



Universidad de Concepción  
Dirección de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Doctorado en Literatura  
Latinoamericana

# **UNA CRÍTICA AL CONTINUUM DE LA HISTORIA DE CHILE, EN TRES NOVELAS DE GERMÁN MARÍN**

Tesis para optar al grado de Doctor en Literatura Latinoamericana

DAVID ANTONIO MARTÍNEZ MARTÍNEZ  
CONCEPCIÓN-CHILE  
2023

Profesor Guía: Mariela Fuentes Leal  
Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Arte  
Universidad de Concepción

## AGRADECIMIENTOS

A mi esposa, Carolina, por su compañía y ánimo continuo; a mis hijos, Juan David y María Jesús, por sus sonrisas diarias; a mis padres biológicos y adoptivos por su apoyo; a mis hermanos, familia y amigos por su paciencia; a mi Jefa de Carrera del Centro de Formación Técnica Lota Arauco, Ximena Villar Neira, por su empatía; a mi profesora guía, Doctora Mariela Fuentes Leal, por su motivación, comprensión y rigurosidad; al director, Doctor Edson Faúndez, por su calidad humana y exigencia. Al Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana por brindarme la posibilidad de ahondar en mis intereses y entablar vínculos académicos.

A la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) por financiar este trabajo a través del Doctorado Nacional 2018-21181540. Y otra vez a mi profesora guía por integrarme al proyecto FONDECYT de iniciación N° 11170585 “Reflexión y resistencia desde la poética de las ruinas de Germán Marín”, dirigido por ella.

## Tabla de contenido

1. Resumen .....	4
2. Introducción .....	5
3. Revisión de la crítica precedente .....	24
4. Conceptos teóricos en la obra de Germán Marín.....	41
4.1. Modernidad en ruinas. ....	43
4.2. Nostalgia .....	83
4.2.1. Tiempo irrepitable e irreversible .....	83
4.2.2. Nostalgia restauradora y reflexiva .....	83
4.3. Flâneur, literatura panorámica y registro de escritura .....	92
4.3.1. Historia del caminar.....	92
4.3.2. Surgimiento del flâneur en París.....	100
4.3.3. Flâneur y multitud.....	102
4.3.4. Literatura panorámica .....	104
4.3.5. Registro: notas, apuntes y diario íntimo .....	105
4.3.6. Flâneur en Latinoamérica .....	113
5. Historia, alegorías y residuos en la obra de Germán Marín .....	122
5.1. Diálogo con las ruinas de la Historia del Chile moderno .....	126
5.1.1. Alegorías.....	163
5.1.2. Residuos.....	166
5.2. Un pasado memorable .....	173
5.3. El flâneur chileno.....	187
6. Conclusiones y proyecciones.....	220
7. Referencias bibliográficas .....	227

## 1. Resumen

La tesis analiza tres novelas de Germán Marín: *Notas de un ventrílocuo* (2013), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) y *Adiciones Palermitanas* (2016b). El objetivo general de esta investigación es presentar la manera en que la narrativa de Germán Marín utiliza diversos mecanismos para abordar las ruinas de la modernidad. Esto se logra a través de la inclusión de un tipo de flâneur en sus novelas *Notas de un ventrílocuo* (2013), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) y *Adiciones palermitanas* (2016b), quien critica y cuestiona el continuo histórico. Se plantea como hipótesis que las tres novelas de Germán Marín establecen una crítica al curso ininterrumpido de la Historia de Chile en el contexto de las ruinas de la modernidad chilena. Esto se lleva a cabo a través de un tipo de flâneur que revela un significado alternativo al oficial promovido por el poder hegemónico y la concepción temporal cronológica convencional. Esta figura de flâneur, mediante sus observaciones y reflexiones, desafía la narrativa histórica predominante y ofrece una perspectiva más profunda sobre la relación entre la sociedad y su pasado. La metodología utilizada corresponde a un análisis bibliográfico de las tres novelas que componen el corpus narrativo y su relación con sus otras obras del autor. Así también, se realiza un estado del arte consultado diversas fuentes tales como: entrevistas, artículos académicos y periodísticos para buscar rasgos comunes en el universo narrativo de Marín, y su rol en la literatura chilena de los últimos años.

## 2. Introducción

La investigación analiza tres novelas de Germán Marín: *Notas de un ventrílocuo* (2013), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) y *Adiciones Palermitanas* (2016)<sup>1</sup>; en ellas el autor interpreta, reconstruye y resignifica las *ruinas* de la *modernidad*<sup>2</sup>, las que se reflejan, principalmente, en la desigualdad, la pobreza, la segmentación social, la inseguridad social, la inestabilidad económica, producto tanto de promesas incumplidas como por la violencia política. Son proyectos escriturales en los que se distinguen tres características cruciales en su personaje principal: el caminar, el investigar y el coleccionar; acciones que se vinculan con tres figuras utilizadas por el teórico Walter Benjamin: el *flâneur*, el *arqueólogo* y el *coleccionista*, nociones que finalmente sirven para interpretar la modernidad. Para el filósofo berlinés, el *flâneur* es un paseante y un cronista de la ciudad moderna, el arqueólogo un excavador del pasado histórico y el coleccionista un acumulador de fragmentos que reconfigura los significados comunes; y con estos últimos dos Benjamin hace referencia a roles metafóricos que sirven para proponer una visión disímil que cuestiona la narrativa dominante. Estas tres actividades se visualizan en los objetos de estudio cuando el protagonista camina, explora, inquiere y presta atención a los distintos detalles de su alrededor, luego al regresar a su hogar reúne dichos apuntes y reflexiona sobre ellos otorgándoles una interpretación alternativa de la

---

<sup>1</sup> Esta tesis está enmarcada en el proyecto FONDECYT de iniciación N° 11170585 “Reflexión y resistencia desde la poética de las ruinas de Germán Marín”, dirigido por la Doctora Mariela Fuentes Leal.

<sup>2</sup> La expresión *ruinas de la modernidad* remite a los planteamientos de Georg Simmel (2013), Siegfried Kracauer (2006) y Walter Benjamin (2005). Simmel describe el mundo moderno en el que el dinero se transforma en el medio absoluto de todo. Kracauer caracteriza a la humanidad poniendo énfasis en cómo los seres humanos comienzan a relacionarse por medio del trabajo. Benjamin retrata una sociedad en donde convive el pasado y el presente. Al mismo tiempo Simmel, Kracauer y Benjamin indagaron en las consecuencias del capitalismo a nivel social. A raíz de lo anterior, se habría generado en los seres humanos actitudes tales como la distancia, la reserva personal, la hostilidad y, por último, un descontento a causa de que las promesas de la modernidad como la igualdad, la fraternidad y la libertad no se habrían alcanzado. Así, los macroproyectos de la modernidad empiezan a provocar desesperanza e incertidumbre quedando reducidos a ruinas. De manera que Simmel, Kracauer y Benjamin configuran una descripción de la *modernidad en ruinas*.

Historia<sup>3</sup> oficial. La escritura elaborada por Germán Marín cuyo carácter es rupturista, trabaja sobre una palabra quebrada<sup>4</sup>, fragmentaria y llena de capas de significado, donde los recuerdos, hechos y episodios de la memoria personal están vinculados a la colectiva, en un constante contraste entre relatos menores y oficiales articula un examen descarnado acerca del país con el objeto de criticar su *statu quo*, tanto a través de las figuras del *flâneur*, el *arqueólogo* y el *coleccionista* como de los alter ego de su narrativa, analiza y examina temáticas asociadas al tiempo, la arquitectura, el arte, el Golpe de Estado, el progreso, el trabajo y la Historia.

Su primera novela *Fuegos Artificiales*, publicada en el mes de mayo de 1973, fue sacada de circulación prontamente cuando ocurrió el Golpe de Estado en septiembre de ese mismo año, debido a la postura de izquierda de Marín<sup>5</sup>. Este hecho, además, originó que el autor

---

<sup>3</sup> Se adopta el uso de mayúscula tal como hace Germán Marín, casi a lo largo de toda su obra, para referirse a la Historia oficial. Ejemplo de ello son las múltiples menciones presentadas a continuación: *Fuegos artificiales* (2017): “Historia” (73). *Círculo vicioso* (2009a): “Historia” (604). *Lazos de familia* (2008a): “Historia” (27); “Historia” (109); “Historia” (47); “Historia” (156). *Cartago* (2008b): “Historia” (71). *La segunda mano* (2009b): “Historia” (84); “Historia” (146); “Historia” (166); “Historia” (152). En cambio, historia con minúscula alude a aquella no oficial en donde predomina una visión alternativa no recocida por la narrativa dominante. Al respecto, Walter Benjamin (2018) plantea que es posible inferir esta, casi imperceptible, cuestión: “¿Acaso no resuena en las voces que prestamos oído un eco de las que enmudecieron?” (308). Reinhart Koselleck en *historia/Historia* (2004) propone que el término historia hace referencia a una “conexión de acontecimientos” (27) mientras que Historia a “indagación histórica, ciencia o relato de la historia” (27). En su texto destaca que historia está vinculado las acepciones: acontecimiento, suceso, asunto, evento y proceso. Por su parte Historia a una narración de lo ocurrido.

<sup>4</sup> La investigadora Mariela Fuentes Leal (2023), plantea la conexión entre el sujeto fracturado y su palabra quebrada en relación con los efectos de una violencia política y la pérdida de esperanza en el logro de proyectos personales y colectivos. Esta palabra quebrada es expresada a través de variantes: notas, diario de vida, glosas, cartas, testimonios y otras que reflejan la fragmentariedad entre “los actantes de la escritura y su mundo” (584).

<sup>5</sup> Previo a ello él había estudiado Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, teniendo entre sus profesores a Borges. Sin embargo, se tituló de la carrera de Ciencias de la Comunicación. A su regreso a Chile efectuó labores periodísticas y se vinculó a diversos proyectos literarios, colaborando de manera activa en la editorial Quimantú propiciada por el gobierno de Salvador Allende. Militó en el partido comunista y al poco tiempo viajó junto a su familia a Pekín invitado por el gobierno. Allí trabajó junto a su esposa durante los años 1967 y 1968 en la Editorial Lenguas Extranjeras. Esto fue considerado un acto de traición por sus ex compañeros pues Marín se trasladó en el periodo de inicio de la Revolución Cultural en China y todos los chilenos del partido comunista que estaban allá se habían ido. A su retorno al país junto a su amigo Enrique Lihn fundan la revista y editorial Cormorán. Dichas publicaciones de manera irónica abordaban los acontecimientos políticos de la época. Otro aspecto relevante de Germán Marín es la apertura de una librería junto a su esposa denominada *Letras* ubicada en el centro de Santiago. En ese mismo período publica *Fuegos artificiales*, incluida por la Editorial Quimantú en la Colección Cordillera, la cual alcanza a tener una buena recepción por parte de la crítica antes del Golpe de Estado. Sin embargo, su postura queda sintetizada en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), en donde asevera: “prefiero no referirme, al menos hoy [...] acerca de la política nacional que nos embarulla. Todo es Centro al resumir, incluso la mascarada de la derecha, como así también la postura de la izquierda, empujada por ella misma al aceptar resignada lo posible” (43).

tuviese que exiliarse en México ese mismo año. Luego en 1976 se trasladó a España regresando a Chile en 1992. Publicó *Chile o muerte* (1974), *Cicatrices: papeles de Santiago* (1975), *Una historia fantástica y calculada: la CIA en el país de los chilenos* (1976), la trilogía *Historia de una Absolución Familiar* compuesta por las novelas *Círculo vicioso* (1994), *Las cien águilas* (1997) y *La ola muerta* (2005), la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* compuesta por las novelas *El palacio de la risa* (1995), *Ídola* (2000) y *Cartago* (2003), *Conversaciones para solitarios* (1999), *Lazos de familia*, (2001), *Carne de perro* (2002), *Basuras de Shanghai* (2007), *La segunda mano* (2009), *Compases al amanecer* (2010a), *Dejar hacer* (2010b), *Antes de que yo muera* (2011a), *Últimos resplandores de una tarde precaria* (2011b), *El Guarén. Historia de un guardaespaldas* (2012), *Notas de un ventrílocuo* (2013), *Tierra amarilla* (2014), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), *Adiciones palermitanas* (2016b), *Tal vez sí, tal vez no* (2017), *Póstumo y Sospecha* (2018) y *Un oscuro pedazo de vida* (2019).

Esta tesis doctoral aborda tres de sus últimos textos, los cuales fueron escritos durante su vejez y precedidos por otros de mayor magnitud. El corpus narrativo ha sido seleccionado por dos razones principales, la primera relacionada con su unidad en cuanto a que prefiguran la crisis chilena en los ámbitos sociales, políticos y económicos que habrían tenido su inicio y posterior desencadenamiento en el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 y la ulterior dictadura presidida por Augusto Pinochet Ugarte, donde se implementó un modelo económico que se ha mantenido durante el periodo de consolidación democrática. La segunda, por la reiterada alusión a un flâneur, un sujeto que establecerá por medio de la narración un diálogo entre el presente, e inicios del siglo XXI y la primera mitad del siglo XX. En la narrativa de Germán Marín<sup>6</sup> dicho concepto, se aprecia en el personaje principal, pues presenta los rasgos definidos por Walter Benjamin (2005 y 2012a), esto es, un doble proceso de subjetivación que

---

<sup>6</sup> El artículo de Mariela Fuentes Leal (2021) “El imaginario de las ruinas desde una nostalgia reflexiva en *Adiciones palermitanas* de Germán Marín” aporta un antecedente crítico a una de las novelas del corpus narrativo, pues advierte que el protagonista es similar a la figura del flâneur, ya que mira la ciudad desde su condición de adulto mayor, pero se distancia de ese ritmo característico de los centros urbanos.

se revela al merodear y sentirse atraído por lo urbano, la modernidad y las masas laboriosas. Luego decide separarse de ello debido a poseer otras inquietudes disímiles, entre las cuales se incluye destinar un tiempo prolongado a una reflexión detenida sobre lo circundante. Esta pausa le permite evaluar aquello que contempló en sus desplazamientos y, como resultado, proponer una consecuente creación artística consecuente. En las tres novelas abordadas el personaje principal no tiene nombre en el relato, sin embargo, él concuerda en ciertos rasgos del autor, tales como su condición de exiliado, su edad etaria, su labor de escritor o vinculado a una tarea de escritura y el redactar a mano usando bolígrafo. En este sentido, es posible abordar la obra de Germán Marín desde la autoficción. Dicho concepto fue acuñado por Jerze Kosinsky en 1966 para definir su obra *L'oiseau bariolé* (1965), en el sentido en que hoy se le da. Julia Musitano (2016) cuestiona las definiciones de Gérard Genette y Vincent Colonna por ser demasiado genéricas y plantea que la autoficción “no se reduce a la mezcla de realidad y ficción: se trata de la afirmación simultánea de ambas dimensiones y la incapacidad de discernirlas” (109). El corpus narrativo podría ser estudiado desde la autoficción debido a que existen elementos vinculados a la ficción, pero, como se verá, la obra de Germán Marín integra otros elementos como el estilo crónico y ensayístico de su obra. Por esa razón y en concordancia con los objetivos de esta investigación, se ha optado por considerar la preponderancia de otros conceptos dentro de la narrativa de Marín con el propósito de profundizar en la Historia, la memoria y acontecimientos personales del autor relacionados con la Historia de Chile.

En el proyecto literario de Marín, la figura del flâneur está vinculada a un paseante del centro de Santiago y, al mismo tiempo, con vagar, pasear, vagabundear, mirar con detención a las personas, caminar sin apuro, holgazanear, recorrer las calles, pasear sin rumbo, caminar sin propósito, mover las piernas y salir a la calle a dar una vuelta. Entre las principales motivaciones del personaje principal para practicar esta iniciativa se pueden mencionar:



perdersse en la ciudad, experimentar felicidad, sentir libertad, desahogarse, ordenar sus ideas, visitar lugares del pasado, superar el aburrimiento, buscar inspiración para la escritura, etc. Además, el protagonista de las obras de Marín evidencia creatividad literaria, la cual es propiciada por sus merodeos en diversos espacios, dicho patrón de acción ha sido descrito por diversos teóricos como Jean-Jacques Rousseau, Karl Gottlob Schelle, Louis Huart, Henry David Thoreau, William Hazlitt, Robert Louis Stevenson, Franz Hessel, Walter Benjamin y Rebecca Solnit.

Aunque se puede vislumbrar la figura de un flâneur en los textos anteriores de Marín, como en *El palacio de la Risa e Ídola*, en el corpus narrativo su función es proporcionar una respuesta a la crisis de la época. Esta crisis se caracteriza por el quiebre de la unidad del país después del Golpe de Estado. Al mismo tiempo, este caminante cumple el papel de exponer una crítica directa a la Historia oficial. Lo hace a través de frecuentes alusiones a sucesos históricos, que son hechos omitidos u olvidados por la memoria oficial. Esta memoria promueve una mirada constante hacia el futuro basada en la aceleración de una sociedad de consumo. En las novelas estudiadas, el flâneur visita, describe y rememora ruinas que, en términos de Aníbal Biglieri (2002), evocan la destrucción ocasionada por la modernidad y por los eventos acaecidos al interior del país. Paralelamente las ruinas aluden a la tensión de discursos, planteada por Nelly Richard (2007), entre olvidar y rememorar, y a cómo los recuerdos discrepantes han sido silenciados por la memoria hegemónica. Con ello el autor logra integrar una memoria no oficial, relatos alternativos y aquello que ha sido desechado por la Historia nacional.

El objetivo general de esta investigación es presentar la manera en que la narrativa de Germán Marín utiliza diversos mecanismos para abordar las ruinas de la modernidad. Esto se logra a través de la inclusión de un tipo de flâneur en sus novelas *Notas de un ventrílocuo*

(2013), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) y *Adiciones palermitanas* (2016b), quien critica y cuestiona el continuo histórico.

Los objetivos específicos que se propone abordar son:

- 1) Comprender el concepto de ruina en tres de sus últimas novelas como una crítica al continuum de la Historia de Chile y observar cómo el sujeto entra en una crisis existencial debido al proyecto de vida propuesto por la modernidad y, al mismo tiempo, visibilizar otra posibilidad de existencia, esto es, la de outsider.
- 2) Aplicar la nostalgia reflexiva como un mecanismo que le permite a Marín crear obras literarias en las que integra su historia personal, vinculada a la nacional, para advertir de los efectos ocasionados por el Golpe de Estado en Chile en 1973 en el arte y sociedad en general.
- 3) Analizar la presencia del flâneur, en su narrativa, como una forma de interactuar cuando regresa a Chile después de su exilio, y a la vez reflexionar sobre el estado actual de los personajes y lugares en comparación con la época previa a su salida de Chile.
- 4) Evaluar su proyecto escritural reflejado en su narrativa por medio de la utilización de notas, apuntes, glosas y diarios de vida; para evidenciar el carácter fragmentario de sus novelas y así asociarla a su exilio y una palabra quebrada.

Los objetivos establecidos en esta investigación se relacionan con la siguiente hipótesis: las tres novelas de Germán Marín establecen una crítica al curso ininterrumpido de la Historia de Chile en el contexto de las ruinas de la modernidad chilena. Esto se lleva a cabo a través de un tipo de flâneur que revela un significado alternativo al oficial promovido por el poder hegemónico y la concepción temporal cronológica convencional. Esta figura de flâneur, mediante sus observaciones y reflexiones, desafía la narrativa histórica predominante y ofrece

una perspectiva más profunda sobre la relación entre la sociedad y su pasado. La metodología seleccionada, para esta investigación, es el análisis bibliográfico de las tres novelas abordadas y su relación con sus otras obras del autor. El análisis bibliográfico incluye una exhaustiva revisión e interpretación de otras fuentes: artículos académicos, entrevistas y notas de prensa que permiten ampliar el examen del universo narrativo de Germán Marín y su aporte a la literatura nacional durante las últimas décadas. Sin embargo, en esta fase se marca distancia con algunas investigaciones previas tomando una posición crítica para ampliar el campo de trabajo. Además de ello, se incluye una caja de herramientas teóricas y conceptuales tanto europeas como latinoamericanas y una perspectiva filosófica coherente con los objetivos e hipótesis para generar un análisis acabado.

Tal como en la época de surgimiento del flâneur en París, el protagonista de sus obras, camina por Santiago y otras regiones del país para registrar pensamientos, experiencias, éxitos, fracasos y aquello que ha visto diariamente en Chile y que difiere de aquello que lee en la prensa. Este flâneur explora las zonas grises de la ciudad y aunque se siente seducido por la modernidad -los espacios urbanos, los lugares llenos de público que examina con detención-; luego se distancia porque posee otras preocupaciones disímiles al resto de la sociedad, entrando en un proceso de abstracción que le lleva a concluir que el progreso ha “provocado unos daños tal vez irreparables” (Marín, 2013: 85) en el país. A través de dicho proceso, el autor comprende cómo Chile ha experimentado cambios significativos como resultado de los eventos históricos, lo que refleja un proyecto nacional que no ha tenido éxito. El protagonista de su narrativa encarna un distanciado flâneur que se desprende de su cultura, pero a la vez deambula por sus calles, avenidas, galerías, plazas, parques, etc., en una constante búsqueda de material artístico para la creación de sus propias obras y de re-vivir experiencias, previas al golpe de estado, en espacios en donde el progreso y la modernidad aún no han llegado.

Además, los conceptos teóricos fundamentales, que serán abordados en relación a los objetivos, son los de modernidad, ruina, nostalgia y flâneur. Esta selección se sustenta en un análisis previo del estado del arte de la obra de Germán Marín, en que se constata la frecuente crítica de Marín en torno a la modernidad y los efectos adversos del modelo neoliberal en Chile.<sup>7</sup>, más específicamente, de una sociedad de consumo tanto a nivel social como individual. Para entender el espacio en que las novelas se desarrollan, se siguen los postulados de Georg Simmel, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin; quienes definen la modernidad como lo

---

<sup>7</sup> Según el *Diccionario de Ciencias Sociales* (2010), en su versión en línea, el liberalismo es: “una ideología que defiende la propiedad privada, los derechos individuales, igualdad jurídica, libertad de elección y gobierno democrático. El liberalismo sugiere que la esencia de la libertad es ser libre de restricción. El liberalismo es una ideología que apoya el capitalismo y defiende el principio del libre mercado, sin gran intervención por parte de los gobiernos. Mientras que el liberalismo defiende el libre mercado, también tiene un lugar de gran valor la igualdad de oportunidades y se opone enérgicamente a los procesos adscriptivos en la sociedad, ya que restringen la elección individual y niegan la igualdad de acceso a la satisfacción” (Drislane y Parkinson, 2010: s/n). Para Osvaldo Méndez-Ramírez (2013) en el periodo de posguerra, uno de los modelos preponderantes en el mundo capitalista era el Estado keynesiano, el cual abogaba por un Estado proteccionista del bienestar social. Von Hayek es uno de los nombres relacionados al inicio del neoliberalismo, desde su perspectiva en el sistema capitalista el papel del Estado debe permanecer limitado en materias de libre competencia y propiedad privada facilitando los esfuerzos humanos. Según Méndez-Ramírez otro de los fundamentos teóricos a los que se puede recurrir cuando al examinar el neoliberalismo es el desarrollista. Dicho modelo fue construido por la CEPAL y buscaba que los países de América Latina combatieran la pobreza y se industrializaran. Desde esta perspectiva el Estado necesita intervenir en las políticas públicas para el desarrollo integral. Sin embargo, el consenso de Washington colocó fin al desarrollismo impulsando las políticas de intercambio denominadas políticas de ajuste económico y austeridad. Estas medidas consolidaron el modelo neoliberal transformando la realidad latinoamericana. Las políticas sociales de este modelo son básicamente tres: “*Descentralización*. Implica la transferencia de decisiones de política social a municipios, gobiernos provinciales y organizaciones no gubernamentales. *Privatización*. Para aliviar la crisis fiscal de los Estados y mejorar la calidad de los servicios. *Focalización*. Oposición al universalismo del modelo desarrollista. Confrontar la masificación de los problemas sociales con fondos recortados” (Méndez-Ramírez, 2013: 8). Noam Chomsky en *El beneficio es lo que cuenta* (2014) define el término neoliberalismo como un sistema de principios nuevos y fundamentado en ideas liberales clásicas. Dicho sistema doctrinal, refiere, se le conoce como el consenso neoliberal de Washington que agrupa principios favorables al mercado creados por el Gobierno de Estados Unidos en conjunto con instituciones financieras internacionales que éste domina en gran parte, llevados a cabo por ellos de distintos modos: para las sociedades más vulnerables, en ocasiones por medio de rigurosos programas de ajuste estructural. Las reglas principales, en resumen, son: dejar que los mercados creen los precios, liberalizar el comercio y las finanzas, acabar con la inflación y privatizar. Para José Francisco Puello-Socarrás (2015) dos hitos históricos marcan el origen del neoliberalismo. El primero ocurre en 1947 cuando se fundó la Sociedad de Mont Pelerin, en donde se inicia las ideas intelectuales junto con su difusión de su pensamiento y doctrinas neoliberales. Un segundo hecho tuvo lugar en 1973 con la crisis ocasionada por el shock petrolero mundial. En específico, el 11 de septiembre de 1973, cuando ocurre el golpe de Estado en Chile, período que ocasiona un conjunto de dictaduras cívico-militares en el Caribe, en Latinoamérica y el Cono Sur en el contexto del Plan Cóndor. Lo anterior, “marca la instalación de las bases del régimen económico-político neoliberal en la región. Hay que recordar en ese momento las “asesorías” en materia de reformas económicas y sociales en Chile por parte de los llamados Chicago Boys y el protagonismo de las élites neoliberales en este asunto [...] y la manera cómo estos lineamientos fueron “transferidos” sistemáticamente a través de diversos mecanismos y presiones” (Puello-Socarrás, 2015: 21). Aldo Madariaga (2019) propone que la continuidad del modelo neoliberal en Chile descansa en tres pilares fundamentales: instituciones políticas, ideas económicas e intereses empresariales. Estos se refuerzan entre sí, complementando sus debilidades y fortalezas, y compensando cuando uno de ellos no está o falla. Para examinar con mayor profundidad dichos pilares conviene revisar el artículo “La continuidad del Neoliberalismo en Chile: ideas, instituciones e intereses” de Madariaga.

transitorio y lo fugitivo en consonancia con lo que establece Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863). Paralelamente, se incorporan las ideas de Francisco López (2017), quien sostiene que el comienzo de la modernidad se vincula con la invasión y colonización europea de América. En este contexto, surge el concepto de modernidad-colonialidad, cuyo propósito es evitar la caracterización exclusiva de Europa como la forjadora de lo moderno. López identifica el inicio de la modernidad en el momento en que Europa subyuga a otras naciones y rechaza sus identidades al tildarlas de premodernas, otorgándose así la autoridad para dominarlas y explotarlas. En la misma línea, Saurabh Dube (2006) plantea hablar de *sujetos de la modernidad* para aludir a todos los actores participantes de los procesos de la modernidad. De esa manera, incluye a los “indios” de América colonizados por Europa y los pueblos de ascendencia africana. Además, se rescata el pensamiento de Bolívar Echeverría que en *¿Qué es la modernidad?* (2009), lugar en donde aborda tres fenómenos que producen la modernidad: la técnica científica, la secularización de lo político y el individualismo. Por último, se integra la teoría de Julio Ramos desarrollada en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (2009), donde investiga la importancia de la literatura en la modernidad y cómo ésta da cuenta de la crisis ocasionada por el progreso. Según Ramos, la modernización en América Latina fue un proceso distinto, en todas sus áreas, al originado en Europa, puesto que no contó con las bases institucionales que pudieran asegurar su autonomía.

Por otra parte, el concepto de ruina evoca los vestigios del pasado y en la obra de Marín se evidencian a través de la alusión a sucesos históricos y culturales acontecidos en Chile antes del Golpe de Estado, así como en la referencia a la arquitectura en desuso, las profesiones en vías de extinción y el empleo de objetos materiales como la máquina de escribir, la tinta y el bolígrafo, entre otros. Lo que Germán Marín expone en sus novelas es coherente con las ideas planteadas por Raymond Williams en "Marxismo y literatura" (2000), quien asocia la noción de ruina con la de residuo al afirmar que un proceso cultural funciona como un sistema cultural

que establece características predominantes y, simultáneamente, excluye elementos marginales o secundarios. Para Williams lo residual es aquello que se ha formado en el pasado y que se encuentra activo al interior del proceso cultural por su conexión con el presente y el pasado. Lo hegemónico excluiría algunos significados, experiencias y valores que son experimentados por un número no menor de individuos. La ubicación de lo residual se observa en las fases sociales previas a un proceso cultural en donde se priorizaron valores y significados particulares. De esta manera, lo residual vendría a constituir aquellos significados originados en el pasado que no han sido reconocidos y rechazados dentro de la cultura dominante. Una idea similar es planteada por Sylvia Molloy (2001), quien sostiene que los residuos portan consigo elementos simbólico-culturales al incorporar fundamentos rechazados por las instancias oficiales. Aunque se les considere secundarios, tienen la capacidad de cuestionar las jerarquías discursivas y de desplazar su significado desde una posición periférica. Por lo anterior, se postula que Germán Marín opera como un *trapero* en el sentido propuesto por Walter Benjamin (2005), es decir, como alguien que recupera desechos, que en este caso constituyeron los testimonios e historias de las personas que experimentaron de distintas maneras el Golpe de Estado como la dictadura y el estilo de vida previo al establecimiento de la modernidad en el país. Los residuos buscan dar voz a quienes dentro de la Historia no la han tenido y ponen en tela de juicio su exclusión dentro de la narrativa dominante. En otras palabras, narra la versión de los oprimidos o “derrotados de las historias del pasado y que se situaron en una posición al margen de los sistemas dominantes” (Fuentes, 2008a: 21). Por medio de personajes residuales que remiten a obras previas o posteriores emplaza a considerar la Historia como algo concatenado entre pasado, presente y futuro.

