

***Casa de campo*: la novela de José Donoso sobre la dictadura  
y sobre el escritor escribiendo una novela  
sobre la dictadura**

Grínor Rojo  
Universidad de Chile  
[grinorrojo@hotmail.es](mailto:grinorrojo@hotmail.es)

Con decisión a veces y titubeando en otras, *Casa de campo* (1978), la novela de José Donoso, ha sido estudiada por varios críticos a partir de una premisa irrefutable: que esta es una novela alegórica, que lo que se cuenta en el primer plano remite a (habla de) otra cosa (del griego “*allos*”, “otro”, y “*agoreuein*”, “hablar”). Esa otra cosa es, por supuesto, la dictadura cívico-militar que gobernó nuestro país con la metralleta en la mano a partir del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

Es curioso, casi cómico a decir verdad, la multitud de subterfugios que utiliza una porción de los críticos de *Casa de campo* para lidiar con la dimensión político-ideológica de la novela, en concreto con el Golpe de Estado y la dictadura subsiguiente. No pueden desconocer esos críticos que el asunto está ahí y lo mencionan, pero también lo minimizan, engolosinándose con la riqueza del tropo y arrojando sus significados, disimuladamente, en el cesto de los papeles. Por respeto a ellos, me excuso de nombrar personas y dar títulos. Donoso mismo, sin embargo, nos confirma en sus cuadernos íntimos que este es el gran tema de su escritura. Por ejemplo, en una anotación del 19 de noviembre de 1973, donde explica que “el ‘terror al golpe’, con que justifican los burgueses chilenos su propio Golpe, está, en mi novela, simbolizado por el hecho de no llevar a los niños al paseo”. O en esta otra del 19 de febrero de 1974, más contundente: “El pecado mayor de los militares, al fin y al cabo, es su asesinato de una posibilidad de cambio radical en beneficio de una mayoría, de una modernización, de una humanización: asesinó un intento, no una realidad; no son venales, sino idiotas, deformados por su profesión, enamorados del mantenimiento de las jerarquías”. Y una más, del 22 de febrero de 1974, para que no quede ni la sombra de una duda: “El caserío, con las casas colocadas en círculo alrededor de una explanada –aquí los nativos danzaban,

corrían, había deportes (redacción)—, es una metáfora para el Estadio Nacional, como centro de detención y de tormento”.<sup>1</sup>

Es probable que el artículo más jugoso que existe respecto de la retórica alegórica de *Casa de campo* sea uno de Luis Íñigo Madrigal de 1980. Siguiendo las definiciones del manual de Lausberg, Íñigo Madrigal argumenta que *Casa de campo* es una novela alegórica en dos “niveles” o, dicho de otro modo, que hay por detrás (o por debajo) de lo que se halla en primer plano una doble materia histórica, la que es objeto, por lo tanto, de una alegorización que también es doble. Una sería una alegorización “imperfecta” (o sea parcial), la “de la historia hispanoamericana en el lapso que corre entre lo que Halperin Donghi ha llamado *surgimiento y madurez del orden neocolonial*, y la otra “perfecta” (o sea total), la “de la historia contemporánea de Chile entre fechas que pueden fijarse, a efectos expositivos, en los años que corren de 1970 a 1973”.<sup>2</sup>

Como no me convence la aplicación benjaminiana del tropo, que Idelber Avelar resucita en un excelente libro de 1999,<sup>3</sup> la alegoría es, para mí, infaliblemente, un recubrimiento (y, con frecuencia, un encubrimiento) retórico, que evade (o presume de haberla evadido, aunque sin evadirla) la mimesis. Es una reproducción, perfecta o imperfecta, de lo real, el que, por cualesquiera sean los motivos, se nos entrega *mediado* por el sistema alegórico. La diferencia que los románticos rayaban entre la alegoría, que es monosémica, sistemática, nítida y aburrida, y el símbolo, que es plurisémico, asistemático, difuso y nada de aburrido, dándole su preferencia al símbolo, tiene que ver con este aspecto. Y, en tanto que alegoría y para disgusto de los críticos que titubean, al menos en este plano la novela *Casa de campo* es monosémica, sistemática, nítida y yo no sé si también aburrida.

