

La memoria imaginaria

Susana Zanetti

«... siempre acarreeé, como una costra pegada a las costillas, un porfiado impulso por huronear en la memoria de mi tribu».
José Donoso

El movimiento de estas memorias individuales y tribales se proyecta asido sin desmayo a la familia y a sus ritos. Da sentido comunitario a su trabajo, además, al confesarse cercado por el olvido («Los chilenos somos expertos en el arte del olvido» p. 98). La trama de filiaciones al mismo tiempo que colorea la fisonomía del memorialista expande el parentesco hasta una marginalidad social que entrafía las raíces mismas de la nación e inserta su presente en una ilusoria comunidad de miles de chilenos. Los linajes la sustentan mediante una estrecha red, anudada entre el detalle documental y la conjetura. Sabe de las fronteras inciertas entre memoria y fabulación: ensaya entonces encauzar la «dispersión» del sujeto, horadando las identidades que se suponen definidas, tentando escapar de la repetición de lo anodino a través de personajes excéntricos, o esconderse en las «máscaras que me vi forzado a seguir para sobrevivir como algo más que un facsímil de lo que me rodeaba.» (pp.79-80)¹.

Donoso escribe *Conjeturas...* cuando es avezado ya en apelar al álbum familiar para fabular sus ficciones, de *Coronación* (1956) a *El Mocho* (1997). Construye ahora el centro de un denso espacio autobiográfico, pródigo en configurar su formación de escritor y su lugar en la literatura. Ese trasfondo, plasmado durante casi cincuenta años convierte a *Conjeturas...* en una autobiografía que trae nuevamente al primer plano tanto las preguntas sobre el origen del yo, como la confirmación de sus concepciones sobre la compenetración entre vida, imaginación y narración (redoblando la confianza en esas redes, las únicas válidas, para atemperar dudas y obsesiones²). Enuncia entonces un

¹ Cito por la primera edición, Santiago de Chile, Alfaguara, 1996.

² *El Mocho* (1997), publicado póstumamente, confirma estas perspectivas ligadas al diseño de ocultos lazos de familia, encerrados en viejos papeles y fotografías de una historia que

pacto autobiográfico que muy francamente desplaza la confidencia (parca, poco afecta a la introspección, al buceo en la intimidad) por la fabulación del novelista —«Todas las grandes novelas son memorias»³.

Exacerba la retórica autobiográfica de la recurrencia a las versiones, no como excusa habitual de verdad sino para puntualizar las incertidumbres y sacarles partido. Un pasado al borde de perderse justifica esas conjeturas⁴, surgidas de indicios en los que se confía. La nostalgia roza la complacencia en lo perdido, respaldada en la locuacidad de lo cotidiano, ya arrinconado o desaparecido —los modos de calentar los cuartos, hacer un dulce... Este cuidado del pacto referencial se conjuga con el tono elegíaco propio de las fotografías tematizadas en todo el libro y reconocidas como su origen: «Un atardecer de tormenta ... entretuve mi ocio mirando estos viejos cartones. Me sentí acogotado no sólo por la angustia de esos seres que habían desaparecido sin el rastro de un nombre, ni de una fecha, ni de una anécdota, sino también por el terror de que la tormenta que afuera estaba demoliendo el mundo me exterminara también a mí.» (p. 121)

Memorias y autobiografías destinan buena parte de los capítulos iniciales a la historia de los orígenes: Donoso intensifica ese marco con el relato de su doble linaje, en algo arcaico cuando se interna en el prestigio señorial y criollo de los Donoso y en algo oscuro cuando presenta a los advenedizos y más cultos ascendientes maternos, los Yáñez. Los linajes deciden su destino («No tuve libertad de elección porque un escritor no elige su voz, ni su mundo, ni su protesta, ni su modo de manifestarla», p. 17). Asumirlo le permite enfrentar el menosprecio oligárquico de la familia paterna, levantando los valores de la materna con su tío abuelo, el escritor Juan Emar, cuya importancia ha aumentado en los últimos años. Abre así un recodo para el ingreso de otros ascendientes propicios, universales, como resguardo ante los fantasmas del provincianismo (asibles en textos como *Historia personal del boom*) cuando deriva las afiliaciones a filiaciones al incorporar a su estirpe a Stendhal o Balzac, marcados por un desprecio similar al vivido por el memorialista, benéfico en realidad porque aquilató su genio.

involucra a narradores que, con frecuencia, parecen hacernos guiños para indicar cómo se aproximan al autor.