Las ruinas se manifiestan en el corpus narrativo al existir una convivencia del pasado con la modernidad: detalles sobre las transformaciones y consecuencias originadas a partir del Golpe de Estado en Chile aparecen con frecuencia, persistiendo en paralelo al desarrollo del

país. Esto da cuenta de la repetitiva idea de Marín de que es imposible pensar el presente sin tener en cuenta los vestigios de la Historia chilena pasada. Ese encuentro entre el pasado y el presente propicia la activación de la memoria, haciendo recordar vívidamente sucesos, hechos o eventos ya acontecidos. Por esa razón, Germán Marín, tal como el Angelus Novus, reitera la imposibilidad de olvidar los sucesos históricos pretéritos. Benjamin en *Ensayos escogidos* (2010a) sostiene que el cuadro de Paul Klee denominado Angelus Novus representa un ángel en el momento exacto en que se aleja de algo sobre lo que mantiene fija su mirada. Sus ojos están viendo hacia el lado de aquello de lo que se aleja, razón por la que el ángel ve una catástrofe. Germán Marín, de modo similar al Angelus Novus, observa la destrucción ocasionada por el Golpe de Estado y la posterior dictadura junto con sus repercusiones en el desarrollo histórico. Paralelamente Marín, como el Angelus Novus, desvía su mirada hacia el pasado en medio del avance promovido por el actual sistema económico, resistiendo por considerarlo una ilusión a la cual sólo ciertos sectores de la sociedad lograrían acceder, basándose en condiciones de vida óptimas para su desarrollo: reflexiona en las múltiples alternativas históricas que podrían acaecer en la actualidad y, junto con ello, advierte cómo a pesar del tiempo transcurrido existe una falta de justicia frente a los crímenes, vejaciones, torturas y robo de patrimonio acaecidos durante la dictadura, una escasa indagatoria y casos aislados de personas sancionadas por estar involucrados o ser cómplices. Lo anterior, conlleva una sensación de injusticia e impotencia en los familiares de los detenidos desaparecidos.

Ese constante observar el pasado para reconstruir el presente se acompaña de una nostalgia reflexiva, en términos de Svetlana Boym (2015), que le permite evaluar los efectos del Golpe de Estado en Chile tanto en la memoria individual como colectiva. Esto le posibilita caracterizar un relato anacrónico, cargado de ruinas y nostalgia; en la cual la forma de ganarse la vida era diferente y existían oficios obsoletos como: el ropavejero, el buhonero, el vendedor de helados, el afilador de cuchillos y tijeras, el talabartero, el estirador de somieres, el

organillero o el fotógrafo ambulante y que en la sociedad actual han ido desapareciendo. Por ello, en las novelas que componen el corpus narrativo, el personaje principal intenta mantener su trabajo, generalmente vinculado al arte, a pesar de haber sido desplazado de la sociedad, marcada por distintos empleos. En *Notas de un ventrílocuo* el personaje principal persiste en dedicarse a la ventriloquia a pesar de tener cada vez menos presentaciones como consecuencia del avance de la modernidad tal como él mismo señala. En *Bolígrafo o los sueños chinos* su protagonista, un vendedor de alimentos para perros, mantiene su ocupación hasta cuando acepta renunciar gracias al ofrecimiento de ayuda económica por parte de Eloísa (la cual conoció durante el relato, entablando una relación con ella hasta el final de la novela). Debido a ello puede dedicarse a escribir con más holgura. En *Adiciones palermitanas*, uno de sus protagonistas es un escritor jubilado que realiza sus labores gracias a su pensión y el otro un administrador del hotel, logra mantener su trabajo hasta la demolición del edificio.

Svetlana Boym en *El futuro de la nostalgia* (2015), asegura que la nostalgia reflexiva está caracterizada por la ironía, lo inconcluso y lo fragmentario; elementos que son recurrentes en la obra de Marín. Éste utiliza esa noción para examinar el presente de un Chile al que se ha intentado eliminar todo vestigio relacionado con las manifestaciones políticas subyacentes o la idea de un país que difiere del actual. Dichas reflexiones son efectuadas por el protagonista de sus novelas mientras camina por las calles, lo que remite a la figura del flâneur tal como él mismo indica: “he regresado de París [...] salía cada día a caminar” (Marín, 2015c: 171), y que Walter Benjamin asocia con aquellos que se dedican a caminar, pasear, vagar y vagabundear en un ritmo distinto al de los demás; es decir, sin ningún apuro ni preocupación más que fijar su mirada en todo aquello que está a su alrededor y pasa inadvertido para quienes tienen otros menesteres como el trabajo, el éxito profesional o conseguir dinero para cubrir deudas asociadas a bienes de consumo. El ritmo del flâneur, desde la perspectiva de David Le Breton (2014) es un acto anacrónico en el mundo contemporáneo, en donde se valora la velocidad, la



utilidad, la eficacia y el rendimiento. Por esa razón caminar es un acto de resistencia a través del cual se revaloriza la lentitud, la disponibilidad, la curiosidad y otros tantos valores opuestos a la exigencia neoliberal que condiciona la vida actual. Según Frédéric Gros (2014), el flâneur altera el orden seguido por la multitud, la mercancía y la ciudad junto con sus valores. La inversión del tiempo efectuada por el flâneur va en contra de la modernidad: lo subversivo se relaciona con esquivar y superar el actual modelo de vida caracterizado por la inmediatez y el consumo.

Walter Benjamin en *El París de Baudelaire* (2012a) propone que el flâneur es comparable a los creadores de la literatura panorámica debido a su actitud examinadora. Quienes así lo hacían caminaban con un cuaderno de bolsillo, retratando desde vendedores ambulantes hasta personas de la alta sociedad parisina. De manera similar, el flâneur personificado en protagonista de las novelas de Germán Marín, va registrando por medio de una libreta de notas las diversas reflexiones que surgen en su deambular diario. Por esa razón, la figura del flâneur en la obra de Marín funciona como un mecanismo a partir del cual se convierte en investigador y crítico de la ciudad de Santiago y de otros lugares del país que recorre. Y, como se ha dicho previamente, en ocasiones adopta la forma de arqueólogo y coleccionista. En otras palabras, en la narrativa del escritor chileno es posible apreciar una versión postflâneur que asimila las características mencionadas por Walter Benjamin, pero también presenta diferencias que están relacionadas con su contexto histórico. La primera de ellas es ser un flâneur con una ocupación, rasgo detallado por Dorde Cuvardic (2012) para quien un empleo o una actividad remunerada no es un impedimento para caminar si se posee un horario flexible, tal como en las novelas del corpus narrativo. Otra peculiaridad del flâneur reflejada en el personaje principal es su soledad a causa del exilio, ocasionado tras el Golpe de Estado. Es notorio, además, a través de la narración, la herida sin cicatrizar que la dictadura le ha dejado, la cual él refleja como una escisión en la Historia nacional que describe en cada una

de sus tramas, como un suceso inconcluso y sin resolver del cual aún existen consecuencias negativas para el país. De igual manera, es patente su incomodidad frente a los avances de la modernidad que afectan los ritmos de vida, valores, la manera de experimentar la vida y el modo de convivir de las personas. Por último, la incorporación del flâneur en esta investigación se postula como un mecanismo útil para describir a la sociedad chilena en ruinas e integrar así una crítica al continuum de la Historia oficial hegemónica.

Entre los métodos de registro del protagonista en las novelas de Germán Marín, destaca el *diario íntimo*, que aparece en *Notas de un ventrílocuo* y *Bolígrafo o los sueños chinos*<sup>8</sup>. En la primera novela, el personaje principal, un ventrílocuo, lleva un diario de vida en donde registra las notas<sup>9</sup> que componen el texto. En la segunda, el protagonista, un vendedor de alimentos para perros, lleva un diario íntimo a partir del que nace el libro. Según Leonidas Morales (2014), el diarista encuentra un refugio que proporciona para esta investigación un amparo frente al modo de vida basado en la adquisición, la productividad y el dinero impulsados por la modernidad a través de la sociedad de consumo. Se consideran los planteamientos del *Diario íntimo* (1995) de Luis Oyarzún, en cuya introducción Leonidas Morales menciona un elemento de especial relevancia: el diario íntimo, a diferencia de otros géneros literarios, es una escritura sin destinatario, constituyéndose un secreto que el autor pretende mantener. Dicho secreto, en Oyarzún, se conecta con la creencia de no poder prescindir del lector pues en él la palabra escrita encuentra acogida y respuesta. Ello le permite cumplir su destino vinculante, es decir, comunitario. Marín contribuye con estos elementos a devolver de algún modo lo que considera un valor en estado de pérdida dentro de la sociedad chilena. Para Maurice Blanchot (2002), el diario íntimo es una manera de conservar la identidad del escritor, la que se pierde en el *espacio literario* de la obra y por esa razón afirma: “la

---

<sup>8</sup> El recurso del diario de vida, proviene desde la trilogía *Historia de una absolución familiar* por lo tanto son incluidos en el análisis *Círculo vicioso* (2009a), *Las cien águilas* (2015b) y *La ola muerta* (2015c).

<sup>9</sup> *Círculo vicioso* (2009a) describe su diario de vida como “notas personales” (66).

preocupación propia de tantos autores, por redactar lo que llaman su Diario [...] El Diario [...] es un Memorial [...] debe recordarse a sí mismo, al que es cuando no escribe, cuando vive la vida cotidiana cuando está vivo y verdadero y no moribundo y sin verdad [...] El Diario a menudo se escribe por angustia y miedo a la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra” (24-25). Dado que la biografía del protagonista de sus novelas se confunde con la de Germán Marín, se propone que el autor es el que está buscando recordarse a sí mismo a través de la incorporación de dicho género.

Maurice Blanchot, en *El espacio literario* (2002), postula que quien redacta una obra queda atrapado debido a la exigencia de dedicación exclusiva. Por esa razón, el autor llega a perderse en ella. Así, cuando una creación se transforma en literatura, el escritor siente el imperativo de conservar una relación consigo mismo que le permita preservar su identidad. Experimenta rechazo a despojarse de sí en beneficio del poder neutro que está detrás de todo cuanto escribe. La resistencia y la aprehensión reflejan la preocupación de los autores por desarrollar lo que denominan ‘diario de vida’, constituyendo así un recordatorio sobre su existencia, una memoria de quiénes son cuando no están redactando y están viviendo su vida cotidiana. Según Blanchot, el escritor es absorbido por su obra, la cual exige soledad y silencio para poder concentrarse en el proceso creativo. A partir de este detalle, y siguiendo a Maurice Blanchot, se sostiene en esta investigación que el *espacio literario* de Germán Marín está marcado por un aislamiento que remite a la noción de soledad dentro del pensamiento blanchotiano: la separación y el silencio son patentes en las tres novelas que componen el corpus narrativo, puesto que el protagonista lleva una vida solitaria y, gracias a ello, puede dedicarse a escribir. En *Notas de un ventrílocuo* (2013), el ventrílocuo, escribe en su hogar durante sus períodos de cesantía, en otras ocasiones gracias a la libreta que porta consigo puede hacerlo en los lugares en los cuales está, en otras oportunidades redacta en la noche tras salir a caminar o bien luego de una jornada laboral. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) el

vendedor de alimento para perros en un principio señala desarrollar sus anotaciones: “sobre todo al quedar un excedente del día” (55), sin embargo, en una segunda etapa luego de renunciar a su trabajo podrá hacerlo en distintos horarios del día. En *Adiciones palermitanas* (2016b), el escritor jubilado escribe en las tardes o durante el día.

Ricardo Piglia, en *El último lector* (2006), sostiene que la exigencia de soledad se relaciona con la seducción provocada por la creación literaria. Esa fascinación es comparable al sueño de Franz Kafka, quien consideraba como máxima aspiración encerrarse en una habitación con todo lo necesario para escribir, mientras alguien le llevaba la comida y la dejaba siempre fuera de su alcance. Esta atracción lleva al escritor de una obra, en este caso Germán Marín, a aislarse de manera similar<sup>10</sup>, un fenómeno registrado en las tres novelas que analiza esta investigación. Kafka, asevera Piglia (2006), habría advertido cómo la literatura da forma a las experiencias personales. De la misma manera, el protagonista de *Notas de un ventrílocuo y de Bolígrafo o los sueños chinos* escribe un diario íntimo para dar sentido e interpretar su propia existencia, al igual que el propio autor de las obras que componen esta tesis. Es decir, al perderse en el *espacio literario* necesita salir de él para recuperar su identidad y entender su subsistencia.

Finalmente, los posibles aportes de esta investigación tienen el propósito de enriquecer la comprensión de la narrativa de Germán Marín al presentar nuevos hallazgos. Para ello, se eligen elementos teóricos que aún no han sido utilizados para profundizar en las novelas del escritor chileno. La crítica académica no ha explorado los textos que componen el corpus narrativo, excepto por dos artículos disponibles y, las obras han sido abordadas más bien por la crítica periodística. Analizar en conjunto las tres novelas, *Notas de un Ventrilocuo*, *Bolígrafo o los sueños chinos* y *Adicciones Palermitanas*, en busca de nuevas contribuciones al campo

---

<sup>10</sup> Durante sus paseos, el personaje recopila apuntes, detalles y sucesos inesperados que registra en su libreta, pero al regresar a su hogar, lleva a cabo el proceso de desarrollo y elaboración de estas notas.

de estudios de la literatura chilena es algo inédito y que necesariamente requiere examinar el resto de la obra de Germán Marín, ya que comparten rasgos comunes subyacentes. Marín mismo ha señalado la existencia de “vasos comunicantes entre un libro y otro” (Matus, 2007: 17). Por esa razón, al analizar las tres novelas se utilizarán una gran cantidad de notas al pie de página para dar cuenta de una serie de ejemplos de las premisas expuestas en la tesis, presentes también en otras obras. Es importante establecer un puente analítico entre ellas y el corpus narrativo para reflejar dichos vasos comunicantes. Esta investigación toma las tres novelas como corpus narrativo; sin embargo, es necesario hacer un recorrido en todas las otras obras de Germán Marín porque existen múltiples intertextualidades entre ellas. Algunas son, por ejemplo, la reiterativa mención de lugares como Villa Grimaldi lo cual remite a la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* compuesta por *El palacio de la risa* (2014b), *Ídola* (2015a) y *Cartago* (2008b) y, además, a la novela *Póstumo y sospecha* (2018). La alusión al Hotel el Palermo es otro vaso comunicante por lo que se relaciona con *El guarén. Historia de un guardaespaldas* (2012), *Póstumo y sospecha* (2018) y en *Un oscuro pedazo de vida* (2019). Otro lugar es una casa ubicada en Perseo 401 de la comuna de Las Condes incluida en *Las Cien águilas* (2015b), *Basuras de Shanghai* (2007), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), *Un oscuro pedazo de vida* (2019) y en un relato denominado *El viaje inmóvil* (1999b) escrito especialmente por Germán Marín para la revista *Qué pasa*. Además, se puede agregar la temática de la memoria y la recuperación del pasado como mecanismo para entender el presente. Ello remite a *Historia de una absolución familiar*, trilogía compuesta por *Círculo Vicioso* (2009a), *Las cien águilas* (2015b) y *La ola muerta* (2015c) y, por último, a la novela *El palacio de la risa*.

Además, varios de los personajes del corpus narrativo aparecen tanto en obras previas como posteriores, lo que añade información crucial para llevar a cabo un examen acabado y profundo, y para develar la intención del escritor chileno al seguir esta dinámica. Esto lleva a

la conclusión, en términos de Bisama (2013), de que resulta incongruente identificar a Germán Marín en una sola obra, más bien, es necesario examinarlo como una escritura en progreso, incesante y en constante reinvención.

El tercer capítulo de esta investigación realiza una revisión de la crítica previa, analizando artículos periodísticos relacionados con el corpus narrativo, junto con la crítica académica; con objeto de tener un acercamiento previo a las obras de Germán Marín. El cuarto capítulo define los conceptos de ruina, modernidad, nostalgia y flâneur en base a textos teóricos y, paralelamente, va examinándolos en su relación con el universo narrativo mariniano para la comprensión de su proyecto escritural que, en primera instancia, se visualiza como sencillo pero al adentrarse en su estudio se advierte una gran complejidad producto de la inclusión de diversos géneros literarios, recursos estilísticos. En el quinto capítulo, dialoga la crítica y la teoría con las tres novelas seleccionadas para corroborar la hipótesis planteada. Se examina el corpus narrativo para incorporar las referencias a las ruinas que efectúa Germán Marín, tanto de manera metafórica como literal, las que se vinculan con edificaciones abandonadas, la Historia, la cultura, la política y la economía nacional. Dichas ruinas advierten cómo la modernidad ha generado, en Chile, una crisis a raíz de la introducción de un modelo económico basado en el consumo y la omisión de determinados acontecimientos ligados a la dictadura junto con las violaciones a los derechos humanos. El sujeto mariniano, con una evidente nostalgia reflexiva procura comprender el país al que regresa tras su exilio, observa el pasado y busca dar cuenta de la existencia de una memoria oficial que ha omitido relatos menores, y que ha resultado en una falta de identidad nacional y un sentido de pertenencia en algunos segmentos de la sociedad. Por medio de la figura del flâneur, Marín se desplazará a través de distintos espacios observando e investigando detalles imperceptibles para los demás, los cuales develan cómo funcionan las estructuras de poder y las políticas del olvido.

Entre las conclusiones de esta investigación, se destaca la visibilización del aporte de

la narrativa de Germán Marín en torno a una imagen crítica sobre la Historia de Chile. En esta perspectiva, el escritor incorpora fragmentos discontinuos, tales como: ruinas, desechos y alegorías, todos los cuales permiten visualizar la existencia tanto de una historia como de una memoria alternativa a la oficial, contrastándolas con la imagen promovida por el poder hegemónico. Al mismo tiempo, Marín incluye la voz de personajes omitidos, silenciados y excluidos que hasta ahora no han tenido una voz, para generar nuevos matices a una identidad nacional que integre a quienes no se sienten identificados por el discurso imperante.

### 3. Revisión de la crítica precedente

A pesar de la calidad de sus libros y la larga trayectoria de Germán Marín, la investigación académica no le ha dedicado suficiente atención a las novelas que componen el corpus narrativo. Por esto, se analiza la crítica periodística para dar cuenta de la fragmentariedad, la presencia del pasado y la memoria en las tres novelas estudiadas en esta tesis doctoral. Además, la revisión crítica abarca tanto de otras obras previas como posteriores al corpus narrativo, las cuales se entrelazan a través de personajes y temáticas comunes: la Historia, la modernidad, la nostalgia, el progreso, el olvido, el exilio, el caminar, la dictadura, etc. El proyecto narrativo de Marín se presenta como una alegoría de la Historia, advirtiendo sobre la imposibilidad de reflexionar acerca de la realidad nacional, sus instituciones, el modelo económico y el discurso hegemónico sin tener en consideración los hechos pretéritos. Para Marín, la configuración del país está intrínsecamente ligada a una deuda histórica que conduce a crisis inminentes<sup>11</sup>, una idea que se plasma en la mayoría de sus libros. Marín se opone a la visión lineal, progresiva y orientada hacia el futuro que obvia las deudas del pasado. Por lo tanto, el escritor nacional desarrolla un extenso planteamiento crítico acerca de la Historia, en la cual predomina un relato que excluye versiones disímiles a la oficial, lo que hace necesario revisar en detalle todas sus obras.

Mario Rodríguez (2004) plantea que Germán Marín representa “una de las obras más logradas, sugerentes e interesantes de la narrativa chilena de fin de siglo y comienzos del actual” (151). Para Isaac Gajardo (2017), se trata de uno de los escritores más importantes del

---

<sup>11</sup> El autor sólo alcanzó a ver parte de las masivas manifestaciones de octubre de 2019 originadas en Santiago, pues falleció el 29 de diciembre de ese mismo año. Sin embargo, dieciocho años antes en la entrevista *El escepticismo es una moral* realizada por Jaime Pinos y Marcelo Montecinos (2001) ya adelantaba: “vamos a vivir en un país insoportable, lleno de indignidades, de injusticias sociales, de corrupciones y, si de cultura hablamos, de mascaradas” (16).



último decenio del siglo XX en Chile. Según Roberto Careaga (2019), Marín construyó su obra en base a los escombros de la memoria personal y nacional, imbricada por la nostalgia.

Respecto de *Notas de un ventrílocuo*, Catalina Alarcón (2013) señala que el personaje principal es desplazado por los adelantos de la modernidad y por las nuevas formas de entretenimiento y espectáculo. Alarcón piensa que la novela es un diario de vida constituido fundamentalmente por fragmentos en que la memoria juega un rol crucial al reconstruir el pasado, en analogía a la figura del espejo roto. Alarcón cita, además, al escritor Benjamín Labatut, quien asegura que la novela es una lucha personal contra el paso del tiempo. Ahora bien, el propio autor de la obra la define como: “una novela de un Chile perdido” (Careaga, 2013: 48) y muerto. Por su parte, Álvaro Bisama (2013) asevera que la novela viene a retratar los detalles de un universo extinguido al exhibir los fragmentos de un mundo extinto. En la misma línea, Mariela Fuentes Leal (2013) propone que la obra fue elaborada a partir de la pérdida de un periodo ido siendo posible leer una resistencia al uso de herramientas tecnológicas como el computador y la enajenación de los seres humanos producto del avance tecnológico<sup>12</sup>. Pedro Gandolfo (2013) hace alusión a dos características sobre la novela: un relato fragmentario dada su conformación en notas y la mirada nostálgica de Marín para describir por medio de la memoria un paraíso extraviado que no volverá. Asimismo, afirma que los cambios socio políticos narrados en ella dejan una huella destructiva en el personaje principal y su oficio. Sin embargo, logra hacer frente al mundo signado por una cultura del desalojo a través de una dignidad persistente. Pilar Hurtado (2013) sostiene que la lectura del libro deja una sensación de que todo tiempo pasado fue mejor. Observa que la novela constituye una especie de crónica al dejar ver cómo las personas van quedando obsoletas y solas; tal como

---

<sup>12</sup> En su artículo “El imaginario de las ruinas desde una nostalgia reflexiva en *Adiciones palermitanas* de Germán Marín” (2021), Fuentes plantea que: “la misma lógica se repite en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016), donde el protagonista tiene una visión desencantada de un mundo casi extinguido, el que ha sido reemplazado por una sociedad que sigue los criterios de estandarización de la industria, exalta el auge de la tecnología y el consumo” (239).

el ventrílocuo, todos eventualmente estarían destinados a ser desplazados a la orilla: “éramos, en fin, más de uno de los naufragos quedados a la deriva, perdidos sin consuelo” (Marín, 2013: 85).

En relación a *Bolígrafo o los sueños chinos*, Cristián Rau y Daniel Rozas (2017) especifican, por una parte, que este texto demuestra la capacidad única de auto renovación constante por parte de Germán Marín; además, enuncian que vida y obra, como en los grandes autores, se confunden en el proyecto escritural de su autor. Pues, ambos destacan la presencia de una visión desencantada en la novela tanto del presente como del futuro; poniendo en el centro de la narración cómo la vida se vuelve gris y solitaria cuando los amigos desaparecen. Juan Carlos Ramírez (2016) pone énfasis en la forma en que Germán Marín genera sus proyectos: todos fueron escritos a mano. En un primer momento, en hojas sueltas; luego, las pasa en limpio en cuadernos o libretas para continuar corrigiendo el texto. En cuanto a la obra, propone que presenta a la ciudad de Santiago en estado de decadencia, pero “rápidamente aparecen personajes femeninos y esto se convierte en una novela” (46). Álvaro Bisama (2016) señala que la novela constituye una excursión de los rituales secretos de un país invisible en donde aparece de modo horroroso el crimen como una sombra de lo secreto que define lo cotidiano. La novela constituida de caminatas apuesta por la tristeza de un relato que trata de interpretar el pulso agónico de un Chile en extinción. Por esa razón, en sus paseos registra las modificaciones en la arquitectura a nivel social. Es, en resumen, una obra en donde su autor pone de manifiesto un tiempo detenido junto con imágenes atroces captadas por el protagonista. Amelia Carvallo (2016), en la entrevista *Las historias de un hombre solo, según Germán Marín* realizada a Marín, comenta que el autor llegó con una libreta negra con hojas blancas en donde toma nota, ello da cuenta de las similitudes entre el personaje principal, de las obras que componen el corpus narrativo, y el autor al usar este objeto como un recurso de registro. El que

el protagonista de la obra registre notas se debería, según Marín, a que está lejos de la modernidad tecnológica.

Sobre *Adiciones Palermitanas*, Pablo Guerrero (2016), esclarece su constitución escritural en dos planos: uno relacionado con las circunstancias de su narrador que coincide con determinados rasgos del autor y otro con un administrador del hotel. Ambos protagonistas en determinado punto se trastocan imponiéndose la realidad por sobre la ficción. Patricia Espinosa (2017), por su parte, menciona el dramatismo de temas como el tiempo, la modernidad, la vejez y la nostalgia combatidos por el personaje principal por medio del deseo. El personaje central es un funcionario jubilado de la Biblioteca Nacional que tiene por principal pasatiempo escribir una novela sobre el hotel Palermo. Localizado en el centro de Santiago, el hotel funciona en un vetusto edificio erigido con el dinero del salitre de Antofagasta. El escritor de la novela y el conserje del hotel Palermo, en este caso su álgter ego, se ubican en una especie de puente entre pasado y presente, constatando la ruina del entorno y de sí mismo. El libro redactado por el adulto mayor presagia el fin del hotel, y con ello, el de una época y el de todos los sujetos del segmento social que reside en dicha construcción, pues ellos deben buscar sitios periféricos para vivir. El personaje se describe a sí mismo sin dolor por sus enfermedades y expresa su avidez por la escritura. Para Espinosa escribir y desear se convierten, por tanto, en barreras contra la ruina. Andrea Viu (2018) al preguntar a Germán Marín por el hotel Palermo le responde que su literatura viene a ser un mundo decadente. Ezio Mosciatti (2017) resalta el carácter de juego de espejos de la novela, en que se desarrolla un relato en paralelo entre el texto y la vida del escritor que lo está escribiendo. Hasta que, en determinado momento, las historias se cruzan. De esa manera la ficción se convierte en realidad y viceversa<sup>13</sup>. Mosciatti

---

<sup>13</sup> Este interés por parte de Germán Marín proviene de otras obras como la trilogía *Historia de una absolución familiar*, tal como señala Mariela Fuentes en su artículo “En busca del ADN de la escritura en *Historia de una absolución familiar* de Germán Marín” (2010): “el encuentro entre ambos permite un intercambio entre los planos de la verdad y la ficción o, en otras palabras, entre la memoria y la imaginación, donde la escritura mariniana trabaja con el primero para construir un discurso que no es verdadero ni falso y que no pretende serlo” (27).

expone la gran capacidad de observación de Marín, que, junto con su habilidad de escritor, crea una narración con detalles que luego transforma en hechos relevantes. Mosciatti describe la obra como un relato amable y sensible en el que se retratan detalles aparentemente insignificantes para representar el lento transcurrir del tiempo. Este enfoque tiene como efecto el inicio de una vida en el encierro, producto de la vejez y la transformación tanto de la ciudad como de las personas. Del mismo modo, Ramiro Rivas (2017) recalca las dos voces narrativas intercaladas en la novela y en las que ambas identidades se fusionan; logrando así una unión entre la realidad y la ficción. Al mismo tiempo, Rivas comenta que Marín, gracias al desdoblamiento escritural, logra objetivar los problemas del ex funcionario de la Biblioteca Nacional, poniendo al descubierto sus propias falencias físicas, la desolación de una existencia precaria y la incapacidad derivada de su edad avanzada. Además, Rivas resalta la búsqueda sistemática de Marín de personajes caracterizados como antihéroes. Estos sujetos son trabajados desde la perspectiva de la marginalidad, presentándolos como perdedores que no imploran compasión por su condición; por el contrario, la aceptan, la afirman y la convierten en un discurso reflexivo-crítico.

Lorena Amaro (2017) sostiene una opinión desfavorable de *Adicciones Palermitanas* al especificar que uno de los personajes, el escritor (ex funcionario de la Biblioteca Nacional), ingresa al hotel administrado por otro personaje (un conserje) en el segundo nivel narrativo, sin embargo, esto no es un problema; todo lo contrario, es un recurso de Marín para demostrar cómo realidad y ficción se entrelazan en la novela. Esta investigación doctoral sigue el planteamiento de Ricardo Piglia en *El último lector* (2006), donde afirma que “lo que podemos imaginar siempre existe [...] igual que en un sueño” (10). Por lo tanto, en *Adicciones Palermitanas*, los relatos se cruzan dando a entender al lector que ambos conforman un

---

Mecanismo que Marín usa en otras obras como *La segunda mano* (2009b) en donde alude a su creación en base a: “la imaginación [...] junto a algunos datos de la realidad” (9).

conjunto. De allí que se pueda apreciar en una escena de *Adiciones palermitanas*, a uno de sus protagonistas, el escritor de una novela relacionada con el Hotel Palermo que, a raíz de una coincidencia, ingresa al mismo Hotel junto a Mónica. En el primer plano, el protagonista trabaja en la creación de una obra basada en un Hotel llamado Palermo, en donde va caracterizando los personajes que habitan en él. En cambio, en el segundo plano está la completa descripción del Hotel, sus residentes y los pormenores de sus sucesos relatados por el personaje principal: el administrador del edificio. La novela se intercala, capítulo tras capítulo, entre ambos planos. Sin embargo, en determinado momento de la narración, el escritor y Mónica buscan un lugar para revivir los encuentros amorosos del pasado y el taxi los deja a las afueras del Hotel Palermo, que resulta ser una réplica exacta de la construcción descrita en la novela que él está escribiendo. La crítica Mariela Fuentes Leal (2021) en su artículo “El imaginario de las ruinas desde una nostalgia reflexiva en *Adiciones palermitanas* de Germán Marín” plantea que los dos planos narrativos dan cuenta de temporalidades heterogéneas; pasado y presente, corroborando un mundo en ruinas. Para la investigadora, el anciano analiza las contradicciones de la cartografía de Santiago, ya que en la ciudad todavía existen sitios tradicionales de mediados del siglo XX, edificaciones ruinosas que recuerdan una época pasada y desplazada a los márgenes. Además, constata la presencia de edificios monumentales en sectores céntricos en los cuales se mueve la masa anónima: espacios ricos económicamente, pero empobrecidos en su cultura.