Por detrás (o por debajo) de *Casa de campo*, están la dictadura chilena y ciento y pico de años de un desarrollo histórico chileno y latinoamericano hartamente infeliz, eso es indelible. Es decir, que la alegoría que escenifica la peripecia de los Ventura, en su casa de veraneo de Marulanda y durante el paseo que realizan para

---

1 Recojo estas informaciones del trabajo de Cecilia García-Huidobro Mac-Auliffe. “Una llave maestra en el proceso creativo de *Casa de campo*. Fragmentos de los Diarios íntimos de José Donoso”. *Taller de Letras*, 69 (2021), 141, 148 y 149. Este de García-Huidobro es uno de los pocos trabajos provechosos para un análisis riguroso de la obra.

2 Luis Íñigo Madrigal. “Alegoría, historia, novela (a propósito de *Casa de campo*, de José Donoso)” en *Propios y próximos. Estudios de literatura chilena*. Santiago de Chile. LOM, 2013: 52-53 y 55. El subrayado es de Íñigo (¿o de Halperin Donghi?).

3 Idelber Avelar. *Alegorías de la derrota*. Santiago de Chile. Cuarto Propio, 2000.

mejorar unos “ánimos” que “comenzaban [significativamente] a deteriorarse”,<sup>4</sup> incurrir en una mostración recubierta y encubierta, pero descifrable de todos modos, de la historia regional y chilena a través de una red de correlaciones más y menos precisas. Es, en resumidas cuentas, un *trobar clus* acerca de cosas que un *trobar ric* no puede o no se atreve a nombrar. Por qué Donoso prefirió esta opción del recubrimiento-encubrimiento, es una pregunta cuya respuesta yo les dejo a los adictos a la crítica genética, pero no sin haberles adelantado que ese es un problema que sobrepasa las fronteras de lo restrictivamente individual, pues va a dar en una fórmula retórica que es recurrente en otras novelas del período.

Conviene así no descuidar el miedo con que José Donoso registraba las fechorías internacionales de la policía política pinochetista, porque ese miedo no era suyo solamente, aunque sus méritos personales para atraerse los servicios del mal hayan sido superiores a las de otros. Si la dictadura había asesinado a mansalva al excomandante en jefe de las Fuerzas Armadas, al general Carlos Prats, en Buenos Aires, en 1974, y al ex canciller de Allende, Orlando Letelier, en Washington, en 1976, ¿por qué no lo iban a asesinar también a él, que era un novelista con una reputación internacional consolidada, que había tenido algún entusiasmo (circunscrito y más bien tibio y veleidoso, lo admito) por el Gobierno Popular y acreedor por lo tanto de un tratamiento homólogo? En los cuadernos, el miedo acecha: “Me ha entrado –hoy más que nunca– un terror a propósito de las represalias que la Junta Militar puede tomar conmigo. ¿Muerte? ¿Chantaje, descubriendo públicamente mi pasado? ¿Mis vergüenzas juveniles y no tan juveniles?”<sup>5</sup>

Sea de ello lo que fuere, en su estudio de *Casa de campo* como una alegoría doble, el desmantelamiento que hizo Luis Íñigo Madrigal del material histórico alegorizado y sus correspondencias novelescas fue exhaustivo y casi correcto (yo corregiría dos o tres afirmaciones, pero no quiero abundar en eso ahora). El resumen:

[...] la distribución de los habitantes de la casa corresponde a una esquemática división social de la población de Chile: los mayores son la “oligarquía” (en sentido decimonónico), los niños, las capas medias; los nativos, el proletariado o la “clase baja”; la servidumbre, por su parte, corresponde inequívocamente a los aparatos represivos del Estado y, en especial, a la Fuerzas Armadas.<sup>6</sup>

4 José Donoso. *Casa de campo*. Barcelona. Seix Barral, 1978: 16.

5 Otras anotaciones, que más que ambivalencia connotan miedo, son esta del 23 de septiembre del 73: “tampoco tengo que simplificar a novela y reducirla y reducirla a una versión metafórica del Golpe de Estado chileno”, y esta otra del 21 de noviembre del mismo año: “Creo que la simbología estará clara. Pero no demasiado clara, espero. Ver García-Huidobro. “Una llave maestra...”, 157, 136 y 142.

6 Íñigo. “Alegoría, historia...”: 56.

