

ILCL
INSTITUTO DE
LITERATURA Y
CIENCIAS DEL
LENGUAJE



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE
VALPARAÍSO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y EDUCACIÓN
INSTITUTO DE LITERATURA Y CIENCIAS DEL LENGUAJE

Germán Marín, el hombre que cava

Tesis escrita para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Alumno: Felipe H. Rubio Suazo
Profesor guía: Raúl Rodríguez Freire

Viña del Mar, noviembre del 2017

Esta tesis se realiza en el marco del proyecto Fondecyt de Iniciación, número 11150405, titulado “Ficciones académicas. Representaciones del trabajo universitario en la literatura hispanoamericana del siglo XXI” dirigido por Raúl Rodríguez Freire.

A Paulina, Alberto y mi familia

Agradecimientos

A mis profesores, los de antes y los de ahora, sobre todo al profesor que mencionó, en una lejana clase del año 2014, a Lawrence Sterne y su bella página negra, e incluyó a Silvano Santiago en un ramo que me enseñaría a leer.

A mi familia por el largo apoyo de todos estos años, si estoy escribiendo esto, ustedes también lo hacen junto a mí.

A mi madre por guardar un libro de tapa dura que la acompañó durante su juventud, y a mi padre por brindarme siempre una mano cuyo gesto me indicaba qué camino seguir y cuál no.

A Alberto, mi hermano menor, por comportarse siempre como el mayor y enseñarme a crecer un poco.

A mis amigos, por saber perdonar mi ingratitud.

A Paulina, por *todo*, aunque no estoy seguro de si aquella palabra es capaz de *decir* todo.

Índice

Introducción	6
I. El río en Nueva Imperial	14
II. “¿Te pedí que dijeras la verdad?”	26
III. El tiempo hendido	32
Conclusión	36
Bibliografía	38

Introducción

Como siempre, la literatura se resintió del ruido que la rodeaba. La irrupción del testimonio como figura escrita predilecta en las décadas de los '80 y '90, problematiza el tiempo y el espacio de la literatura: su anacronismo comienza a molestar. La caída de la 'literatura del boom' en tanto proyecto político pavimentó la irrupción del testimonio como forma primordial del realce de una escritura que pudiera aunar el potencial político perdido. Pero esto ocasionó otros problemas, principalmente respecto de las relaciones que se daban entre verdad y ficción, relaciones conflictivas a la luz del contenido de los testimonios. Concretamente, la literatura debió ser leída de otra manera para volver a ser pensada nuevamente como un discurso e institución que habla contra¹, produciéndose un giro literario que permite la emergencia de nuevas lecturas que no obliteren el potencial ético y político de la literatura². De este modo, podemos ver la aparición de obras que vienen a retomar los temas que se posicionaron en el centro de los debates teóricos, siendo la relación entre memoria y ficción uno de ellos, considerando, sobre todo, que a comienzos de la década de los '90, precisamente en Chile, estos temas se condensaron en proclamas y cuestionamientos al rol que tuvo y tiene la literatura. Una defensa de esta la hizo Germán Marín, quien al recibir el premio Atenea de la Universidad de Concepción, declaró: "La literatura de creación está en peligro y solo se salvará de los excesos del sistema si es fiel a

¹ Así Silviano Santiago: "Hablar, escribir significa: hablar contra, escribir contra" (65).

² En su ensayo "El giro literario" (entre Argueta y Castellanos Moya", Óscar Ariel Cabezas diagnostica el ocaso del 'boom', la irrupción del testimonio como "figuración melodramática" (95) y la emergencia de una literatura que se pisa fuerte frente al mercado y la domesticación que se pretende de ella. El libro mismo en que se encuentra el ensayo, *El lugar de la literatura en el siglo XXI*, es un acercamiento agudo desde la teoría y la crítica literaria por pensar constantemente la literatura como una escritura contraria e indócil.

sí misma” (2008). Precisamente, una trilogía escrita por el narrador chileno puede decir algo de la relación entre memoria y ficción.

Historia de una absolución familiar consta de tres volúmenes publicados a lo largo de once años. El primero de ellos, *Círculo vicioso*, apareció en 1994, un par de años luego de que Germán Marín regresara desde Barcelona, ciudad a la que arribó en 1976 proveniente de la Ciudad de México, donde se exilió debido a los hechos ocurridos el 11 de septiembre de 1973 en Chile. La publicación de *Círculo vicioso* supone para Marín retomar la publicación literaria, que había suspendido durante su exilio barcelonés; lo anteceden dos libros de corte periodístico, político y visual que nacieron a partir de la experiencia golpista publicados en México. Marín debutó en la narrativa con *Fuegos artificiales*, novela publicada en la editorial Quimantú en el mes de abril, teniendo una circulación y recepción más que breves, pues tan solo cinco meses después el libro sería sacado de circulación y muchos ejemplares terminarían siendo desechados o incinerados, ya que la línea editorial de la difunta y lamentablemente efímera Quimantú no era compatible con la recién bautizada Editora Nacional Gabriela Mistral.³ Su novela y su antigua militancia en el Partido Comunista le valieron, según confesaría un militar en retiro a Marín en Barcelona, el exilio.

Círculo vicioso inaugura entonces un proyecto que ha sido frecuentemente catalogado como ambicioso y único en la narrativa chilena⁴, pero, del mismo modo, se

³ *Fuegos artificiales* fue uno de los, literalmente, millones de libros que la editora Quimantú publicó entre los años 1970 y 1973. Solo dos colecciones de la casa editorial (“Minilibros Quimantú” y “Quimantú para todos” superan los cinco millones de ejemplares publicados (Subercaseaux 148-49).

⁴ Así Matías Rivas: “Marín inaugura un proyecto narrativo absolutamente original en el panorama chileno” (contratapa *Círculo vicioso*); Ignacio Echevarría: “[...] novela extraordinaria, portentosa, circular, interminable” (*Las cien águilas* “Prologo: El extranjero” 27) y Raúl Zurita: “[...] hacen que esta novela se

elogia también la extensión del proyecto⁵, dando la impresión de que la singularidad de *Historia de una absolución familiar* se reduciría a la cantidad de papel utilizada para su transformación en libro.

Así, la publicación del proyecto narrativo de Marín se enmarcaría en tanto libro en un proyecto monumental, menos por el gesto de hacer de la ficción un monumento a la memoria, que por la extensión y magnitud del monumento, lo cual puede ser leído más como un síntoma general de una cierta crítica y modo de leer que un rasgo particular de la obra de Germán Marín⁶; síntoma que podríamos establecer como un primer momento de nuestra lectura: la escasa atención crítica de una obra sobre la memoria publicada en la década de la memoria.

Podríamos, para comenzar, establecer someramente que *Historia de una absolución familiar* abarca la escritura de una vida, la de un narrador que sabemos del mismo nombre de su autor, pero cuya vida no se inicia en aquel gesto tramposamente autobiográfico, sino que lo hace en el origen familiar de quienes serán la familia Marín Sessa. Este origen, marcadamente ficticio en tanto reconstrucción no solo de los pormenores socio-culturales e históricos de la infancia de sus padres, sino también, como absorción y apropiación de la voz del padre por el narrador, para relatar lo anterior a través de fragmentos que intercalan

sitúe entre las más notables de la literatura de nuestro tiempo”. (*Círculo vicioso* “Prólogo: La voz del padre” 17).

⁵ Así Raúl Zurita: “Heridas, desbordadas, rotundas, las mil seiscientas páginas que conforman la *Historia de una absolución familiar* hacen que se sitúe entre las más notales de la literatura de nuestro tiempo” (*Círculo vicioso* “Prólogo: La voz del padre” 17); Camilo Marks: “*Historia de una absolución familiar* [...] tiene 1704 páginas. [Es] una obra colosal, posiblemente la más desmesurada en términos de longitud que haya emprendido un novelista chileno” (222).

⁶ Resuena el diagnóstico de Roberto Bolaño esbozado en la monumental *2666*: “[Los lectores ya no] se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros” (289). Cabe mencionar que el resto de la obra de Marín no destaca por su extensión, lo que coincide con lecturas más productivas y atentas, lo que ciertamente ocurre en el caso de *El palacio de la risa* (1996).

la infancia de Raúl Marín en Temuco, así como la llegada de los Sessa desde Italia en busca del porvenir en una tierra que retribuye los esfuerzos que se ponen en ella⁷. La ficción que Marín emprende comienza con unas supuestas notas dejadas por el padre, las cuales corrige y reescribe constantemente.⁸ Junto a la recreación del pasado, tenemos, además, el diario que el propio autor de los fragmentos lleva desde su exilio barcelonés, en los cuales se intercalan reflexiones sobre el acontecer político y cultural de Chile, digresiones sobre la finalidad de la literatura y la escritura, y, por supuesto, comentarios sobre los pasajes recientemente escritos. Finalmente, y para enredar todo un poco más, tanto la novela de la familia, como el diario del exilio, son editados por un tal Venzano Torres, supuesto colaborador y amigo de Marín desde los tiempos de este en la revista *Cormorán*. Venzano Torres es quien aporta luces sobre pasajes oscuros, términos, contexto histórico y político, así como también, y un dato muy valioso para pensar ciertos aspectos de la trilogía de Marín, la bibliografía que este consultó para establecer fidedignamente los años no vividos, pues son fuentes literarias, cinematográficas, musicales y documentales (revistas y periódicos) las que guían e iluminan ciertos momentos de la escritura y la lectura. Pero Torres es el alter ego de Marín, nombre con el cual concursaba en premios literarios y

⁷ La familia Sessa llega, en un primer momento, a Buenos Aires, pero al recibir cartas con la información de que “la verdadera tierra del progreso [estaba en Chile]” (*Círculo* 56), la idea de emigrar nuevamente comienza a rondarles. Pero no será hasta que se rompa la duda con una evidencia: la fotografía. La prosa de Marín otorga a la imagen un carácter documental que sería más inmediato y fiel en el transporte de la información y la verdad: “Pero las fotos que enviaran en dos o tres oportunidades, orgullosos de esos mismos en sus ropas de domingo, expresaban mejor que esas dilatadas y escolares cartas los sueños hechos realidad en ultramar” (*Círculo* 57). De lo anterior no solo se puede deducir una suerte de retraso en los movimientos y finalidades de la escritura, sino también, como podremos ver a lo largo de la lectura de *Historia de una absolución familiar*, el papel que tiene la fotografía como prótesis de la memoria al poseer una naturaleza documental que establece un límite para lo escrito en tanto ficción.