Las tres novelas del corpus narrativo comparten los siguientes elementos comunes: anticipar la crisis ocasionada en distintos ámbitos en el año 2019 en Chile, presentar un personaje principal de características similares relacionadas con su edad, su labor de escritor, los recorridos a pie por diversos espacios, las frecuentes críticas a la sociedad de consumo y la fragmentariedad de los relatos. De ese modo, se destaca que, si bien existen elementos singulares y diferenciadores, no es errado afirmar que existe una unidad entre ellas. El

ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) como el vendedor de alimento para perros de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) se visualiza como un sujeto de edad avanzada que se desplaza con autonomía sin absolutamente ninguna dolencia física y en sus recorridos sólo se detiene cuando existe cierto cansancio ineludible. En cambio, en *Adiciones palermitanas* (2016b), el escritor jubilado, que previamente había sido un ex archivista de la Biblioteca Nacional, pasa un período de dos años casi recluso producto de una distensión. Se describe que pasó varios meses de un invierno sin moverse, tomando los medicamentos prescritos para tratar sus dolencias. A pesar de ello se traslada a pie por distancias cortas con el fin de recrearse, “estirar las piernas” (27) o bien a “respirar aire” (35). El caminar se convierte en una salida frente a “una invalidez que estaba reduciéndome a permanecer enclaustrado” (164). Otra peculiaridad es el tono tragicómico que presenta *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) en donde el vendedor de alimento para canes logra entablar una relación amorosa con Eloísa, una mujer de la alta sociedad, gracias a eso renuncia a su trabajo tras el ofrecimiento de ésta de mantenerlo; sin embargo, cuando todo parecía ir bien, ella sufre un accidente automovilístico que la deja en un estado de salud complejo. En ese momento, Nancy, una sobrina de ella, reaparece y asume un papel más destacado en la toma de decisiones de su tía, ya que Eloísa se somete a varias intervenciones médicas. Mientras Eloísa sigue hospitalizada, Nancy inicia una relación amorosa con la pareja de su tía, quien hasta ese momento había estado junto a ella. A medida que Eloísa se recupera y regresa a casa con cuidados médicos, Nancy obtiene un permiso laboral para dedicarse por completo al cuidado de su tía. Durante este tiempo, Nancy mantiene en secreto su relación con el ex vendedor de alimentos para perros. A medida que Eloísa se recupera aún más y retoma parte de su vida anterior, Nancy le informa que debe regresar a trabajar para evitar ser despedida. Momento en que, también le revela a Eloísa que está embarazada, pero que el padre del bebé no se hará cargo, por lo que será madre soltera. Ante esto, Eloísa le pide a Nancy que no se vaya de la casa y le asegura que mediará para

conseguirle un mejor puesto como psicóloga en otro lugar. Así, le ofrece cuidar de ella y del bebé que viene en camino. El vendedor de alimento para perros se da cuenta que fue utilizado por aquella joven conquista amorosa para quedar embarazada y quedarse en la casa. Plan que había pensado detenidamente, sin que él pudiera lograr advertirlo. Para su sorpresa, Eloísa revela que ya sospechaba del romance entre ellos, porque mientras estaba en la clínica observó cómo se miraban y que no sintió molestia alguna por el asunto. El ex vendedor de alimentos para canes queda aún más asombrado cuando ella sugiere seguir como antes en su relación de pareja: “te propongo que nada cambie entre nosotros tres, añadió, bajo el compromiso, no importan los detalles, de que no me dejen sola y vieja” (Marín, 2016b: 203). Otra diferencia es que *Notas de un ventrílocuo* (2013) está estructurado en dos capítulos: *Mesa revuelta* y *Papel mojado* mientras que *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) en cuatro partes sin nombre y que se identifican por su separación con numeración romana. Sin embargo, ambos están redactados en formato de notas, 198 y 367 respectivamente; por su parte *Adiciones palermitanas* (2016b) está escrita en dos relatos en paralelo, que se diferencian porque uno de ellos está en cursivas, que dan vida a los dos personajes principales de la novela.

Hasta aquí, se ha revisado la mayoría de lo dicho por la crítica precedente sobre la obra mariniana y el corpus narrativo. Sin embargo, es necesario abordar las narrativas con las cuales tiene intertextualidades para dar cuenta de algunos elementos comunes presentes en su producción escritural. La crítica coincide en mencionar que uno de los rasgos presentes en la narrativa de Germán Marín es la mirada hacia el pasado tanto de su historia personal como de la nacional; dada la vinculación de ambas con el Golpe de Estado. Otra peculiaridad reiterativa es la de recordar, principalmente, el pasado y detallar parte de las consecuencias de la dictadura en Chile. Además, se repite en Marín el elemento nostálgico por el país en que vivió antes de su exilio de diecisiete años. De hecho, su regreso al país es el punto de partida de algunos de sus libros, tales como *El palacio de la risa* (2014b), *Ídola* (2015a), *Cartago* (2008b), *Bolígrafo*

o los sueños chinos (2016a), *Adiciones palermitanas* (2016b), y relatos, por ejemplo, en “*Álbum familiar*” incluido en *Lazos de familia* (2008a) o en “*La roja de todos*”, “*Regreso a las cenizas*” y “*Adiós a La Siberia*” en *Basuras de Shanghai* (2007) o en “*Cansancio*” y “*Lengua bruta*” introducidos en su texto *Compases al amanecer* (2010a) o “*Pasado*” incorporado en el libro *Un oscuro pedazo de vida* (2019). En sus novelas, se encuentran ruinas materiales, es decir, artefactos como la máquina de escribir, el tocadiscos, el bolígrafo, etc., e inmateriales como las microhistorias introducidas en sus novelas que, por lo general, están relacionadas con los sucesos ocurridos en el año 1973. De ahí que se hace imprescindible revisar en detalle las conexiones de las novelas del corpus narrativo con las otras obras del escritor nacional.

*Historia de una absolución familiar* es una trilogía compuesta por *Círculo Vicioso* (2009a), *Las cien águilas* (2015b) y *La ola muerta* (2015c). A partir de esta obra de mayor envergadura pueden explicarse diversas críticas presentes en el corpus narrativo respecto a la Historia nacional, el proyecto de país, la distribución de la riqueza, el comportamiento delicuescente de algunas personas vinculadas al poder, entre otras. De esta manera, será posible comprender que la crítica de Germán Marín realiza a la linealidad de la Historia de Chile, así como su descripción de las diversas consecuencias del Golpe de Estado en la sociedad y su reflexión sobre el *statu quo*.

Christian Miranda (2010) insiste en que *Historia de una absolución familiar* tiene como característica principal la recuperación del pasado por medio de una divagación de la memoria del narrador, quien, al mismo tiempo, es un personaje. Germán Marín en la novela mira el pasado debido a la necesidad de comprender el presente y darle un sentido. Mariela Fuentes (2010) plantea que Marín desarrolla una creación literaria fuera de los géneros literarios tradicionales, experimentando distintas formas creativas, lo que le lleva a relacionarse con otras disciplinas. Así mismo, el novelista, precisa Fuentes, elabora una experimentación narrativa y



sostiene múltiples cuestionamientos asociados a una incertidumbre sobre la Historia, una revisión de los valores y la literatura a partir de la crisis personal de valores originada por el Golpe de Estado de 1973. También, Mariela Fuentes junto a Juan Zapata (2016) exploran *Historia de una absolución familiar* de Germán Marín, pero, en su relación con *El arte de la palabra* (1926) de Enrique Lihn. Dicha investigación, de igual manera, aporta datos relevantes para la comprensión del contexto sobre el que Marín lleva a cabo su propio proyecto literario. Los críticos formulan que ambos escritores se caracterizan por una literatura transgresora tanto frente a los poderes fácticos como a la tradición literaria, configurando una literatura imaginativa expresada en una escritura inconclusa. Los investigadores proponen, además, que la trilogía de Germán Marín incorpora géneros mixtos incluyendo: testimonio, ensayo, diario, libro/novela de memorias, crónica, etc., permitiendo hablar de “una cartografía experimental de su literatura” (159). Raúl Zurita (2015) sitúa a *Historia de una absolución familiar*<sup>14</sup> entre las novelas más notables de nuestra época. En ella se refleja la imposibilidad del olvido como la base de todo el relato. Los personajes son trágicos en la medida que el recuerdo constituye un tiempo mayor que la vida misma. Sería una exposición radical “de la relación entre experiencia y escritura, intimidad e historia y, en suma, entre el arte y la vida” (18). Destaca la construcción temporal de la obra en donde se hace presente el futuro al interior del pasado al relatar hechos que vuelven a aparecer en otro instante de la narración. Por medio de *Hdaf*, añade, se percibe cómo la herida está en la vida misma. Alfredo Jocelyn-Holt (2005) afirma que la trilogía es una mezcla de novela, diario de vida y memoria; pero que también incluye el ensayo histórico y literario. En el ámbito histórico, agrega, *Hdaf* es un aporte al integrar los antecedentes de tres generaciones de la familia Marín.

Omar Pérez (2006) ve en *Círculo vicioso* (2009a) la representación de un proyecto de país en el sentido de pretender ser el destino y la voz de la sociedad ausente. Pérez valora cómo

---

<sup>14</sup> En adelante se empleará la abreviatura *Hdaf* para referirse a *Historia de una absolución familiar*.

Germán Marín resalta la violencia y la hipocresía de la identidad chilena representada en dos escenas: el momento cuando Raúl Marín asesina sin motivo a un mapuche, a quien en principio le había disparado con una escopeta por error. Y la segunda, más adelante, cuando Raúl encuentra a Victoria Olea, la ex dama de compañía de su madre y al llegar a su casa descubre que se ha transformado en la Madame de un notable burdel. Respecto a *Círculo vicioso*, su propio autor, en la entrevista *En la búsqueda del yo perdido* realizada por Rafael Gumucio (1995), describe su libro como una búsqueda del yo perdido. Para Mariano Aguirre (1995), el texto recoge la memoria familiar en paralelo a la colectiva. Además, refleja la relación entre los destinos personales y colectivos, entre la historia y la Historia. La obra, precisa, se desarrolla en el contexto cultural de la época, destacando los acontecimientos sociales y políticos. Según Camilo Marks (1995), en Chile no se han escrito libros con tantas referencias históricas, artísticas y musicales sin perder el control de la trama. En la narración es posible observar, agrega, pasajes cargados de añoranza y nostalgia. Por su parte, el crítico literario Luis Sánchez (1995) plantea que en *Círculo vicioso* pasado y presente se unen en un solo tiempo: el de la novela. A su vez, los personajes se mueven en un mundo en donde existir está ligado a los problemas de la cultura. Pablo Cabaña (2016) respecto al título *Historia de una absolución familiar* dice no haber sido consecuencia del azar debido a que el proyecto literario de Marín debe entenderse como algo ambicioso y coherente destinado a utilizar los recuerdos para saldar cuentas con su árbol genealógico y sus experiencias personales, mediante un cruce entre su memoria personal y la memoria colectiva de Chile. El autor vincula su historia familiar con el contexto histórico del siglo XX. De la misma manera, hace uso de la intimidad de su proceso creativo para volcar su resentimiento hacia el presente de un Chile en dictadura. En términos literarios, *Círculo vicioso* opera, según Cabaña, como un artefacto inacabado, en proceso, en el que a cada momento se percibe la duda del autor, representación simbólica de la duda mariniana acerca de esa exploración de la memoria imbricada con un constante proceso

reflexivo del desarrollo creativo, visibiliza momentos de lucidez, estancamiento y decepción. Sin embargo, para Marín sus palabras constituyen lo único que sabe hacer bien y su salvavidas ante la realidad del exilio. Según Cabaña, la historia de la familia Marín son los recuerdos del Chile del pasado régimen, en donde el poder residía en los apellidos y en la hacienda, y cada elección presidencial suponía una expectativa sobre el rumbo del país, en el cual dominaba la figura del hombre, quien abusaba de su autoridad doméstica. El primer tomo de la trilogía es un testimonio político, cultural e incluso sociológico de un Chile en desaparición. A pesar del desarraigo, el proyecto literario de Marín está enlazado a lo nacional teniendo una mirada de los rasgos constitutivos como el arribismo, el resentimiento, la violencia y la brutalidad, en la Historia oficial y de los cuales poco se habla. Eduardo Guerrero (1995) coincide en considerar a *Círculo vicioso* como una obra rupturista y que escapa a la estructura literaria tradicional al configurar un relato “en preparación” (42). Hernán Soto (1995) ve en ella trazos de una historia remota revivida en los comentarios del autor desde Barcelona, una búsqueda por comprender lo ocurrido durante el Golpe de Estado y junto con ello ahoga las ilusiones y esperanzas por medio de la violencia y el crimen. Así, desde la derrota, observa cómo las cosas adquieren otro sentido viendo aquello que antes no. *Círculo vicioso*, reitera, constituye una exploración en lo ignorado de la dolorosa Historia chilena.

Respecto a *Las Cien águilas* (2015b) es acentuado el entrecruzamiento de géneros literarios por Angélica Rivera (1997). En dicha entrevista, *Lo imaginario también es real*, Germán Marín comenta que la memoria cruza toda su vida y resalta la presencia de vasos comunicantes entre ficción y ensayo. Patricia Espinosa (1997) aclara cómo el personaje en sus paseos por la ciudad observa imágenes que le devuelven al pasado. Resalta en la novela el proceso llevado a cabo por Marín, a través de su diario de vida, donde exhibe acciones de vivencia y sobrevivencia.

En relación a *La ola muerta* (2015c), Francisca Lange (2006) asegura la existencia de una historia centrada en la memoria como ejercicio de búsqueda extrema de las vidas pasadas, caracterizada por la tristeza de su desaparición. Rodrigo Pinto (2006) especifica el carácter único de la obra y su singularidad dada su constitución interna. Artemio Echevoyen (2006) percibe una derrota existencial ocasionada por el paso del tiempo en donde la “reelaboración de la memoria es el único antídoto” (35) contra ese descalabro. Para Cristóbal Allende (2005) la novela es una transcripción de los vestigios de una época pasada y demuestra la notable capacidad de Marín de examinar un tiempo detenido. Añade que la obra: “lleva al extremo esa forma literaria propia de la modernidad llamada *Bildungsroman*, en cuanto entiende la juventud como fuente y símbolo de la movilidad e interioridad, como pugna entre la autodeterminación y la socialización” (2). Marcelo Soto (2005) apunta a cómo *La ola muerta* trata sobre el fracaso, pero simultáneamente, se transforma en un ejemplo de cómo la literatura puede salvar. Juan Andrés Piña (2005) distingue la originalidad del proyecto literario y cómo se muestra el retrato de una vida mínima. De *La ola muerta*, Fuentes (2007) destaca el carácter subversivo del proyecto mariniano, ya que:

anula las categorías totalizadoras del discurso moderno y convierte su escritura en un devenir a diferentes dimensiones, entre las que se encuentra su propia vida, como autor de la obra, contada desde el presente y reflejada en su Diario de Vida, la cual se intercala con la historia narrada del personaje Germán Marín, contada desde el pasado y que ocupa la mayor parte de la novela (130).

*La ola muerta*, afirma la investigadora, está dividida en el plano de la ficción y la realidad intercalándose en la estructura de la novela y dejando en la incertidumbre al lector.

La narración que se vincula con el corpus narrativo es la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* (2003), compuesta por las novelas: *El Palacio de la Risa* (2014b), *Ídola* (2015a) y *Cartago* (2008b), da cuenta de los diversos ámbitos en que la modernidad entra en crisis: la cultura, los oficios, los valores, el arte y los modos de vida que existían en Chile previo al golpe

de estado. Junto con ello, se conecta por incluir a Villa Grimaldi (centro de torturas durante la dictadura). Dicho espacio, demolido al término del régimen, funciona como alegoría de la intención del poder hegemónico por borrar de la Historia oficial de Chile la mayor cantidad de vestigios relacionados con las violaciones a los derechos humanos. Andrea Kottow (2010) propone sobre dicha tríada que: “la narrativa del escritor chileno reitera la catástrofe de una pérdida irrecuperable del individuo moderno, quedando expulsado de una esfera protectora trascendente” (35). Lo anterior provoca en el sujeto una nostalgia por algo extraviado que la modernidad no puede enmendar. Así, en la trilogía, se demuestra cómo la Historia chilena podría ser interpretada como parte de un todo quebrado, una catástrofe relacionada con un desastre existencial moderno del ser humano.

En cuanto a *El palacio de la risa* (2014b), Bieke Willem (2010) plantea que la novela aborda el conflicto de la forma en que se debe enfrentar el pasado. Allí se desarrolla un sentido de protección asociado al recuerdo de una felicidad primitiva; sin embargo, el estado de excepción de la dictadura en esos lugares privados desvirtuó los significados originales allí atribuidos. Willem cree que la literatura es un lugar óptimo para restablecer significados. Años más tarde, el mismo investigador describe *El palacio de la risa* como un “microcosmos del país” (2016: 214) el que ayuda a mirar retrospectivamente la Historia del país. De aquí que se pueda sostener que Germán Marín busca resignificar la Historia nacional y, junto con ello, entender la suya. Cristián Montes (2014) señala que la trama de *El Palacio de la risa* se configura a partir del discurso de un narrador protagonista que narra desde un punto de vista crítico su visita a uno de los centros de tortura del régimen militar. Así, Germán Marín critica la arraigada costumbre de borrar el pasado promovida por la sociedad chilena y plantea dar un nuevo sentido al presente a partir de los acontecimientos pretéritos. Esta obra da cuenta de algunos vestigios de la violencia política acaecida en Chile y el modelo neoliberal que busca hacer *tabula rasa* a través de mecanismos como la destrucción de los espacios asociados a

violaciones a los derechos humanos, promoviendo mediante el poder hegemónico una Historia oficial que omite, silencia y distorsiona dichos acontecimientos y de esa manera imposibilitando su acceso tanto en la actualidad como para las futuras generaciones. Marín no sólo se propone visibilizar estos lugares, como *El palacio de la risa*, sino también escribir sobre ellos e interrumpir el continuum de la Historia al plantear un espacio en el que existe una tensión entre la memoria dominante y la alternativa. Para Isaac Gajardo (2017), Marín en *El Palacio de la risa*, reconstruye las ruinas de un terreno postdictatorial, una memoria traumática que la transición desea olvidar. Por lo que el texto se “articula como un ejercicio de memoria urbana que se suma a las disputas de la memoria, posicionando a la literatura dentro de este conflicto permanente” (80). *Ídola* (2015a) es estudiada por Iván Barreto (2007), quien interpreta el libro como la búsqueda del origen en un espacio en el que no existe nada a qué atenerse. De acuerdo a su interpretación, Marín habita la ciudad caminando y observando el estado actual de la urbe. Por tanto: “el vagar muestra la carencia del sujeto y, al mismo tiempo, sus pertenencias. Al ser el protagonista un marginal al poder, un cuerpo no disciplinado, la ciudad no establece un control sobre él ni tampoco sobre el grupo de amigos que se ha aislado y no ha transado ante el sistema neoliberal” (36). Leonardo Sanhueza (2019) destaca de *Un animal mudo levanta la vista* cómo su autor hace patente una mirada cuidadosa de la memoria de la dictadura y examina las zonas oscuras de la Historia en su relación con la sociedad.

*Compases al amanecer* (2010a) incluye personajes presentes en el corpus narrativo como Carlos del Dongo, Cárcamo, La Bambi y Mónica. También en los relatos “*El Majestic*”, “*No hay mejor espejo que la tinta (I)*” y “*No hay mejor espejo que la tinta (II)*” desarrolla protagonistas con rasgos similares al administrador del hotel Palermo y al escritor jubilado presentes en *Adiciones Palermitanas* (2016b). Asimismo, aborda la temática del exilio, integra objetos ruinosos y plantea críticas tanto a la modernidad como al progreso. Álvaro Bisama (2010) observa cómo los relatos de *Compases al amanecer* ahondan en la memoria de Chile y

con ello generan determinada cercanía con el lector. Para Diego Zúñiga (2010), la obra está marcada por la obsesión que Germán Marín ostenta hacia su país, su Historia, y evidentemente lo sucedido antes, durante y después del Golpe de Estado. Por esa razón, visita los lugares asociados, redacta sobre las fuerzas armadas, sobre los exiliados y los que volvieron al país que ya no reconocen. El nombre del libro se debe a un viejo programa de radio donde transmitían tangos, melancolía y rabia, entre esos escombros, Marín busca una historia inexistente. Según Roberto Merino (2010), el espacio literario del autor de las novelas del corpus narrativo es lo más cercano a la realidad misma; en otros términos, existen hechos históricos del presente, de aquello olvidado, del lenguaje, de la autobiografía, etc. Juan Manuel Vial (2010) resalta en el texto la presencia de seres provenientes de espacios impredecibles: delincuentes, asesinos, esposos engañados, etc. Claudio Pereda (2010) hace alusión al nombre del libro señalando que: “es un guiño bohemio, una cerrada de ojo al recuerdo de un antiguo programa radial en el que los boleros y el tango, entre medio de avisos de negocios de barrio, conformaban la imagen perfecta de lo que Oreste Plath alguna vez llamó: “el Santiago que se fue”” (51). Un asunto presente en las novelas del corpus narrativo, en donde el personaje principal, por medio de un antiguo aparato, sintoniza programas de radio ya sea para escuchar música o ya sea para informarse de los acontecimientos acaecidos en el país y manifiesta un interés por la ciudad premoderna de Santiago en que predominan espacios antiguos sin modificaciones arquitectónicas y el progreso aún no han llegado. Patricia Espinosa (2010), ve en el texto un relato cargado de cierto trasfondo desenfocado y un primer plano lleno de nostalgia y fugacidad. Andrés Gómez (2010) caracteriza el libro como un mundo agobiante y desolador en donde el autor se sumerge en zonas oscuras y en las cicatrices del horror. Un universo constituido de prostitutas, padres hipócritas, terrorismo y asesinos. Allí las mujeres marginales se convierten en delincuentes y los exiliados perciben frecuentemente su derrota.

Sobre *Tierra Amarilla* (2014a) se conecta con las tres novelas analizadas en esta investigación por medio de la temática del exilio, la inclusión de un personaje menor: un escritor de poco éxito que acepta trabajar en una investigación periodística y las críticas a las redes de poder. Álvaro Bisama (2014a) propone que la obra retrata la violencia y el desamparo del Norte Chico. Patricia Espinosa (2014) sostiene que cuando piensa en la historia secreta y macabra del país de inmediato recuerda el nombre de Germán Marín. Vislumbra una propuesta estética de la narrativa mariniana centrada en registrar la manera en cómo opera la corrupción social y política en Chile. Además, postula que varias escenas del libro se relacionan con las prácticas de tortura realizadas durante la dictadura. Marín confirma las infecciones del sistema y la imposibilidad de cambiar el orden establecido, representándolo por medio de su personaje al cual lo único que le queda por hacer es dar cuenta, desde su marginalidad, de la progresiva descomposición de todo. En términos de Mariela Fuentes Leal (2021), el proyecto literario de Marín se constituye como una poética de las ruinas que advierte cómo el progreso ha dejado el país en ruinas. Para Juan Manuel Vial (2014), *Tierra Amarilla* refleja la explotación del agua por parte de las mineras y grandes propietarios de terrenos agrícolas en contraposición y desmedro tanto de los pequeños agricultores como de los habitantes del pueblo. Para Pedro Gandolfo (2014), el libro de Marín se transforma en una continuación de la narrativa del mal, en la vida pública y privada, de las últimas décadas del siglo pasado en Chile al reflejar nexos entre empresas privadas, algunos políticos y la apropiación ilícita de bienes públicos como el agua.



#### 4. Conceptos teóricos en la obra de Germán Marín

El objetivo principal de esta investigación es presentar la manera en que la narrativa de Germán Marín utiliza diversos mecanismos para abordar las ruinas de la modernidad. Esto se logra a través de la inclusión de un tipo de flâneur en sus novelas *Notas de un ventrílocuo* (2013), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) y *Adiciones palermitanas* (2016b), quien critica y cuestiona el continuo histórico. Los objetivos específicos apuntan a comprender el concepto de ruina en tres de sus últimas novelas como una crítica al continuum de la Historia de Chile y observar cómo el sujeto entra en una crisis existencial debido al proyecto de vida propuesto por la modernidad y, al mismo tiempo, visibilizar otra posibilidad de existencia, esto es, la de outsider. Aplicar la nostalgia reflexiva como un mecanismo que le permite a Marín crear obras literarias en las que integra su historia personal, vinculada a la nacional, para advertir de los efectos ocasionados por el Golpe de Estado en Chile en 1973 en el arte y sociedad en general. También, analizar la presencia del flâneur, en su narrativa, como una forma de interactuar cuando regresa a Chile después de su exilio, y a la vez reflexionar sobre el estado actual de los personajes y lugares en comparación con la época previa a su salida de Chile. Finalmente, se procederá a evaluar su proyecto escritural reflejado en su narrativa por medio de la utilización de notas, apuntes, glosas y diarios de vida; para evidenciar el carácter fragmentario de sus novelas y así asociarla a su exilio y una palabra quebrada.

Para lograr los objetivos se reflexionará sobre los conceptos de modernidad en base a los postulados de Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863), Georg Simmel en *Las grandes ciudades y la vida intelectual* (2016), Siegfried Kracauer en *Estética sin territorio* (2006) y *Los empleados* (2008); Walter Benjamin en *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes* (1989), *Libro de los Pasajes* (2005), *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (2008a), *Obras. Libro IV. Vol 1* (2010b), *El París de Baudelaire* (2012a), *Origen del trauerspiel alemán* (2012b) e *Iluminaciones* (2018), Nicolás Casullo en *El debate*

*modernidad-posmodernidad* (2004), Saurabh Dube en “Asuntos de la modernidad” (2006), Bolívar Echeverría en *¿Qué es la modernidad?* (2009), Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (2009), Andreas Huyssen en *Modernismo después de la posmodernidad* (2010), Giorgio Agamben en *Desnudez* (2011), Alejandro y Carlos Leal en “Modernidad y postmodernidad: una discusión vigente” (2013) y Francisco López en “Revisitar el concepto de modernidad en el pensamiento nuestroamericano: una aproximación descolonizadora” (2017). Para definir la noción de ruina se abordan los planteamientos teóricos de los siguientes autores y referencias: Georg Simmel en *Sobre la aventura. Ensayos de Estética* (2001), Walter Benjamin en *Libro de los pasajes* (2005), Obras. Libro I. Vol 2., *El París de Baudelaire* (2012a) y *Origen del trauerspiel alemán* (2012b), María Zambrano en *El hombre y lo divino* (1973), Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (2000), Aníbal Biglieri en “Ruinas romanas y poesía española” (2002), Marc Augé en *El tiempo en ruinas* (2003), Lucía Oliván en “La alegoría en el origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire” (2004), Nelly Richard en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento* (2007), Francine Masiello en “Los sentidos y las ruinas” (2008), Martin Heidegger en *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles* (2002), Gastón R. Gordillo con *Los escombros del progreso* (2018); nostalgia siguiendo las ideas de: Svetlana Boym en *El futuro de la nostalgia* (2015), Andreas Huyssen en “La nostalgia de las ruinas” (2007); y para flâneur los textos: *El arte de pasear* (2013) de Karl Gottlob Schelle, *Fisiología del flâneur* (2018) de Louis Huart, *Caminar* (2014) y *Poéticas del caminar* (2019) de Henry David Thoreau, *El arte de caminar* (2004) de William Hazlitt y Robert Louis Stevenson, *Paseos por Berlín* (1997) de Franz Hessel, *Libro de los pasajes* (2005), *Ensayos escogidos* (2010a) y *El París de Baudelaire* (2012a) de Walter Benjamin, *Las ensoñaciones del paseante solitario* (2016) de Jean-Jacques Rousseau, *Wanderlust: Una historia del caminar* (2015) de Rebecca Solnit, *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud* (2014), de David Le Breton,

*Andar, una filosofía* (2014) de Frédéric Gros, *Filósofos de Paseo* (2020), de Ramón Del Castillo y *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* (2012), de Dorde Cuvardic, entre otros.