³ El Mercurio, 5 de mayo de 1996.

⁴ «Lo que me propongo escribir es eco de rumores escuchados junto a los braseros de mi niñez, en desmanteladas habitaciones donde los espectros de gatos de otrora persiguen los guarenes en el entretecho ..., todo perteneciente al siglo pasado» (p.173).

Esta pertenencia se derrama por último en todo el país en la familia ampliada en esos «guachos» afincados en el patio trasero de la casa.

Sin detenerse se proyecta, por una parte, hacia España y el mundo, y por otra, hacia el doble y la otredad siniesta, hacia lo monstruoso, que lo acecha cuando se interna en la filiación. La historia de su primo Cucho, enfermo mental encerrado en un loquero; o bien la sustitución de Marta Donoso Henríquez, según dispuso la bisabuela de Donoso y madre de la muchacha, por la criada Mariconilla, quien bajo el nombre de sor Bernarda la reemplaza como monja de clausura, resguardada la mentira por el velo que se niega a descorrer. Vuelve aquí una concepción de sujeto cara a Donoso: detrás de ese velo no está el rostro esperado, sino la máscara que la fantasía aspira a desgarrar —de allí que ambas historias surjan como conjeturas, un modo de ahondar irónicamente las distancias entre el sujeto y su pasado, vuelto una saga de los orígenes que se desvanece entre fantasías y falsificaciones.

Estos mitos reciben muy diferente tratamiento al resto de la historia de formación, si bien las primeras lecturas o los primeros escritos ceden cada vez más espacio a la materia narrativa brindada por la tribu. Su preponderancia, la insistencia en fabulaciones cuya culminación es prácticamente siempre el apretado vínculo de filiación con que suelda las relaciones sociales y literarias, articulan sin desmayo esta autobiografía en la que se juega tan matizadamente el poder de esos fantasmas. Ellos cierran la autobiografía, el narrador solamente nos cuenta lo oído, lo entrevisto, la leyenda.

Las afiliaciones alcanzan tanta significación que destina un capítulo al encuentro casual en 1988 con un judío sefardita de Esmirna del mismo nombre, José Donoso Ergas, que lo lleva a especular con antepasados de la patria de Homero, y enseguida rechazar estas remotas raíces, para recostarse en «otro ciclo de gestas», el de las familias fundadoras españolas, multiplicadas por todo el continente americano. Inserto así en la cuna de la cultura occidental, se aleja el fantasma del advenedizo e irrumpen otra vez los vínculos oscilantes con su clase, social y económicamente poderosa, que modulan desde *Coronación* la singular distancia irónica de la producción de Donoso. Entre nostálgicos y hostiles, estos lazos impregnan una autobiografía que no logra protegerse, al amparo de la actitud reminiscente, de sentimientos de crisis ante la actualidad, que amenaza tanto sus convicciones sobre los valores humanos sometidos al imperio del dinero como a los códigos familiares, en los cuales, conflictivamente, se siente incluido.

Es entonces la puesta en escena del dominio de los dueños de fundos como trasfondo, en tanto el primer plano lo ocupan ricos casi siempre excéntricos y decrépitos, signos de la percepción de Donoso sobre la decadencia de su clase. Estamos frente al mundo de los mayores, sesgado por los vínculos entre amos y criados, donde la autoridad se combina con fidelidades que disimulan el sometimiento. Son ellos la Mariconilla, la Nana Teresa... O el negrito Custodio, entre criadito y esclavo, cómplice de los amores clandestinos de la tía Eugenia, y el único que trae a escena no sólo el amor sino el placer erótico al hundir sus dedos en la cabellera dorada de su patrona.

