegético, tras haber sido extensamente adoctrinado en la descreencia absoluta de toda realidad. El vértigo metafísico del lector del *Quijote* se convierte aquí en sonrisa cómplice y descreída de un lector que viene ya de vuelta de casi todo, o al menos lo cree. Y, en cualquier caso, toma distancia con respecto a ese lector naíf, incapaz de reconocer la ficcionalidad del texto: «Es que todo lo que me leíste... ¿cómo te diría yo? es romántico, no tiene nada que ver con nosotros. Jamás hemos sido tan ricos, eso lo sabís, asique... Ni Marulanda es tan grande como para que hablís de “provincias enteras” [...] ¿Y qué sacái con escribir algo sobre nosotros en que ninguno de nosotros se reconocerá?»⁴⁸.

El episodio, por otra parte, podría poseer tintes autoficcionales: sirve como ejercicio de auto-crítica literaria, siempre que accedamos a leerlo en sentido recto, es decir, a aceptar una cierta veracidad del discurso, lo cual, a estas alturas, se torna más que complicado. En cualquier caso, manteniendo la ficcionalidad, vemos que el *narrador* realiza una teorización acerca de su propio concepto de lo literario y de la novela que ha escrito: su tendencia a provocar el distanciamiento del lector⁴⁹, la recurrencia al preciosismo (inmoral) como reverso del feísmo *realista* de obras anteriores y la desazón ante un lector como Silvestre Ventura que tiende a la verificación: «Acompaño a Silvestre en sus carcajadas e intento comenzar a explicarle que..., pero no: me doy cuenta que [sic] 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»⁵⁰.

En *Casa de Campo* se reúnen, pues, diversas preocupaciones metaficcionales, para girar en torno a la indagación central del establecimiento de límites entre el mundo del arte y

⁴⁷ Ib., p. 395. La imposibilidad aporética de que ese volumen contenga lo que se está narrando, y que por tanto no puede incluir si realmente es una versión definitiva, es uno más de los juegos con los que el autor exagera las posibilidades de la imposibilidad literaria. La alusión al presente narrativo, en su más pura espacialidad, y la presencia de deícticos refuerzan esa sensación: «Esto —digamos sucede—, o podía haber sucedido, justo en *este* punto del desarrollo de esta novela; de modo que, pese a que parezca una interpolación de otro mundo, ruego a mis lectores que tengan paciencia durante unas páginas y las lean hasta el final», ib., p. 395.

⁴⁸ Ib., p. 400.

⁴⁹ «Le contesto que yo no escribo ni para su aprobación ni para su consumo. Y que el hecho de reconocerse en mis personajes y situaciones no limita mi idea de lo que puede ser la excelencia literaria: en el fondo, si escribo, es para que los que son como él *no* se reconozcan —o nieguen reconocerse— ni entiendan», ib., p. 400.

⁵⁰ Ib., p. 402.

el real, como se ha visto. La abundancia de reproducciones en abismo de este conflicto —en el juego La Marquesa Salió a Las Cinco, en el proceso de gestación de la excursión, en el *trompe-l'œil*— revela cabalmente la dimensión que el problema adquiere⁵¹. Pero si el mensaje visible, sugerido y explicitado en ese proceso de develación de las estructuras narrativas, es que hay que evitar la confusión de uno y otro niveles, como indicio máximo de libertad, la conclusión a que llegamos es otra, puesto que los límites no siempre han sido trazados con absoluta precisión, hay fisuras o, como último recurso, la demarcación del territorio admite la intervención del interesado. La acción iniciada por Mauro, Valerio, Alamiro y Clemente de arrancar las lanzas que circundan la casa ha de ser entendida como *mise en abyme* de dicho axioma.

Sin embargo, nunca se llega a enunciar una tesis tajante al respecto, pues también aquí las idas y las venidas donosianas dejan abierto el camino a la ambigüedad. La confusión podría revestir un carácter contestatario, en especial si es impuesto por el poder como anestesia contra la subversión (ese mantenimiento a toda costa de que la excursión ha durado un día, de que el niño de Casilda y Fabio es en realidad un muñeco, etc.) y ser utilizada en sí misma para negar lo evidente: «Sólo los dos lacayos con antorchas presenciaron la ridícula escena en que una niña histérica había confundido irreversiblemente la ficción de La Marquesa Salió a Las Cinco con la realidad»⁵². Pero, bien entendida, constituye, en efecto, un acto supremo de libertad, como el que representa abismalmente el de las lanzas, que anuncia la capacidad del individuo para ampliar los restringidos límites, sean de lo real, sean de lo ficticio, abriendo, como hiciera el personaje de Mauro, *una ventana al infinito*.