#### **4.1. Modernidad en ruinas.**

##### **4.1.1. Modernidad**

Existe un amplio debate sobre el concepto de modernidad, Nicolás Casullo en su antología lo denomina explícitamente como *El debate modernidad-posmodernidad* (2004) e hipotetiza que la posmodernidad contiene las mismas contradicciones subyacentes a su precedente. Arguye que la posmodernidad ha sido un tema controversial entre los investigadores e instala un interesante y complejo debate sobre su estatuto: al estar aún vigente el paradigma de la modernidad y quedar inconcluso da pie a una continua indagación sobre dicho campo. Alejandro y Carlos Leal (2013) analizan los conceptos de modernidad y postmodernidad llegando a la conclusión de que resulta complejo tener una visión unívoca al respecto. Basados en las ideas de Alexander Theodore Callinicos sostienen que la postmodernidad es una construcción teórica sin nada novedoso. Así la postmodernidad sería una prolongación de la modernidad, pues la postmodernidad toma como suyas las rupturas iniciadas de la modernidad. Esta investigación toma como base los planteamientos de Andreas Huyssen, quien en su libro *Modernismo después de la posmodernidad* (2010) propone que las promesas de la modernidad han sido traicionadas y casi ni se recuerdan: quedando solamente ruinas, desechos y un futuro incierto. En esta investigación se examina la teoría social basada en la experiencia de la modernidad de tres autores: Georg Simmel, Siegfried Kracauer y Walter Benjamin; puesto que ahondaron en las complejidades de este debate. De diferentes maneras dichos autores se interesaron por los modos de percepción y experiencia de la existencia

histórica y social desencadenada por el capitalismo. Formulan su teoría partiendo de las ideas expuestas por Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1863), que constituye uno de los textos monumentales al momento de abordar la modernidad del siglo XIX, pues inicia temáticas relacionadas con la transformación de la ciudad, en específico de París, como el tráfico vehicular, la muchedumbre propiciada por la apertura de los bulevares, la moda y: “se entrecruzan diversas problemáticas que conciernen al mundo de la producción intelectual, a sus relaciones con las cosmologías existenciales, a las interferencias que se pueden ensayar entre heterogéneas formas de la representación” (Pizza, 1995: 11). Allí se define la modernidad como: “lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1995: 92). En este sentido, el artista es un observador solitario de la modernidad que se desplaza entre las demás personas con el objetivo de buscar lo eterno, lo poético y lo histórico en medio de todo lo transitorio. Por ejemplo, dicho artista, menciona en el texto, tal como *El hombre de la multitud* (1840) de E. A. Poe contempla la multitud. En la narrativa de Germán Marín, el personaje principal, registra su visión y experiencia tanto histórica como social derivadas del modelo neoliberal<sup>15</sup> y se detiene a evaluar los ritmos, costumbres y hábitos tanto de una época previa como de la actual, y problematiza respecto del valor de ambas. Sin embargo, la obra de Germán Marín critica el proceso de modernización experimentado a nivel nacional desde las primeras décadas del siglo XX, lo que se aprecia en su trilogía *Hdaf* principalmente en *Círculo vicioso* (2009a), en donde hace alusión a cómo las elites agrarias residentes en el sector rural tenían un poder económico que les permitía influir en el ámbito político del país. Luego en un segundo momento, durante el periodo de urbanización generado a raíz de las exportaciones se trasladan a sectores urbanos, pero sin que ello signifique dejar de tener una representación en las esferas de poder. De esta manera, las

---

<sup>15</sup> Germán Marín en *Las cien águilas* (2015b) asevera que fue durante la dictadura que el poder hegemónico: “supo crear así una máquina casi perfecta de la represión y, junto con violar una y otra vez los derechos humanos, entregó el país a un capitalismo salvaje imponiendo con mano de hierro las leyes del recetario neoliberal” (391).

tres novelas analizadas se conectan con todo su proyecto narrativo al concatenarse aspectos políticos, culturales, sociales y económicos relativos al país por medio de un vaivén temporal entre pasado, presente y futuro.

La obra de Marín será abordada a la luz de Simmel, Kracauer y Benjamin, teóricos de la modernidad y a través de propuestas más recientes como la de Francisco López (2017), quien inquiere sobre el concepto de *sujetos de la modernidad* en el contexto de la globalización; de Saurabh Dube (2006) y de Bolívar Echeverría (2009), con sus reflexiones sobre tres fenómenos asociados al origen de la modernidad: la técnica científica, la secularización de lo político y el individualismo.

#### **4.1.2. Georg Simmel**

David Frisby (2001) comenta que Simmel describe la modernidad basándose en los modos de experimentar el presente inmediato de la sociedad moderna cuya lógica la caracteriza como discontinua y diferenciada. Tanto la metrópolis como la economía fomentan la transformación de la cultura humana en una cultura de las cosas. Así, los individuos responden a la vida de la metrópolis desde la distancia social, la reserva personal y la hostilidad.

George Simmel, en *Las grandes ciudades y la vida intelectual* (2016), plantea que el problema por antonomasia de la sociedad moderna es la pretensión del individuo de mantener su diferencia y autonomía. A pesar de los esfuerzos realizados durante el siglo XIX para fomentar la individualidad humana a través del trabajo y sus logros, haciéndolo único e indispensable, sigue dependiendo de las actividades de sus semejantes. Según Simmel, siempre existe una resistencia del sujeto a ser nivelado. Otro aspecto destacado por el filósofo es la intensificación de la vida nerviosa promovida por la economía, lo profesional y lo social; que sumado al elevado número de habitantes que conviven en las grandes metrópolis torna compleja la convivencia entre sus miembros. Para Simmel, otra característica de la vida

moderna es el espíritu calculador reflejado en la preocupación de las personas, sumidas en sus actividades diarias y reduciendo todo a los niveles cuantitativos de eficiencia y producción. Un ejemplo de ello es el uso del reloj mediante el cual las relaciones se tornan exactas en un esquema temporal rígido que va más allá de lo subjetivo. Otro fenómeno peculiar de las urbes es el hastío como consecuencia de la enorme cantidad de estímulos nerviosos. Dichos estímulos buscan generar en las personas el máximo de placer o bienestar, pero terminan por desencadenar su agotamiento. Así mismo, la concentración de la población en las grandes ciudades exige una conducta social negativa hacia los demás, esto es, ser reservado con el otro que manifiesta, además, frialdad, repulsión, indiferencia, aversión y extrañeza. Esta reserva, conlleva impulsar a los individuos a relacionarse en diminutos grupos cerrados, permitiendo a sus miembros reducidos márgenes de acción para el desarrollo de sus cualidades individuales y para movimientos responsables. Esto hace posible la presencia de grupos políticos, familiares o comunidades religiosas, todos ellos provistos de una constitución interna que disminuye la libertad y el desarrollo del individuo. Según Simmel, la vida en la pequeña ciudad, tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, impuso al ser humano una limitación de sus movimientos, relaciones externas, autonomía y su diferenciación social.

Para lograr evadir la asfixia moderna, el individuo busca la diferencia a través de extrañas excentricidades, extravagancias y búsqueda de originalidad a cualquier precio: para algunas personas constituye el único medio de salvar su autoestima e incluso ocupar un lugar en la sociedad. Por lo tanto, la vida citadina se hace más fácil en la medida en que ofrece a las personas múltiples formas de emplear el tiempo y la mente; de esa manera se suprimen gradualmente los rasgos particulares y personales de cada individuo.

### 4.1.3. Siegfried Kracauer

Siegfried Kracauer es otro autor que rastrea muy bien el proceso moderno, para él los seres humanos están interrelacionados por intereses laborales y por la falta de sentido respecto del mundo, quedando reducidos a fragmentos individuales (Frisby, 1992). Los sujetos se ven obligados a afrontar los fragmentos de la existencia cotidiana como desprovistos de sentido. Dichos vestigios de experiencia perdida no están a mano y deben buscarse y reconstruirse a la saga lo ya destruido. Kracauer localiza los vestigios tanto en la calle como en los pasajes: al insistir en su concepción de la modernidad como actualidad del tiempo presente, lo que deja de manifiesto la relación entre las masas y la producción capitalista moderna.

Siegfried Kracauer, en *Estética sin territorio* (2006), plantea que una parte significativa de la sociedad comparte el olvido por una vida auténtica y la aspiración a ser libres de las cargas que ocultan. La falta de ocio se debe a la preocupación por obtener el sustento, a lo cual se dedican por completo para alcanzar todo aquello necesario para vivir. Dicha ocupación es fomentada por medio de la invención de una ética del trabajo que proporciona la satisfacción de poseer una esencia ética y “ahuyenta toda clase de aburrimiento” (Kracauer, 2008: 181). Kracauer advierte cómo el sistema económico no incluye al ser humano. Esto quiere decir que el proceso de producción no está regulado en función del respeto ni tampoco la organización económica y social se construye sobre esa base; en otras palabras, nada del sistema está fundamentado en la protección del sujeto. Por ello le reprocha al capitalismo un racionalismo que violenta a las personas; se espera un regreso a una comunidad en donde predominen valores humanos contrarios a los pregonados por ese sistema económico. En *Los empleados* (2008) analiza cómo el capitalismo, los cambios estructurales de la economía y la evolución a grandes empresas crean una fuerza laboral encarnada por *los empleados*, quienes hacen referencia a las personas que tienen como principal diferencia con los obreros no realizar trabajos físicos pesados y recibir un salario mensual, aunque no siempre superior. Es más, para Kracauer la

generación de esta nueva taxonomía en el mundo laboral promueve en los empleados, de la denominada clase media, la creencia de una superioridad en relación a los obreros. Lo anterior, forma parte de las “ilusiones producidas para los empleados” (115), quienes además intentan parecerse a sus superiores, los burgueses, y de esa manera distinguirse de los obreros. Este texto es relevante por su contribución en la comprensión de los procesos actuales del mercado laboral, por ejemplo, su visión de la selección de personal y cómo la apariencia externa comienza a jugar un rol preponderante.

Kracauer estudia los procesos de producción de grandes empresas y evidencia cómo todos los trabajadores son reemplazables, debido a que los pasos para crear un producto están delimitados y demarcados para que cualquiera pueda ser despedido, hasta el gerente. A su vez, da cuenta de cómo los trabajadores con edad avanzada son despedidos al cumplir cierta cantidad de años y es deseable la fuerza laboral joven para desempeñar la mayoría de las funciones. Marín en las tres novelas analizadas refleja cómo la tercera edad es considerada un desecho en la sociedad actual: el ventrílocuo, en *Notas de un ventrílocuo* (2013), enfrenta el desafío de seguir realizando presentaciones artísticas porque el proceso de obtención de su jubilación es engorroso y toma un extenso periodo de tiempo en aprobarse, cuando ello sucede se ve obligado a continuar con sus labores, pues el dinero no le es suficiente para costear todos sus gastos. En el Hotel Palermo, de *Adiciones Palermitanas* (2016b), residen adultos mayores que luego son desplazados, desde el centro de Santiago hacia los márgenes de la ciudad, como consecuencia de la demolición de las instalaciones en donde residían; ello es metáfora de cómo las personas longevas son excluidas, la soledad en la que viven, la inopia y las precarias condiciones a las que se enfrentan en el caso de contar con una exigua pensión de vejez como su único ingreso.

Kracauer llega a la conclusión de que los empleados tanto de Berlín, lugar que él estudia, y otras grandes ciudades del mundo experimentan cierta homogeneidad propiciada por



sus condiciones laborales (convenios colectivos) y fomentada por las revistas y el cine. Esto se ve fortalecido por el deseo de los empleados de querer emular las preferencias de sus jefes llegando a gastar menos dinero en comida que el proletariado para dar prioridad a las denominadas necesidades culturales, vestimenta, regalos, salidas a restaurantes, etc.

El libro de Kracauer aporta datos interesantes a esta investigación, pues resalta los mecanismos utilizados por el sistema económico para presentarse como algo natural y perenne. En otras palabras, se erige una armonía destinada a mantener un equilibrio aparente. Todo lo cual, es fomentado por el dinero y la diversión que invitan a un adormecimiento de la conciencia y reproducción mecánica; lo que, por efecto, lleva a las personas a que: “no vivan la vida” (Kracauer, 2008: 158).

#### **4.1.4. Walter Benjamin**

Benjamin en *Libro de los pasajes* (2005) plantea el concepto de *prehistoria de la modernidad*, noción cuyo origen se remonta a los estudios arquitectónicos asociados al París de la primera mitad del siglo XIX: *los pasajes*. A partir de ello, Benjamin (2010b) practicó una arqueología histórica que presupone un conocimiento de la topografía pertinente de la modernidad antes de comenzar a “excavar y recordar” (350) el pasado olvidado. Su teoría considera importantes los fragmentos materiales de la vida cotidiana que pasan luego a formar parte de las imágenes dialécticas de la modernidad. Bajo los pasajes se encuentra el laberinto al otro mundo situado: en la entrada del metro, las catacumbas y el antiguo lecho del Sena; todo lo que vincula la modernidad de la vida con la antigüedad existente debajo de ella. Su dialéctica implica reconocer la existencia de una época previa al interior de la modernidad. Benjamin (2005) define: “la «modernidad» como lo nuevo en el contexto de lo que ya siempre ha estado ahí” (558), asociándose con una discontinuidad, pues la reflexión del presente se ha separado de la que ya existía. La sociedad se encuentra en un sueño y las vías de acceso a ese mundo

onírico son los laberintos: el pasaje, la ciudad y el otro mundo. El laberinto, es decir el pasaje y la ciudad, es el rastro arquitectónico por donde el flâneur puede desplazarse. El laberinto más profundo lo constituían las catacumbas y el arcaico lecho del Sena. El arqueólogo de la modernidad excava en la memoria esparciendo y removiendo recuerdos que se caracterizan por su dinamismo al dar cuenta tanto del pasado como del presente. De manera similar a los sedimentos de una ciudad antigua enterrada, la memoria humana queda bajo diferentes capas a las cuales el arqueólogo debe ir accediendo. Dicho recuerdo debe ser “como un buen informe arqueológico que no indica tan sólo aquellas capas de las que proceden los objetos, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar” (Benjamin, 2010b: 350) para evidenciar la necesidad de contrastar las versiones oficiales sobre múltiples eventos. La misión del arqueólogo es descubrir lo que yace en ruinas bajo el suelo y abre acceso a la conciencia y el recuerdo. Al mismo tiempo, investiga en la superficie de la arquitectura, las calles y sus interiores. La configuración de la prehistoria de la modernidad se lleva a cabo en base a la búsqueda de los restos y los desechos de la antigüedad. Benjamin (2008a) le atribuye importancia a la memoria y el recuerdo, por ser los medios de reconocimiento del pasado que permiten cuestionar “todos los triunfos que alguna vez favorecieron a los dominadores” (38). De manera similar, Germán Marín quien se define, como “un espeleólogo” (1999a: 14) va hurgando en la historia no oficial de Chile, a lo largo de toda su obra, lo que le permite recordar, contar y revivir para volver a elaborar un sentido que integre hechos violentos y los contrastan con la imposición de la verdad oficial, la que inhabilita el ejercicio de recordar. La narrativa de Germán Marín se vincula con la labor del arqueólogo propuesta por Benjamin (2008a) al excavar en diversos episodios de la Historia de Chile poco investigados y difundidos para “arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla” (40). Esto propicia una forma de comprender la Historia nacional que se contrapone a la dominante y la cuestiona.

Para comprender los fragmentos de la modernidad se necesita reducir a escombros el *continuum* del pasado, por tal razón Benjamin se opone al historicismo del progreso que se caracteriza por agregar en el tiempo homogéneo y vacío, datos tras datos, es decir, se conforma con realizar un nexo causal entre múltiples eventos históricos. En otras palabras, la Historia no es una sucesión de acontecimientos o una continuidad como se quiere hacer pensar. Al tomar el presente como punto de partida reconoce que toda imagen del pasado que no es registrada por el presente es amenazada: “con desaparecer” (Benjamin, 2018: 309). Benjamin postula una nueva concepción del tiempo en la que la Historia se transforma de manera sustancial y donde el sujeto lo experimenta de manera profunda. Este tiempo se contrapone al surgido en la modernidad, la que imposibilita al ser humano el apoderarse de su propia historia. Con la masificación del reloj mecánico se impuso una redefinición del tiempo. De esa manera la sociedad capitalista equipara el tiempo con el dinero, es decir, el tiempo permitirá controlar con exactitud la duración de las actividades automatizándolas y estandarizándolas al momento de producir en serie. La modernidad capitalista propone una manera de entender el tiempo en términos cuantitativos y bajo unidades exactas, ciclos repetidos en los que los trabajadores ejercerán sus funciones y descansarán. Esta modificación tuvo consecuencias en la vida cotidiana al introducir un nuevo ritmo de vida, basado en la productividad, la rapidez y una percepción de la Historia de manera lineal. Entre tanto, comenzó a ser parte del sentido común una disciplina de la economía del tiempo en la que hay que utilizar todo horario disponible y en la que se juzga como ocioso a quien no se ajusta a dicha premisa. Lo contradictorio del tiempo medido por el reloj es que no asegura su comprensión, goce e impone una nueva forma de concebir la Historia extremadamente cuantitativa. Pero Benjamin hace hincapié en que la Historia no transcurre unidireccionalmente y el presente tampoco es una carrera ininterrumpida hacia el futuro. En otros términos, la Historia no es una cadena conectada en un “tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de «tiempo del ahora»” (Benjamin, 2008a: 51), sino

más bien está basada en un principio constructivo: que brinda la posibilidad de buscar en el pasado determinados eventos y analizarlos bajo una perspectiva diferente al curso lineal y al discurso hegemónico. Por esa razón, el historiador materialista tiene por misión cuestionar este sentido de la Historia por medio de una ruptura, es decir, llevar a cabo el proceso inverso, esto es, un *discontinuum* que constituye: “la base de la tradición auténtica” (Benjamin, 2008a: 80). Con la introducción de un aquí y ahora los acontecimientos pasados pueden ser analizados con mayor profundidad de la que tuvo en el pasado. En este sentido, el historiador materialista debe ser “un profeta volteado hacia atrás” (Benjamin, 2008a: 78), quien mira retrospectivamente y examina su propia época a partir del pasado posibilitándoles cuestionar el presente.

Benjamin, además, busca, por medio de la memoria y el recuerdo, las imágenes dialécticas de la modernidad puesto que realzan la inmediatez pretérita en el presente. Para ello recurre a tres figuras constitutivas de su metodología: el arqueólogo, el coleccionista y el flâneur. Benjamin como arqueólogo busca los rastros de la cultura que subyacen a los vestigios aparentes. Como coleccionista se observa en la gran cantidad de notas y fragmentos reunidos en su *Libro de los pasajes* (2005). Ese conjunto de notas constituye su deseo de llevar a cabo la prehistoria de la modernidad. El compilador está entregado al principio de montaje porque reúne los desechos de la Historia en una nueva configuración: “esa forma de observar lo coleccionado, el reconocimiento de un ritmo diferente de las cosas, un compás de las cosas en su nueva configuración, la transformación de nuestra percepción de la configuración mediante el añadido de cada pieza nueva, constituye el objetivo de Benjamin en la «Obra de los pasajes»” (Frisby, 1994: 409). El flâneur es la subjetividad que busca camino a través de los laberintos de la ciudad y las masas: es capaz de llevar a cabo una topografía y aportar las primeras imágenes dialécticas tras su indagación citadina. Benjamin observó edificios vacíos y algunos de ellos en ruinas, los que le dieron la clave para acceder a la antigüedad. Según Frisby (2001),

el punto inicial de la prehistoria de la modernidad de Benjamin se encuentra en las ruinas modernas.

La realidad del siglo XIX se presenta para Benjamin como un mundo fantasmagórico e ilusorio, un mundo mítico en donde predomina el historicismo que esconde bajo una máscara el capitalismo. Dicho sistema económico actúa como fuerza mítica y lo hace a través de la tecnología, la mercancía y las relaciones sociales se transforman en ilusiones; ello genera lo que Benjamin denomina un sueño en la conciencia de las personas. El capitalismo indujo a que los individuos se vieran rodeados de modas, publicidad, grandes almacenes y exposiciones envolviéndolos en una ilusión. De ahí que el filósofo berlinés se propone destruir ese mundo de sueños de la colectividad a través del recuerdo de un pasado que se encuentra oculto: solicita un despertar que se genera únicamente al restaurar lo que ha pasado y por medio de una conciencia histórica de lo que está ocurriendo. Ese despertar futuro es “como el caballo de madera de los griegos, en la Troya de lo onírico” (Benjamin, 2005: 397). En relación con las tres novelas de Germán Marín, se puede advertir que los planteamientos de Benjamin son extrapolables a su despliegue escritural, debido a que el personaje principal se mueve en un presente en el que reflexiona sobre acontecimientos de décadas pasadas, “rescata historias menores” (Fuentes, 2021: 248) y pone de manifiesto cómo las versiones oficiales de la Historia celebran al vencedor exaltando su misión hacia el avance sin detenerse en el costo social de sus acciones y silencian o marginan las versiones populares alternativas haciendo uso de distintos mecanismos, abordados en la narrativa del autor chileno, tanto en el periodo de dictadura como en la democracia. La narrativa de Germán Marín se puede comprender desde las categorías de análisis que postula Benjamin (2018), pues advierte que “la empatía con el vencedor resulta siempre ventajosa para los mandamases de cada momento” (310).

#### 4.1.5. Angelus Novus

Walter Benjamin en las *Tesis sobre el concepto de historia* recopiladas en *Iluminaciones (2018)* hace referencia a un cuadro de Paul Klee:

En él se representa a un ángel que pareciera que estuviese a punto de alejarse de algo en lo que fija su mirada [...]. Este debe ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Allí donde *nosotros* vemos un encadenamiento de hechos, él ve una catástrofe que acumula incesantemente una ruina tras otra, arrojándola a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer tanta destrucción. Pero, desde el Paraíso, sopla una tempestad que [...] lo empuja hacia el futuro, al que él le da la espalda, mientras que los montones de ruinas van creciendo ante él hasta llegar al cielo. Esta tempestad es lo que nosotros llamamos «progreso» (311-312).

Antes de contemplar la tempestad que lo arrastra hacia el futuro, el Ángel prefiere dirigir su mirada al pasado, un tiempo que carece de valor en una sociedad enfocada en lo que está por venir. Según Benjamin, la ruina no es simplemente un desecho, sino un material fundamental lleno de posibilidades, un campo de alternativas a través del cual la Historia puede desplegarse de manera sorprendente. Bajo esta lógica, una auténtica revolución no puede surgir sin tener en cuenta los siguientes elementos: el pasado, las derrotas padecidas y los vencidos. La operatividad fascinante de las ruinas reside en su capacidad de exponer los fragmentos de la Historia que requieren redención a través de la revolución. La ruina y la alegoría proporcionan la posibilidad de interpretar la Historia de una forma diferente para demostrar que existe una realidad hegemónica, homogénea y vacía. Sin embargo, el rescatar dichos fragmentos no debe hacerse desde la perspectiva del historicismo sino más bien partir considerando dichas ruinas fuera del contexto de la Historia lineal. Benjamin está centrado en lo fragmentario, ya que es un coleccionista que con aquellos pedazos del pasado intenta dar un nuevo sentido al horizonte histórico cotidiano. Aquellos fragmentos no se rigen bajo la lógica de la Historia oficial que entiende el paso del tiempo como una sucesión de instantes. Según Walter Benjamin (1989):

la verdadera pasión del coleccionista, la que por lo general se ignora, es siempre anárquica, destructiva. Su dialéctica es combinar con fidelidad a un objeto único, protegido por él, la porfiada y subversiva protesta contra lo típico, lo clasificable [...] basta con tener presente la importancia para todo coleccionista, no sólo del objeto sino también de todo el pasado de éste, tanto al que pertenece a su origen y clasificación objetiva como los detalles de su historia (122-123).

Por esa razón los fragmentos tampoco siguen los patrones o escalas del progreso impulsado por la sociedad moderna. Benjamin extrae ruinas que le permiten construir su presente a partir de los fragmentos del pasado, pues: “de todas las relaciones establecidas por la modernidad, la relación con la antigüedad es la más destacada” (2012a: 156).

Para Eduardo Subirats (2015), la mirada del Angelus Novus suplanta la idea de la Historia como progreso por una de tipo retrospectiva. Esto pese a que el ángel ostente una dirección aparentemente dispuesta hacia el futuro, vinculada al desarrollo. En otros términos, el Angelus Novus reemplaza la fe en el avance por una mirada nostálgica que supone una mayor valoración del pasado.

Al igual que el Angelus Novus, Marín analiza el pasado a través de una narrativa que se retrotrae para comprender y entender al sujeto que se ve envuelto en esa vorágine. Observa el pasado con una visión crítica haciendo hincapié en las historias de los “vencidos” para mostrar cómo quienes se encuentran en la periferia han sido olvidados. Sus novelas ponen el acento en acontecimientos históricos pretéritos que contrastan con la mirada orientada hacia lo porvenir promovida por la sociedad de consumo. Esto es, su narrativa destaca la construcción del presente sobre la base del pasado y critica el proyectarse únicamente en aquello que se podrá alcanzar por medio del trabajo, el esfuerzo o la dedicación. Por esta razón se aprecia en las tres novelas abordadas una frecuente inclusión de hechos históricos y reflexiones sobre sus efectos en el país. Finalmente, es posible ver un acto revolucionario en su obra al empezar desde una: “desconfianza respecto del curso de las cosas” (Benjamin, 2010b: 347), para luego

interrumpir el *continuum* de la Historia oficial tras la emergencia de una mirada crítico-retrospectiva que convive con el presente narrado.

#### **4.1.6. Luis Villoro**

En su obra *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento* (1992), Villoro invita a reflexionar sobre si estamos presenciando el surgimiento de una nueva forma de pensar y ver el mundo o si se trata de una transformación temporal en el pensamiento moderno. Define la modernidad como una etapa en la historia de Occidente que se inicia después de la Edad Media, marcada por un pensamiento y una forma de vida distintivos. Para llevar a cabo su análisis, introduce el concepto de *figura del mundo*, que se refiere a las ideas esenciales que definen los rasgos de una época y configuran la percepción del mundo para sus habitantes.

*La figura del mundo* surge en épocas anteriores, inicialmente compartida por un grupo reducido de personas, para después convertirse en los estándares de la sociedad en general. Luego, Villoro plantea que el pensamiento moderno tiene sus raíces en la ruptura con la imagen medieval del mundo y en la gradual instauración de una nueva perspectiva. Por lo tanto, las ideas de la Ilustración y sus contribuciones posteriores se basan en esa manera previa de concebir el mundo, que se originó durante la ruptura con el mundo medieval.

A continuación, describe características clave de la modernidad: 1) El pensamiento moderno emerge cuando el ser humano abandona la concepción de ser una criatura con un lugar privilegiado y elige su posición en el mundo. En este sentido, no posee una naturaleza fija como otros seres vivos, sino que está determinado por sus preferencias. 2) El propósito del individuo es construir su propia cultura e historia, dando forma al mundo a su imagen y semejanza. 3) El mundo se convierte en un objeto para el ser humano, y el único mundo que merece atención es la conciencia y la experiencia humanas. 4) El mundo es un material maleable, transformable mediante la técnica y el arte. Puede ser interpretado por la razón y



modificado a través del trabajo. 5) Se produce el reemplazo de las convicciones y la fe heredadas por el dominio de la razón. En la modernidad, según Villoro, el ser humano adopta una nueva posición en el mundo, se convierte en agente activo de su entorno y redefine su relación con la razón y la experiencia. En este sentido:

*La nueva figura del mundo* se desprende de una creencia central: el sentido de todas las cosas, incluido el del hombre mismo, proviene del hombre. El hombre es fuente de sentido y no recibe él mismo de fuera su sentido. Los entes no tienen un sentido «objetivo», independiente de los sujetos, adquieren sentido en relación con éstos (Villoro, 1992: 73).

Sin embargo, esta nueva *figura del mundo* conlleva una codicia y un afán de dominio y, con ello, la naturaleza se reduce a un instrumento para lograr los intereses del sujeto. Para Villoro el capitalismo y las sociedades racionales contrajeron la explotación y soslayaron valores relevantes: justicia, igualdad social y solidaridad. Observa cómo los países con mayor desarrollo no han alcanzado a satisfacer las demandas de toda la población, existiendo en ellos marginación, desigualdad, desempleo, miseria y opresión. En la sociedad moderna, impera el cálculo racional que determina procedimientos para alcanzar sus objetivos y controlar el comportamiento. Al mismo tiempo, esta sociedad dio origen al individualismo, el cual persigue el éxito personal y defiende los derechos individuales en la comunidad de manera egoísta, mientras que también generó a las masas, que acaban disolviendo las asociaciones comunitarias y reduciendo la sociedad a la simple suma de sus miembros. Es por esto que Villoro resalta que si bien es cierto la *figura del mundo* que se generó en el Renacimiento pareciera perder vigencia, no es posible hablar de posmodernidad. Esto se debe a que el concepto es vago, y también debido a la dificultad en establecer con claridad qué nuevas creencias podrían surgir para sustituir las de la modernidad. El descreimiento en la modernidad ocasiona, para Villoro, al menos dos posibles actitudes: 1) Una actitud nostálgica por el pasado que busca revivir valores que den un sentido diferente a la vida. 2) La desilusión de la modernidad que podría

dar origen a un realismo escéptico. De acuerdo con Villoro, las alteraciones en la configuración del mundo son cambios que evolucionan gradualmente y, en algún momento, podrían estar dando indicios de su llegada, aunque es esencial identificar estos indicios de manera más prominente.

#### **4.1.7. Enrique Dussel:**

*1492. El encubrimiento del otro. Hacia el origen del “mito de la modernidad”* (2012) plantea que la modernidad desarrolla un mito irracional que le facultó violentar al *otro* y, a su vez, crear un mecanismo de encubrimiento de lo no europeo. Su origen estaría fijado en el 1492 pero, para Dussel, se inicia durante la época medieval. Cristóbal Colón es el primero en salir de Europa transformándola en el centro de la Historia. Sin embargo, Dussel tacha de provinciana a la Europa que se erige como centro del mundo y que visualiza a todas las demás culturas como periferia obligándolas a experimentar un proceso de modernización. Tras el denominado “*descubrimiento*” de América, que el libro cuestiona por ser una invención, le sigue la *conquista*: “un proceso militar, práctico, violento que incluye al Otro como «lo Mismo». El Otro, en su distinción, es negado como Otro y obligado, subsumido, alienado a incorporarse a la Totalidad dominadora como cosa, como instrumento, como oprimido” (52).

Luego, América Latina se transforma en la primera colonia de Europa y nace el primer proceso europeo de *modernización* que implica un *dominio de los cuerpos*: estructuración de cómo las personas vivían. Esta etapa está marcada por la reducción violenta de los indígenas a la servidumbre y la utilización sexual de las mujeres. Le sigue a ello la *conquista espiritual* mediante el que se victimiza a los indígenas que ven negados su civilización, derechos, cultura y mundo. Se declara que la religión indígena es demoníaca a diferencia de la europea que es divina por lo que se debe empezar desde cero el proceso de evangelización. El *mito civilizador* justifica la violencia declarándose inocente de asesinar al Otro.

Dussel sugiere que emplear la expresión "encuentro entre dos mundos" es un intento suavizado, ya que en esta dinámica se oculta la presencia de violencia y la devastación infligida al Otro: "fue un «choque», y choque devastador, genocida, absolutamente destructor del mundo indígena" (2012:75). En base a ello nace una cultura híbrida, sincrética que da origen a los denominados mestizos que resume un trauma y una dominación indígena. El mito de la modernidad se define como "un victimar al inocente (al Otro) declarándolo causa culpable de su propia victimización, y atribuyéndose el sujeto moderno plena inocencia con respecto al acto victimario. Por último, el sufrimiento del conquistado (colonizado, subdesarrollado) será interpretado como el sacrificio o el costo necesario de la modernización" (2012: 86).