El memorialista cede la mirada al niño que fue y al novelista capaz de evadirse en la fábula, para que guíen la enunciación, que acumula los recuerdos en esas capas ya espesas de sus setenta años. Se interna en las percepciones infantiles y las anécdotas que no alcanzaban a descubrir los sentidos de lo visto ni de lo contado por sus padres o parientes ya viejos. Entre los movimientos habituales de quien rememora y lo rememorado se traman los recuerdos que surgen por asociación con otros y al margen de la sucesión cronológica, pero nunca el linaje abandona la escena ya diseñada por las fotografías de la tapa.

Los padres abren y cierran *Conjeturas*... En la apertura, Donoso relata perplejo la relación afectiva de su madre con un joven senegalés⁵. En el cierre su padre le cuenta la leyenda sobre una pintura, que nos retrotrae a las guerras de independencia al mismo tiempo que se aleja del presente y de la angustia que genera el final en todo relato autobiográfico. El desplazamiento temporal culmina en la inmersión en el pasado ancestral que roza la conquista de Chile y el nacimiento de la república, es decir, los hitos fundadores de la nacionalidad, pero la envergadura del lazo se atempera al aparecer ligados al chisme que desbarata todo orgullo por la dimensión heroica de los antepasados.

Aquí insiste en la cronología errátil, anudada al presunto devenir de la memoria de un artista que venera volver visible los artificios y esconder lo representado tras veladuras: «es necesario cierto soplo para animar el cristal de la imaginación de modo que, no transparentes sino

⁵ *El narrador tiene en el presente de la escritura la misma edad de su madre cuando ocurre el episodio. Si bien no voy a detenerme en la autocensura impuesta a Conjeturas, quiero dejarlo sentado simplemente con la cita siguiente, entre otras posibles, perteneciente a Carlos Cerda, Donoso sin límites, Santiago de Chile, Lom, 1997, p. 14: «Expurgadas en más de noventa páginas por una censura que le impusieron algunos miembros de la rama Yáñez, que él finalmente acató».*

traslúcidas, (las narraciones) retengan una parte de la mirada, rechazando su función de transparencia total para que así la imagen retenida dé paso a otra imagen tan completa que se desintegre al tocar el desorden lineal de la realidad» (p. 173). La mirada estará mediada por las que se cruzan en toda fotografía entre el fotógrafo, los fotografiados y las siempre actuales del espectador, nosotros, quienes auscultamos las distancias impuestas por el tiempo —en suma, por la muerte. La imagen ahogada en el «desorden lineal de la realidad» respira apenas en la conciencia de saber que todos vivimos al mismo tiempo varios relatos que articulan lo que llamamos vida, en la que cada uno desempeña un papel diferente. Cartas y fotografías de personajes ignorados sirven entonces a la ilusoria esperanza de la continuidad cultural, en esa misión ética que trae a primer plano el peso de lo desaparecido, con el espesor que tiene esta palabra en el Cono Sur. En el marco de la dictadura de Pinochet, los riesgos de la preminencia del olvido tienen alcances siniestros, además de los lazos expresos con la muerte: «Si me pregunta cuál es el elemento que más uso en mi escritura diré que es el dolor de la memoria: la memoria es lo que señala que las cosas van a morir⁶». Huellas y rastros son el envés del tapiz anudado a fuerza de palabras, de voces ajenas y recuerdos surgidos al revolver viejos muebles.