Voy a tener la inelegancia de citarme ahora a mí mismo:

[En el ciclo de las novelas de la dictadura y la postdictadura, hay numerosas casas alegóricas] pienso en el *chateaux* y la campiña franceses de Wacquez, en el “fundo” de los Trueba de Allende, en las casas oligárquicas urbanas de Ostornol y del Río, en la casa “anárquica”, “transgresora” y “en crisis” de Eltit (cito a Eugenia Brito), en la Villa Grimaldi de Marín, en el hogar clasemediero y ñuñoíno convertido en centro de detención de Cerda en *Una casa vacía*, en la casa de doble fondo –con las tertulias literarias arriba, en el piso visible, y los suplicios infernales abajo, en el sótano invisible–, de Bolaño en *Nocturno de Chile*, en la casa remanso respecto de un mundo exterior amenazante en Zambra, en la casa militante, violada y degradada de Miranda en *Salvatierra*, en la casa habitada por una corte chilena de los milagros de Oses en *La bella y las bestias*, en la vieja casa familiar que se desintegra a causa del crecimiento de la ciudad de Santiago sobre La Chimba de la infancia, que es lo que vemos que acontece en *Mapocho*, o por las inmobiliarias del neoliberalismo postpinochetista que avanzan voraces sobre el centro de la ciudad, en *Av. 10 de julio Huamachuco*, ambas de Nona Fernández, etc.<sup>7</sup>

La *Casa de campo* de Donoso es eso, pero también es más que eso, que la alegoría evidente. Es más que las complicaciones ricas, tortuosas, retorcidas y también sabrosas del tropo, en cuyos altibajos se enfrascan algunos de mis colegas con un fervor encomiable, si bien cuidándose de no ponerlas en contacto con (o de no insistir demasiado en) su referente histórico. Pero hay que reconocer que el efecto de realidad de la novela tampoco consiste solo en su reproducción autoconsciente de lo verdadero chileno recurriendo a la mascarada alegórica.

Existe en *Casa de campo* un plus donde un análisis como el de Íñigo, aunque capte su pertinencia y por muy exigente que sea, no llega. Ese plus debe buscarse, según lo constato en mi propia lectura, estudiando el pacto de credibilidad del narrador básico y su discurso con el lector y su recepción. Como digo, Íñigo, que no desconoce esta arista relativa al narrador, esboza una interpretación, pero no la desarrolla:

[...] intento explícito de hacer una novela ‘decimonónica’, que se resuelve en la apropiación de las características más superficiales de la novela moderna (narrador personal omnisciente que apela frecuentemente al lector; también

---

7 Grínor Rojo. *Las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena. ¿Qué y cómo leer?* Vol. I. Santiago de Chile, Lom, 2016, p. 179.

un lenguaje artificioso, que no caracteriza a la novela del XIX): ejercicio que sirve como nuevo mediatizador entre *voluntas* y *thema*. De esta manera el estilo decimonónico cumple, externamente, la misma función que, en el interior de la obra, cumple el reiterado juego de los niños de la familia Ventura, ‘La marquesa salió a las cinco’, ‘máscara que encubría la mascarada’<sup>8</sup>

El hecho es que el lector de *Casa de campo* percibe, como una constante en la novela y que se hiperboliza en las páginas finales del libro, el hecho de que el narrador básico se presenta a sí mismo como un narrador decimonónico, que es personal (el uso de la primera persona es casi obsesivo) y omnisciente. No uno cualquiera, sin embargo, sino uno que en el mismo momento en que afirma algo lo desautoriza; que torpedea maliciosamente las intenciones expresas de su propia exposición. Es el “lenguaje artificioso, que no caracteriza a la novela del XIX”, de que habla Íñigo, y tiene razón). Por llamarlo de algún modo, este de *Casa de campo*, es un narrador decimonónico traidor. Estamos, claro está, ante el aporte que hace con su novela el que bien pudiera ser el más culto, más reflexivo y más fino de los novelistas del *boom*, el chileno José Donoso, a la tradición experimental que en la narrativa moderna de Occidente reúne a escritores como Cervantes, Sterne, Machado o Joyce.

Para evitar confusiones: no es solo que el narrador básico de *Casa de campo* pacte con el lector para ironizar a los personajes, incurriendo de ese modo en un rasgo que está en la esencia del género novela moderna, registrado por sus teóricos hasta el cansancio desde Hegel a Lukács. Es decir que esta es, en efecto, una novela donde el narrador comparte con el lector el que supuestamente es un vasto y sólido conocimiento de la realidad de verdad, riéndose ambos a coro de aquellos personajes que no poseen la misma competencia que ellos y que a causa de eso son engañados o se engañan, y es comprensible que esto suceda. Pero también es efectivo que no paran ahí los trabajos de la ironía donosiana, porque en la sintaxis de *Casa de campo* esos trabajos se siguen acumulando, con lo que la postura irónica se amplifica y se revierte como un bumerang. Esto acontece apenas el narrador se torna en uno que no se somete a los preceptos del modelo elegido, cuando ironiza ese modelo y se ironiza a sí mismo, sumándose con su *unreliability* a la tradición experimental que yo identifiqué recién<sup>9</sup> y, en el caso de Donoso, al tramo que corresponde al siglo XX.