Según Dussel es necesario abogar por una nueva visión de la Historia mundial que integre a África, Asia y los pueblos amerindios. Otro de las claves para entender la modernidad es la *resistencia* de los indígenas que continuó durante la época de la colonia, una vez terminada nace *el fin del mundo* que se entiende como el inicio de otra edad marcada por la convivencia con los dominadores.

Fue gracias a la *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe* de Miguel Sánchez (1648) que el imaginario indígena logró ser reconocido por los mestizos y criollos, afirmando su identidad ante Europa. Dussel se propone mencionar a los rostros de América que no se visualizan dentro la modernidad y que ocupan un lugar central en la emancipación: el primer rostro en la historia del continente, posterior al choque cultural de 1492, son los indígenas que resistieron durante siglos a los invasores. El segundo son los esclavos africanos traídos que también comenzaron a luchar por su libertad. El tercer rostro son los mestizos quienes eran odiados por los indígenas y despreciados por los europeos por lo que constituyen un sujeto oprimido en el mundo colonial. El cuarto rostro son los criollos quienes lideraron el proceso emancipatorio y fundaron el Estado nación moderno. Esta etapa se sitúa entre 1821 y 1822 en donde habría surgido el quinto rostro que son los campesinos: "hasta el final de la

primera parte del siglo XX más del 70% de la población latinoamericana vivía en el campo. Estaba explotado y arrinconado por una oligarquía criolla terrateniente, latifundista” (2012: 196). El sexto rostro lo constituyen los obreros quienes durante la revolución industrial también jugaron un papel fundamental en América Latina a finales del siglo XIX. Todo lo anterior, para Dussel está ausente en la discusión de modernidad y postmodernidad y en las filosofías eurocéntricas que no tendrían una conciencia mundial de las problemáticas históricas. Un séptimo rostro tendría su aparición: los marginales. Ellos, según Dussel, son la cara injusta y violenta de la modernidad. Es aquí donde Dussel plantea el concepto de transmodernidad que implica:

una racionalidad ampliada, donde la razón del Otro tiene lugar en una «comunidad de comunicación» en la que todos los humanos [...] puedan participar como iguales, pero al mismo tiempo en el respeto a su Alteridad, a su ser-Otro, «otredad» que debe estar garantizada hasta en el plano de la «situación ideal de habla» [...] o en la «comunidad de comunicación ideal» o «trascendental» (2012: 202).

Así, se propone generar una mundialidad analógica en la que todas las culturas, teologías y filosofías puedan aportar a la humanidad plural.

#### **4.1.8. Bolívar Echeverría**

Este autor en *¿Qué es la modernidad?* (2009) define la modernidad como un conjunto de comportamientos surgidos en la vida social, en el que el sentido común es identificado como discontinuo e incluso opuesto al orden tradicional de vida. La modernidad se establece como “un conjunto de hechos objetivos que resultan tajantemente incompatibles con la configuración establecida del mundo, la vida, y que se afirman como innovaciones sustanciales llamadas a satisfacer una necesidad de transformación surgida en el propio seno de ese mundo” (8). Para delimitar el tema menciona tres fenómenos en los que se refleja esta nueva lógica: la técnica científica, la secularización de lo político y el individualismo. El primero tiene relación con la

confianza hacia la técnica basada en el ejercicio de la razón. Esa confianza se traduce en que los sujetos estarían sobre la tierra para dominarla, conquistarla, aumentando su dominio hasta alcanzar el progreso.

Un segundo fenómeno moderno es la secularización de lo político, que apunta al hecho de que en la vida social se impone la económica por sobre todo. El tercero es el individualismo que adquiere mayor importancia que la tradición basada en el comunitarismo. Para Echeverría, la modernidad es un proyecto sin acabar, siempre incompleto; es como si existiera algo que le impide ser lo que busca ser: una alternativa superior a la tradicional. Paralelamente, la concibe como ambigua y ambivalente en relación a la búsqueda que los individuos efectúan para satisfacer sus necesidades. Echeverría ubica el inicio de la modernidad en los albores de la revolución tecnológica, aproximadamente en el siglo XI, en donde la productividad humana sufre un cambio a partir de la introducción de nuevos medios de producción y de la elaboración de herramientas necesarias para fomentar la producción: la que no es propiamente un mundo civilizado que se encuentra en coherencia con el desarrollo de la revolución tecnológica, sino que constituye un proceso de reconstitución contradictorio y complejo. Echeverría reconoce la existencia de otras modernidades que se encuentran en la condición de vencidas al interior del curso histórico. Es decir, no hay una modernidad sino varias heterogéneas y divergentes al instituido por la oficialidad.

#### **4.1.9. Giorgio Agamben**

La modernidad es perniciosa, según Agamben, porque hace que el presente caiga en un estado de obsolescencia, esto sucede al remitir el progreso hacia un futuro supuestamente “mejor”, que está siempre por venir. Según Agamben, quienes coinciden perfectamente con su época, no calzan en esta categoría, por el contrario, un “contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad [...] Contemporáneo

es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente” (2011: 21). Por consiguiente, es quien no se deja obnubilar por los resplandores de su época y es capaz de ver las sombras para estar en condiciones de interpelarla. En *Desnudez* (2011) caracteriza dicho compromiso de los contemporáneos con la urgencia de lo intempestivo: “el anacronismo que nos permite aferrar nuestro tiempo en la forma de un: “demasiado temprano” que es también, un demasiado tarde”; de un “ya” que es, también, un “no todavía”” (24). En otras palabras, un contemporáneo concibe lo moderno como algo arcaico, ya que tiene un carácter de pasajero y al momento de alguien considerarse a la moda ya deja de estarlo porque ya existe otra en curso. Un contemporáneo tiene como otra de sus características poder interpelar su tiempo, transformarlo, colocarlo en conexión con otra época o periodo y “de leer en él de manera inédita la historia, de citarla según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder” (28-29).

#### **4.1.10. Julio Ramos**

En *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (2009), Ramos reflexiona sobre el Prólogo al poema del Niágara realizado por el poeta Juan Antonio Pérez Bonalde. Ramos configura en ella uno de los primeros análisis latinoamericanos sobre la relación problemática entre literatura y poder. El prólogo se centra en examinar los problemas de creación e interpretación de textos literarios en la sociedad moderna, caracterizados por lo inestable, la fluctuación de valores: a diferencia del periodo anterior, los textos conservan su vínculo con lo social. En la modernidad todo cambia a través de transformaciones propias de las esferas vitales. La literatura, lo político y lo religioso se separan, pasando la primera a ocupar un lugar impreciso en el mundo moderno. Así la literatura queda sin un respaldo social o institucional dentro de un periodo centrado en la modernización y el progreso. Martí manifiesta nostalgia

por el periodo previo a la crisis del sistema cultural, puesto que las letras ocuparon un lugar central dentro de sociedades latinoamericanas y propone a la literatura como un modo de superar la incertidumbre generada por la fragmentación del mundo moderno. La autoridad de la literatura moderna radica, bajo este análisis, en su resistencia hacia la modernidad, pues configura con alta criticidad el devenir del proyecto modernizante.

Julio Ramos considera que la modernidad en América Latina fue distinta de la europea dado que no fueron procesos uniformes. Para tal efecto, investiga la modernización desigual que ocurrió en la literatura durante su periodo de emergencia y lo hace a través de la crónica; ya que por su forma, mezcla y choque de discursos se proyecta como rasgo distintivo de la institución literaria americana y como lucha contra los enunciados tecnologizados y masificados de la modernidad. A diferencia de Europa, en América Latina las proposiciones modernas continúan teniendo un enlace con lo colectivo. Tal es el caso de Martí, quien por medio de su crítica a los discursos dominantes demuestra su lazo con lo social, ello le permite diferenciarse de manera sustancial de los antiguos letrados. Esto se observa en Germán Marín desde su primer libro, *Fuegos artificiales* (1973), censurado y que en su trama aborda sucesos históricos casi ausentes del relato oficial, tal es el caso de las masacres de la Escuela Santa María de Iquique 21 de diciembre de 1907 y de la Plaza Bulnes de 1946. Tras el inicio de la dictadura y su posterior exilio existe un largo periodo de casi dieciocho años en donde no publica. Cuando se produce el retorno de la democracia, Marín regresa a Chile para retomar su labor productiva con *Círculo vicioso* (1994), primer volumen de la trilogía *Historia de una absolución familiar* y de ahí en adelante sus obras podrían considerarse como un *arte refractario*, concepto acuñado por Adriana Valdés (1997), que se opone a las verdades mayúsculas.

#### **4.1.11. Saurabh Dube**

Saurabh Dube (2006) define la modernidad desde la idea de *sujeto de la modernidad*, para lograr esta tentativa se dirige a los actores históricos que han participado activamente en procesos de modernidad: son sujetos que experimentaron los cambios generados al interior de la modernidad y parte constitutiva de su conformación. Dicho término incluye a los “indios” del continente americano colonizados por Europa y los pueblos de ascendencia africana que habitan en diferentes partes del mundo. Los *sujetos de la modernidad* han demostrado que existen múltiples maneras de ser moderno.

Dube aborda diversos planteamientos críticos: uno de ellos es el de Sanjay Subrahmanyam (1998), quien delimita la modernidad como un fenómeno mundial que se ubica en una serie de operaciones culturales. Otro es Sheldon Pollock (1998), quien analiza los mecanismos de “vernacularización” que involucran lenguas y textos literarios del subcontinente indio, Sri Lanka y Europa. Dentro de su análisis hace referencia a Ashis Nandy (1983) la que apunta a que la modernidad es un proyecto desmesurado, puesto que constituye una colonización de la mente, contra la cual se debe descolonizar la psiquis y recuperar la tradición crítica. Además, analiza a Dipesh Chakrabarty (2000), autor que valora el historicismo como un modelo de pensar y una manera de saber dominante mediante el que le fue posible a Europa dominar el mundo. Chakrabarty propone, contra el historicismo, la pluralidad de visiones del mundo compuesta por historias fragmentarias que nunca constituyeron parte de las dominantes.

#### **4.1.12. Francisco López**

Francisco López (2017) propone entender la modernidad como aquello que irrumpe provocando cambios y situaciones inusitadas. Involucraría, por tanto, una concepción del mundo posterior a la Edad Media y contrapuesta a la que concibe el mundo como un lugar



cerrado, fijo o inmóvil. Todo lo contrario, el universo ahora puede tener tanto su centro como su periferia en cualquier parte. Ello implica que el ser humano ya no tiene un orden social preestablecido, sino que es relativo y puede modificarse en función de las relaciones entre los individuos. Esto conduce al ser humano a considerarse distante de la naturaleza al asimilarse con los animales y advertir que posee características distintivas como el uso del lenguaje, la creación de la técnica y el arte. En consecuencia, para el ser humano lo histórico adquiere vital importancia. Ello no significa que la modernidad sea para López un cambio radical a la edad media, puesto que la describe y para ello arguye que prevalecen ciertas mentalidades en continuo conflicto: actitudes y comportamientos de la época anterior dentro de la más reciente. Basado en Enrique Dussel (2012) y sus contribuciones, Francisco López, propone tomar como punto de partida de la modernidad el año 1492 cuando se inicia la invasión y la colonización de Europa en América. Destaca que en el siglo X China, a nivel mundial, fue la región con mayor desarrollo en cuanto a sistemas políticos, culturales y económicos. Ello posibilitó que sus inventos y descubrimientos fueran un aporte al renacimiento italiano. Por esa razón, Europa no puede considerarse siempre la cuna del desarrollo civilizatorio, porque existieron períodos en que requirió de pueblos externos para su propio desarrollo de lo cultural, político, tecnológico y económico. Ese es el caso de Amerindia, denominada *nuevo mundo*, que durante la colonización sufrió el saqueo de sus recursos naturales contribuyendo al fortalecimiento económico de Europa, instante en que esta adquiere una centralidad decisiva dentro del sistema-mundo, posicionándose sobre culturas. Por esta razón los valores característicos de la modernidad como progreso, libertad, fraternidad, ciencia, igualdad, razón, etc. provenientes de Europa, eran simultáneos a los procesos de invasión y conquista realizados por la misma Europa fuera de su territorio.

Un componente imprescindible para la modernidad, llamado momento colonial o colonialidad. En América se ha denominado bajo el neologismo modernidad-colonialidad. Con

ello se deja de considerar a Europa como creadora de lo moderno, suponiendo que la modernidad se origina a partir de las diversas relaciones entre Europa, América y África. Francisco López advierte la existencia de un mito de la modernidad, definido por Enrique Dussel (2012), como aquella creencia etnocéntrica de los europeos de considerarse como los únicos y más desarrollados. Lo que les faculta para “hacerse cargo del desarrollo de las culturas “primitivas”, “inferiores”” (López, 2017: 109). Si el pueblo “primitivo” opone resistencia a tal operación se está en libertad de ejercer violencia. De manera que Francisco López caracteriza la modernidad -recurriendo al pensamiento de Luis Villoro (1992)- como un pensamiento de emancipación y de dominio.

Francisco López afirma que la modernidad no surge con sucesos como la revolución industrial, la revolución francesa o la ilustración. Surge antes, en el momento en que Europa sale a conquistar pueblos incorporándolos a su propia constitución, pero al mismo tiempo, niega sus identidades por considerarlas no modernas o pre-modernas. A raíz de ello es que las domina y explota. Aborda, además, la relación entre modernidad y capitalismo, basado en los planteamientos de Enrique Dussel y Aníbal Quijano, para quienes dicho nexo se habría originado en el período de la modernidad-colonialidad. Adicionalmente, López integra las opciones para escapar y resistir de la modernidad capitalista propuestas por Bolívar Echeverría. Dichas estrategias se basan en el término *ethos*, el que remite a los conceptos de refugio y arma, según Echeverría (1998). Las cuatro posibilidades son: el ethos realista que niega la contradicción para promover la imposibilidad de un mundo alternativo; el ethos romántico que al igual que el anterior niega la contradicción, pero requiere de la mercantilización para concebir el mundo en su forma natural; el ethos clásico el cual reconoce la contradicción e intenta encaminarla en un sentido positivo y el ethos barroco busca trascender los efectos de la contradicción combinando una actitud de mesura y rebelión. Dussel (2016) propone el concepto de transmodernidad para dar cuenta de cómo el capitalismo debe ser superado junto

con la modernidad. El pensamiento transmoderno irrumpe en el orden establecido desde una radical novedad. Esto quiere decir que las culturas excluidas por la modernidad-colonialidad enfrentan el desafío modernidad y la posmodernidad, pero respondiendo desde otro lugar. Con ello, son asumidos los instantes positivos de la modernidad, pero revisados de manera crítica y exhaustiva desde su propio núcleo cultural.

En la obra de Germán Marín es posible apreciar, en gran medida, los planteamientos teóricos respecto a la modernidad de George Simmel, Siegfried Krakauer y Walter Benjamin al retratar las transformaciones culturales, aspectos relacionados con la vida en la gran ciudad, el impacto del modelo económico en las personas, vincular lo pretérito con la época actual, la búsqueda del pasado, el cuestionamiento de la linealidad de la Historia y lo ruinoso de la sociedad. También se observa en su universo narrativo las ideas de Luis Villoro al reflejar cómo la sociedad de consumo implica explotación, desigualdad, desempleo e individualismo. Es patente, en su personaje principal, la actitud nostálgica descrita por Villoro por el pasado para intentar dar un sentido de vida opuesto al común de la sociedad. Respecto a Enrique Dussel coincide al dar cuenta de procesos de violencia al interior del país, en que se crearon mecanismos para que determinados grupos puedan violentar a otros como sucedió durante el periodo dictatorial. De Bolívar Echeverría, se refleja la secularización de lo político en que predomina lo económico por sobre la vida social. Con Giorgio Agamben concuerda al considerar lo moderno con el rasgo de pasajero y que para Marín no tendría valor puesto que tiene preferencia por objetos, ritos, experiencias que incluían como característica central lo duradero. En relación a Julio Ramos destaca la idea en el proyecto narrativo de Marín de la nostalgia por la época anterior a la crisis ocasionada en la actualidad. Al igual que Saurabh Dube busca destacar a las personas que han tenido participación histórica pero no han sido visibilizados. De Francisco López se visualiza en el universo narrativo de Germán Marín la

relación entre modernidad y sociedad de consumo que darán cuenta de los efectos en los modos de vida.

#### **4.1.13. Ruinas.**

Georg Simmel, en *Sobre la aventura. Ensayos de Estética* (2001), hace alusión al rasgo pretérito de las ruinas, es decir, se erigen como escenarios de la vida y lugares donde ella se ha desvanecido. En otros términos, “en las ruinas se siente con la fuerte inmediatez de lo presente que la vida, con toda su riqueza y variabilidad, ha habitado alguna vez. La ruina proporciona la forma presente de una vida pretérita, no por sus contenidos o sus restos, sino por su pasado como tal” (192).

Para Walter Benjamin en *Origen del trauerspiel alemán* (2012b), la ruina puede presentarse en forma de alegoría: “las alegorías son en el reino del pensamiento lo mismo que las ruinas en el reino de las cosas” (221). De manera que puede ser entendida como una significación particular, semejante a la metáfora, no agotándose en su significado, sino que más bien puede albergar una multiplicidad de sentidos, pues la alegoría se construye al despojar al objeto de su significado original, dotándolo de la capacidad de tomar otro distinto. Estas alegorías, en Germán Marín, se vinculan con sus experiencias nostálgicas asociadas a espacios, lugares, objetos, oficios, acontecimientos y antecedentes históricos que se transforman en experiencias estéticas. Desde la construcción teórica de Benjamin la alegoría vendría a ser la forma correcta de aproximarse a las ruinas: tiene un carácter polisémico, porque “una ruina seguirá siéndolo cuando todavía signifique algo para quien la contempla” (Biglieri 2002: 96).

El concepto de *alegoría* en Benjamin se asocia a una experiencia y comprensión del mundo que lo traduce en un entramado simbólico cambiante. Dicho concepto convierte el mundo en signos, esto es, algo que debe interpretarse continuamente. Benjamin busca rescatar los desechos, las ruinas y sus fragmentos, para extraer el significado del presente en todo

aquello desvalorizado y pasado por alto por la Historia. En cambio, la *alegoría* en el pensamiento benjaminiano está ligado a la noción de montaje desde el cual transita desde la meditación nostálgica a la construcción de un significado. En el *Libro de los pasajes* (2005) explica que la alegoría mantiene un nexo con el coleccionista, quien puede llegar a “una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo. No por ello deja de haber en el fondo de todo coleccionista un alegórico, y en el fondo de todo alegórico un coleccionista” (229). El protagonista de la narrativa mariniana evidencia la característica de la colección de fragmentos al redactar las novelas analizadas en formato de notas, apuntes y glosas. Tal es el caso de *Notas de un ventrílocuo* (2013) que está conformada por 198 notas; mientras que *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) por 367. Al comentarlas, el autor evidencia explicaciones y apuntes sobre los acontecimientos, eventos, hechos y sucesos del pasado de la Historia de Chile; de esta manera Germán Marín se transforma en un coleccionista, en el sentido benjaminiano, puesto que los reinterpreta desde otras perspectivas que difiere de la narración oficial. Esta peculiar característica, se relación con el alegórico que toma determinados fragmentos entrelazándolos, anclándose a ellos con el objetivo de obtener un nuevo significado: hacer reflexionar al lector sobre la importancia de que esos eventos no vuelvan a repetirse dada las consecuencias nefastas en la sociedad chilena.

La alegoría, por consiguiente, es un modo singular de presentar la verdad que se aloja en un recuerdo fragmentado a través de imágenes sugerentes, las que tienen un rol vital en la comprensión de la Historia cuando da cuenta de su carácter pasajero. La alegoría puede ser utilizada de tres formas: como una exégesis de imágenes recurrentes, como figura retórica y como alegoría liberada. La categoría general se debe diferenciar del símbolo, que consiste en una representación de cierta idea socialmente aceptada, connotando trascendencia y totalización; pero la alegoría a pesar de ser una representación ideal, no posee la tentación de ser fija o estática.

Según Lucía Oliván (2004), la alegoría refleja como ruina aquello de lo cual hoy solo quedan sus restos y la petrificación del instante fugaz dando cuenta de la decadencia de la Historia. Es decir, la alegoría muestra la ruina del presente en forma de residuo del pasado y la petrificación que advierte respecto a la transitoriedad de la Historia en donde nada permanece intacto. Las alegorías requieren contemplación retrospectiva; por esa razón en Benjamin las ruinas adquieren un carácter educativo al posibilitar la intervención del presente desde los aprendizajes del pasado, en otras palabras, el contemplar las ruinas dejadas por sucesos históricos negativos impide su repetición en la actualidad. Para Oliván es posible comprender la Historia a través de las ruinas como un conjunto de fragmentos significativos en un continuo diálogo interno que la enriquece pero que requiere ser rigurosamente interpretada para extraer ese carácter propedéutico al que alude Benjamin.

Más que un testimonio de lo pretérito, la ruina es un memorial sobre el paso del tiempo y el inevitable deterioro: “sin duda, así configurada, la historia no se manifiesta como proceso de una vida eterna, sino como transcurso de ineluctable decadencia” (Benjamin, 2012a: 221). Para Benjamin, tanto las alegorías como las ruinas están constituidas a partir de fragmentos, lo cual implica que la memoria no sigue un camino lineal al momento de recordar, sino que se pueden producir saltos temporales. En *Parque Central* (2008b), se refiere a la relación entre ruina, alegoría y memoria, postulando que: “la figura clave de la alegoría tardía es [...] la «rememoración»” (300). El recuerdo otorga un irrefutable sentido alegórico a las ruinas. Sin embargo, la reminiscencia lleva consigo cierto grado de ficcionalización, pues la memoria funciona como red constelada que se imbrica a través de los pensamientos. Por esa razón: “si es la fantasía la que presenta las correspondencias al recuerdo, es el pensamiento el que ofrece al recuerdo la alegoría. El recuerdo hace confluír a la fantasía y al pensamiento” (Benjamin, 2005: 353).

María Zambrano (1973) señala que las ruinas tienen un carácter trágico: el pasado asedia al sujeto porque al intentar pensarlo debe cargar con los acontecimientos transcurridos y aquellos no concretados. Así, lo histórico constituye la dimensión desde la que se signa lo trágico: en algún momento surge la retrospectión con las cargas emocionales que ella conlleva. Ser persona, por consiguiente, es sobreponerse a dicha tragedia rescatando la esperanza. Según Zambrano, la persona es quien se ha sobrepuesto frente al desmoronamiento de todo en su vida y a pesar de las circunstancias logra preservar su libertad. Los residuos del pasado, bajo esta lectura, se transforman en ruinas al sobrevivir a la destrucción. En sus propios términos, “sólo vive históricamente lo que ha sobrevivido a su destrucción, lo que ha quedado en ruinas” (251). A raíz de su inherente naturaleza trágica, las ruinas ocasionan una fascinación al ser contempladas, ya que guardan un secreto de la vida y de la tragedia que es vivir para los seres humanos o de algún ensueño de libertad. Zambrano considera un edificio venido a menos como una ruina: la construcción solo alcanza dicha categoría cuando su materialidad sirve de soporte para advertir de aquello que no logró conservarse en el tiempo en su estado o aspecto original. En las ruinas se proyecta un tiempo vivido específico que aún acecha. Para Zambrano, las ruinas tienen algo de templo debido a su condición de sagrado, es decir, constituyen un lugar sacro donde el tiempo tiene un ritmo diferente al presente: “así, las ruinas vienen a ser la imagen acabada del sueño que anida en lo más hondo de la vida humana, de todo hombre: que al final de sus padeceres algo suyo volverá a la tierra a proseguir inacabadamente el ciclo vida-muerte y que algo escapará liberándose y quedándose al mismo tiempo, que tal es la condición de lo divino” (255).

La ruina, en otro sentido, remite al concepto de caída, desarrollado por Martin Heidegger en *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles* (2002), cuando plantea que existe una propensión de la vida hacia la caída; la que da lugar a un desmoronamiento de la vida misma. De manera que “esta propensión a quedar absorbido por el mundo es el *destino*

más íntimo que afecta a la vida fáctica” (39). Esta inclinación es propia del *Dasein*, al quedar preso del mundo público y nunca desaparecer formando parte de la naturaleza humana. La actividad resulta ser tentadora para la vida al reducirla a una simplificación que ocasiona un olvido de sí mismo y una sensación de tranquilidad porque mantiene la vida en su estado de caída y ofrece seguridad frente a las preocupaciones. Dicho de otro modo, el *Dasein* se deleita con las modas, se enorgullece de su éxito social y se refugia en las opiniones de los demás como formas de escapar de sí mismo o como una manera de eludir la responsabilidad propia de su existencia. Ese tipo de subsistencia provoca una ruina que lleva al vacío y a la nada. Dicha inclinación es responsable de que la vida del individuo no pueda ser vivida como tal, porque se oculta y se esconde de sí misma. Sin embargo, el ser de la vida en cuanto tal se logra mediante un contramovimiento opuesto a la ruina, a la caída. Este proceso nace de la inquietud por no caer en el olvido y que tiene por propósito aprehender la vida auténtica. Respecto de ello, Heidegger sostiene que no debe interpretarse como un escape del mundo, sino como retorno a la autenticidad del existir. Esta interpretación filosófica, siguiendo a Carlos Bedoya (2014), constituye un filosofar existencial *contraruinante*<sup>16</sup> que emerge del cuestionamiento. Con ello, la vida se transforma en un genuino interrogar. La narrativa de Germán Marín representa y pone en juego un movimiento *contraruinante*, ya que por medio de la reflexión escapa de la propensión provocada por la vida moderna. El personaje principal de sus novelas asume una postura *marginal* diferente a la de la sociedad en general, pues practica actividades que contrastan con lo masivo, determina un sentido de vida opuesto y a pesar de sus carencias económicas logra sobrellevar una existencia plena gracias al tiempo dedicado al ocio, la reflexión, las caminatas y otras preocupaciones dejadas de lado en la actualidad.

---

<sup>16</sup> Bedoya lee el texto *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (indicación de la situación hermenéutica)* [Informe Natorp] en el idioma original publicado en el año 1985 por Martin Heidegger. Allí, señala Bedoya, Heidegger dice que filosofar es existencial contraruinante (“das Philosophieren ist gegenruinant existenziell”). Esta tesis doctoral considera la lectura de la traducción de Jesús Adrián Escudero del libro de Martin Heidegger. Sin embargo, el artículo de Carlos Bedoya denominado *Ruina y recuperación de la vida: la hermenéutica en el joven Heidegger* aporta un sentido más amplio al traducir la frase recién citada de Heidegger.



Esos rastros son recordados por Marín a fin de recuperarlos; porque la Historia oficial invisibiliza o niega la posición de quienes resultan vencidos en las luchas políticas, como forma de consolidar posiciones de poder<sup>17</sup>. A su vez, las ruinas se presentan en Marín en los objetos obsoletos que visibiliza dentro de sus pasajes narrativos: el bolígrafo, el tocadiscos, los vinilos, la máquina de escribir, el personal estéreo, etc. Dichos artefactos se conectan con lo corporal, están asociados a ciertos rituales y fueron fabricados para durar un largo periodo de tiempo a diferencia de los confeccionados hoy en día que son desechables y en los que utilizan materiales de baja calidad y en algunos casos a través de la obsolescencia programada de vida útil. Los elementos incorporados por Germán Marín serían, en palabras de Walter Benjamin (2003), auráticos por mantener su valor irrepetible, único, auténtico y asociado a la tradición. Estos objetos para los personajes principales de sus obras poseen una singularidad relacionada con lo histórico, afectivo y una memoria colectiva. Así, el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) señala que la máquina de escribir utilizada se descompuso y no tuvo arreglo por lo que no le quedó más que abandonarla “con alguna tristeza” (57). En el caso del bolígrafo existe una relación similar, pues menciona que su uso está vinculado a una “forma más entrañable de estampar las palabras, más íntima” (58). El vendedor de alimento para perros de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) emplea además un “antiguo receptor Philips” (139), si bien con algunas interferencias para sintonizar la radio y escuchar música lo conecta con una época en donde estos aparatos eran aprovechados a diario en cada hogar para sintonizar programas como *Compases al Amanecer* que él mismo refiere en *La segunda mano* (2009b). En el caso del

---

<sup>17</sup> En su primer texto *Fuegos artificiales* (2017) hay una escena en que se describe parte de lo que fue el Sitio de Trípoli (1102-1109), específicamente, cuando cayó Trípoli el 12 de julio de 1109. En ese instante, los cruzados iniciaron el saqueo de la ciudad y dispusieron, según relata el texto, que tanto aquellos libros que estaban de acuerdo con el Corán como los que no debían ser destruidos. Por esa razón arrojaron a un río novelas, libros de matemática y memorias que “sirvieron de puente por donde transitaban los vencedores de la Historia” (73). Es una interesante imagen usada por Germán Marín para dar cuenta de cómo determinados elementos relacionados con el conocimiento y la cultura han sido dejados de lado por el poder hegemónico dominante. En esa misma línea, Walter Benjamin (2018) plantea cómo los vencedores “marchan en el desfile triunfal de los dueños del momento, que pasa por encima de los vencidos que yacen postrados en el suelo. Y como es costumbre, en el desfile triunfal llevan consigo el botín, al que se da el nombre de «bienes culturales»” (310).

escritor jubilado (ex funcionario de la Biblioteca Nacional) de *Adiciones palermitanas* (2016b) se dirige “a comprar el diario” (11) en un país en que los kioscos de diarios y revistas han prácticamente desaparecido de los espacios urbanos. El vendedor de alimento para canes de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) sostiene conversaciones con el encargado del kiosco para obtener información sobre el sector, como antiguamente se hacía: “encontré un comercio poco desarrollado, casi ínfimo, pues supe gracias a un kioskero, existe relativamente cerca un enorme supermercado” (69). En este sentido, Byung-Chul Han en *La desaparición de los rituales* (2020) entiende los rituales como acciones simbólicas que: “transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad” (11). Según el filósofo surcoreano, de los rituales proviene la percepción simbólica, este último concepto etimológicamente hace referencia al reconocimiento y a partir de ella se reconoce lo duradero. En la actualidad, para Han, el mundo carece de lo simbólico. En otros términos, los datos y la información disponible no tienen fuerza simbólica, no permitiendo ningún examen. El libro define los rituales como:

*técnicas simbólicas de instalación en un hogar.* Transforman el <<estar en el mundo>> en un <<estar en la casa>> [...] Son en el tiempo lo que una vivienda es en el espacio. Hacen *habitabile* el tiempo. Es más, hacen que se pueda *celebrar* el tiempo igual que se festeja la instalación en una casa. Ordenan el tiempo, lo acondicionan [...] Al tiempo le falta hoy un armazón firme. No es una casa, sino un flujo inconsistente. Se desintegra en la mera sucesión de un presente puntual. Se precipita sin interrupción. Nada le ofrece asidero. El tiempo que se precipita sin interrupción no es habitable. Los rituales dan estabilidad a la vida (12-13).