⁸ Tempranamente, en el primer fragmento, tenemos tanto una supuesta indicación del padre a Marín en que indica que ponga ojo en el chilenismo “acarreo de votos” (*Círculo* 31), así como también la inclusión del término chaperona en lugar de dama de compañía, el cual era más usado en la época de sus padres (*Círculo* 32). La segunda anotación claramente no tiene que ver con una aclaración en pos de una verosimilitud literaria, sino que es una de las tantas notas que Marín deja para su propia reescritura de los fragmentos, como también para que sean editadas por Venzano Torres.

reseñaba obras en la revista *Cormorán*. Sigue a *Círculo vicioso*, *Las cien águilas*, volumen en que Marín vuelve a su infancia, pasando desde la ruptura de sus padres, a su primera adolescencia en Argentina junto a su madre, y, hecho clave en su biografía, la educación que recibió al volver de Buenos Aires en la Escuela Militar Bernardo O'Higgins. Concluye el ciclo *La ola muerta*, la cual relata la vida llevada por Marín en Buenos Aires, ciudad en que se radica por unos años luego de expulsarse de la Escuela Militar en la novela anterior y ver como su deseo de radicarse en Europa se transforma en una estadía forzada que lo obliga a ganarse la vida de distintas maneras para terminar trabajando como disc jockey y matriculándose en la Universidad de Buenos Aires. Todo lo anterior acompañado por el diario del exilio y la edición de Torres, configurando una escritura que varía en tonos y voces, en gestos y modos de la escritura, variaciones que sitúan la lectura bajo el foco iluminado a ratos que es una vida.

La crítica periodística recibió bien el ciclo narrativo de Marín, pues tanto *Círculo vicioso* como *La ola muerta* fueron galardonadas en sus años de publicación con El Premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura (1994) y el Premio de la Crítica de la Universidad Diego Portales (2005), respectivamente. Sumando al hecho de que es considerado como un autor con “una prosa exigente, laboriosa, ardua, inconfundible, [y que posee] una vasta cultura literaria y una pertinaz, obsesiva, indomeñable dedicación a la escritura”.⁹ “*Historia de una absolución familiar*”, se nos dice, “es algo que, en nuestras letras, nunca se ha visto, un relato que se produce, reproduce, muta y se transforma ante nuestros ojos”, involucrando al lector en su construcción, por lo que la trilogía sería “una

⁹ La consideración es de Camilo Marks, y también la extiende a la prosa de Diamela Eltit, ejemplos, para él, de escrituras únicas en el panorama narrativo chileno (221).

interrogación acerca de su propia estructura y contenido, un cuestionamiento sobre lo que se pone en el papel”, y a fin de cuentas, “una inquisición sobre cómo se escribe, cómo se logra escribir una novela”¹⁰. Una opinión similar estaría situada en otro ámbito de la crítica, académica ahora, la cual plantea una lectura de la trilogía como “una búsqueda metafórica del ADN de la escritura”, realizando una lectura transdisciplinaria que toma una propuesta desde la genética para establecer la metáfora de lectura (y escritura) en Marín, tomando dicha metáfora como un modelo de experimentación y creatividad en la literatura y las artes, incluyendo reflexiones literarias y filosóficas.¹¹ Centrando la mirada en la lectura académica, se vuelve evidente, a primera vista, que existe un trabajo de pensar la obra de Marín teniendo en cuenta una renovación teórica que, precisamente, ha venido permitiendo la emergencia de nuevas lecturas sobre focos antes poco considerados. La escritura de la obra juega en Marín un papel preponderante, con un claro tono autoreflexivo que irradia al conjunto de un espesor que satura la lectura en tanto no sabemos de dónde asirnos, y si bien dicho tono oculta tanto como muestra, no debe dejarse de lado qué se hace con ese tono, vale decir, de qué y cómo la voz hace literatura.¹²

¹⁰ Este sería, para Marks, el centro de la trilogía de Marín, siendo la obra en sí, la respuesta a la pregunta de cómo se logra escribir una novela (224).

¹¹ Particularmente, de acuerdo a Mariela Fuentes, *Historia de una absolución familiar* estaría enmarcada en tres grandes momentos que permiten leer de una manera otra a las obras literarias. En primer lugar, la caída y desaparición de los grandes metarrelatos; segundo, crisis y cuestionamiento de la literatura tradicional; y, tercero, un nuevo paradigma estético (Guattari) que pone a la reflexión sobre la escritura como el nuevo foco (10-1).

¹² Mariela Fuentes realiza una distinción entre memoria e imaginación (25), distinción que sería, a su juicio, clave en la escritura de la trilogía al proporcionar los materiales para llevarla a cabo. En determinado momento, no se puede distinguir, de acuerdo a Fuentes, entre memoria e imaginación, ya que Marín no podría distinguir qué es qué en la maraña de recuerdos y voces que habitan la novela. Si bien existe una relación de proximidad entre memoria e imaginación –o ficción, si se quiere-, esta no sería tan difusa en determinados momentos de la narración, sobre todo, si se piensa, por ejemplo, en la descripción de la abuela materna de Marín hecha por la voz ficticia del padre, descripción que tiene su base en las fotografías que se conservan de esta en el álbum familiar (*Círculo* 33). Si la existencia o no de dichas fotografías es cierta, solo podemos confiar en el texto, pero el hecho de que el autor haya dedicado un libro entero a describir fotografías

En vista de lo planteado, es que el objetivo general del trabajo presente es analizar el acto impregnado de ausencia que es el recuerdo que lleva a cabo Marín en toda su trilogía. De este modo, se trataría más de estudiar las características y recursos que posee la escritura de Marín para aproximarse a su pasado personal; por un lado, de qué manera se producen los recuerdos y cómo decide articularlos; por otro, cómo los lleva a cabo, puesto que no se debe obviar que *Historia de una absolución familiar* está cruzada por tres capas de lecturas que juegan entre sí, siendo la capa primaria, la narración familiar y luego personal, la que se ve mayormente modificada por cambios narrativos (pasar de la voz del padre a la voz propia) a cambios estilísticos propios de la construcción literaria. Particularmente, de acuerdo a la separación del análisis por capítulos, se consideran tres momentos de lectura: el primero se encarga de la construcción de la memoria como el núcleo de una parte importante de la trilogía de Marín, pues esta se inicia con la voz del padre, Raúl Marín, relatando la vida de las familias Marín y Sessa en 1920, cuando aún no se producía el nacimiento del narrador. A través de la apropiación de la voz paterna, Marín trae al presente la escritura no solo de la vida de su familia, sino también la de toda una época en el sur latifundista, así como el cambio cultural y económicos provocado por la llegada de inmigrantes al Santiago de los años '20. El segundo momento delimita la ficción en tanto tal, particularmente aquellos rasgos de autoficción presentes en las novelas,

familiares hace indicar que, como se mencionó en una nota anterior, la fotografía cumple un rol preponderante en establecer qué es cierto y qué no, así como también en proporcionar una forma concreta de recordar en la memoria que se escribe. Este punto es fundamental para poder analizar y estudiar la manera en que el autor dota de una épica a la construcción de sus recuerdos a partir de la búsqueda en la memoria. La reflexión acerca de la naturaleza de la escritura tiene un rol central a lo largo de las novelas, pero el hecho de que sean reflexiones *desde* el diario llevado por el autor en el exilio indica que no poseen la relevancia temporal que tiene el proyecto narrativo, el cual sería una investigación acerca del pasado personal desde sus orígenes familiares hasta su adultez temprana. En ese marco temporal es donde Marín vuelca la reflexión de la escritura de la memoria, y la manera en que esta se debe abordar, no importando demasiado el carácter verídico de lo acontecido, sino que cómo se decide excavar en la memoria personal, y de qué manera se pretende fidelidad a esa memoria.

considerando la coincidencia del nombre del narrador –desde el Diario del exilio en Barcelona– y la firma del autor, así como los distintos juegos paratextuales presentes a lo largo de la trilogía, desde el uso del doble con Venzano Torres hasta la inclusión de notas a pie de página para inducir el efecto de verosimilitud, otorgando a la ficción una naturaleza inestable, como un juego de mostrar y ocultar. Finalmente, el tercer momento, vincula a los anteriores para pensarlos a partir del efecto de lectura que causa la escena final de la trilogía, en donde pasado y presente se fusionan, diluyendo la barrera entre memoria y ficción. De este modo, la hipótesis del presente trabajo es que *Historia de una absolución familiar* fusionaría, a través de su escritura, memoria y ficción con el fin de construir una relación más orgánica entre estas nociones, dejando de lado las concepciones más usuales respecto de ambas.