---

8 *Ibid.*, 72.

9 La disputa en torno a la *reliability* y la *unreliability* de la narración es larga y confusa. Yo me conformo con citar aquí a quien la inició: “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author norms), unreliable when he does not”. Wayne C. Booth. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London. The University of Chicago Press, 1961: 158-

Por ejemplo, en la vigésima página de mi edición, muy poco después de haberse iniciado el relato, el narrador básico de *Casa de campo* comienza el último párrafo con el recuerdo de “Aquel verano –el que nos hemos imaginado como punto de partida de esta ficción...”<sup>10</sup> confesando de este modo, con el solo ingreso allí de los vocablos “imaginado” y “ficción”, quién es él y en qué consiste eso que hace. No es el evocador de un recuerdo veraniego más o menos distante y que supuestamente tuvo lugar alguna vez, sino un inventor de realidades imaginarias. No debe buscarse en él, por lo tanto, la pretensión de desvelar la verdad de lo que ocurrió en cualquiera sea el pasado de sus preocupaciones, que es como quieren presentarse los narradores de la novela moderna en general, y el consejo que él les da a quienes lo leen es que tengan eso en cuenta. Pero cuando esta tendencia se nos revela en toda su decisiva gravitación es en un pasaje que está al comienzo del capítulo dos:

Quiero explicar cuanto antes que lo hago [entrometerse él en el relato] 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 solo 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 solo 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 deberían hacer de la convención de todo idioma aceptado como no convencional, sino como

---

159. Para mis fines saco, sin embargo, de la definición al “autor implícito” de Booth y sostengo que el choque de que él habla puede producirse también entre dos “normas” contradictoriamente activas en la conciencia y la escritura de un mismo narrador. Tal ocurre en la novela de Donoso.

10 Donoso. *Casa de campo*, 20.

“real”, veo un odioso fondo de puritanismo que estoy seguro que mis lectores no encontrarán en mi escritura.<sup>11</sup>

Todos los elementos que vengo discutiendo hasta ahora (y no es imposible que algún otro que se me escapa) se encuentran desparramados en esta cita, a saber: i) El deseo del narrador básico de *Casa de campo* de que su escritura sea leída y consumida por el lector como un un “artificio” y nada más. Es decir, que Donoso las emprende contra la verosimilitud, pero entendiéndola a la manera de los neoaristotélicos y Carlos Cerda,<sup>12</sup> como una forma de retener el anhelo verista si la representación no es mimética, como la reacción que suscita “otra” realidad de no importa qué estética que se superpone sobre la historia de base y a la que se presume como su equivalente; lo que él quiere en cambio es que el lector consuma lo leído no como verdadero ni *tampoco* como verosímil, o al menos no como verosímil *con esa* clase de verosimilitud, sino como apariencia pura, como una realidad sin ningún doble fondo; ii) la recomendación es que el lector de *Casa de campo* mantenga la “distancia” respecto de lo representado, que no confunda las experiencias que se le están comunicando con las suyas propias. Antiaristotélicamente, esta es una impugnación de la posibilidad de que el lector se enajene identificándose melodramáticamente con lo representado, que se convierta en un paciente de la “simpatía” (del griego “*sympatheia*”, acto de sentir igual que el otro) o de la “con-miseración” (del latín “*con*” [junto] y “*miser*” [desgraciado, que causa compasión]; iii) la suposición de que bien pudiera ser que la vieja “maquinaria” para fabricar novelas, la decimonónica especialmente, abastecida con un narrador personal y que además es uno que es omnisapiente, rinda frutos gustosos aún, pero siempre que se la use en forma astuta, sometiénola a unas cuidadosas “manipulaciones”, y ello contra la erradicación que la narrativa en boga en la contemporaneidad, la de “buen gusto”, hace de todo eso como un estilo *passé* [yo no puedo menos que pensar en Fuentes y Vargas Llosa y en sus ataques ruidosos contra el “primitivismo” de los autores latinoamericanos regionalistas]; iv) que la semiotización (“síntesis”, dice Donoso) por parte del lector a la que el narrador aspira no debería convertirse en una semiotización de la ficción como si esta constituyera lo real y ni siquiera en una

---

11 *Ibid.*, 53-54. El subrayado es de Donoso.