Los rituales tienen por propósito estabilizar la vida humana. El rasgo esencial de un ritual es la repetición, pero a los dispositivos del capitalismo tardío se agrega el refuerzo positivo por lo nuevo. Para Han, las personas motivadas por los medios de comunicación aspiran a renovar, por ejemplo, sus dispositivos móviles, vestuario, accesorios, etc. Al no contar con repeticiones, la vida se transforma en algo inestable, sin hogar. Como se verá en este

análisis el protagonista de las novelas en cuestión tiene una preferencia por la práctica de determinados rituales como el uso del teléfono de red fija en vez del celular.

Marc Augé en *El tiempo en ruinas* (2003) postula que el recuerdo se construye a distancia como una obra de arte ya lejana, adquiriendo la calidad de ruina, porque a pesar de la exactitud de los detalles, el recuerdo nunca constituye la verdad de alguien, ni tampoco la de quien escribe: dicha persona no necesita de la perspectiva temporal para verlo, ni la de quienes son caracterizados por el autor, porque éste es sólo un esbozo inconsciente de sus evoluciones, una arquitectura secreta que únicamente se descubre a distancia. Augé se pregunta en qué sentido el arte está en ruinas y para responder recurre al diccionario de francés Robert, el cual propone para el concepto de ruina una definición que alude a los vestigios de un edificio añoso, degradado o derrumbado y en el sentido figurado a los restos de algo destruido. Las ruinas poseen además pasados múltiples y una funcionalidad perdida que solamente quien las contempla tiene la sensibilidad de comprender su historia exterior al presente. La narrativa de Germán Marín al integrar ruinas en forma constante posibilita iniciar un viaje a la Historia nacional a través del tiempo que da cuenta de su investigación junto con la recolección de testimonios y que el lector puede acceder a pesar de su omisión por parte de los discursos hegemónicos. Esta exclusión tendría que ver con el ocultamiento de las violaciones a los derechos humanos o por la ausencia de justicia hacia los involucrados en su ejecución.

Las ruinas poseen una temporalidad que le permite ser un puente de acceso que une dos épocas. Dicho rasgo es característico del proyecto de Germán Marín, ya que existe un nexo entre pasado y presente que rehúye de la linealidad. Es decir, la narración remite en forma constante al pasado convirtiéndose en un tiempo paradójico, porque a medida que se avanza hacia el futuro, adviene el progreso impulsado por la modernidad, Marín está retrocediendo<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Al respecto Mariela Fuentes (2010) en su artículo *En busca del ADN de la escritura en Historia de una absolución familiar de Germán Marín* muestra cómo la escritura de Marín: “deviene distintos animales. Por ejemplo: *cangrejo* cuando señala: “escribir y su envés reescribir, era para él existir igual que el cangrejo que, al retroceder, está avanzando” (Marín, 1997: 12); *crustáceo*: “inseguro y lento como un crustáceo, tiendo por

Su proyecto escritural se centra en colocar en el centro relatos menores asociados a los perdedores omitidos por la Historia oficial. Esta particular manera de ver el tiempo se relaciona con el pensamiento de Walter Benjamin (2018), quien afirma que la Historia es objeto de “una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo colmado de presente” (315). Es allí donde los protagonistas son personajes menores que cuestionan la Historia y que asumen la postura de hacer frente a los distintos cambios, que contrasta con una masa irreflexiva que camina cabizbaja producto de las responsabilidades y exigencias laborales impuestas por el modo de vida actual. Al ser el proyecto de Germán Marín una escritura moderna es posible observar una mirada profética, que, para Martín Cerda (1997), en algunos casos va acompañada de una visión trágica de la Historia, la que, al no poder ofrecer esperanza de un mundo mejor, crea una representación deprimente de un crepúsculo inminente para el mundo moderno.

De acuerdo a Andreas Huyssen (2007), la arquitectura y la filosofía están en ruinas dejando como única opción escribir sobre ellas. De ser continua la modernidad, da lugar a un imaginario de ruinas existentes desde el siglo XVIII; y en la actualidad la arquitectura en ruinas ofrece un escenario para el proceso de creación. Siguiendo a Walter Benjamin (2012b), Huyssen plantea que tanto la literatura como la arquitectura moderna están dirigidas a lo ruinoso.

El proyecto escritural de Germán Marín describe las ruinas y en ese proceso dialoga con el entorno; pero, al mismo tiempo, con el lector que participa de dicho proceso de reconstrucción. Tal como sostiene Francine Masiello (2008), todo encuentro con las ruinas se

---

naturaleza a avanzar y retroceder en la escritura” (Marín, 1994: 72); *hipopótamo*: “me he transformado en un hipopótamo, aunque me salva en parte el hecho que, a diferencia de este mamífero, mis ojos pueden mirar no sólo hacia adelante” (Marín, 1994: 248) y *pájaro*: “al pájaro fantástico que sólo volaba para atrás, obsesionado por el pasado” (Marín, 1994: 240)” (Fuentes, 2010: 21). A los postulados por la investigadora, se podría agregar que la noción de tiempo en el escritor chileno, tal como se observa en *Cartago* (2008b), da cuenta de que: “el pasado era también el tiempo posterior, pues existe acaso una raya que defina cuándo acaba aquel, cerca siempre de uno” (104).

transforma a la vez en dialógico al dar cuenta tanto del pasado como del futuro. Desde allí surgen líneas de fuga inspiradas en lo observado. Éstas en Marín no solamente tienen que ver con el rechazo hacia todo lo tecnológico al usar el bolígrafo y la tinta, sino que, de igual forma, con la modernización del mundo y los cambios que experimenta a nivel social, cultural, laboral y arquitectónico. El personaje principal de las tres novelas luego de observar todo eso en sus caminatas regresa a su hogar para escribir en base a ello. Las ruinas están vinculadas con el flâneur al estimular el movimiento del observador; por ello el protagonista de las novelas de Marín se desplaza constantemente centrando su mirada en ruinas arquitectónicas, del arte y del lenguaje.

La ruina recuerda un pasado, por lo que puede constituir tanto un rastro material como uno inmaterial y en ese sentido se relaciona con el concepto de memoria, porque remite a un hito, un acontecimiento o un hecho histórico. Masiello en “Los sentidos y las ruinas” (2008) caracteriza las ruinas como un canal que incita el proceso de recordar. De esta manera, en la materialidad de lo observado se abre a través de la memoria un nexo entre el pasado y el presente, entre lo observado de manera directa y la historia que se escribe en función de lo contemplado<sup>19</sup>. Las novelas de Germán Marín logran que el narrador se desplace a través de la evocación, y lo haga observando las ruinas de una época precedente; pero, al mismo tiempo, escribiendo sobre su propia historia, la del país y las consecuencias ocasionadas por los distintos hechos del pasado. Las ruinas instan a estar constantemente caminando dado que estimulan al observador a moverse para ser contempladas e interpretadas, y ello resulta, siguiendo a Masiello (2008), debido a que los sentidos se activan, instan a ver, escuchar y tocar

---

<sup>19</sup> En cada una de las tres novelas, por medio del recuerdo, se unen pasado y presente cuando el personaje principal aprecia la materialidad de innumerables estructuras en ruinas en paseos realizados, principalmente, por las calles de Santiago. Es así, como se detallará más adelante, que convive lo antiguo con lo nuevo. Tras esa conexión Germán Marín da forma a un proyecto escritural novedoso en el sentido de que da cuenta de detalles poco frecuentados que traspasan el significado evidente de las cosas reflejando cómo el progreso va dejando huellas, por ejemplo, en la arquitectura y visualizar antecedentes históricos que permiten conectar el tiempo presente con el pasado.

lo inesperado. Las ruinas incitan a recordar e impulsan el surgimiento de un flâneur al propiciar su desplazamiento y así tener una experiencia sensorial integral. En este sentido, el flâneur incorpora un elemento presente en Baudelaire y los románticos al darle importancia a los sentidos y/o emociones en su registro, toma de notas y escritura ya sea en sus constantes paseos por la ciudad o bien al llegar a su hogar. La narrativa de Germán Marín da cuenta de un tipo de flâneur que va narrando sentimientos de soledad, angustia, abandono y una marcada nostalgia hacia los tiempos pretéritos.

Las ruinas asimismo pueden ser entendidas en base a los planteamientos de Gastón R. Gordillo en *Los escombros del progreso* (2018), quien las analiza asociándolas a los escombros, pero con la salvedad de que serían indisolubles de la materialidad espacial. En un principio él entendía las ruinas como una reliquia material del pasado, aunque luego de sus investigaciones de campo dicho sentido comenzó a debilitarse. Postula la existencia de “fuerzas casi siempre violentas que produjeron dichos escombros y de la manera en que estos nodos de escombros forman constelaciones definidas por su persistencia afectiva en el presente” (19). Siguiendo a Benjamin y Adorno, Gordillo menciona cómo las ruinas se transforman en un tropo de negatividad y destrucción puesto que evocan rupturas y grietas, una desintegración que tiene su mayor ejemplo en la arquitectura modificada por la modernidad. Pero, según el autor, además de ello existe una visión elitista de las ruinas encaminada a pasar por alto determinados escombros que ha sido impulsada por la industria del patrimonio que busca generar recursos económicos en base a ellas y, al mismo tiempo, ha desestimado otras a pesar de su valor histórico. Reflejo de modos de destrucción que perduran en el presente y muestran una desintegración de toda forma reconocible. Por esta razón, Gordillo utiliza la palabra ruina para referirse a un lugar reducido a escombros o bien para nombrar aquellos catalogados por expertos como objetos del pasado. Esta manera implícita de entenderlos considera las ruinas como la materialización de procesos violentos antes que como elementos de contemplación.

Sin embargo, los escombros tienen la desventaja de pasar inadvertidos si no se les presta la suficiente atención. Esto se debe a que no han sido considerados como patrimonio por las sensibilidades dominantes<sup>20</sup> que silencian dichos lugares.

Gordillo estudia las ruinas como nodos que conforman constelaciones y propone comprender que las espaciales están habitadas por escombros con los cuales están imbricados. Los desechos, por tanto, pueden sobrevivir después de ser abandonados o incluso seguir teniendo una propia historia. Dicha supervivencia está determinada por la Historia y las constelaciones, por lo general son invisibles para las sensibilidades predominantes y sólo por medio de la arqueología pueden ser analizadas. Gordillo igualmente, siguiendo a Lefebvre, trae a relucir el concepto de *producción del espacio* para referir no sólo a la producción de objetos, sino también a la fuerza que genera y transforma el espacio. En ese sentido, la *producción del espacio* sería destructiva y marcada por un proceso de tensiones. Esto se acentuaría durante el capitalismo al considerar el espacio como mercancía, algo intercambiable, cuantificable y disponible independiente de quienes residan en él. Este espacio es abstracto, sostiene Gordillo, tras aludir a los planteamientos de Lefebvre, y tiene la potencia de destruir las condiciones históricas en la cuales se originó. En este sentido, apunta a cómo esta *producción del espacio* adquiere un carácter positivo cuando promete algo innovador, creativo y deseable. Gordillo prefiere llamar a este proceso *producción destructiva* pues: “no sólo desintegra la materia sino las condiciones de sociabilidad que definen a un nodo espacial particular. Esto significa que la principal forma de medir la destrucción es a través de su impacto sobre los cuerpos y prácticas humanas en general sobre toda forma de vida” (2018: 108).

Desde otra perspectiva, las ruinas pueden ser entendidas como residuo siguiendo a Raymond Williams en “Dominante, residual y emergente” de *Marxismo y literatura* (2000),

---

<sup>20</sup> Dicho concepto, en el texto de Gordillo, hace alusión a los sectores dominantes que por medio de la industria del patrimonio establecen sus preferencias.

en que propone que un proceso cultural puede ser juzgado como un sistema que establece rasgos dominantes y excluye la evidencia marginal, incidental o secundaria. Según Williams, un error común es hablar sólo de lo dominante y efectivo que es lo hegemónico, pero, de igual modo, se debería abordar lo residual, porque contrasta con las características de la narrativa oficial y posee un significado en sí mismo. Define lo residual como aquello que se ha formado en el pasado y que se halla en actividad al interior del proceso cultural tanto como un componente del presente como del pasado. Determinados valores, experiencias y significados no son expresados por la cultura dominante y son más bien experimentados por un remanente: “un elemento cultural residual se halla normalmente a cierta distancia de la cultura dominante efectiva, pero una parte de él, alguna versión de él -y especialmente si el residuo proviene de un área fundamental del pasado- en la mayoría de los casos habrá de ser incorporada si la cultura dominante efectiva ha de manifestar algún sentido de estas áreas” (Williams, 2000: 145). En algunos casos la cultura dominante no permite una experiencia o práctica residual fuera de su área de acción pues comporta un eventual riesgo de subversión. Lo residual surge durante las fases y formaciones sociales previas al proceso cultural de selección en donde se privilegian determinados significados y valores que se transformaron en lo hegemónico y se minusvaloraron otros. La ausencia de esos residuos dentro de la cultura dominante ocasiona una reminiscencia hacia aquellas acepciones creadas en el pasado y que son representaciones de la experiencia pero que la cultura dominante rechaza, reprime, contradice o no reconoce.

Sylvia Molloy (2001) alude al componente crítico político de los residuos: “ciertas zonas de tensiones y conflictos del Chile de la transición democrática. Zonas más bien residuales, en cuanto señalan inestables formaciones de depósitos y de cimentaciones simbólico-culturales, donde se juntan las significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o descartadas por la razón social” (11). Lo residual “connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más



desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos” (11). En este contexto, para Luis Valenzuela Prado (2018): “los residuos, como las ruinas, están dotados de historia y, por esa razón, se convierten en huellas por medio de las cuales abordar el pasado. El reciclaje en este contexto se basaría más en una necesidad que en una preferencia” (195). Germán Marín rescata residuos que vendrían a ser las historias y testimonios de quienes experimentaron tanto el Golpe de Estado como la dictadura. Paralelamente, los residuos en la narrativa mariniana se perciben en la integración de personajes residuales que refieren a obras distintas a las del tres novelas analizadas. Su narrativa es reflejo de las zonas residuales que integran experiencias y valores del pasado que han sido excluidas de la Historia hegemónica. Por esta razón destaca imágenes, descripciones y espacios que aluden a un Chile premoderno anterior a la sociedad de consumo que ocasionó efectos negativos. Estos modos de vida estaban vinculados a valores opuestos al individualismo, el consumo excesivo, el hedonismo, el exitismo y la superficialidad. Simultáneamente, las obras del escritor chileno dejan ver significados no integrados dentro de la cultura dominante.

Nelly Richard en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento* (2007) toma como base la crítica antihistoricista de Walter Benjamin y refiere a cómo las verdades mayúsculas consideran a los acontecimientos minúsculos como materiales de desecho. Richard ve cómo el testimonio en Chile durante el régimen militar se transformó en la voz de los sin voz integrando historias de vida y narraciones biográficas localizadas en los márgenes de las “visiones constituidas e instituidas por los relatos maestros de la ciencia social y de la política” (125). Así, el testimonio se transforma en un elemento desmitificador que plantea una alternativa frente a la visión totalizadora de la Historia. En este contexto, surge un rescate por las voces populares de los oprimidos que tenía por propósito construir una verdad desde la perspectiva de los protagonistas marginados de la Historia. Si bien es cierto, la narrativa de Germán Marín

no es testimonial, sus personajes incluyen elementos ficcionales relacionados con la dictadura que se mezclan con datos históricos reales y espacios como Villa Grimaldi.

## **4. 2. Nostalgia**

### **4.2.1. Tiempo irrepitable e irreversible**

La nostalgia “remite a la irreversibilidad del tiempo: algo en el pasado que ya no puede alcanzarse” (Huyssen, 2007:34), puesto que se relaciona con lo perdido. Según Svetlana Boym en *El futuro de la nostalgia* (2015), el término nostalgia tiene un origen médico en el siglo XVII y no poético o político como se suele creer. La palabra nostalgia, en principio, se usó para designar una enfermedad causante de representaciones erróneas que hacía perder el contacto con el presente. Con el paso de los años evolucionó para convertirse en una emoción histórica que designaba la añoranza de un espacio que no está acorde con las actuales expectativas. Luego la nostalgia pasa a vincularse con el concepto moderno de tiempo irrepitable. Es esta incapacidad de repetir el tiempo lo que posibilita la presencia de cierto grado de frustración en las novelas de Germán Marín.

### **4.2.2. Nostalgia restauradora y reflexiva**

Para Svetlana Boym la nostalgia constituye un lamento por la imposibilidad de regresar a un tiempo y época anteriores. El concepto lo relaciona con la modernidad, espacio en que se combina la fascinación por el presente junto a la añoranza por el pasado. Boym sostiene que existen varios tipos de nostalgias que caracterizan la interacción que tiene un sujeto con el pasado, con la percepción que tiene de sí mismo, con la comunidad imaginada y con el hogar. Pero todas ellas se pueden categorizar en dos: la nostalgia restauradora y la nostalgia reflexiva. La primera tiene por objetivo remendar los espacios de la memoria, idealiza el pasado y concibe la Historia oficial como la única existente, mientras que la segunda se recrea en las ruinas soñando con otros lugares y épocas. La nostalgia reflexiva, además, se vincula con el tiempo

histórico e individual, es decir este tipo de nostálgicos medita sobre la Historia y su transcurso temporal, y:

pone de manifiesto que la añoranza y el pensamiento crítico no son conceptos opuestos, y que los recuerdos más queridos no le eximen a uno de la compasión, las opiniones y la reflexión crítica [...] el hogar se encuentra en las ruinas o, de lo contrario, está tan cambiado y aburguesado que es imposible reconocerlo. Esta falta de familiaridad, esta sensación de distancia impulsa a este tipo de nostálgicos a contar su propia historia, a narrar la relación que existe entre el pasado, el presente y el futuro. Por medio de esta añoranza, estos nostálgicos descubren que el pasado [...] no se construye a imagen del presente [...] en lugar de ello, en el pasado se despliega una infinidad de acontecimientos potenciales, posibilidades no teleológicas de desarrollo histórico (Boym, 2015: 84).

El Golpe de Estado originó una crisis de los ideales, valores y estilos de vida del país que hasta ese momento garantizaban determinadas claves de comprensión colectiva de la realidad. Al iniciar este proceso Germán Marín decide irse y por esta razón en su proyecto narrativo describe su hogar (Chile) en ruinas a través de una nostalgia reflexiva. En las tres novelas aludidas, el personaje principal observa ruinas que le propician reminiscencias, las que junto con el *movimiento contraruinante* le llevan a ahondar en su propia historia, la que se mezcla y confunde con la biografía del autor, relacionándola con la Historia nacional y al mismo tiempo, con el pasado, presente y futuro. Por medio de sus personajes llega a concluir en sus novelas, que ese país que recuerda ya no existe, por ello le parece desconocido y extraño.

Esto proviene de sus primeros libros, así en *Círculo vicioso* (2009a), por ejemplo, hay una nota del diario de vida de 1982, en donde menciona encontrarse “perdido en un mundo que no entiendo” (199). En *Las cien águilas* (2015b) Marín afirma: “pertenezco a una época que está llegando imperturbablemente a su fin y, entre tantos signos que me lo advierten, ni siquiera lo que silbo está ya de moda” (344). En *Cartago* (2008b) asevera: “la ciudad que algunas tardes salía a deambular era otra hoy [...] desde que volviera del exilio” (24); “pertenezco a un tiempo ido para siempre, remoto como el espectro de la ciudad de Cartago en los manuales de Historia”

(Marín, 2008b: 71). En *La ola muerta* (2015c) al referir el cambio experimentado por el mundo al finalizar la trilogía le resulta a su autor: “cada vez más desconocido e inescrutable” (11); por lo cual solo alcanza a reconocer como propio el ayer descrito en cada uno de los tomos de *Hdraf* y en la parte final reflexiona: “empieza a cerrarse lentamente un cruel, largo e inútil capítulo de la historia de Chile como lo demuestran dos hechos que se asocian. El gobierno militar autorizó el mes pasado el libre ingreso de la mayoría de los exiliados y, el próximo año, se celebrarán elecciones parlamentarias y presidenciales [...] volver desde el lejano año 1973 a pisar los lugares convertidos quizás en irreales, en mitologías, sabiendo, sin embargo, que hoy son tal vez unas porquerizas. Vaya a saberse” (343). Luego, Venzano Torres, en la introducción advierte que *La ola muerta*: “es una obra anclada en cierto pasado que nunca termina” (13). Algo similar se observa cuando agrega: “en la copia feliz del Edén nunca ocurría nada” (14). A raíz de ello siente sospechas del sistema y su credibilidad era cada vez menor. Dicho inconformismo tendría como consecuencia un progresivo distanciamiento llevándole: “a excluirse del mundo al cual pertenecía” (14). En otro de sus libros, *El palacio de la risa* (2014b), Germán Marín plantea ideas homólogas: “un buen pedazo de la ciudad, desconocida hoy para mí, envuelta en un cúmulo de modernidad y barbarie como había percibido” (22). Más adelante en la narración señala: “era otro país [...] distinto al que había dejado al marchar al extranjero, ajeno como cualquiera de los que había pisado durante diecisiete años” (62). *Basuras de Shanghai* (2007) precisa: “al entrar en juego con el mundo sólo tenía como sustento el pasado” (160); “cuando regresé definitivamente del exilio en 1992 [...] al recorrer los lugares de antaño, corrompidos por la modernidad como observaba, me penaría. Había también en este ruidoso baldío un Chile evaporado, pleno de fantasías a la luz del sol, pues nuestros pasos no venían del destierro sino del pasado remoto” (177); “entendí [...] que nunca el pasado se cierra definitivamente” (183). En *Compases al amanecer* (2010a), en el relato “*Cansancio*” su protagonista al regresar a Chile de su exilio reconoce sobrellevar: “los días bastante a solas en

un Santiago que encontraba ajeno” (48). Esto se relaciona con lo propuesto por Alfred Shütz en su ensayo *La vuelta al hogar*, contenido en el libro *el Extranjero* (2012) de Georg Simmel, allí Schütz especifica que quien vuelve a su país le va a parecer extraño y se sentirá un forastero en medio de otros foráneos. De este modo, el hogar al cual retorna no es de ningún modo el que recordaba y añoraba. Por lo tanto, él mismo es otra persona al regresar. En *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*Apuntes de un día de los años cincuenta*” comenta: “mientras camino de regreso por la calle [...] me hace sentir parecido a un personaje del novelista Salvador Reyes por una ciudad desconocida” (79). En *Ídola* (2015a) añade: “era un extranjero en mi país, como el personaje Meursault de la novela de Camus, después de tantos años vividos fuera” (79). *Tierra Amarilla* (2014a) narra: “daba lo mismo encontrarse ausente de la ciudad que, a pesar del exilio, fuese otra para mí, distante de la que recordara” (88). Algo análogo dice respecto a un familiar en *Lazos de familia* (2008a): “mi abuelo Angelo siempre se sintió ajeno a este país” (35).

El escritor origina un proyecto literario en donde se pone de manifiesto cómo ciertos sucesos históricos han cambiado el curso del país hasta la fecha y cómo el Golpe de Estado ha producido una vida menos comunitaria, más individualista, basada en la desconfianza y la incertidumbre. La nostalgia reflexiva en su narrativa da cuenta de la existencia de una memoria alternativa en base con fracturas traumáticas y que está en una constante tensión con la memoria oficial y las celebraciones institucionalizadas. Esto se conecta con los planteamientos de Paul Ricoeur en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (1999) quien problematiza la definición de memoria colectiva ya elaborada por Maurice Halbwachs (2004), pues la memoria está asociada a las experiencias vividas por el sujeto y la conciencia sobre el pasado que reside en ella. Sin embargo, los recuerdos no serían sólo individuales pues se rememora con la ayuda de otro y en ocasiones han sido tomados de relatos que se escuchan de otras personas. Es más, para Ricoeur los recuerdos estarían enmarcados en relatos colectivos, que, al mismo tiempo,

han sido reforzados por medio de conmemoraciones y celebraciones de acontecimientos históricos de los grupos a los cuales se pertenece. Por esa razón, Ricoeur cuestiona la definición de memoria colectiva de Halbwachs porque le confiere un carácter propio tal como la individual, cumpliendo ambas las mismas funciones de evocación, organización, conservación y rememoración. Para superar este escollo, Ricoeur introduce los conceptos de *conciencia histórica* y *tiempo histórico* de Reinhart Koselleck a partir de *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos* (1993). La dialéctica entre el *espacio de experiencia* y *horizonte de espera* da origen a la *conciencia histórica*. *Espacio de experiencia* se refiere al conjunto de herencias del pasado cuyos rastros constituirían la base sobre la que se encuentran las proyecciones a los futuros posibles, es decir, el *horizonte de espera*. La dialéctica entre ambos genera un presente que incluye el pasado reciente y el futuro inminente. De esta manera, no es posible que el tiempo presente se de en una linealidad en donde existe un antes y un después. Por su parte la *conciencia histórica* se relaciona con una orientación a lo largo del tiempo. En otros términos, se refiere a tomar conciencia de que el presente no es una secuencia cronológica, sino más bien un espacio que incluye tanto el pasado como la expectativa futura. Ricoeur destaca la dificultad asociada a la celebración de acontecimientos fundadores, generalmente violentos y legitimados por el Estado, los cuales suponen la humillación de otros. La memoria contiene un componente ético e incluso político relacionado con la prohibición de olvidar, manteniéndola a lo largo del tiempo y contra el tiempo. Para el filósofo francés existe un “pasado que habita todavía en el presente o, mejor dicho, que lo asedia sin tomar distancia, como un fantasma” (Ricoeur, 1999: 41). Lo relevante de la *conciencia histórica* es poder seguir y rastrear las huellas dejadas en la Historia. La historia crítica, por tanto, debe luchar contra la memoria oficial que es la enseñada. Allí nace un conflicto pues la búsqueda de una identidad reivindicada por algunas colectividades intenta narrar de otro modo los sucesos fundadores de la identidad colectiva y nacional. Se presenta así el problema del olvido relacionado con la

selección, construcción y constitución de una coherencia narrativa histórica que omite otros acontecimientos y episodios soslayados por ser catalogados como irrelevantes por parte de la oficialidad.

Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002) precisa la necesidad de la memoria como un mecanismo cultural para el fortalecimiento del sentido de pertenencia a grupos o comunidades. Normalmente, en el caso de grupos oprimidos, discriminados y silenciados, la referencia a un pasado común posibilita la construcción de sentimientos de valoración y seguridad en sí mismo y en el grupo. La memoria y el olvido, para Jelin, son trascendentales cuando se vinculan con sucesos traumáticos de carácter político, situaciones de represión o situaciones de sufrimiento colectivo. En lo individual, el trauma interviene en lo que un sujeto puede recordar, olvidar, silenciar o elaborar. Por esa razón, los actores que intentan definir y nombrar hechos traumáticos, como la violencia política, del mismo modo como quienes intentan honrar y homenajear a los afectados y lograr la aplicación de justicia para los responsables, ven en su accionar la ruta para ayudar a prevenir a futuro este tipo de episodios. La socióloga argentina alude a la frecuencia de considerar el sentido del pasado asociándolo a una linealidad, es decir, pasado, presente y futuro en un orden claro; sin embargo, al introducir los procesos históricos y la subjetividad humana surgen problemáticas en el presente que conjugan las experiencias pasadas y las expectativas futuras. Adicionalmente, se encuentran las vivencias personales y las de otros que han sido transmitidas. Dichos sentidos, según la autora, se vuelven a modificar en un proceso dialógico constante con el otro. En el ámbito colectivo formula el desafío de superar el olvido, los abusos políticos y promover un debate junto con una reflexión sobre lo pretérito y su sentido tanto para el presente como el porvenir. Además, distingue la memoria como un proceso reconstructivo y concibe la memoria colectiva como el tejido de memorias individuales y tradiciones en diálogo continuo con los



demás en medio de una organización social y códigos culturales compartidos. Las identidades individuales y grupales estarían asociadas al proceso de rememoración:

esta relación de mutua constitución implica un vaivén: para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con «otros» para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Algunos de estos hitos se tornan, para el sujeto individual o colectivo, en elementos «invariantes» o fijos, alrededor de los cuales se organizan las memorias (Jelin, 2002: 25).

El texto plantea una taxonomía de dos tipos de memorias: las habituales y las narrativas, para Jelin (2002) la más importante es la segunda:

dentro de ellas, están las que pueden encontrar o construir los sentidos del pasado y - tema especialmente importante aquí- las «heridas de la memoria» más que las «memorias heridas» (esta última, expresión de Ricoeur, 1999), que tantas dificultades tienen en constituir su sentido y armar su narrativa. Son las situaciones donde la represión y la disociación actúan como mecanismos psíquicos que provocan interrupciones y huecos traumáticos en la narrativa. Las repeticiones y dramatizaciones traumáticas son «trágicamente solitarias», mientras que las memorias narrativas son construcciones sociales comunicables a otros (28-29).