I. El río en Nueva Imperial

“Recupero cosas: imágenes, estados de ánimo, conversaciones, simples miradas. Y las pierdo. Me he puesto a sacar fotografías, para que no mueran esos momentos. Pero no vuelvo a verlos, ahí quedan”

Ángel Rama

Durante la última década del siglo XX, mientras en Chile se consolidaba una democracia de base neoliberal, comenzó a emerger públicamente un movimiento que ha acompañado *desde siempre* a la mirada hacia el pasado, pero que, dada la singularidad del caso chileno, la mirada se transforma en la intención de buscar posibles respuestas a las preguntas que han rondado desde el 11 de septiembre de 1973, ¿qué recordaremos de todo esto?, ¿qué hacer con aquello que se guardará irremediabilmente en alguna de las capas verbales de la memoria?, ¿qué encontraremos en esta al buscar, al cavar?¹³

Algunas de estas preguntas se repitieron constantemente en el Cono Sur, pues las dictaduras proliferaron dejando quiebres que implicaron escarbar en las huellas del presente perdido. Proliferó de esta manera, posicionándose en un lugar jerárquico en los debates políticos y culturales, la llamada “cultura de la memoria”¹⁴, puesto que para que las nuevas democracias pudieran pensar un futuro, debían asegurarse de tener una certeza sobre cómo serían pensados y recordados todos aquellos hechos que se han, lastimosamente, agrupado bajo la rótula de violaciones a los derechos humanos. Las violaciones realizadas sistemáticamente por las dictaduras no solo alteraron el curso de quienes se vieron perseguidos, asesinados y desaparecidos, sino también de un sector, un lugar mucho menos

¹³ Elizabeth Jelin plantea que el hecho de que una democracia se haga estas preguntas es un síntoma de la salud de la democracia y, también, una muestra de la consolidación de la democracia en sí, pues las posibles respuestas de estas y otras preguntas apuntan hacia el futuro (5).

¹⁴ El término pertenece a Andreas Huyssen en su diagnóstico sobre el tiempo de la globalización. La “cultura de la memoria” posee un carácter paradójico: la preocupación por el pasado contrasta con la preponderancia que poseyó el futuro en el comienzo del siglo XX de mano de la modernidad (13).

concreto que se vio imposibilitado de asimilar completamente lo que ocurría. La memoria se volvió, de este modo, preponderante para pensar algún tipo de futuro. Pero la preocupación inicial por la memoria comenzó a darse de manera global con la caída del Muro de Berlín en 1989 y los aniversarios de eventos bélicos, particularmente de la Segunda Guerra Mundial. La conmemoración de las fechas que marcaron el conflicto armado causó que se volviera nuevamente sobre determinados puntos. Así, se tornó ineludible la Shoah en tanto el exterminio del pueblo judío se volvió a la vez un ejemplo de la necesidad y vigencia de la memoria como tema político cultural, y ejemplo del uso político de la memoria¹⁵.

Así, y regresando el término de “cultura de la memoria”, las consecuencias de los usos de la memoria no solo se han quedado en el ámbito político y social, sino que también se han visto influidas por el marketing y el consumo de figuras de la memoria¹⁶, lo que impide acercamientos directos que apunten a un solo ámbito de esta, complejizando aún más la relación de los sujetos con una memoria que lleva el hartazgo de su forma hasta la imposibilidad misma de su comprensión. De esta manera, se formaría una dicotomía entre la ausencia de memoria y su exceso, casos que tendrían, en el primero, consecuencias sobre lo que se decide recordar –tanto a nivel individual como nacional¹⁷–, pues siempre hay una

¹⁵ Si bien no se abordará de manera directa la Shoah, dado que no es el eje de la presente tesis, debe mencionarse la segunda parte del esclarecedor libro *La memoria saturada* (2012) de Régine Robin, “Una memoria amenazada: La Shoah”, para comprender a través de la prosa divulgadora de Robin el rol que ha tenido la memoria de la Shoah y los sobrevivientes en la conformación de una política nacionalista e identitaria por parte del gobierno israelí.

¹⁶ Huyssen destaca el rol que tiene la industria cultural en el incentivo de estas figuras de la memoria. Lo singular es que no apuntan a los eventos conflictivos de la memoria, sino que a aquello vendible: ciudades y pueblo como monumentos, fechas de relevancia, así como también muebles y productos tipo retro o vintage, y, la automusealización de sí mismo a través de grabaciones personales, memorias y autobiografías (19).

¹⁷ Huyssen sostiene que “el ámbito político de las prácticas de la memoria sigue siendo nacional, no posnacional o global” (21).

memoria que opera, ya sea de manera consciente o inconsciente; el olvido que esta sufre, está relacionado con la construcción política del presente que la sociedad decide hacer, vale decir, qué se decide recordar o no. En el caso del exceso, se produce una saturación que impide concentrar de manera adecuada la mirada sobre el recuerdo idóneo, en tanto es un deseo de recordar lo que origina la mirada; al existir una saturación se produce una represión en la memoria¹⁸. La dicotomía que se vuelve sobre los usos resalta, al mismo tiempo, el hecho de que, por un lado, no se puede fijar *una* memoria y, por otro, que esta genera pertenencia a un momento particular y colectivo¹⁹.

La memoria, sin embargo, requiere de un verbo para funcionar²⁰, necesita que se haga algo con ella, pues, según lo expuesto en los párrafos anteriores, la memoria se activa y desactiva según los usos que se dan a partir de lo que las voluntades desean hacer con ella. El hecho de que la memoria requiera ser utilizada permite ver que la reconstrucción que se hace de las ausencias que el paso del tiempo conlleva y trae consigo, implica una

¹⁸ Régine Robin precisa la relación entre ausencia y exceso de memoria al clasificarlas siguiendo un tono freudiano: “El exceso de memoria sería del orden de la compulsión a la repetición, que prohíbe toda reconciliación con el pasado y toda distancia crítica. La falta de memoria también sería del orden de la represión, pronto a volver a frecuentar un tejido social mal estabilizado y que “creía” poder abstenerse de su relación con el pasado” (36).

¹⁹ “En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar *una* memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por una sociedad” (5) sentencia Elizabeth Jelin, para luego establecer que la memoria “tiene un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades” (10-1) puesto que “es imposible recordar o recrear el pasado sin [los] contextos” (20) en que se inscriben las sociedades y, por ende, las comunidades.

²⁰ Paul Ricoeur establece una diferencia entre los procesos que operan respecto de la memoria. Definiendo su proceder como uno de anclaje fenomenológico, recurre a Platón y Aristóteles para definir los procesos, relaciones y acciones que se involucran al considerar la memoria, el recuerdo y la imaginación, por lo que, de la mano de Aristóteles, concluye que “la memoria es del pasado” (33), ya que la sensación temporal de la memoria, o, mejor dicho, su pertenencia, es lo que la configura y distingue más claramente. La aproximación a ese pasado se llevaría a cabo desde una perspectiva fenomenológica de la memoria, así como las definiciones y acciones que utilizará para abordar los distintos modos de recordar, las cuales vienen dadas según las fuentes a las que recurre: Henri Bergson y Edward Casey, en quienes distingue, respectivamente, la memoria/hábito y la memoria/recuerdo (44-5), evocación/búsqueda (46) y rememoración laboriosa y rememoración instantánea (48); mientras que de Casey utiliza los términos de recordar, rememorar y reconocer (58).

aproximación a esta, es decir, una forma propia de escribir la ausencia para conjugarla de una manera adecuada en un presente que se verá constantemente modificado por su irrupción. Así, sobre el asunto de la presencia de aquello que está ausente es necesario aproximarse, o sea, establecer una manera en que la memoria será abordada mediante una escritura que permita ver en esta las zonas que quedan ocultas²¹. Sobre lo oculto de la memoria debe decirse que traer a la luz aquellas zonas de la existencia debe realizarse mediante un trabajo de escritura, motivo sobre el cual se argumentará en lo que resta del presente trabajo.

Retomando el nombre de Germán Marín, su trilogía *Historia de una absolución familiar* es una obra que plantea, justamente, los problemas de aproximación a la memoria, no solo por el tratamiento y uso que hace de esta, vale decir, qué decisiones se pueden evidenciar a partir de la escritura de Marín para *relatar* la memoria, sino que, además, por el momento en que comenzó a ser publicada la obra: la problemática década de los '90, década de la memoria por excelencia.