12 “Una novela puede ser realista aun cuando la configuración de sus elementos composicionales se aparte de la mimesis, a condición de que mediante esas formas no miméticas de representación se produzca una apropiación gnoseológica y axiológica adecuada de la realidad. Del mismo modo, una novela configurada de una manera mimética, en la cual sus elementos composicionales “imiten” la realidad y no violenten los límites de lo verosímil, puede no ser realista si representa en su modo mimético una realidad deformada, es decir, si no posibilita esa apropiación gnoseológica y axiológica de la realidad”. Carlos Cerda. “Introducción” a *José Donoso. Originales y metáforas*. Santiago de Chile. Planeta, 1988: 23.

imagen metafórica de lo real. El lector debe estar consciente en todo momento de que eso que él está semiotizando no es verdadero, y que tampoco es una imagen (verosímil) de lo verdadero, sino “apariencia” y nada más que “apariencia”, por lo que su semiosis del texto no debe ir más allá de lo que este denotativamente pone a su disposición. Ergo: ni el realismo ni el verosimilismo, si se los entiende respectivamente como una identificación o como una adecuación retórica e ideológica de la representación a lo que lo representa, tienen aquí cabida; v) que, al contrario de lo que suele postularse para la novela decimonónica, a la “verosimilitud” tampoco debería pensársela como un puente que facilita el tránsito del lector a la realidad del mundo externo; vi) que el borramiento de las señas autoriales en la ficción contemporánea no es más que una “hipocresía”, cuyo propósito es poner al lector frente a frente con el mundo narrado y no para disminuir sino para aumentar en él la falaz sensación de estarse poniendo en contacto con lo real; y vii) que la carpintería hipócrita de la novela contemporánea, la del “buen gusto”, que prescinde de o esconde al narrador, eliminando las marcas de personalidad y de omnisciencia, es un signo de “puritanismo”, lo que para el narrador donosiano corresponde a un deseo espurio de sacar las castañas con la mano del gato.

El narrador de Donoso demuestra con estas reflexiones que es todo menos un poeta silvestre, ajeno a las peculiaridades técnicas de su oficio. Reitera sus emplazamientos al lector de diferentes maneras, en diversos pasajes de *Casa de campo*, pero sobre todo en la última sección de la novela, y en este trabajo yo no tengo ni el espacio ni el tiempo para discutir las una por una. Su postura se mantiene inalterada, sin embargo. La capa alegórica no ha de ser recepcionada como una realidad representativa *stricto sensu*. Es “apariencia”, es “ficción”, es “invención”, es “artificio”, es “fábula”, todos estos significados que, con diferentes significantes, indican lo mismo: un artificio. Incluso, como observa Íñigo, el relato metafictionaliza esta demanda internamente, con el juego de “La Marquesa Salió a las Cinco”, un juego que, según aclara uno de los personajes, no se debe “confundir con la verdad”.<sup>13</sup>

\*

El análisis que acabo de esbozar de *Casa de campo* no contradice al de Luis Íñigo Madrigal, sino que es complementario del suyo. Mi conclusión es entonces que en *Casa de campo* hay dos novelas, una ficcional *straight* y otra autoficcional y de contrabando; la ficcional *straight* es para mí la novela alegórica: la historia de América

---

13 Donoso. *Casa de campo*, 16.

Latina y de Chile, que se nos participa envuelta en una figura retórica que medio la encubre y medio la muestra, porque en un formato entero y directo el asunto era intratable. Me refiero sobre todo a la historia de la familia Ventura y sus adláteres, seres, actos, tiempo y espacio, *todos ellos alegóricos*, y de los que se ocupa Íñigo con sagacidad. Esta es una novela continua, minuciosa, completa y sumamente pensada, ocupa el grueso del desarrollo de las acciones y es aquella que, no obstante ser la alegoría que es, el narrador básico se desvive por declararla una pura patraña y recomendando que se la recepcione como tal.

La otra es una novela autoficcional, o sea que es la misma novela, pero en el proceso de estar siendo escrita, y es aquella la que me interesa poner de relieve en este trabajo. Nada novedoso es este desplazamiento en la carrera literaria de Donoso. Nada novedoso en un escritor que siempre quiso averiguar quién era él, en tanto un inventor de ficciones y en tanto un ser humano problemático, que buscaba respuestas para los muchos y graves conflictos de su personalidad (pero este es otro cuento... Consúltese al respecto el libro biográfico de su hija Pilar). La dimensión autoficcional está a la vista en *El obsceno pájaro de la noche* y, egregiamente, en *El jardín de al lado*, sin contar con floraciones menores y dispersas. Donoso es un creador que se investiga a sí mismo en el laboratorio de sus creaciones. Más que otros, más que la mayoría en realidad. Que yo sepa, no existe hasta ahora un trabajo que valga la pena acerca de este tema.