Las modulaciones de la temporalidad no privilegian aquí la sucesión. Se elude la cronología y la precisión de las fechas, pues se elige someter el tiempo a un vaivén que embarulla a los personajes, sobre todo porque se alteran las relaciones entre las edades, acercándolas y confundiéndolas —por las fotografías, por el presente de la enunciación—, generando, por un lado, el dominio del mundo de los viejos y, por otra, entrelazando la inminencia de la muerte con la perduración: un abuelo muerto en capítulos anteriores cobra voz y entidad nuevamente, y si bien esto es habitual en las autobiografías, el modo como satura este relato es notable. El capítulo 2, pórtico a la otra etapa preferida, la infancia, está de lleno ligado al universo de los ancianos, porque aunque el narrador dice que estamos en el año de su nacimiento, enseguida se ocupa de la muerte del abuelo y la senilidad de la abuela (modelo para misia Elisa Grey de Ávalos de *Coronación*⁷).

⁶ De una entrevista reproducida en ABC, de 6 de diciembre de 1994, p. 47. Tomo mi cita de Millares, Selena, «Introducción» a *El lugar sin límites*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 88.

⁷ Más allá de lo dicho por Donoso en entrevistas y en otros textos, también lo dice expresamente en *Conjeturas...* indicando el doble movimiento, los vasos comunicantes nunca interrumpidos entre ficción y autobiografía.

La casa como génesis

«Una parte importante de mi persona está definida por despojos del siglo pasado: casas crepusculares de tres patios, galerías ventosas y soberados misceláneos, pobladas por ancianas y ancianos que no son más que espectros memoriosos, peritos en rumiar las historias de antiguos rencores y testamentos trucados, de honras y fondos perdidos alrededor de una mesa durante un juego apasionado.» (p. 210) Perito también en «rumiar historias», Donoso hace de la casa su centro.

La casa natal, con sabor arcaico de vecindad y de *locus amoenus* («Leche al pie de la vaca la llamábamos, dulce y aromática de menta y peromoto ...»), p. 62), será el hogar por antonomasia, de las experiencias infantiles con el amor, las lecturas y el sueño de aventuras. La mayor de todas, la aventura de escribir, demanda el alejamiento, el viaje típico de los relatos de formación del artista, entraña fuertes experiencias de otredad, por cultura y por condición social que de algún modo procura restañar –teniendo en cuenta las ilusiones comunitarias del memorialista– el recuerdo de la Nana Teresa, «la criadita morenucha e ignorante de quince años» (p. 104), incorporada a su estirpe (dentro del lazo amo-criado). Culmina en ella el borroneo de las fracturas que amenazan la pertenencia extensa deseada, al atribuirle lazos filiales a quien era al mismo tiempo un miembro más de la familia y una verdadera maestra en el arte de contar⁸ –dando pie a otro mito de iniciación que concilia un aprendizaje nacido de la escucha («Ella adornaba los textos clásicos con detalles que me imagino serían de su propia cosecha, pero que para mí quedaron inseparablemente integrados a esos textos...»), p. 109).

En una segunda casa señorean los fantasmas que lo han acosado sin tregua. Las propietarias, tías hermanas de su bisabuela, seniles y excéntricas, ofrecen sus historias casi como ensayos para el futuro novelista. Húmeda y lúgubre, la casa es encierro y contacto con lo monstruoso, que atempera retrotrayendo la narración al pasado imaginado de las viejas, a un tiempo y a un ámbito que no conoció, acentuando la apertura cada vez más intensa hacia la ficción para colmar los vacíos. Este movimiento conduce a una tercera casa. Desaparecida ya, cobija en la fantasía los restos de ese pasado definitivamente abo-

⁸ «Es aquí al parecer, donde comienza mi ambición de ser escritor, o por lo menos se inaugura una de las vertientes que, a partir de la Nana, me conducen a mi literatura.» (p. 111).

lido, que puebla con las voces que le dieron retazos de historias (la Mamita María, madre de María Eugenia y de Marta, junto a la Mariconilla, a las cuales me referí antes). Con ella cierra la autobiografía, con la casona patriarcal simbólicamente fundadora, en la Plaza de Armas de Talca, espacio mítico que condensa motivos e inflexiones de todo el texto. Allí se urdió esa historia oculta en los muros del convento de las Capuchinas como desafío a resolver literariamente los enigmas⁹.