²¹ Walter Benjamin permite ver, de una manera distinta a Ricoeur, que la aproximación a los recuerdos es la clave: “La lengua lo ha dado a entender sin posibilidad de error: la memoria no es un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido tal como la tierra es el medio en el que yacen sepultadas las ciudades muertas. Quien aspira a aproximarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un hombre que cava. Eso define el tono, la actitud de los recuerdos auténticos” (79). Del mismo modo que para Ricoeur la sentencia de Aristóteles guía su investigación, el fragmento número 16 de la *Crónica de Berlín* del *pensador* alemán guía el presente trabajo: la memoria debe ser entendida como un sedimento en el cual se buscan *con* la lengua los recuerdos. Así, se puede entender que esta tenga tanta preponderancia en la actualidad, pues, por un lado, facilita la comprensión de las memorias colectivas e individuales, ya que permite que, al ser entendidas como capas, el gesto de la búsqueda sea lo relevante; mientras que, por otro, la relación que se da entre memoria y lenguaje faculta la posibilidad de entender no solo la irrupción de determinados recuerdos, sino también cómo fue que llegaron a la luz.

La distinción entre Ricoeur y Benjamin será aún más radical, ya que mientras el primero establece diversos modos de aproximarse a los recuerdos, para Benjamin solo existiría uno, el cual estará dado por la capacidad de una escritura de evocar fielmente ese recuerdo particular. El tema de la fidelidad surge, entonces, pero lo interesante es que dicha fidelidad no se debe concretar respecto del recuerdo en sí; de lo que se trata, es de una fidelidad que nace y se origina *en* la escritura del recuerdo y, por añadidura, en la lectura del mismo.

Se volverá constantemente al fragmento número 16 a lo largo del ensayo, y se verán, en los capítulos siguientes, no solo la relevancia que tiene para pensar la memoria, pues también abarca las relaciones que se darán entre memoria y ficción, y cómo ambos fenómenos modifican el tiempo de la aproximación, fundiéndose en el presente de la escritura/lectura.

La primera vez que la palabra *memoria* aparece en *Círculo vicioso* es en la página 15, con Venzano Torres, *editor* de la trilogía, y lo hace al cerrar el escolio que antecede la irrupción de la voz del padre del narrador: gesto que problematizará todo el primer tomo de la trilogía, pues obliga a pensar la inclinación a la escritura de la memoria como una falsificación, en tanto la memoria que se reconstruye (la memoria de los padres del narrador) no tiene una relación directa con el narrador, a razón de que lo recordado no se origina en su experiencia. Así, la experiencia vital de las muchas voces evocadas en la trilogía se traduce en que estos son “ciudadanos de un país que la Muerte se llevara. [...] arrojados a ese largo presente que para el autor era la memoria” (*Círculo* 15). La memoria, entonces, como un presente que establece una rememoración constante, pues si la memoria adquiere un matiz que la priva del tiempo que, supuestamente, le corresponde, esto se debe a que está siendo objeto de una acción que la torna rememoración pura. Esta primera categoría de memoria abarcará gran parte de las reflexiones que se hacen sobre la naturaleza del recuerdo, siendo puesto el énfasis en el momento en que el recuerdo desde la memoria se lleva a cabo, hecho fundamental, al entender que los recuerdos se originan desde el Diario de un exiliado en Barcelona.

Si se puede hablar de un primer momento en que la memoria irrumpe en la novela de forma tácita, problematizando de inmediato la noción de fidelidad a sí misma, debe ser en el primer fragmento de la trilogía, fragmento que una vez concluida esta, será también el último: el viaje de la abuela del narrador, madre de Raúl Marín, en el ferryboat *American Boy* por las aguas del río de Nueva Imperial que tiene como destino Puerto Saavedra. La protagonista de la escena es Silvina, y mientras el ferry recorre las aguas, el orfeón del municipio de Carahue acompaña las conversaciones y juegos de la burguesía con vals de

Strauss. La escena es extensa y abarca un par de los cientos de fragmentos que componen la trilogía, y se concentra, principalmente, en entregar una imagen de Silvina, así como de los pasajeros del *American Boy*. Las imágenes contrastan, pues si bien la mayoría de los pasajeros, hombres en su mayoría, discuten y plantean sus inquietudes respecto de la campaña de Arturo Alessandri Palma, Silvina mantiene una actitud reflexiva, de cierto cansancio frente a algo vivido todos los veranos; solo la retira del ensimismamiento que caracterizaría el baile con Rafael Domínguez y la extraña petición que ruboriza a esta: un pañuelo de la dama bañado en el sudor de su axila luego del baile. La voz de Raúl Marín nos entrega una reconstrucción de algunos aspectos de su madre, de la que los lectores obtendremos solo una imagen de ella, un par de gestos de una mujer que por momentos volvía a ser la misma jovencita de la burguesía iquiqueña. ¿Cómo se sabe esto? Gracias a una fotografía que se conserva del álbum familiar (*Círculo* 33), fotografía que permite conocer cuál era la actitud jovial que presentaba en la ciudad de la infancia, fotografía que no solo permite al padre de Marín traer la actitud al presente de la lectura, sino también comparar el cambio sufrido por la irrupción de la vida conyugal, que la destinó a estar “encerrada en las habitaciones de la casa del fundo, [a] dejar que los tediosos días de campo, sucesivos y muertos en el calendario, cubrieran de polvo los vestidos [...] (*Círculo* 37) que solo se permitía usar en Santiago, en permanente visita por temporadas enteras, o en su círculo burgués y banal a bordo del *American Boy*.

La lectura de los primeros fragmentos de *Círculo* vicioso se intercala, como será la tónica a lo largo de toda la trilogía, con entradas al Diario que firma Germán Marín y notas al pie de Venzano Torres, editor de los volúmenes²², pero, la diferencia con el tono de la

²² Sobre la firma, el nombre y lo que significa para la trilogía en tanto obra *ficción*, ver el capítulo 2.

escritura de la memoria en el caso del primer volumen, no solo la aporta el hecho de que sea la voz de Raúl Marín quien narra los hechos, sino que esta narración se lleva a cabo a través de un marcado carácter dialógico: el padre le está narrando hechos de la adolescencia de, valga la redundancia, sus padres a su hijo, narración que busca, en la futura re-escritura de los hechos por parte del hijo, el máximo de precisión, pues, ya tempranamente, en medio del primer fragmento, nos enfrentamos con la advertencia del padre ante el chilenismo *acarreo de votos*: “Ojo con este chilenismo, u oído, como decía Unamuno” (*Círculo* 31); mientras que lo mismo ocurre con la naturaleza de lo recordado, pues mediante una digresión se verifica un recuerdo: “Perdona que me corrija en un detalle antes de seguir, sospecho que esas aves no eran propiamente unos cisnes, como me señalara Victoria, sino esas garzas rosadas que yo viera en el río en numerosas ocasiones” (*Círculo* 35). De este modo, la veracidad de la memoria no se cuestiona en tanto ficción o si un hecho ocurrió realmente, pues la escritura permite que, a partir de los elementos desplegados en la escritura del volumen, esta pueda ser buscada, entregando la posibilidad de hurgar en la memoria para recuperar lo irrecuperable en un presente determinado²³, modificando el

²³ Walter Benjamin otorga importancia a la búsqueda sin un objetivo claro respecto del recuerdo: “La búsqueda inútil es tan parte de la cuestión como la que tiene éxito, y por eso el recuerdo no debe proceder narrando, y mucho menos informando, sino épica y rapsódicamente en sentido estricto, tantear con su palabra siempre en distintos sitios, investigando en capaz cada vez más profundas en los viejos sitios” (Benjamin 79). La cita anterior puede ayudar a entender ciertos momentos de la escritura, sobre todo aquellos en que las digresiones aumentan, por ejemplo, en medio del fragmento que trata del discurso de José Emilio Recabarren en Carahue (*Círculo* 87), digresión que nos lleva desde la Plaza de Carahue a la sala de una familia acomodada en donde dos adolescentes se seducen mutuamente. Aquella digresión o, mejor dicho, detalle, ilustra de manera tan perfecta como irónica la versatilidad del método de reconstrucción del pasado, pues se intercala, con el fervor de la sexualidad juvenil, el arresto de Recabarren: “La izquierda ha sido siempre exótica en sus rituales, porque mira tú qué idea hacer suyo el himno de Claude Rouget de Lisle. Julito estaba en ese momento en casa de su polola, sentado junto a ella en el living, cuando escuchó que en la calle, para sorpresa de ambos, sucedía raro y retiró la mano de su falda de tafetán. El populacho que acompañaba a Recabarren había echado a correr hacia el río al advertir la presencia de la Guardia Rural. Pero el cabecilla, desafiante en su actitud, se quedó a solas en la mitad de la calle, a la espera de Polanco que venía hacia él, escoltado por seis de sus hombres. La visita del compañero de curso llevaba ya algunas horas, dispuesto a aprovechar el dolor de cabeza que Raquel había argumentado para quedarse en casa” (*Círculo* 97-8). La

destino de la narración, puesto que, por un lado, la narración se modifica al producirse variaciones que la alejan del simple hecho de dar cuenta o informar de algo; por otro, el tono de la voz paterna comienza a adquirir matices épicos, al incluir no solo las referencias a las vidas personales e inmediatas de lo que será el núcleo Marín Sessa, sino también distintos momentos político-culturales de la década representada, maximizando la mirada de la memoria hacía otras capas.