Ahora bien, la segunda novela es discontinua, embrionaria, intermitente y sin el control que exhibe la primera, adoptando y exacerbando neuróticamente la modalidad del narrador decimonónico, un tipo de narrador que, en y por principio, aspira a que le crean. Aspira por definición a que su decir sea recepcionado como un decir verdadero o al menos verosímil en el sentido que los neoaristotélicos, Cerda y el propio Donoso, le dan a este término, pero se contradice escandalosamente cuando desmiente esa aspiración, entre otras maniobras con la locuacidad hiperbólica e incontinente con que llama a que se asuma todo lo que él ha expuesto como una pura apariencia.

Creemos los lectores lo que ese narrador nos cuenta acerca sus idas y venidas en la redacción de *Casa de campo*, acerca de sus dudas, acerca de las conversaciones que sostiene con alguno de los personajes (el rasgo unamuniano que tanto celebran los críticos españoles), acerca de los diferentes borradores del manuscrito y de las opciones por las que se inclinó finalmente. Y le creemos porque él nos ofrece la oportunidad de creerle y nosotros la tomamos, porque nos intriga su actitud confesional, en cuya densidad pudiera encontrarse, según lo sugerí recién, el hilo conductor para un análisis interesante de la obra completa de este escritor

y, de paso, también el hilo conductor para el análisis de un número considerable de las novelas de la dictadura y la postdictadura chilena, me refero a aquellas que canjean, mediante el empleo de una retórica evasiva, el miedo a aventurarse una hipótesis del horror.

Para acceder a la segunda intriga, nosotros hemos aceptado entrar en el pacto de verosimilitud correspondiente, hemos aceptado suspender nuestra incredulidad, al menos por un tiempo que no tiene por qué ser muy largo y en la expectativa de saber quién es ese con quien nos comunicamos. Claro está que no somos ingenuos y sabemos que, no obstante su biografismo, la novela autoficcional que hay en *Casa de campo* no es menos fantástica que la alegórica, lo que no es óbice para que en una se nos hable encubiertamente (y críticamente) sobre la dictadura y en la otra ambiguamente (y retorcidamente) sobre los terrores y las dificultades que, a consecuencia de los terrores, claro, asaltaron al hombre que la escribió.

Así es como nos percatamos de que el prurito de ocultación se mantiene vivo en *Casa de campo* hasta la última línea del texto, hasta la expresión “*trompe l’oeil*” con que el relato baja la cortina (el “tupido velo” donosiano). E incluso hasta esa apostilla final en la que, estando todavía con los ojos sobre la página del manuscrito, pero ya en las afueras del discurso literario, el novelista chileno José Donoso asegura que él empezó a redactar *Casa de campo* en el aniversario número ciento sesenta y tres de la independencia de su país, el 18 de septiembre de 1973, lo que es demostrablemente falso, y que la terminó cinco años después, el 19 de junio de 1978, lo que a mí no me parecería raro de que lo fuese también.<sup>14</sup>

---

14 Los cuadernos que García-Huidobro Mc-Auliffe hizo públicos demuestran que la programación de la novela (sus contenidos y partes, etc.), el título, el tipo de lenguaje, el entramado esencial y los referentes intertextuales (el Golding de *Lord of the Flies* predominantemente, pero hay varios otros) Donoso lo tenía ya en su cabeza el 20 de agosto de 1973. Respecto del significado original, escribe en esa fecha: “La simbología política –totalitario consentido que también puede ser imperialista convencido en su organización, versus anarquía crítica del intelectual y el artista vistos como enemigos de los comisarios– tiene que estar en el *forefront*. La novela, desarrollándose como se desarrolla, con toda la poesía, con toda la psicología que quiera, tiene que tener alguna versión de esa idea en la cabecera”. Es pues claro que *Casa de campo* fue estimulada y concebida no a raíz del Golpe de Estado, sino de las ambivalencias de Donoso respecto del proyecto y las acciones del Gobierno Popular y que el golpe y sus consecuencias entraron en ella posteriormente. Ver García-Huidobro. “Una llave maestra...”: 131-135.