Referencias bibliográficas:

- Castillo-Feliu, Guillermo (ed.), *The Creative Process in the Works of José Donoso*, Winthrop, Winthrop Studies on Major Modern Writers, 1982.
- Cerda, Carlos, *José Donoso: originales y metáforas*, Santiago de Chile, Editorial Planeta Chilena, 1988.
- Chesak, Laura A., *José Donoso, escritura y subversión del significado*, Madrid, Verbum, 1997.
- Gaspar, Catalina, *Escritura y metaficción*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, 1996.
- «Metaficción y productividad en José Donoso», *Revista Iberoamericana*, 63, 180 (1997), pp. 419-435.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo, *José Donoso. Impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*, Gaithersburg, Hispamérica, 1983.
- Íñigo Madrigal, Luis, «Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)», *Hispamérica*, IX, 25-26 (1980), pp. 5-31.
- Luengo, Enrique, *José Donoso: desde el texto al metatexto*, Concepción, Aníbal Pinto, 1992.
- Marco, Joaquín (coord.), *José Donoso*, Madrid, Cultura Hispánica, 1998.
- Marina Rivas, Luz, «*Casa de campo* o la creación consciente de sí misma», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 2, 3 (1994), pp. 135-162.

⁵¹ En su magnífico trabajo, Myrna Solotorevsky sistematiza el estudio de las construcciones en abismo y, siguiendo a Dällenbach, distingue entre reflexiones del enunciado, reflexiones de la enunciación y reflexiones del código (Solotorevsky, óp. cit., pp. 19-41); unas y otras han sido tratadas aquí, si bien preferimos denominar *mise en abyme* sólo a las primeras y estudiar las demás entre las estrategias metaficcionales. Una llamativa y altamente significativa imagen especular o reflexión del enunciado no citada por la profesora Solotorevsky es la del *narrador*, con la novela en sus manos, reflejado en el vaso de su personaje: «Silvestre —para componer el cuerpo según me asegura— toma un prolongado sorbo de cerveza en el que se propone ingurgitar el reflejo de mi persona con mi manuscrito defensivamente apretado contra mi pecho», Donoso, *Casa de campo*, óp. cit., p. 397.

⁵² Ib., p. 253.

- Martínez, Z. Nelly, «*Casa de campo* de José Donoso: afán de descentralización y nostalgia de centro», *Hispanic Review*, 50 (1982), pp. 439-448.
- Meléndez-Páez, Pedro, «En torno a la autoridad narrativa en *Casa de campo*», *Revista Chilena de Literatura*, 36 (1990), pp. 39-47.
- Morand, Carlos, «José Donoso, *Casa de campo*», *Revista Chilena de Literatura*, 14 (1979), pp. 151-152.
- Murphy, Marie, «Nostalgia for Realism: A Narrative Ploy in José Donoso's *Casa de campo*», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 16, 2 (1990), pp. 249-260.
- *Authorizing Fictions. José Donoso's Casa de campo*, London, Tamesis Books, 1992.
- Omaña, Balduino, «De *El obscuro pájaro de la noche* a *Casa de campo*», *Texto Crítico*, VI (1981), pp. 265-279.
- Pérez Blanco, Lucrecio, «*Casa de campo*, de José Donoso, valoración de la fábula en la narrativa actual hispanoamericana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 6 (1978), pp. 259-289.
- Polo, Victorino (coord.), *Homenaje a José Donoso*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.
- Quinteros, Isis, *José Donoso: una insurrección contra la realidad*, Madrid, Hispanova, 1978.
- Rivero-Potter, Alicia, *Autor/Lector: Huidobro, Borges, Fuentes y Sarduy*, Detroit, Wayne State UP, 1991.
- Salas Zamora, Edwin, *La obra narrativa de José Donoso: evolución temática y técnica*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1986.
- Salgado, María A., «*Casa de campo* o la realidad de la apariencia», *Revista Iberoamericana*, 51, 130-131 (1985), pp. 283-291.
- Schopf, Federico, «El artificio del deseo: la escritura de José Donoso», *Atenea*, 474 (1996), pp. 127-138.
- Solotorevsky, Myrna, *José Donoso: incursiones en su producción novelesca*, Valparaíso, Universidad Católica, 1983.
- Swanson, Philip, *José Donoso: The «Boom» and Beyond*, Liverpool, Francis Cairns, 1988.
- Urraca, Beatriz, «El concepto de personaje en *Casa de campo*: entre la tradición y la innovación», *Revista Chilena de Literatura*, 31 (1988), pp. 105-124.
- Villanueva, Darío, *Teorías del realismo literario*, 2ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Catalina Quesada Gómez es doctora por la Universidad de Sevilla, con la tesis titulada «La metanovela hispanoamericana (1965-2000). Las prácticas metafictivas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso, Ricardo Piglia y la novísima narrativa hispanoamericana» (Sevilla, 2007). En la actualidad disfruta de una beca de investigación postdoctoral (Ministerio de Educación y Ciencia de España) en la Universidad Paris-Sorbonne Paris IV, bajo la dirección de la profesora Milagros Ezquerro. La mayoría de sus trabajos versa sobre la literatura hispanoamericana de las épocas colonial y contemporánea. Entre sus proyectos de investigación más recientes, destacan los que giran en torno a la narrativa colombiana contemporánea y las representaciones literarias del suicidio en Hispanoamérica.