Por este motivo, el pasaje acerca del episodio de Luis Emilio Recabarren en la plaza de Carahue, relatada por la voz del padre con una indiferencia que se ubica a medias entre la inocencia juvenil o la ignorancia, parece decir, en un primer sentido, a través de la escritura de Marín, que la historia la escriben los vencedores²⁴, signando para siempre la derrota de un tipo de discurso político en Chile a través de las imágenes que se cuentan: la imposibilidad de que las ideas tengan un impacto real en el público obrero que escucha el discurso de Recabarren, el arresto injustificado del mismo, así como el incumplimiento de la amenaza que Recabarren dedica a los patrones y dueños de fundos, los cuales junto a la Guardia Rural de la mano de Polanco, lo han expulsado para siempre de las tierras del sur. Por otra parte, la prosa bifurcada de Marín parece establecer, también, el destino que llegará 50 años después, convirtiendo la escena de Recabarren en el destino de las ideas

escena continúa hasta que los adolescentes han terminado sus escarceos y la Guardia Rural ha aprehendido a Recabarren.

²⁴ Una reflexión sobre la escritura de la historia se encuentra en el libro de Elizabeth Collingwood-Selby, *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, puesto que, en primer lugar, reconoce el carácter de escritura de la historia (72) y, segundo, en que respecto a los acontecimientos, “son los vencedores los que hacen y regulan la historia –hacen y regulan la historia como escritura, como perpetua inscripción” (72). En el pasaje de la trilogía mencionado, siguiendo a Collingwood-Selby, al ser expulsado el político de izquierda, está siendo perpetuamente expulsado en tanto la historiografía de los vencedores será la encargada de escribir el pasaje como tal. Si bien no debe considerarse el pasaje de Marín como literal, en el sentido de que es atravesado por una escritura que se entromete en la historia, debe considerarse como una cierta escritura de la historia de la izquierda en el país, historia que será, irremediabilmente en tanto historia, una derrota.

socialistas que buscan modificar un cierto orden en la representación política. La memoria histórica, y la consumación histórica del destino de un tipo de ideas, se aleja del mismo modo en que la guardia civil retira a Recabarren de la ciudad:

Vamos andando, escuchó [Julito Velasco] que Polanco le ordenaba al subversivo, tengo instrucciones de conducirlo a la estación de ferrocarril. Pudo observar en ese instante, escondido entre los visillos, cómo los uniformados se ponían a cada lado de Recabarren, pero, cosa rara esa tarde, afuera estaba cada vez más oscuro y las farolas proseguían apagadas. Sin decir palabra cambió de mano el maletín y echó a caminar junto al teniente resignadamente, sin apurar demasiado el paso, bajo el silencio que se respiraba en la calle. [...] Al estar aquél en buen recaudo en manos de la Guardia Rural, el pueblo volvería a la quietud y, al día siguiente, todo proseguiría igual, como cada mañana al despertar, si bien el bochinche quedaría resonando en el aire hasta morir de a poco en la indiferencia, aunque se demoraría. En la estación de ferrocarril, en cuya sala de espera pasaría vigilado por un piquete la noche entera, el forastero dejaría de ser la amenaza que había acechado al vecindario (*Círculo* 99-100).

La limitada audición y visión de Julio Velasco de los acontecimientos se ve reforzada por la prosa de Marín que pareciera querer llenar todo lo que este no puede ver, entre cada coma emerge lentamente la imagen del desahucio del político obrero frente a las fuerzas del orden. La adjetivación que este merece por parte del narrador-padre, solo viene a confirmar el carácter premonitorio que la escena tendrá en la construcción que el narrador-hijo hará de los hechos que acontecerán en el ocaso de la Unidad Popular.

Generalmente, las referencias a la infancia siempre van acompañadas del epíteto “tierra de la memoria”²⁵ al ser una experiencia que, al ser rememorada, está cargada de pasado y ausencia. También, debe tenerse presente que la voz del infante siempre se ve transformada por la voz del otro-adulto que lo representa. En los pasajes finales de *Círculo vicioso*, ocurre que la irrupción del niño-Germán aparece, como ha sido la tónica en toda la

²⁵ El prólogo de Jorge Monteleone a la edición de El Cuenco de Plata de *Infancia en Berlín hacia 1900* lleva el título de “La infancia en la ciudad de la memoria”. Asimismo, la implicancia de que el narrador de la infancia jamás sea el niño la transforma “en una zona oscura, un pasado que sale a flote en el presente del sujeto que escribe” (Guerrero 17).

novela, se da a través de la voz del padre, pero la aparición tiene un carácter casi macabro, pues sin una pizca de vergüenza, en un apego total al tono autoritario y autocomplaciente, confiesa al hijo que “[fue] engendrado por un coito que [su] madre se resistió a tener una tarde de invierno, luego de volver de la casa de los Sessa, donde habíamos ido a almorzar como cada domingo” (*Círculo* 453). Nueve meses después, el débil bebé recibirá los cuidados de su madre y madrina para palear el hecho de haber nacido bajo el signo de Piscis, lo que explicaría las enfermedades y vómitos al “ser una criatura muy nerviosa” (*Círculo* 454).

En *Las Cien Águilas* (1997), la forma de abordar la infancia se hace desde la mirada del presente de la escritura hacia atrás, con una clara modalidad evocativa y, evidentemente, narrativa, pues se requiere decidir sobre el momento en que los recuerdos comenzarán: “Tal vez convenga situar el texto en el momento del inicio de la actividad escolar cuando, a los cuatro o cinco años, fui matriculado en la Scuola Italiana Vittorio Montiglio [...]” (*Águilas* 35). La decisión de comenzar a narrar la infancia puede entenderse gracias a que a los cuatro o cinco años ya hay recuerdos formados, concretos, a los que la memoria permite ir con mayor facilidad, ya que de recuerdos anteriores solo queda “presente de manera azarosa el perfume de talco con que [su] madre, enérgica y solícita como [cree] verla, [lo] espolvoreaba cada mañana después de bañar[lo] delicadamente, al igual que a una criatura de porcelana” (*Águilas* 36), de modo que la inestabilidad de la memoria traspasa la imposibilidad de recordar la infancia, así como también se convierte en imposibilidad de mantenerse fiel al propósito de ficcionalizar lo menos posible sobre aquellos años. Y si bien el problema de la fidelidad a los hechos es un asunto latente en gran parte de la obra, para apaciguar la irrupción o el amor de las

palabras, Marín tiene la ayuda de la fotografía, ya que esta le proporciona la posibilidad de recordarse a sí mismo, operando como una prótesis a la memoria, y una barrera a su escritura:

Tengo claro hoy de esa edad, al margen de la presencia de mi madre, sólo unas vagas percepciones del exterior, tales como la sensación de frío que me provocaba el terciopelo de un pantaloncito negro, destinado a las grandes ocasiones, al rozar la tela cuando, al modo del niño adulto que deseaba ser, me llevaba las manos a los bolsillos en un gesto de independencia. En las *fotos que conservo de esos años*, siempre aparezco así, con un pie delante además, como si quisiera definir una actitud. *Es más un recuerdo que una aseveración*, a pesar de que Baudelaire deploraba la influencia corrupta que la fotografía perpetraba en la memoria. (*Águilas* 36. Énfasis agregado)

De este modo, la fotografía viene a configurar los recuerdos puesto que al congelar el tiempo y encerrarse en él²⁶ no permite que se pueda mentir respecto de ella. En este caso, proporciona no solo la imagen de sí, sino que también aporta un gesto, una actitud para entenderse en el presente que se trae a través de la escritura. El pasado se vuelve tremendamente inestable en la trilogía, pues, por un lado, siempre requerirá una ayuda, un recurso que lo encauce en vías de la fidelidad con quien narra o recuerda y, por otro, el pasado, entendido como ausencia, solo tiene sentido en la escritura en el momento mismo de esta, como si la verdadera forma de recordar solo pudiese llevarse a cabo escribiendo. Entre estos dos aspectos se genera una relación dialéctica, ya que las prótesis de la memoria

²⁶ El “niño adulto” que menciona cumple, al gestualizar, la transformación en imagen que Barthes vincula con la pose fotográfica: “[...] cuando me siento observado por el objeto, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me transformo por adelantado en imagen” (37). También Eduardo Cadava establece relaciones que involucran al tiempo y su congelación, así como aporta otras, ya que cada fotografía en tanto imagen, “atestigua la enigmática relación entre muerte y supervivencia, pérdida y vida, destrucción y preservación, luto y memoria” (58) y, particularmente en el caso de los retratos y poses que se adoptan al ser fotografiado, conllevan una suerte de archivo histórico que ofrece diversos contextos para el sujeto que posa, por lo que estos contextos impiden una definición del sujeto, ya que jamás es idéntico a sí mismo en el momento del disparo fotográfico; Marín estaría entonces escogiendo el contexto en que se definirá a sí mismo, cerrándolo al hacer convivir el recuerdo de la fotografía y su descripción.

continúan siendo evocadas en el presente de la escritura, ya sea como base del recuerdo, o como écfrasis de aquello que sirve de prótesis.²⁷

²⁷ Marín no solo utiliza fotografías para precisar sus recuerdos y escritura, sino también periódicos, anotaciones familiares y literatura. La gran cantidad de notas con que cuenta la trilogía sirven de testimonio. Asimismo, la obra de Marín cuenta con *Lazos de familia* (2001), el cual se compone de descripciones de fotografías pertenecientes al archivo privado y de fotografías anónimas, publicidad de la época, recortes de prensa, tarjetas postales, etcétera, todo lo cual, conforma un paseo por la memoria visual del autor. Sobre el libro Marín establece: “[Son] instantes de una memoria de papel que, a pesar de no ser totalmente míos, de alguna manera me pertenecen” (13). La memoria, en sintonía con el postulado de Benjamin, es un material que adquiere distintas formas según el modo en que se recuerda.