Otro reto en este tópico, según Jelin, son las borraduras y olvidos como consecuencia de la voluntad política y silencio por parte de los actores que elaboran estrategias de destrucción de pruebas y rastros con el fin de impedir su recuperación a futuro, es decir, un acto político voluntario. A pesar de ello los recuerdos y memorias de testigos y protagonistas no pueden ser manipulados excepto por medio de la muerte. Lo mismo aplica para los historiadores e investigadores que seleccionan qué contar y qué escribir. Paralelamente relaciona memoria y experiencia, al señalar que las memorias son tanto individuales como colectivas, pues la comunidad de discurso y las palabras son colectivas como de igual forma lo es la experiencia. Así, esperar hablar de una memoria única es incorrecto al encontrar “contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así como lugares de encuentro y aun

«integración». La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción” (2002: 37). El texto señala el desafío entre los actores sociales vinculados a una experiencia pasada por afirmar la legitimidad de su verdad con los agentes estatales que elaboran una Historia y memoria oficial. Además, los conflictos y disputas respecto a la interpretación del pasado y el mecanismo en el que algunos relatos desplazan a otros para convertirse en hegemónicos. En toda narrativa, los relatos nacionales han sido elegidos, la construcción de un conjunto de héroes implica dejar de lado otros, establecer las narrativas canónicas oficiales que se materializan en los textos de la educación formal. En otras palabras, la narrativa nacional aspira a ser la de los vencedores, puesto que “habrá otros que, sea en la forma de relatos privados de transmisión oral o como prácticas de resistencia frente al poder, ofrecerán narrativas y sentidos diferentes del pasado, amenazando el consenso nacional que se pretende imponer” (Jelin, 2002: 41). Las memorias de los que fueron oprimidos y marginados intentan dar una versión más objetiva de la Historia mediante la divulgación de relatos que fueron silenciados por un largo periodo de tiempo. Dichas narrativas emergen a partir de su memoria individual y buscan reclamar justicia. Al mismo tiempo se proponen influir y cambiar el sentido o contenido de la Historia dominante eliminando interpretaciones erróneas y legitimando relatos ocultos y censurados. A pesar del esfuerzo de algunas fuerzas sociales por eliminar y transformar espacios o lugares en donde se cometieron violaciones a los derechos humanos, esa tentativa no logra borrar la memoria:

se puede intentar borrarlos, destruir edificios, pero quedan las marcas en la memoria personalizada de la gente, con sus múltiples sentidos. ¿Qué pasa cuando se malogra la iniciativa de ubicar físicamente el acto del recuerdo en un monumento? ¿Cuándo la memoria no puede materializarse en un lugar específico? Parecería que la fuerza o las medidas administrativas no pueden borrar las memorias personalizadas y los proyectos públicos de emprendedores activos. Los sujetos tienen que buscar entonces canales alternativos de expresión (Jelin, 2002: 56).

Una solución a esta aporía, según la socióloga argentina, sería tomar la memoria como un objeto de estudio y conectarla con las historias, puesto que así es posible incorporar la dimensión de lo traumático:

no hay una manera única de plantear la relación entre historia y memoria. Son múltiples niveles y tipos de relación. Sin duda, la memoria no es idéntica a la historia. La memoria es una fuente crucial para la historia, aun (y especialmente) en sus tergiversaciones, desplazamientos y negaciones, que plantean enigmas y preguntas abiertas a la investigación. En este sentido, la memoria funciona como estímulo en la elaboración de la agenda de la investigación histórica. Por su parte, la historia permite cuestionar y probar críticamente los contenidos de las memorias, y esto ayuda en la tarea de narrar y transmitir memorias críticamente establecidas y probadas (Jelin, 2002: 75).

### 4. 3. Flâneur, literatura panorámica y registro de escritura

#### 4. 3.1. Historia del caminar

El flâneur en la narrativa de Germán Marín presenta características que se pueden asociar a las reflexiones teóricas del caminar. El protagonista de sus novelas camina de manera cotidiana, en ocasiones perdiéndose sin otro objetivo que distraerse, durante distintos momentos del día ya sea después del desayuno, almuerzo o la noche, vagabundea, pasea sin destino, dirige sus pasos a plazas, parques, barrios populares, las calles del centro histórico, sale a respirar aire fresco, etc.

En su deambular el personaje principal de las novelas observa y reflexiona, característica clave del flâneur desarrollada por Walter Benjamin (2008b), pero también figonea poniendo atención a mujeres, jóvenes y grupos de personas sin llegar a convertirse en un espectador que pierde su individualidad al ser atrapado por lo que está a su alrededor. Benjamin atribuye al flâneur esta particular mirada, descrita en *El pintor de la vida moderna* (1995), y que para Baudelaire sólo es desarrollada por algunos artistas. Esta mirada, atenta, curiosa y profunda que busca recordar todo, es patente en el corpus narrativo a tal punto que “nuestro observador está siempre en su puesto, exacto, dondequiera que corran los deseos profundos e impetuosos” (Baudelaire, 1995: 110).

El personaje central de las tres novelas analizadas rechaza ciertos aspectos de la sociedad mientras deambula, como la tecnología y el consumo excesivo. Estas actitudes emergen cuando se mueve entre la multitud, y posteriormente opta por distanciarse de ellas, como indica en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), para “observar los detalles de la ciudad” (57), examinar sus apreciaciones y elaborar su propia visión del mundo que difiere con los estándares difundidos socialmente. A pesar de compartir patrones similares al flâneur surgido en París y descrito por Walter Benjamin (2005 y 2012a) se distancia al presentar un rasgo descrito por Dorde Cuvardic (2012) en el contexto latinoamericano, esto es, una ocupación

remunerada. El flâneur desarrollado por Marín en *Notas de un ventrílocuo* (2013) y en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) posee empleos con horarios flexibles que le facilitan merodear por distintos espacios, ya sea durante sus jornadas diarias o bien tras cumplir una tarea asociada a sus funciones laborales. Sin embargo, en *Adiciones palermitanas* (2016b) y en otras obras previas o posteriores al corpus narrativo no tiene un trabajo remunerado. Además, posee una creatividad literaria, lo que en Benjamin se asocia al periodismo por medio del folletín y las fisiologías que emergieron en las décadas de 1830 y 1840. Existen antecedentes teóricos previos a la definición de la figura del flâneur desarrollada por Walter Benjamin que es necesario revisar en detalle para poder observar la contribución del filósofo berlinés en este campo, pues su propuesta es patente en las tres novelas analizadas.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) publicó en 1782 un libro traducido al español como *Las ensoñaciones del paseante solitario* (2016), que surge como parte de su experiencia personal. Allí el autor del *Emilio* dice estar solo en el mundo: sus ociosos paseos diarios son contemplativos y en ese proceso reflexivo registra sus recuerdos, de modo que los puede releer y re-pensar. Del texto se deduce que la caminata es concebida como un medio para lograr el conocimiento acabado de sí mismo, una vía para experimentar la soledad y alcanzar la meditación analizando su interioridad. Esto le permite escapar de sus problemas y encontrar la felicidad en sí mismo. Esta obra atisba lo que será un tópico recurrente en los teóricos posteriores sobre la figura del flâneur: la imbricación entre caminar y escribir. Así, sus caminatas diarias le propician la escritura y luego “su lectura me recordará los dulzores que disfruto al escribirlas” (Rousseau, 2016: 56). Rousseau concluye que él no es apto para la vida en sociedad, pues en ella observa molestia, obligación, deber y se siente incapaz de vivir bajo tales sometimientos. De manera similar, en Germán Marín se observa un interés por deambular

desde su adolescencia<sup>21</sup> y que luego potenció su labor como escritor. Por ello planteó que la escritura era la única actividad que le interesaba o que podía “hacer con uno u otro resultado” (Fuguet, 1997: 142). Ocupación que era un destino y algo prefigurado que comenzó desde muy temprano, como él mismo afirmó, en la entrevista *Germán Marín: La escritura como un destino prefigurado* de Andrea Viu (2018). Esa vocación le llevó a afirmar que “lo único que sé hacer es escribir, soy un inepto para otras cosas” (Carvallo, 2015: 5).

Karl Gottlob Schelle (1777-1825) en el año 1802 publica un libro traducido al español, *El arte de pasear* (2013), en donde consigue difundir en los países germánicos la actividad de caminar ya vigente en Francia e Inglaterra. El texto alude a la falta de movimiento del cuerpo y el abuso de los espacios cerrados como gatillantes de una mente enfermiza. Así, el movimiento corporal es necesario para la salud física y mental. Schelle considera el pasear como tarea propia de un grupo provisto de alta formación académica y con cierto bagaje de ideas, pues para ellos sería una necesidad intelectual. Mediante la caminata alcanzarían a obtener tanto un descanso mental como estimular la salud. Schelle, resalta el caminar en medio de la naturaleza como una experiencia estética al conocer la variedad de fenómenos producidos por ella, dicho interés debe darse en el paseante a través del género humano al contemplar, por ejemplo, un grupo divirtiéndose, lo que trae consigo las experiencias de agrado y placer. La caminata exige la libertad como condición *sine qua non*: pasear es, por consiguiente, un placer libre a partir del cual se obtiene el desarrollo y la autonomía. Si bien es cierto el texto se refiere a pasear en la naturaleza o en distintos medios de transporte, concibe el caminar como la actividad más natural porque depende en todo tiempo de las personas, se es por completo libre para contemplar todo alrededor con tranquilidad y adecuar el movimiento en función de las necesidades de la mente.

---

<sup>21</sup> Al respecto, Marín, en *Las cien águilas* (2015b) señala: “faltaba allí desde que era el civil un tanto flâner que, aparte de las visitas a la Biblioteca Nacional, a los billares y a los cines del barrio, vagaba constantemente en unos largos paseos a fin de estar siempre fuera de casa” (430).

Louis Huart (1813-1865), en el año 1841, publica *Fisiología del flâneur* (2018), en donde resalta que no toda persona puede considerarse un flâneur sin conocer los elementos básicos de este arte ejecutado por el placer y que detenta determinadas cualidades morales. Uno de sus rasgos principales es pasear durante cualquier hora del día como si fuera un policía, cuya misión es observar con sospecha todo rostro encontrado en la calle. Huart distingue el flâneur de un *pasmarote* quien al caminar no presta atención ni piensa en nada concreto y es arrastrado por la muchedumbre al quedar pasmado con lo primero que se tope, carece de fuerza de voluntad para continuar su marcha y al momento de contar una historia divaga con escasas palabras sin poder concluir. El mirón extranjero tampoco es un flâneur pues circula por las calles de París con un mapa en la mano para cada cierto tiempo apoyarlo en cualquier pared examinando su recorrido y siempre está preocupado de visitar los lugares turísticos (museos, monumentos históricos, capillas, jardines, etc.). El trotacalles se levanta por la mañana sin saber si cenará y en qué lugar dormirá. Una especie de recaudador de impuestos para sí mismo, pues necesita sobrevivir. Viviendo su día a día sin lujo, sin pretensiones de fortuna y conformándose con las limosnas. Para Huart, el verdadero flâneur tiene entrenadas sus piernas, sus oídos y sus ojos. Ello le facilita recorrer veredas, muelles, plazas y bulevares. Oír comentarios en espacios públicos. Mirar cada rostro, letreros y a todas las bellas damas con las cuales se encuentra, pero de manera cautelosa y discreta. El flâneur logra crear una novela tras encontrarse en algún espacio a una mujer atractiva que le propicie reflexiones filosóficas, sociales y humanitarias o simplemente luego de haber contemplado con admiración un par de escarabajos que le llevaron a meditar en otras temáticas. El artista es un flâneur en la medida en que su paseo constituye una necesidad después de pasar varias horas dedicado a sus labores. De esa manera, caminar le proporciona un placer indescriptible. Algunos de los que se dedican a las bellas artes son flâneur, porque entran en espacios como teatros para curiosear el lugar por donde saldrán los

músicos o simplemente intentar entablar una conversación tras bambalinas<sup>22</sup>. Otro de sus deleites consiste en informarse sobre las noticias, aquellas omitidas por los periódicos. El flâneur tiene el don de la errancia y mira por encima del hombro a quien esté atareado. El pasaje es su estancia preferida y el lugar donde encuentra una existencia feliz. El flâneur halla el mayor de sus deleites al salir de casa en busca de lo impensado y vive con la promesa de una actividad mayor. El texto termina citando un aforismo de Charles Philipon: “el hombre atareado mira sin ver, el ocioso ve sin mirar, el flâneur ve y mira” (Huart, 2018: 97).

Henry David Thoreau (1817-1862) es otro teórico que en 1861 publica sus conclusiones en *Caminar* (2014), donde plantea un caminar desde y hacia la naturaleza, fuera de la ciudad. El sujeto, por tanto, es parte constitutiva de la naturaleza más que de la sociedad. El texto ofrece información relevante respecto a la etimología del concepto *sauntering*<sup>23</sup> (deambular). Para Thoreau, el término proviene de una persona ociosa que vaga en la Edad Media por el campo pidiendo limosna para visitar Tierra Santa. De tanto oírlo los niños decían: va a Sainte Terre y de ahí surge *saunterer* (peregrino). Según el autor, para un caminante no existe ninguna riqueza capaz de comprar su libertad ni su independencia. Si bien es cierto Thoreau reconoce la existencia de otro tipo de caminar, privilegia aquel llevado a cabo en medio de la naturaleza. Asimismo, valora los conocimientos adquiridos a partir del caminar por sobre los proporcionados por la sociedad. *Poéticas del caminar* (2019) reúne los tres ensayos más significativos de Thoreau: *Caminar*, *Una caminata invernal* y *La noche y la luz de la luna*. El autor en *Una caminata invernal* propone que la naturaleza, al igual que Abu Musa<sup>24</sup>, enseña

---

<sup>22</sup> Si bien es cierto, en el corpus narrativo el personaje no entabla diálogos en el espacio referido por el autor, sí lo hace en la calle o en la plaza. Así en *Adiciones palermitanas* (2016b), por ejemplo, menciona hacerlo con Violeta Donoso quien estaba “afectada de cifosis, especie de enanismo, y que, según entiendo, es sobrina o algo así del escritor José Donoso” (11).

<sup>23</sup> Se traduce por pasear, deambular o andorrear y *saunterer* por paseante. Thoreau conecta ambos términos con Sainte Terre (Tierra Santa) emparentándolos con peregrinar y peregrino y con *sans terre* (sin tierra). Como en español no tienen relación fonética ni etimológica como en francés, una traducción al español estaría fuera de contexto y no tendría sentido. Debido a ello es conservada la expresión en inglés.

<sup>24</sup> Famoso alquimista árabe, conocido en occidente como Geber.



que sentarse en casa relajado es el camino al cielo, pero salir es el camino del mundo. En *La noche y la luz de la luna* destaca la originalidad de la noche y la considera menos profana que el día. Además, señala que:

la calle es tan salvaje como el bosque y se confunden las cosas antiguas con las nuevas. No sé si estoy sentado en las ruinas de una muralla, o en el material que servirá para construir una nueva. La naturaleza es una profesora educada e imparcial, que no disemina opiniones crudas ni halaga a nadie. No es radical ni conservadora. Toma como ejemplo la luz de la luna: civil, y aun así salvaje (Thoreau, 2019, 83).

Las ideas de Henry David Thoreau aportan reflexiones estéticas, políticas y filosóficas muy relevantes sobre el caminar que permiten analizar adecuadamente el corpus narrativo pues coinciden con determinados elementos registrados en las caminatas llevadas a cabo por los personajes de las obras de Germán Marín. Si bien es cierto, Thoreau habla de una caminata en medio de la naturaleza que tiene como principal característica el autoconocimiento y liberación personal; por medio del caminar aquellos personajes marínianos se proponen, al igual que Thoreau, liberarse de las preocupaciones que acometen a la sociedad moderna. En *Notas de un ventrílocuo* (2013) el ventrílocuo busca esa libertad propiciando la inspiración para la creación dialógica de sus personajes y la redacción de su propio diario de vida. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) el vendedor de alimento para perros a pesar de sentir agrado por su ocupación renuncia para tener tiempo libre y caminar. En el caso de *Adiciones palermitanas* (2016b), los dos protagonistas hacen lo necesario para experimentar la misma sensación, el escritor jubilado camina con el propósito de salir de su encierro y el administrador del hotel para olvidar todas las problemáticas acaecidas en el interior del hotel. Los personajes de la narrativa en cuestión merodean en la ciudad y conciben dicho espacio como objeto de estudio desde el interés por el acontecer nacional, recorriendo los nuevos ritmos ciudadanos y el progreso vinculado a la modernidad. Así el ventrílocuo señala: “el desorden de una ciudad lleva a conocer quiénes somos, en particular cómo actuamos [...] semejante a un placer prohibido” (Marín, 2013: 13).

Mientras que el vendedor de comida para canes observa: “Santiago parece de repente, al mirar hacia arriba, la aldea más grande del mundo, enormes sus edificios, brillantes sus aceros, reflexivos sus vidrios [...] cuando observo los *detalles* de la ciudad” (Marín, 2016a: 57)<sup>25</sup>. Según Thoreau la modernidad ejerce una domesticación y limitación de la capacidad de reflexión, pero el caminar y la soledad propician reflexiones inusitadas y logran un encuentro con el yo. Dicha actividad es un ejercicio ligado a la contemplación y una experiencia estética. Una caminata, por consiguiente, facilita desprenderse de los conocimientos sistemáticos de la sociedad para adquirir otros basados en la experiencia personal. En cambio, los sedentarismos junto con el trabajo promueven una alienación y limitación sensorial. El caminar suscita el despertar de los sentidos que contrasta con la idea moderna de conocimiento sistematizado. Así:

una sabiduría útil en un sentido más alto: pues ¿qué es la mayor parte de nuestra tan alardeada “sabiduría” sino la presunción de que sabemos algo, lo que nos roba la ventaja de nuestra ignorancia real? Lo que llamamos conocimiento con frecuencia es nuestra ignorancia positiva; la ignorancia, nuestro conocimiento negativo (Thoreau, 2019: 43).

El texto *El arte de caminar* publicado en 1862 reúne dos ensayos: uno de William Hazlitt (1788-1830) denominado “Dar un paseo” y otro de Robert Louis Stevenson (1850-1894) llamado “Excursiones a pie”. En el primero, Hazlitt postula desde su experiencia que la esencia de la caminata es la libertad experimentada por el individuo: libertad de sentir, pensar y de tomar decisiones. Dicha actividad otorga autonomía a todos los inconvenientes e impedimentos. Quienes pasean, por tanto, lo hacen para meditar y contemplar. En ese momento surgen cosas olvidadas como ruinas hundidas y tesoros sobre los que reflexionar. Se puede caminar durante el día y por la noche leer un buen libro hasta tarde. Para Hazlitt el caminar modifica los pensamientos y sentimientos, logra transportar a escenarios antiguos y olvidados,

---

<sup>25</sup> La cursiva pertenece al texto original.

pudiendo la memoria volver a revivirlos. En el segundo, Stevenson concuerda en la realización de una excursión a solas, de esa manera es posible componer oraciones, artículos, pronunciar oraciones y efectuar apasionadas entrevistas mientras se camina: una población sedentaria observa de manera extraña al vagabundo común sin poder explicar la alegría que estos padecen.

Franz Hessel (1880-1941) publica en 1929 *Paseos por Berlín* (1997) que detalla la mirada sospechosa y desconfiada a la que es sometido el flâneur. El rol del flâneur se caracteriza por llevar a cabo “una forma de lectura de la calle” (97) en la que los rostros de las personas, las terrazas de los locales de las cafeterías, los automóviles, los escaparates, la vegetación y los ferrocarriles se transforman en letras, que, en su conjunto, dan lugar a frases y tópicos para un libro peculiar. Hessel describe sus desplazamientos por múltiples espacios, resalta la necesidad de deambular para conocer el pasado y el futuro de la urbe, menciona ir de paseo con un pequeño terrier que le da la oportunidad de detenerse con más frecuencia de lo normal y ser visto como un carterista por sus compatriotas berlineses. Dicho deambular en las tres novelas abordadas da lugar a la importancia de la ciudad como un objeto epistémico sobre el que investigar, atender, reflexionar y contemplar para luego propiciar la creatividad literaria y, al mismo tiempo, valorar las diversas manifestaciones artísticas y sociales acaecidas en lo urbano junto con su diversidad. Benjamin sintió una profunda admiración por la obra de Franz Hessel, hecho que dejó plasmado al redactar el epílogo *El retorno del flâneur* para el texto *Paseos por Berlín*. El filósofo berlinés destaca la ciudad como un recurso mnemotécnico del paseante solitario, que promueve recuerdos de infancia y juventud. Benjamin hace alusión a cómo París es concebida por sus habitantes como la tierra del flâneur y un panorama dialéctico: se abre con un paisaje y se cierra en torno a él como una habitación. De esta manera, las calles se transforman para el flâneur en las paredes de su vivienda. Allí el flâneur “inquieto y móvil, que vive, experimenta, reconoce e imagina” (Benjamin, 1997: 180) encuentra su hogar. Los letreros se convierten en adornos, los muros en un escritorio, los kioscos en su biblioteca y la

cafetería en la terraza por la cual se mira. Para Benjamin el flâneur está en una constante búsqueda de imágenes que le llamen la atención, donde sea que se encuentren y por ello se refiere a él como un sacerdote del *genius loci*, es decir, un protector de los espacios. Al mismo tiempo, lo describe como un detective usando de ejemplo al personaje Padre Brown de Gilbert Keith Chesterton (1874-1936), esto es, un magnífico detective encargado de solucionar los crímenes más inexplicables y enigmáticos en base a su comprensión de la naturaleza humana. Benjamín subraya que Hessel usa el concepto de aprender para referirse al flâneur, pues señala que todos pueden estudiar, pero no todos aprenden, porque es necesario ser ávido de lo permanente. Más tarde, en el año 1932, Franz Hessel publicó un ensayo denominado “Sobre el difícil arte de caminar” (2004), en donde plantea que quien vagabundea lo hace por capricho y disfruta del tiempo en el cual vive alcanzando una comprensión más acabada. El único privilegio del flâneur es el de transformarse en un lector de la calle pues la disfruta y la estima como un pasatiempo.

#### **4.3.2. Surgimiento del flâneur en París**

Walter Benjamin, en *El París de Baudelaire* (2012a) reúne sus textos: *París capital del siglo XX* (1935), *El París del segundo imperio en Baudelaire* (1938) y *Sobre algunos temas de Baudelaire* (1939), da cuenta de cómo los cambios en el diseño de los espacios urbanos posibilitaron la existencia del flâneur. Antes de las modificaciones impulsadas por Georges-Eugène Haussmann las calles anchas eran pocas en París y las angostas ofrecían poca seguridad para caminar en medio de los vehículos. Los pasajes fueron impulsados en el año 1837 como consecuencia del nacimiento del comercio textil y de los almacenes. En los corredores cubiertos por un techo de cristal entre los edificios, el flâneur pudo pasear con sosiego “en este mundo el flâneur está en casa” (Benjamin, 2012: 99) y se convirtió en cronista. Esto es señalado en el *Libro de los pasajes* (2005), en donde se refiere a la ciudad como un espacio provisto de dos

polos dialécticos para el flâneur; es decir, se le presenta como paisaje y como habitación. Benjamin (2012a) revela que en esa época se creía que el flâneur, gracias a una especie de don o extraña capacidad de inferencia, era capaz de reconocer la profesión, el carácter, la procedencia y el estilo de vida de las personas que paseaban por la calle. Así, el flâneur se transforma en un detective. Su indiferencia es sólo apariencia, pues de manera oculta se encuentra un observador que no les quita la mirada a los criminales. Algo similar explica en su *Libro de los pasajes* (2005), en donde se refiere a la facultad del flâneur de interpretar los rostros, el origen, la profesión y el carácter de las demás personas. El flâneur comienza a ser percibido como un detective, adquiriendo otro estatus social al punto de ser considerado como ideal (al transformarse incluso en un personaje literario). El personaje principal del corpus narrativo es un detective que se halla en la línea de lo planteado por Ricardo Piglia, quien en *Crítica y ficción* (2014) describe al detective como una figura con rasgos de un policía y de quien busca la verdad. En la narrativa de Germán Marín el protagonista de sus textos está en una constante preocupación por descubrir qué sucedió durante el pasado e investiga sin cesar por medio de entrevistas, archivos y otras fuentes. El personaje principal devela cómo la Historia oficial invisibiliza otras versiones menores y alternativas de la Historia. En este sentido el proyecto literario de Marín va adquiriendo también un carácter nietzscheano, pues como el filósofo plantea en *Ecce Homo* (2020) históricamente siempre se ha prohibido la verdad y vislumbrando cómo “la vieja verdad se acerca a su final” (138). Para Benjamin, relacionar al flâneur con un detective le posibilita legitimar el ocio y constituye una protesta contra la división del trabajo y la producción impuestas por el capitalismo.

En *El París de Baudelaire*, el filósofo comenta que París experimenta otra modificación en la ciudad relacionada con la iluminación, lo que permitió el desplazamiento del flâneur durante otros horarios. En ese momento, las primeras luces de gas al aire libre comenzaron a operar, lo que mejoró la seguridad nocturna y permitió la posibilidad de caminar durante la

noche. Cuando Baudelaire muere, los pasajes continuaron mejorando de ese modo el flâneur pudo circular protegido de los vehículos. En el año 1840, se inicia la costumbre de sacar a pasear a las tortugas y se empieza a comparar esos paseos con el ritmo del flâneur al trasladarse; lo que al mismo tiempo era una metáfora de que hubiera preferido que el progreso lo siguiera a la misma velocidad.

Las novelas abarcadas se desarrollan, desde los años cuarenta del siglo XX hasta las dos primeras décadas del siglo XXI, en una época en donde existen todavía alternativas para caminar a pesar del desarrollo de grandes autopistas y de la modificación en el diseño de los espacios urbanos para privilegiar el desplazamiento en vehículo. Por eso, los personajes de Germán Marín recorren la ciudad, ya que les brinda la oportunidad de reflexionar, encontrar inspiración, rememorar una época anterior<sup>26</sup> o simplemente distraerse. Sin embargo, el personaje principal busca ir más allá de esas meras operaciones distractivas pues su propósito final es develar lo que hay detrás de la banalidad impulsada por la sociedad de consumo.

### 4.3.3. Flâneur y multitud

Como ya se ha dicho el flâneur es una persona solitaria<sup>27</sup>, es decir es una suerte de ermitaño o anacoreta, que se contrapone a la multitud compuesta de individuos que se desplazan por la ciudad sin tiempo para observar. En *Ensayos escogidos* (2010a), Benjamin

---

<sup>26</sup> En relación a ello Germán Marín afirma: “sí, me interesa rescatar un Santiago anterior, y quizás en el mismo trabajo de escribir se ha ido provocando esta dualidad entre el pasado inmediato y el pasado anterior a lo que queda de ese pasado todavía vivo” (Castillo, 2019: 34). En *Lazos de familia* (2008a) señala: “qué sentido tiene rememorar el inicio de Santiago [...] si no es para descubrir [...] algo que sirva como auxilio al yo perdido” (19).

<sup>27</sup> En *Notas de un ventrílocuo* (2013), el protagonista es un ventrílocuo sin familia, en una constante búsqueda de amorios, los cuales no siempre resultan. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) su personaje principal es un hombre soltero que mantiene algunas relaciones pasajeras, volátiles. En una segunda parte del libro conoce a una mujer con la cual mantiene una relación de pareja estable, sin embargo, tampoco quiere trasladarse a convivir de manera definitiva con ella. En *Adiciones palermitanas* (2016b), uno de sus protagonistas, el escritor de la tercera edad de igual forma vive solo y el otro, el administrador del hotel también es un hombre soltero. Como se aprecia no solo en el plano personal experimenta una soledad, sino que además la valora para poder destinar tiempo al trabajo de sus textos desprendiéndose de cualquier vínculo familiar como él mismo afirma.

concluye que la masa está formada por los sujetos que transitan rápido por las calles producto de sus responsabilidades. El flâneur, por su parte, pasea con facilidad e indiferencia al tener otras preocupaciones distintas a las de los demás, pero también, merodea en la modernidad al sentirse seducido por la muchedumbre que se encuentra en los mercados y los pasajes, donde compran bienes de consumo o se dirigen a sus trabajos: el flâneur se configura como una figura paradójica a quien le cautiva la masa; pero luego la rechaza escapando de ella:

si por un lado él sucumbe a la violencia con que la multitud lo atrae hacia sí y lo convierte, como flâneur, en uno de los suyos, por otro, la conciencia del carácter inhumano de la masa, no lo ha abandonado jamás. Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi al mismo instante se aparta de ella. Se mezcla largamente con ella para convertirla fulminantemente en nada mediante una mirada de desprecio (Benjamin, 2010a: 29).

Benjamin explica esa relación entre atracción y rechazo del flâneur respecto de la masa y toma como ejemplo a Baudelaire, quién disfrutaba de la muchedumbre; paralelamente a que era consciente de sí mismo. Dicha aglomeración camina sin reflexionar, siempre apurada, preocupada de sus menesteres. Lo anterior no significa que ellos no puedan pensar, pues a simple vista podrían parecer, según Benjamin, personas miserables o incluso embriagadas, porque caminan enajenados producto de sus responsabilidades.

Esta primera impresión es errada porque dichas personas tienen una condición elevada; por ejemplo, comerciantes, abogados, trabajadores de bolsa de valores, etc., que contrastan y se diferencian con el flâneur por su manera de transitar y relacionarse con el exterior. A los personajes de Germán Marín les complace fisgonear: sienten interés por la ciudad, el gentío caminando de manera apresurada por las calles, los alrededores de su vivienda y las mujeres. Dicha atracción se relaciona con el deseo del personaje principal por examinar los modos de vida modernos de las masas los que, en ningún caso, busca imitar sino más bien rechazar. El protagonista de sus novelas analiza continuamente el comportamiento de la muchedumbre

mientras se desplaza, en los cafés y en medio de ella. Pero luego, se separa buscando soledad para pensar. En otras palabras, el flâneur de las tres novelas abordadas en sus merodeos observa cómo la multitud deambula concentrada en sus quehaceres y aun cuando, en ocasiones, se interna en ella; luego se separa pues le resulta poco atractiva y decide atender a sus preocupaciones personales.