El álbum familiar

La autobiografía se inicia en la tapa, con las fotografías de la «tribu», que irónicamente parecieran circunscribir el sentido dado por Mallarmé, al más modesto del álbum familiar, siempre monumentalizado, rito de afirmación de valores y de poder sociales. El narrador convalida en el relato el aire de distinción de las fotos de tapa, donde se integran varias generaciones.

Respalda la pertenencia y las significaciones el «encuadre» de los retratos, el montaje de la tapa, o el labrado y dorado de los marcos, respondiendo a un ordenamiento y al control de lo fotografiado, que el texto insistirá en confundir introduciendo sus zonas ocultas. El narrador dice entregarse al buceo en sus «aguas turbias» para retener el pasado, y en la empresa los retratados no dejan de mostrar ese presente irrevocable, real, desde donde lo llaman¹⁰. *Conjeturas...* pone en escena una y otra vez ese presente surgido de instantes dispersos, distantes en el tiempo y en el espacio que se impregnan de duración, para enseguida cargarse de olvido y de la impronta de la muerte, simulando una presencia que en toda fotografía resulta de sus modos de transtornar la trama del tiempo y de su juego de fantasmas. Estos rasgos propios de la fotografía orientan las estrategias del relato, corroborando su papel en la formación del escritor, a través del aprendizaje de las focalizaciones descubiertas en «las lentes geniales» de los grandes fotógrafos de *Life*, que respeta hasta su novela póstuma, *El Mocho*, si pen-

⁹ *La monja de clausura siempre velada del convento de las Capuchinas, que se creyó era Marta Donoso Henríquez, cuando en realidad, luego de su inocente suicidio por ignorancia, es reemplazada por la Mariconilla.*

¹⁰ «¿Por qué no juegas conmigo?», me llama mi padre de seis años, vestido de marinero blanco, arrastrando un coche de juguete por los senderos del parque de "Odessa", el fundo de su abuelo ya anciano en 1895, que es la fecha de la foto. Pero yo no acudía al llamado...»(p. 16).

samos en el catalejo del protagonista, «talismán», mediador de la mirada que, unos años antes, fundía, como en estas memorias, con las veladuras de la conjetura, herramienta fundamental del novelista «porque es el ojo del artista que elige, compone y descompone para construir la otra verdad, la del engaño»¹¹.

Exhibidas desde el inicio, mentido emblema de la memoria tribal, las viejas fotografías son acicate de la tarea restauradora, pues insisten en testimoniar que la perduración que proclaman en realidad se carga siniestramente de anonimato y de olvido, anticipando la muerte definitiva —la de la propia fotografía. Si en el último tramo las aparta por estos motivos, la última fotografía, la de la tía Martha, lo invita a rechazar el empeño de auscultar los rostros (no levantar el velo engañoso de la monja) y a dejar a la ficción el secreto de esos espectros para asegurar así, por lo menos, la perduración. Fundado en el hecho de que acá sólo dispone de conjeturas, narrará al amparo de la convicción explícita de que «los novelistas sabemos sobre las verdades de la ficción». Y aquí la idea de ficción evidentemente se apoya en la de invención, pero también en la «configuración narrativa» analizada por Paul Ricoeur, en cuanto privilegio de la propiedad de la ficción de operar como relato articulador, capaz de dar coherencia a lo vivido¹². Estas concepciones, ahora, por último, avaladas por las sinceridades presupuestas por toda autobiografía, son las que en buena medida guiaron toda su narrativa.

¹¹ *En* Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba, Barcelona, Mondadori, 1990, p. 13.

¹² Véase Tiempo y narración III, Madrid, México, Siglo XXI, 1996.