II. “¿Te pedí que dijeras la verdad?”

“El arte de la restauración del pasado es una audacia vana que expone inevitablemente al ridículo”
Pascal Quignard

Al enfrentarse a una trilogía que recorra cronológicamente los orígenes de una vida familiar desde 1920 hasta el inicio del exilio, salta a la vista la inmensidad de hechos que esa voz que narra tendrá que utilizar para intentar cumplir su propósito.²⁸ La voz de Germán Marín, resuena con absoluta conciencia sobre su proyecto, y si bien se plantea límites “pues [está] hablando de una vida” (*Águilas* 35), tiene claro que “a veces, llevado incluso por una palabra que me gusta, se impone en mí la realidad aproximada e invento” (*Círculo* 452), lo cual produciría que la materia de su escritura se vea constantemente cruzada por el deseo de fidelidad a la vida, así como al deseo de soltar la mano. La paradoja a la que se ve enfrentado Marín, no solo radica en el impulso hacia la escritura, sino que además ha estado presente desde el paratexto que hace de obertura luego de la portadilla.²⁹ La “Nota original de los editores”, nos indica que la obra ha sido completada en el exilio, y ha sido editada por Venzano Torres, nombre que se tornará relevante una vez que lo entendemos como un doble del autor de las páginas: Germán Marín.

Venzano Torres es, supuestamente, un amigo de Marín al cual conoció en sus tiempos de trabajo en la editorial Universitaria, época en la que junto con Enrique Lihn editaban la revista *Cormorán*. Torres ha publicado un cuento que ha sido antologado junto

²⁸ Propósito que culminará en un fracaso, ante la imposibilidad de poder encausar el curso de la narrativa en el momento esperado por parte de Marín: “He resuelto dejar la novela hasta aquí junto con la decisión, asumida hoy, de viajar a Chile próximamente, y tal vez es lo mejor que puedo hacer” (*Ola* 366).

²⁹ Si bien las ediciones presentes (ediciones definitivas por el autor del año 2015) cuentan con un prólogo de un autor ajeno a la estructura original, estos se han omitido para los análisis y lecturas propuestas desde mi lectura, no así en la Introducción, en donde recurro a algunos paratextos utilizados para reflejar un cierto estado de la lectura de Marín.

a otros representantes de la cuentística nacional. El Golpe de Estado lleva a ambos a México, país que se volverá la residencia de Torres mientras se gana la vida criando equinos y realiza investigaciones literarias de forma paralela, mientras que es solo un lugar de paso para Marín antes de emigrar a Barcelona. Ambos regresarán a Chile en la década de los '90. Torres es para Marín un doble, al cual trasplanta a recuerdos vividos en Santiago antes del exilio, sobre el que “[conjetura], basado en ciertas teorías sobre el doble, que [...] un hombre nacido el mismo día que yo, quizá de Venzano Torres, transitaba por esa misma calle dirigiendo sus pasos a la Biblioteca Nacional” (*Águilas* 139).

La historia de Torres debe entenderse como otra ideada y escrita por Marín, puesto que la figura de este es utilizada para tener un confidente en el proceso de escritura de la trilogía, así como también poder justificar la inclusión de cientos de notas aclaratorias a pie de página que acompañan el final de cada capítulo. También, un dato no menor, es el hecho de que sea Torres quien edita los volúmenes, ya que debe estar presente que el oficio de Marín es el de editor, oficio que lo lleva a México a trabajar en la editorial Siglo XXI y luego a la editorial Labor en Barcelona. El oficio compartido por ambos debe ser entendido como el primer rasgo autobiográfico que comparten concretamente ambos nombres, rasgo que tiene un punto de partida biográfico concreto, pero que, al percibir el gesto de Marín, y el proceso de ocultación llevado a cabo en la escritura de la novela, se transforma de inmediato en una codificación autoficticia³⁰, gesto que acompañará no solo la figura de

³⁰ En primer lugar, habría que decir acerca de la autoficción que esta trabaja sobre la base autobiográfica de los textos, considerando la amplitud de géneros que el carácter autobiográfico reviste sobre las escrituras. La primera distinción sobre la autobiografía fue elaborada por Philip Lejeune en 1975 y considera el núcleo del género lo que llama “pacto de verdad”. En este el lector debe considerar todo lo que lee como verdad. El término de autoficción, por su parte, data de 1977 y fue acuñado por Serge Doubrovsky en la contratapa de su novela *Fils*. La autoficción vendría a “deconstruir la generalidad del género autobiográfico, supuestamente basado en el pacto de verdad” (Nascimento 2), es decir, viene a quebrar las implicancias que recaen sobre la verdad, en tanto fenómeno y experiencia de lectura, así como un efecto en la

Torres a lo largo de las novelas que componen la trilogía, sino también un gesto propio de la obra de Marín, puesto que todas poseen un narrador en primera persona que comparte distintas características con quien escribe.

Así, el trabajo editorial será un gesto doble realizado por Marín, estableciendo una insistencia en la escritura que se dirige a problematizar el efecto de verosimilitud y de ficción; la edición del texto funciona para Marín como una forma de inventarse a sí mismo, dejando de lado la pretensión de fidelidad a los hechos o, mejor dicho, se establece una fidelidad a la escritura que no considera la verosimilitud de los hechos, no se preocupa de la verdad que estos puedan poseer, ya que esta solo cobra sentido en tanto tiene un funcionamiento en la narración. La verdad de la escritura demanda que Marín sea otro, de esta manera puede desprenderse de la obligación que impone el querer escribir una vida, ya que, en sus palabras, “yo soy otro cuando escribo y ese doble expresa lo que no digo” (Águilas 423). El desdoblarse en el momento de escribir no es un guiño a una cierta censura que pueda aparecer en dicho momento, sino que realza la necesidad de pensar como otro y con el otro en dicho momento, evento que obligaría al autor a pensarse como otro.

Como se ha mencionado anteriormente, la labor de Torres se lleva a cabo a través de la edición de los tomos, por lo que su injerencia se hace explícita a través de los escolios de

escritura de la verdad. La autoficción presupone, a su vez, una paradoja, pues se trata de la narración ficcional de hechos reales (Nascimento 3), lo que establece una “oscilación entre un *yo real* y una *vida imaginaria* que va a aportar toda la singularidad del relato aceptado (por el crítico y/o por el autor o la autora) autoficcional” (Nascimento 3). De este modo, la autoficción contempla la vinculación entre autor y lector, ya que “no basta que el texto se presente, de forma consciente o no, como autoficción; es necesario también que los lectores la reconozcan como tal” (Nascimento 3). Así, la relación entre la veracidad de los hechos escritos por Marín no dependerá tanto de su relación con la verdad, sino del modo en que sea leída. Por este modo, y por las reflexiones vertidas a lo largo del presente texto, consideramos que la obra de Marín es de un fuerte carácter autoficcional, jugando siempre con la noción genérica de autobiografía.

cada tomo, las notas bibliográficas y, así como en los pasajes del Diario de Marín³¹ en que este menciona aspectos de su relación que no son tratados en otro lugar, como correspondencia y recuerdos. La importancia de los paratextos³² en la obra de Marín es fundamental para poder percibir el efecto que tiene la alteración de la ficción y, a su vez, permiten entregar la impresión de verosimilitud sobre aquello que se está leyendo.

Otra veta que se abre al analizar la ficción en Marín es aquella que se desprende del narrador, particularmente con el nombre que este posee, y lo que implica ese nombre para el fracaso del objetivo de la novela y la relación que guarda con la memoria.

Como ya se ha mencionado a lo largo del trabajo, el narrador del primer volumen de la trilogía es la voz ficticia de Raúl Marín, padre de Germán Marín, autor de la obra. Asumir la voz del padre presenta la oportunidad para Marín de recurrir a la memoria familiar en la cual él no poseía siquiera la potencia de existir: el camino de sus padres aún no se cruzaba, y la narración apunta a su origen en la adolescencia de ambos padres, funcionando como una rememoración de una época centrada en las experiencias colectivas

³¹ Sobre el Diario como forma, Ricardo Piglia ha elaborado juicios pertinentes. En primer lugar, el carácter híbrido de este acepta todo tipo de entrada (87), así como que sea una “máquina de dejar huellas” (86). Germán Marín concentra en este no solo aquello que le ocurre en Barcelona, ciudad a la que nunca termina de llegar. Agrega, además, reflexiones sobre la escritura de la trilogía y el acontecer político de Chile durante la dictadura. En las reflexiones que mantiene es donde más parece dialogar con Torres, pues la mención de la correspondencia entre ambos le permite a Marín tener un espacio en donde puede discrepar con su editor, aunque, irónicamente, sabemos que el editor terminará leyendo el diario, ya que también este será editado. La máquina de dejar huellas, como Piglia se refiere al diario, funciona en *Historia de una absolución familiar* como otro mecanismo de la ficción, en tanto la confidencia o privacidad es mínima, pues se sabe editada e intervenida; las huellas terminan efectivamente dejadas para la lectura, sin importar que en este caso quien las recoja sea el mismo sujeto que las dejó en un primer lugar.

³² Un paratexto es, según Gérard Genette, “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público” (7), es decir, todo lo que rodea al texto desde sus consideraciones material (autor, título, editorial, colección, prólogo, prefacio, epílogo, notas al pie, etcétera, así como el contexto en que dicho libro se escribió o se publicó) hasta las impresiones y comentarios que circulan sobre el texto. Particularmente, la nota al pie, apunta siempre al lector salvo casos excepcionales, y busca siempre esclarecer ciertos aspectos (de ahí su relación con la glosa) que pueden quedar o no claros con la lectura (Genette 277). Este sería el caso de la obra de Marín, particularmente con la labor de Venzano Torres como editor, así como los escolios que abren cada tomo. Al poseer un carácter ficticio, estos amplían y potencian las posibilidades de la lectura de la obra (Genette 241)

e individuales de dos familias. La tensión que se produce entre memoria verídica y memoria imaginativa en el primer tomo se resuelve por ciertos dispositivos que permiten a Marín dejar de lado aquellas categorías y concentrarse en la escritura de ambas. Así, el factor autobiográfico se desplaza dejando de lado el transcurrir meramente cronológico de los hechos, haciendo de la rememoración una textualidad fragmentaria, esquiva y rapsódica, lo cual se manifiesta en una escritura que evade los puntos y apartes, indicando que solo puede buscar en la memoria con una imagen en mente, lo cual, paradójicamente no impide que otras imágenes converjan en la escritura.³³ Lo que tienen en común aquella voz narradora que denominamos Raúl Marín con Germán Marín es, en el papel y las hojas de las novelas, la filiación que la tinta establece, pues textualmente entre “ellos” no hay una relación consanguínea que altere lo que se narra, sino solo una usurpación que para tornarse verdadera debe recurrir a la ficción. Es a través de asumir no solo la voz, sino el nombre del padre, que el tono de la escritura que asume Marín a partir de *Las Cien Águilas* puede irrumpir y provocar el desplazamiento de la voz narrativa.

Una vez ha lidiado con la voz ficticia del padre, puede Marín concentrarse en la suya, la cual ha estado latentemente durmiendo a medida que los fragmentos se van hilando. El diario del exilio cumple esta función; al ser el presente de la escritura le permite tantear lo ya escrito y así poder realizar una reflexión metaliteraria acerca de aquello, recalcando una vez más la cuestión de editar que recae sobre el libro, de modo que el diario permite que exista una afirmación no solo respecto de la escritura, sino también respecto de

³³ Señala Walter Benjamin: “El que ha empezado a desplegar el abanico del recuerdo siempre encontrará nuevos elementos, nuevas varillas, no habrá imagen que le baste porque ha reconocido que es posible desplegarla, pues únicamente en los pliegues se halla lo auténtico: aquella imagen, aquel sabor, aquel tacto por cuya causa hemos desplegado, hemos desdoblado todo esto; y entonces el recuerdo va de lo pequeño a lo pequeñísimo, de lo pequeñísimo a lo minúsculo, y lo que sale al encuentro en esos microcosmos es cada vez más poderoso” (51). Este sería claramente el caso en el método que presenta Marín para recordar en la memoria.

sí mismo, ya que es en ese acto que Marín puede asignarse una función clara, tanto como escritor y como personaje de ficción:

Mañana o pasado seguiré con la novela tras ordenar de nuevo mis notas, separadas en diversos sobres de acuerdo a los personajes y a las cronologías, en una división bastante primaria de la cual no me puedo felicitar. Estoy envuelto en el caos de un bazar compuesto de mil cosas, diferentes y semejantes a la vez, *donde lo único cierto es la sombra del bolígrafo sobre el papel.* (Ola 147. Énfasis agregado)

El tema de la verdad vuelve, una vez más, a rondar en la escritura de Marín, pues ficcionalizarse a sí mismo conlleva requerimientos que necesitan validarse, validación que se vincula con la ficción al originarse de la misma, es decir, el autor se está definiendo por la práctica que lleva a cabo y lo que escribe de sí en dicha práctica. De este modo, la ficción en la *Historia de una absolución familiar* recurre, en primer lugar, a la edición para poder situarse como práctica de invención de sí como doble y, en segundo lugar, al nombre y todo lo que acompaña a la firma de Marín, abarcando la práctica de la escritura y la memoria que ha conjugado desde el primero momento en la trilogía.

III. El tiempo hendido

“Os reiréis de la cantidad de títulos; yo también me río, y veo que dos vidas no bastarían para dar color a tantos dibujos”
Giacomo Leopardi

La última entrada al Diario de *Historia de una absolución familiar* es, también, la última del volumen. En esta, Germán Marín ya está resignado a regresar a Chile y, del mismo modo, ha aceptado que el ciclo narrativo no podrá terminar del modo que había planeado. Mientras la víspera del viaje se acercaba, decide ir a un cine de Barcelona para matar el tiempo. La temática de la película sobre la invasión nazi a la URSS se vuelve impropia, y los hechos de la pantalla no consiguen atraparlo, hasta que la imagen de un río en blanco y negro lo desata y algo ocurre en él:

En ese momento me di cuenta de que la cabeza empezaba a pensar por su lado y que yo veía lo que esta imaginaba como era ese río que, al observar con más atención, resultaba el mismo que aparecía descrito en *Círculo vicioso*, el Imperial, donde el antiguo ferryboat *American Boy* navegaba entre unas aguas mansas, como en la novela. Este avanzaba lentamente en medio de unas orillas cargadas de troncos caídos y de malezas desgajadas. A la distancia se advertía cuan pequeño era bajo la inmensidad de ese paraje cada vez más dominado por las sombras, si bien hacia el poniente todavía brillaban violáceas unas últimas líneas de sol. La imagen anacrónica del vapor, como si hubiera sido robada de un álbum de calcomanías, no parecía discordante con aquel mundo fuera del tiempo, en que el hoy de esa tarde era semejante al ayer de cualquier otra tarde, expresada en ese instante por la bandada de choroyes que cruzaban el cielo en una algarabía que resonaba conocida, escuchada desde siempre en la libertad de ese espacio (*Óla 373*)

Los tiempos, pasado y presente, se homogeneizan mientras las imágenes proyectadas en el cine traspasan la distancia que separa al espectador y a estas, trayendo al presente de la escritura el pasado que quedó no solo en el primer volumen, sino también la época y, más importante aún, a los personajes y a quienes los motivaron. El presente se cubre, así, de pasado, para constituirse solamente como un tiempo histórico que existe en la coexistencia de sujetos que se encontraban hace décadas atrás e inclusive jamás se

conocieron. Marín reúne en la escritura del pasaje final a todos quienes habitaron las páginas de la trilogía:

Como era de esperar, también se encendieron las luces de colores que colgaban de los aparejos del *American Boy*, junto con escucharse, al modo del lamento de un buey herido, la bocina del ferryboat que resonó dos veces perdiéndose en el fondo del río. En la cubierta charlaban placenteramente diversos grupos de personas, diferenciadas por sus vestimentas que, como quedaba de manifiesto, presentaban detalles quizá significativos, en particular en las mujeres, que revelaban épocas distintas de la moda. Pero nada de eso parecía llamar la atención entre los contertulios, dedicados a ser felices en dicho viaje, donde algunos de ellos se trataban por vez primera, aunque para mí todos resultaban cercanos, estampados en uno u otro tomo de la trilogía. Entre éstos divisaba a Juana, al lado del uruguayo Cebeyro. [...] Observaba a la abuela paterna Silvina vestida de muselina blanca que sujetaba su pamea debido a la brisa del río, fallecida en 1930 de un ataque cardiaco en la bañera de un hotel en Santiago. Advertía al marido de la Huasa Orellana, Attilio Pastore, peinado lustrosamente a la gomina, que lucía la camisa negra del uniforme fascista, miembro de las fuerzas expedicionarias italianas en Etiopía que, a mediados de 1942, arriba de una moto, había sucumbido en el desierto en manos de un francotirador nativo. Eran muchos los conocidos, vueltos a ver ahora después de muchos años de tinta, mientras el barco avanzaba sin apuro hacia la desembocadura del Imperial [...] Departían un poco más allá, cerca de la barandilla, sentados en torno a una mesa, la mediera de cabellos largos Adelina Gallardo, amante del abuelo Juan Alberto Marín, un tanto cohibida ante las personas importantes de la región, de tránsito al vidriarse sus ojos contagiada de tifus en Lautaro en 1959. A su costado con una copa en la mano, envejecía el pije Rafael Domínguez, blanco como el papel, acerca de quien no disponía de datos actualizados. Completaban aquel grupo, Victoria Olea fallecida en 1950, desgastada por las agotadoras noches de regenta en la casa de timbirimbas, chilenuismo, de la calle Domeyko en Santiago, acompañada del brigadier Aranda del que yo me vengara a golpes de puño una tarde, de vuelta del teatro Italia por la avenida Bilbao, al haber incurrido en un acto de traición en la Escuela Militar. [...] La orquesta había dado inicio a la música al ejecutar el pasodoble *Morena* [...] pero más que cualquier otro ritmo, el bolero titulado *Sabrás que te quiero*, hecho conocido por el cantante Lucho Gatica, concitó mayor interés y el poeta Enrique Lihn, trajeado de capa, se sumó al baile al invitar a la emperifollada Betty Catrileo, reina de la noche en esa ciega hora, encaramada en unos zapatos de terraplén de corcho. [...] Mi tío Belisario Marín aparecido desde el París de la postguerra, saludaba a los conocidos olvidando las afrentas a su padre. [...] Separados en un corrillo charlaban, en un xeneize salpicado de chilenuismos, en torno a la nonna Micaela, mi primo Miguel Sessa de la organización ultraderechista Patria y Libertad fallecido en 1973 en un accidente automovilístico, tía Lina, doña Marcia, mi madre vestida de fiesta, tío Alfonso y cerca, junto al timón solitario, tía Rossana y mi padre, el señor Marín, con botas de montar al igual que en la adolescencia cuando salía de caza en el fundo. (*Ola* 374-6)

La reunión de vivos y difuntos no implica solamente que estos puedan convivir en un espacio narrativo, sino que también es la manifestación más explícita de la fusión que hay entre memoria y ficción en la obra, dejando de lado los mecanismos con que habían sido abordados ambos fenómenos. Marín debe recurrir a la imagen del cine para desatar la acción imaginativa/rememorativa que, consecuentemente, utilizará de las imágenes a las que ha venido recurriendo desde el comienzo, solo para ser conjugadas en el presente de la escritura, presente que ha estado signado por la constante aparición del Diario en la trilogía, la cual se ve modificada en su carácter reflexivo y personal, pues es la única en la cual la ficción entra alterando dicho carácter. Así, el presente ya está modificado desde la escritura³⁴ al incorporar al pasado la escritura.

Visto de este modo, podemos asumir la escritura del pasaje final como el más relevante de toda la trilogía, puesto que configura un antes y después de esta al reunir los tiempos, volviéndose un corte en la estructura de la misma, primero por esta reunión a la que ya se ha hecho referencia, así como el hecho de que toda la escena se lleva a cabo en el escenario que comenzó todo, el caudal del río en Nueva Imperial³⁵, de manera que el título del primer tomo regresa para indicar que el tiempo es un círculo que vuelve sobre sí con la forma de una reflexión llevada a cabo mediante la escritura de la vida. El problema del tiempo de esta escritura es insalvable para Marín, frente a lo cual debe optar por un

³⁴ Acerca de la relación entre las imágenes del pasado y la experiencia de traerlas al presente, Benjamin ha dicho: “Pero esa vista [del pasado] no merecería confianza si no diera cuenta del único medio posible en el que esas imágenes se exponen y adquieren una transparencia en la cual las líneas de lo que se avecina se perfilan, aunque todavía nebulosas, como líneas de puntos. El presente de quien escribe es ese medio. Y desde ese presente practica ahora otro corte en la sucesión de su experiencia” (57).

³⁵ Otra visión sobre el cambio temporal, transformado en un antes y un después que, sin embargo, se ubican en un tiempo cíclico está en la clase de Gilles Deleuze sobre Kant y el tiempo, en donde, la naturaleza cíclica del tiempo estaría provista de experiencias que transformarían un punto de la curvatura de este en una línea recta, línea recta que estaría determinada por el corte o hendidura que se hace sobre el tiempo (52-3)

momento en que el correr del tiempo se vea modificado para poder conjugarlo mediante la imagen del ferryboat con todos a bordo.

La inclusión de los personajes en la escena final termina siendo no solo el cierre material a la trilogía, sino que también es una forma de recalcar que el presente de la escritura es el único tiempo en que el pasado puede ser abordado. La ficción le permite intercalar personajes vivos y muertos que jamás se encontraron, ni en la novela ni en la vida fáctica, sustrayéndolos de la memoria que ha venido evocando. Así, el pasado y el presente se reúnen a través de la ficción literaria, en que las existencias múltiples de figuras de un pretérito escritural adquieren una vida.

Conclusión

Del mismo modo que la entrada del Diario de Ángel Rama puede expresar una necesidad de hacer y tener recuerdos, Germán Marín ha desarrollado una trilogía literaria que busca aquellos recuerdos a partir de la escritura de la memoria. Frente a la operación que significa escribir de las ausencias que recorren toda memoria, Marín superpone el trabajo con fotografías para, así, tener una especie de prótesis de la memoria, recuerdo mnemotécnico al que recurrirá no solo para escribir con un cierto apego de la verdad. A diferencia de Rama, Marín está salvaguardando rostros y eventos, con la finalidad de servir a los propósitos de su escritura. Así como es consciente de guardar, es consciente de que recurrir al pasado, intentar restaurarlo por medio de la escritura solamente lo expondrá al fracaso, el cual se consuma con la imposibilidad de concluir su proyecto narrativo como lo había planeado desde los primeros fragmentos, pero dicho fracaso lo expone a la necesidad de escribirse, acto que ha venido desarrollando principalmente a partir de *Las Cien Águilas*, por lo que la verdad de o hacia la memoria debe ser puesta en conjunto con la verdad de la escritura, ya que pareciera ser la única manera en que puede ser remediado este fracaso. Finalmente, la imposibilidad de abarcar el deseo de la escritura transforma a esta en una elección que apunta a encoger a la existencia en una imagen que sea capaz de soportar el tiempo que significa escribir una vida desde un presente que necesitar hurgar en los escombros de la memoria. Si dos vidas no son suficientes para escribir a la vida, tampoco lo serán para encontrar todos los detalles microscópicos que esperan en la memoria para ser evocados.

De este modo, la trilogía de Germán Marín presenta una aproximación al pasado personal desde los mecanismos propios de la compleja naturaleza de la memoria y la

ficción. Ambos fenómenos necesitan de un trabajo de escritura particular, el que, según se ha visto, varía dependiendo el foco con que se lea, lo que, sin embargo, jamás presenta como extraño el efecto de que se está leyendo una vida, ya que Germán Marín ha optado por una actitud que involucra el trabajo directo con los materiales de la escritura, excavando en su memoria con las herramientas que posee. De este modo, la actitud y el tono de lo evocado debe entenderse como la búsqueda de esa vida, puesto que “quien aspira a aproximarse a su propio pasado debe comportarse como un hombre que cava” (Benjamin 79).

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900. Crónica de Berlín*. Traducido por Ariel Magnus y Griselda Mársico, El Cuenco de Plata, 2016.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, 2015.
- Bolaño, Roberto. 2666. 2004. Editado por Ignacio Echevarría, Anagrama, 2015.
- Cabezas, Óscar Ariel. “El giro literario (entre Argueta y Castellanos-Moya). *El lugar de la literatura en el siglo XXI*. Editado por Juan Pablo Hormazábal, Josefina Rodríguez y Nicolás Vicente, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016.
- Cadava, Eduardo. *La imagen en ruinas*. Traducido por Cecilia Bettoni y Alejandra Castillo, Palinodia, 2015.
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Ediciones Metales Pesados, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Kant y el tiempo*. Traducido por Equipo Editorial Cactus, Cactus, 2008.
- Fuentes Leal, Mariela. “En busca del ADN de la escritura en *Historia de una absolución familiar* de Germán Marín”. *Acta Literaria*, N° 41, 2010, 9-33.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. Traducido por Susana Lage, Siglo XXI Editores, 2001.
- Guerrero Valenzuela, Claudio. *Qué será de los niños que fuimos. Imaginarios de infancia en la poesía chilena*. Ediciones Inubicalistas, 2017.

Huyssen, Andreas. *El busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducido por Silvia Fehrmann, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, 2002.

Marín, Germán. *Círculo vicioso*. 1994. Alfaguara, 2015.

—. *Las Cien Águilas*. 1997. Alfaguara, 2015.

—. *Lazos de familia. Relatos con imágenes*. Editorial Sudamericana, 2001.

—. *La ola muerta*. 2005. Alfaguara, 2015.

Marks, Camilo. *Canon. Cenizas y diamantes de la narrativa chilena*. Debate, 2010.

Merino, Roberto. “Prólogo”. *El palacio de la Risa*. 1996. Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

Nascimento, Evando. “Autoficção como dispositivo: Alterficções”. Manuscrito inédito, 2017.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Editorial Debolsillo, 2014.

Ricoeur, Paul. *La memoria, el tiempo, el olvido*. Traducido por Agustín Neira, Fondo de Cultura Económica, 2013

Régine Robin. *La memoria saturada*. Traducido por Víctor Goldstein, Waldhunter Editores, 2012.

Santiago, Silvano. “El entre-lugar del discurso latinoamericano”. *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silvano Santiago*. Traducido y editado por Mary Luz Estupiñán y Raúl Rodríguez Freire, Ediciones Escaparate, 2012.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*. LOM, 2000.