#### 4.3.4. Literatura panorámica

Benjamin ve en París el centro de la modernidad y de sus pasajes. El autor plantea que junto con el surgimiento de estos se encuentran los *panoramas*, los que buscaban imitar la naturaleza a la perfección. Los dioramas y panoramas representan pueblos y localidades lejanas, paisajes, acontecimientos y batallas; a través de ellos los espectadores obtienen una visión global de su ciudad. En dichos libros:

Se prepara el trabajo de escritura colectiva al cual Émile de Girardin dio en los años treinta cobijo en el folletín. Consisten en unos cuantos bosquejos cuyo revestimiento anecdótico se corresponde con el primer plano plástico de los panoramas y cuyo fondo informativo se corresponde a su vez con su trasfondo pintado. Esta literatura también es socialmente *panorámica* (Benjamin, 2018: 257).

En *El París de Baudelaire* (2012a), Benjamin explica que cuando un escritor ingresa en un mercado mira a su alrededor como si se tratara de un panorama. Los libros imitan las plásticas figuras de los panoramas en sus primeros planos y tienen de fondo un indesmentible carácter informativo. Dichas antologías tuvieron un lugar preponderante gracias a Émile Girardin dentro del folletín. Los escritores se dedicaban a pasear llevando una libreta de notas de bolsillo que registraba de manera panorámica la realidad. En el caso del protagonista de *Notas de un Ventrilocuo* (2013) y *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) usan una libreta para anotar una amplia visión de la ciudad y el país. Si bien es cierto Germán Marín no observa un mercado tal como se procedía en la *literatura panorámica*, sí coincide con ella en mirar a su



alrededor, teniendo presente un panorama general de la realidad del país y, también, en que lleva consigo una libreta de notas con la que apunta sus reflexiones.

Martín Cerda (2005) señala que el mercado es un elemento esencial para comprender el desarrollo histórico de los centros urbanos modernos. Desde la Edad Media, en los primeros núcleos urbanos europeos, dicho espacio es la principal razón del auge económico como de su decadencia. El escritor moderno nunca ha dejado de mirar, ya sea directa o indirectamente, el mercado. Así: “sus gestos más elementales, sus obsesiones más profundas y sus temores más inconfesos tienen siempre sus orígenes en la vida cotidiana que corre por la calle, como lo mostrará a partir del siglo XIX la diversidad topográfica de la novela y del drama. La cotidianidad no es sino eso: la ciudad, el mercado, la calle” (Cerda, 2005: 49). Sin embargo, propone la calle como un lugar en el cual no siempre se repite, dice o difunde lo sucedido.

#### **4.3.5. Registro: notas, apuntes y diario íntimo**

Una de las particularidades de Walter Benjamin, según Esther Leslie (2015), fue la de haber dejado muchos restos de su pensamiento diseminados en distintos formatos. Están los libros publicados durante su vida: cuatro monografías, una colección de cartas y sus traducciones de Proust, Balzac y Baudelaire. Se agregan numerosos ensayos y reseñas escritos para diferentes periódicos y revistas desde 1910 a 1940. Incursionó como locutor de casi noventa programas de radio de los que sólo se conservan las transcripciones. Además de todo ello existe una enorme cantidad de materiales íntimos. Benjamin fue prolífico escribiendo cartas, repletó páginas con detalles de su vida, sus circunstancias y pensamientos; pues en sus años de exilio mantuvo intercambio directo de información con sus conocidos. Archivó en cajas y cajones, sobres, correspondencia, diarios, notas, memorias, fotografías, fichas, inventarios, etc. Una de las modalidades de escritura más usadas por Benjamin fue el cuaderno: “sus pensamientos quedaban “sin hogar” cuando les faltaba uno” (Leslie, 2015: 14). Según la

investigadora, se han conservado tres blocs de notas y siete de sus cuadernos. En ellos se encuentran borradores de cartas, artículos, ideas, diagramas, bibliografía, epígrafes y anotaciones de diarios. Estos cuadernos tenían como característica principal ser portátiles para poder escribir mientras caminaba o estaba en un café de Europa. Existe, para Leslie, un culto alrededor de los cuadernos por parte de Benjamin. Se conservan gracias a que, cuando los completó, fueron dejados a cargo de sus amigos tras su exilio a París producto del fascismo. En 1940 Benjamin muere y se inicia un proceso de recolección de su trabajo intelectual que finaliza en 1972 en la Academia de Artes de Berlín donde fue almacenado junto a cartas, escritos, guiones de radio y fragmentos.

Al respecto, Michel Löwy (2012) sostiene que Benjamin es un autor con una obra fragmentaria e inconclusa; que a pesar de ello ocupa un lugar singular y único en el actual panorama intelectual. Algo similar arguye Jesús Aguirre (1972), quien atribuye la fragmentariedad a la pluralidad de fuentes de inspiración de Benjamin que va desde el marxismo, la teología judía, Platón y Leibniz, entre otros. Para Martín Cerda (2005), quien estudió la obra de Benjamin, la escritura fragmentaria obedece a un peculiar modo de mirar, asumir y valorar el mundo. Implica una crisis, una fractura o quiebre social y una infracción de todos los lenguajes que se dedican a la acción de enmascarar. Igualmente es una constante infracción de los discursos socializados, instituidos, ideologizados. Según Cerda, el autor de una obra literaria establece una mirada discontinua en un mundo que promueve discursos totalitarios, monolíticos y opresivos.

Al igual que la figura del flâneur descrita por Benjamin, el personaje principal de las tres novelas estudiadas utiliza el cuaderno, escribe en formato de notas y apuntes; lo que demuestra el carácter fragmentario e inacabado del proyecto escritural de Germán Marín, el que se proyecta, según Martín Cerda (2005), como una mirada alternativa frente a los discursos imperantes y se convierte en un cuestionamiento a la narrativa dominante. Otra característica

de las tres novelas es la inclusión del diario de vida, por tal razón aquí el diario íntimo es formulado como un valioso mecanismo para conservar la identidad del escritor, quebrada por el sentimiento de sentirse apátrida en razón de la experiencia del exilio de Germán Marín, lo que es reflejado en el personaje principal de sus novelas. Esta sensación de desarraigo se inicia en el escritor chileno con el Golpe de Estado de 1973 y que ocasionó, según Richard (1994), sentimientos de despojo que impulsaron a varios artistas a proponerse reconstruir el sentido fisurado, y, así reparar los efectos del despedazamiento de identidad. El exilio experimentado por Germán Marín ocasiona, en términos de Fernando Aínsa (2014), un sentimiento de desarraigo junto con la condición de apátrida, precariedad, transitoriedad, soledad e incomunicación, de una realidad constituida por fronteras difuminadas. Estas características son, como se verá en las próximas páginas, patentes en el personaje principal del corpus narrativo. En la misma línea Michael Lazzara (2003) refiere:

el exiliado es quien es -un exiliado- debido a lo que no es: una persona que se quedó en el país y que fácilmente podría haber sido una víctima de la violencia política o un desaparecido. Al volver a las ruinas de Villa Grimaldi, entonces, busca entender un destino -la muerte, la desaparición, la tortura, la traición, la colaboración- que podría haber sido el suyo. Su recorrido en las ruinas en este sentido [...] es una etapa importante en la (re)integración de su propia identidad (144-145).

Lazzara hace referencia al regreso de Germán Marín a Chile de su exilio y la visita que éste realizó a Villa Grimaldi como una forma de entender por lo que podría haber pasado si se hubiera quedado en el país durante la dictadura. A pesar de todos los aspectos negativos que implica el exilio destaca un aspecto positivo desarrollado por Giorgio Agamben en *Política del exilio* (1996), en donde apunta a una reivindicación del concepto de exilio por medio de su reconstrucción histórica. En dicho proceso resalta la contribución de Plotino al definir el exilio recurriendo a conceptos asociados al área jurídica-política, lo que modifica el sentido tradicional de exilio, asociado al destierro y vinculándolo más bien al “de uno solo hacia uno

solo” (49) y a los términos de felicidad y levedad. Con esta inversión, el autor conecta el exilio con la intimidad, esto es, conversar y estar juntos, en lo que se podría interpretar como un soliloquio. Esto, según Agamben, recoge la tradición filosófica desarrolla por Sócrates que había recurrido a la noción de soledad para explicar el exilio, el cual luego Platón entrelaza con el ensimismarse y que Aristóteles compara con el extranjero, es decir, quien no cuenta con participación dentro de la vida en la ciudad. Que la filosofía haya definido la naturaleza humana como exilio reivindica el sentido del desarraigo “como la condición política más auténtica” (52). La esencia política de una persona no se refiere sólo a pertenecer a una comunidad determinada sino también a un ser político sin nacionalidad. Para Agamben el exilio es inherente a la naturaleza humana, pero es patente en la obra de Germán Marín observar sentimientos asociados al desarraigo que experimentó por casi dos décadas y que le habrían llevado a utilizar el diario de vida como una manera de registrar dicha vivencia. Al respecto, Leonidas Morales en *La escritura de al lado: géneros referenciales* (2001) califica el diario como íntimo por existir en él una conciencia íntima o interior que se caracteriza por estar emocionada, libre en su movimiento y sometida a sus propios límites. Es además una conciencia que se hace preguntas en silencio y busca, tenazmente, su verdad. Esto se produce en una relación viva como protagonista con la realidad cotidiana y el mundo. En *El diario íntimo en Chile* (2014), se refiere al diario de vida como un género moderno y a una práctica originada en grupos reformados o protestantes del siglo XVII. Según el texto, nace de la costumbre de los comerciantes de llevar un libro de contabilidad en donde registraban el día a día y las finanzas del negocio. De esta manera, en el diario íntimo quedarán anotaciones de todo lo relacionado con el quehacer. Para Morales, el diario se transforma en un yo racional responsable de sí mismo. Así el diarista lleva un registro de lo que ha pensado y visto durante el día y sus razonamientos sobre ello. De manera que algunos recurren a él convirtiendo su

intimidad en un refugio o en un repliegue sobre sí mismo y que imprime en él una huella temática estética.

Maurice Blanchot, en *El libro que vendrá* (1959), afirma que el diario de vida está sometido al calendario, puesto que el tiempo es su compositor, provocador y guardia. Por lo que ubica al escritor bajo el mismo resguardo y significa protegerse de la escritura al someterla a la regularidad. Lo escrito, entonces, se transforma en algo cotidiano. Así el interés por el diario viene de su insignificancia. Al escribir día a día se refugia en el silencio tal como el ventrílocuo en *Notas de un ventrílocuo* (2013) “reconozco los silencios que he practicado” (111). Para Blanchot, además, el diario funciona como un muro contra la escritura para no perderse en la obra. El diario íntimo proporciona tanto una ilusión de escribir como un recurso contra la soledad. Se convierte entonces en una empresa de salvación del escritor, puesto que se escribe para escapar del silencio y del olvido de sí mismo provocado por una obra.

El diario íntimo se constituye en un mecanismo de protección para el escritor de una obra literaria que, según Blanchot en *El espacio literario* (2002), podría verse sobreexigido por las demandas que implica trabajar en el desarrollo de una trama. Blanchot propone que quien escribe una obra es atrapado por ella, debido a la exigencia de dedicación exclusiva, quedando el literato perdido en ella. Dicho de otro modo, cuando una obra se convierte en literatura, su autor siente la necesidad de conservar una relación consigo mismo. El diario íntimo, entonces, se escribe por angustia y miedo a la soledad experimentada por el autor a raíz de la obra.

Este género referencial según Leonidas Morales en la introducción de *Diario íntimo* (1995) de Luis Oyarzún, da cuenta del origen del diario en Europa al que asocia a prácticas de la vida cotidiana impulsada por la Reforma y la Contrarreforma. Se trataría de prácticas religiosas comunes en centros eclesiásticos reformados y medios de religiosidad católica moderna impulsados por los jesuitas que introducen la tradición de mantener un libro que documenta pecados, tentaciones y logros de cada día. Esto con el objetivo de examinar y

regular el comportamiento moral. De manera independiente, el diario íntimo se instala entre los géneros de la literatura europea moderna a partir del siglo XVIII, principalmente con el Romanticismo y su giro hacia la subjetividad. Los escritores y artistas han sido quienes más lo han impulsado. Para Morales, en la literatura hispanoamericana moderna, en cambio, el diario íntimo ha tenido una presencia minoritaria. Uno de sus rasgos es que el diario constituye la conciencia íntima de una búsqueda por: “autodeterminarse, o aprenderse, a la luz contrastante o afín de sociedades y culturas de distinto signo. No hay en él dispersión: desde la vasta variedad retornan las mismas tensiones subterráneas, los mismos núcleos de pensamiento” (10-11). El libro apunta a la diferencia con una obra literaria, la cual es creación y libertad, delimitándose dentro de sí misma. El diario, en cambio, depende del calendario y de los estímulos de cada día. Es en este sentido, entonces, que se transforma en escritura residual puesto que quien lleva un diario integra múltiples experiencias- que otros podrían considerar como desechos- y establece entre ellas una conexión.

Para Leonidas Morales, el diario íntimo de Oyarzún está basado en la convicción de no renunciar a la creencia de que el lector es el lugar donde la palabra escrita cumple con su destino vinculante, es decir, comunitario. El diario se halla en el contexto de las tradiciones espiritualistas y núcleos del pensamiento bíblico cristiano. Por eso, el diario presenta una visión desolada de la vida moderna en donde la sociedad de masas está vacía de todo ideal de trascendencia, sometida a racionalizaciones y planificada para el consumo de bienes materiales y la búsqueda del hedonismo. Morales considera que los diarios de Oyarzún buscan religar la cultura y vida cotidiana a través de una trascendencia en sentido religioso.

Martín Cerda en *La palabra quebrada* (2005) postula el diario como un mecanismo a partir del cual el yo observa, anota, reflexiona o inquiere. Se trata de un yo diferente al que habla diariamente: “es un yo que escribe, un *sujeto literario*, como el narrador novelesco, el relator memorioso, el *Ego* ensayístico” (106). Representa a un individuo que escoge,

desatiende, tacha e inclusive se autocensura y avanza por medio de una estrategia de escritura. El diario no manifiesta un sujeto anteriormente constituido, sino más bien, es el desplazamiento de alguien para lograr convertirse en un sujeto y el protagonista de una historia personal, que da cuenta de dicho proceso, frente al paso indiferente del tiempo y sus avatares. Es la acción llevada a cabo a través de un sujeto individual, destinado a mostrar que siempre se está solo, y al mismo tiempo, una acción social pues interroga a la soledad de su propia vida, descubriendo: “sus límites y esboza, de este modo, su eventual superación” (Cerdeja, 2005: 106). Este proceso dialéctico le permite al escritor explorar, reconocer y profundizar en las diversas conexiones de su vida con el mundo en el cual vive. El diario es empleado como recurso para fijar aquello memorable del tiempo que pasa por una vida: incidentes, derrotas, ilusiones, depresiones, entusiasmos y deseos. Existe otro aspecto relevante del diario: la singularidad, es decir, esa lucha por diferenciarse de la muchedumbre que se olvidan de sí mismos producto de las preocupaciones de su vida cotidiana. El diario ofrece la historia individual de una dificultad de ser (desengaños, fracasos, encuentros fallidos) y la historia de un esfuerzo por reorientarse en la realidad que le dificulta la vida al escritor. Según Cerdeja, quien mantiene un diario lo hace con el objetivo de ordenar el desorden interno que atormenta al sujeto a través de un relato coherente.

Dos de las tres novelas que componen el corpus narrativo se basan en un registro con formato de diario de vida, es imperativo su análisis puesto que el personaje principal de *Notas de un ventrílocuo* (2013) y *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) se vincula con la biografía del autor, por lo que desde la perspectiva teórica de Blanchot (2002) se vislumbra la necesidad que tiene Marín de protegerse del espacio literario por medio del diario como se aprecia en *Notas de un ventrílocuo* (2013), en donde su autor asevera que el tomar nota en su diario íntimo es “en alguna medida el respiro que me doy cuando, agotado de vivir” (37) y en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) aclara que su escritura le “ha ayudado a seguir el curso de los días”

(204). Junto con ello, el diario adquiere una relevancia importante para Germán Marín a raíz de su desarraigo ocasionado por su condición exiliado o automarginal. Por esa razón en *Las cien águilas* (2015b), Venzano Torres dice que Germán Marín le habría escrito una carta en donde le precisa:

a pesar de llevar diez años de exilio, nunca había salido del país remoto. Continuaba prisionero en él, pegado como una mosca a la mugre. Me diría al respecto que «Horroroso Chile» de Enrique Lihn, le resultaba una prolongación de otro poema, «La ciudad» de Konstantino Kavafis, la condena del individuo a sobrellevar, no importa donde fuera, la derrota que representa su destino [...] Después me añadiría, casi al final de su carta que «el verso “no soy de aquí, ni soy de allá”, de cierta canción que, al parecer, interpreta Armando Manzanero, traduce mi actual condición, un tanto apátrida te diría, idónea para engancharse (175-176).

Lo anterior, demuestra lo esencial que le resulta llevar un registro de sus experiencias, vivencias y sus inquietudes a raíz de la situación de incertidumbre en la que se encuentra en la extranjería, ello se puede rastrear de manera previa al corpus narrativo en *Hdaf*, en específico, en *Círculo vicioso* (2009a), en donde plantea que:

en esta ciudad no tengo un pasado ni siquiera imperfecto que hable de mis recuerdos, Soy una filipina que no habla castellano, un sudaca, un negro de Maresme explotado por lo payeses o, tal vez, un refugiado del Este, búlgaro por ejemplo. En el libro *Las ciudades invisibles*, de Italo Calvino, deberían existir una página dedicada a los viajeros, condenados por la Historia, a vivir en ciudades extrañas (61).

En este contexto, con Leonidas Morales (1995) se inquiera que existe una indagación y promoción del espíritu comunitario a través del diario íntimo. En otras palabras, en las tres novelas analizadas el diario de vida es una búsqueda que ayuda a Marín a fijar el sentido de pertenencia y superar la crisis interna, producto del exilio. Será interesante enlazar estas dos novelas con las otras de Germán Marín donde el diario de vida, como en parte se pudo apreciar en este apartado, aparece como un recurso de supervivencia, reflexión y crítica del pasado y del presente.



#### 4.3.6. Flâneur en Latinoamérica

Dorde Cuvardic aborda el contexto latinoamericano en *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* (2012). Plantea la existencia de un documento que demuestra la presencia del flâneur en un artículo costumbrista, en formato enunciativo epistolar, publicado en el *Diario Mercantil, Político y Literario* de Buenos Aires el 3 de mayo de 1828. Su importancia se relaciona con la aparición previa del flâneur en la mayor parte de colecciones francesas de tipos sociales costumbristas, género surgido a finales de la década de 1820 e inicios de la década del 1830. En todo el siglo XIX latinoamericano se encuentran múltiples casos del flâneur costumbrista en que los personajes visitan espacios públicos y contemplan detalles de su entorno. Ejemplo de ello es La chiera de José María Rivera en *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854). Otro caso es la colección *Los cubanos pintados por sí mismos* (1852), allí la mirada aparece como intención programática del articulista en *El gurupíé*, de Manuel de Zequeira. De manera similar, se asume la conducta del flâneur costumbrista voyeur siguiendo a los demás en *El procurador* de Manuel García de Aguilar. Un fenómeno similar ocurre en *El amante de ventana* del Doctor Cantaclaro (pseudónimo). Pero también como un voyeur auditivo como en el caso de *El tabaquero* de Salantis (pseudónimo). Una combinación del voyeur visual y auditivo se emplea en *El calambuco* de José Agustín Millán. Para Dorde, el modernismo latinoamericano dejó como legado la poesía y la novela, junto con la crónica periodística. Su práctica data de 1880 y entre los más importantes cronistas están José Martí (1853-1895), Rubén Darío (1867-1916), Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), Amado Nervo (1870-1919), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), Arturo Ambrogi (1874-1936) o Julián del Casal (1863-1893). Cuvardic se propone:

interpretar las convenciones o procedimientos estético-estilísticos que caracterizan la escritura de la crónica modernista latinoamericana a la hora de comprender la ciudad desde la perspectiva del flâneur [...] Además, también me enmarco dentro del comparatismo interartístico para destacar que tanto el costumbrismo como el

modernismo traducen ciertas convenciones del lenguaje visual al verbal, como sucede con el empleo, en la crónica, del procedimiento descriptivo de la escena, procedente de la estética teatral. (2012: 337-338)

El flâneur cronista surge a partir de los viajes llevados a cabo por algunos intelectuales de la época, como corresponsal periodístico de Europa, Norteamérica y diversos países de América Latina. Así, los cronistas modernistas latinoamericanos en sus travesías como corresponsales, ocasionalmente, se desempeñaban como flâneur, rol integrado en sus documentaciones y artículos. El flâneur en las crónicas periodísticas tiene un interés superior por el espacio mercantil y se aleja de la crítica social, ello permite diferenciar al modernista del costumbrista. Así, Darío visita en España los sitios de esparcimiento público. Gómez Carrillo lleva a cabo una caminata próxima al modo de mirar del turista que circula por las ciudades europeas y del Oriente, o Martí detalla su paso como observador por exposiciones e inauguraciones en sus *Escenas Norteamericanas*. El cronista representa espacios públicos caracterizados por el consumo para sus lectores. Según Dorde, el concepto flanear fue integrado en el siglo XIX y fue entendido como la acción de callejear en los espacios de socialización y contemplarlos como un teatro social, siendo empleado por escritores de América Latina en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera década del XX. Un ejemplo anterior a la escritura modernista viene de una misiva de Domingo Sarmiento, en el contexto del denominado viaje formativo a Europa. En dicha misiva dirigida a Antonio Aberastain el 4 de septiembre de 1846 desde París, Sarmiento utiliza el galicismo flanear. Sarmiento declara además su iniciación en dicha actividad e identifica el flâneur como un ocioso que, sin objetivo determinado, observa los espacios urbanos con curiosidad. El acto genérico de pasear por el espacio público sin prejuicios ni expectativas llega a ser utilizado por autores modernistas de América Latina años más tarde. Justo Sierra, en el prolegómeno a las *Peregrinaciones* de Rubén Darío, lo emplea para hacer alusión a los callejeos del escritor nicaragüense en Europa. De este modo, “con el transcurso de los años se operó una expansión de la semántica geográfica del término, que ya

no se circunscribió exclusivamente a París. Por otra parte, mientras que Sarmiento emplea el verbo en español, como galicismo, Sierra emplea el verbo en francés” (Cuvardic, 2012: 344). En la Exposición de 1900, Amado Nervo incorpora el galicismo *flanear* en la crónica *Los Mexicanos y el cosmopolitismo*, para referirse a las novedades vistas en la ciudad. En el caso de México, Manuel Gutiérrez Nájera, en el cuento, “Las misas de Navidad”, difundido por el diario *El Nacional* el 24 de diciembre de 1880 e incluido luego en el texto *Cuentos y cuaresmas del Duque Job* aplica el verbo en español. En la crónica “La ciudad de las sederías”, perteneciente al volumen *Vistas de Europa*, Enrique Gómez Carrillo denomina el paseo colectivo como *flânear*. A su vez, en *Los momentos* de San Salvador, “La mañana”, el cronista Arturo Ambrogi define sus callejeos con el término francés. Cuvardic identifica el verbo *flanear* en la literatura decimonónica, es el caso de su uso en *Misericordia*, de Galdós, en el discurso de Francisco Ponte Delgado. De la misma manera, aparece este verbo en *Memorias de un setentón*, 1880, de Mesonero Ramos. Los escritores modernistas parafrasean las definiciones propias de la cultura francesa decimonónica, recurriendo además a las empleadas por Baudelaire. Este es el caso de autores como Manuel Gutiérrez Nájera, Enrique Gómez, Amado Nervo o Julián del Casal.

En el siglo XIX viajaron europeos y norteamericanos a tierras latinoamericanas, pero de igual manera se llevó a cabo el proceso inverso en donde intelectuales latinoamericanos vivieron y trabajaron como periodistas o diplomáticos en Europa, Estados Unidos e inclusive en Sudamérica. Sus vivencias quedaron registradas en cada una de sus crónicas periodísticas, ejemplo de ello fue Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), quien buscó ofrecer una evaluación de la modernidad social y cultural, incluyendo elementos críticos. Las crónicas de Rubén Darío es otro ejemplo de la práctica de caminar. Para Cuvardic, el escritor nicaragüense tiene una visión de la ciudad compatible con la utilizada por Baudelaire y otros teóricos de la modernidad cultural. Además, en su análisis hace referencia a la presencia de la caminata en la producción

de autores modernistas no asociados a la retórica del callejeo como Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Arturo Ambrogi y José Martí.

Lo significativo de *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* de Dorde Cuvardic para esta tesis doctoral es manifestar un tipo especial de flâneur que puede tener una ocupación. Es decir, a pesar de su trabajo remunerado, gracias a sus horarios flexibles, puede dedicarse a otras actividades. Ahora bien, el flâneur en la narrativa de Germán Marín presenta características clásicas, pero además asume las del contexto local latinoamericano teniendo sus particularidades como un empleo, razón por lo cual es posible postular la existencia de un postflâneur con una peculiar forma de interpretar lo urbano. En el caso de *Notas de un ventrílocuo* (2013) el protagonista posee una ocupación, pero casi siempre está cesante, en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) el personaje principal es un vendedor de alimento para perros con un horario flexible y en *Adiciones palermitanas* (2016b) uno de sus protagonistas es un escritor jubilado de la tercera edad que recurre a la ciudad cuando se le antoja; el otro, el administrador de un hotel, busca la forma de ser reemplazado en sus rutinas para dirigir sus pasos a la calle.

La posibilidad de circunscribir el flâneur sólo en la época y lugar de su surgimiento es algo alejado de la realidad, pues Dorde Cuvardic (2012) formula su existencia en América Latina durante el siglo XIX. Otro aspecto más complejo nace al momento de considerar si es posible su subsistencia en un mundo con una nueva urbanidad que facilite más el desplazamiento en distintos medios de transporte con nuevos centros de encuentro diferentes a las plazas de otras épocas y grandes centros comerciales como Malls. Al respecto, Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna* (2014) propone que en la actualidad gran cantidad de localidades ya tienen un centro, es decir, un lugar geográfico marcado por cines, teatros, monumentos, confiterías, restaurantes, etc. Antes las personas iban al centro como una actividad especial o simplemente para estar ahí y mirar. Hoy, señala que los habitantes

pertenecen más a los barrios urbanos y se mueven menos por la ciudad de un extremo a otro. Bajo este contexto nace el shopping como una cápsula espacial acondicionada en base a la estética del mercado y dispuesta en contraposición al paisaje del centro. A diferencia de las calles o galerías que se pueden recorrer de un extremo a otro, en el shopping saber dónde se está a cada instante no tiene importancia. Este espacio deja sin efecto el sentido de orientación interna y elimina toda la geografía urbana y en el caso de ser construido en un lugar histórico, solo lo usa como decoración, pero no como arquitectura ni tampoco con el propósito manifiesto de rendir tributo a las tradiciones.

Frente a la ciudad real, el shopping ofrece un modelo de ciudad centrado en servicios miniaturizados, independiente de las tradiciones y el entorno. Allí la Historia está ausente y si existe algo de ella, no tiene el conflicto entre el pasado y el presente. Así, la Historia es usada simplemente como decoración siendo tratada como un souvenir y no como un soporte material propio de una identidad. En el shopping los puntos de ubicación son universales: letras, siglas, logotipos, etiquetas que no necesitan que sus intérpretes estén en ninguna cultura diferente del mercado o que sea previa a su existencia. Esta extraterritorialidad, añade Sarlo, tiene la ventaja para los más pobres de proveer un lugar seguro, limpio, con buenos servicios y transitable en cualquier horario; opuesto a sus lugares de residencia en donde el Estado no ha invertido y la precariedad obstaculiza que el mercado tome su lugar; allí soportan el deterioro de la solidaridad comunitaria, la crisis de la sociedad vecinal y la convivencia diaria con la violencia.

Fredric Jameson en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (2002) reflexiona en torno a la relación entre economía y cultura. Para el autor las formas estéticas de la postmodernidad están relacionadas con la globalización del mercado, deviniendo en algo cosificado y puestas de moda por medio de la publicidad. Existen “cambios, sin paralelos en todos los niveles de la vida social y una estandarización sin precedentes de todo” (86). La tecnología juega un rol preponderante al visibilizar los objetos convertidos en

mercancía. Todo lo anterior, implica una banalización, un pastiche, una superficialidad del arte y por ello no contiene ninguna crítica al sistema. Dentro de este proceso, el pastiche constituye un mecanismo por medio del cual se le extrae todo carácter político al discurso; es:

una práctica neutral de dicho remedo, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, la risa, esa sensación aún latente de que existe algo normal comparado con lo cual lo que se imita es más bien cómico. El pastiche es una parodia vacía, una parodia que ha perdido su sentido del humor: es a la parodia lo que esa curiosidad, la práctica moderna de una especie de ironía vacía (Jameson, 2002: 20).

Frente a ello existe una melancolía por los valores y recuerdos estéticos que es usada por el cine denominado nostálgico. A través de la pantalla grande se fomenta, entonces, una sensación de absolutización del presente y un desplazamiento de todo lo histórico. El libro *El giro cultural* (2002) invita a pensar en cómo el arte podría crear resistencia si está en la actualidad predominado por la promoción del consumismo al cual debería criticar. Esto apunta a la pérdida del carácter subversivo y profundo del arte, pues todo es convertido en creación artística: un anuncio de bebida o un elemento cotidiano como la mesa; por lo que, al mismo tiempo, lo mercantiliza. Ello decanta en un coleccionismo donde lo mercantilizado debe ser comprado, terminando así en una cultura de masas. Incluso el tiempo es cosificado: “la imagen es la mercancía del presente, y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; por eso toda belleza es hoy engañosa y la apelación a ella hecha por el pseudoescepticismo contemporáneo es una maniobra ideológica y no un recurso creativo” (178). Jameson caracteriza a la postmodernidad como totalizadora en una sociedad estandarizada y en donde la heteronomía decanta en diferencia subversiva. Describe la sociedad como unidimensional: “en la que se ha tendido a eliminar lo residual, de manera que podría ser

posible formular la hipótesis de una modificación o desplazamiento en la función misma de la propia ideología y crítica” (84).

El flâneur de las novelas de Germán Marín se emplaza en contraposición al consumo, la moda, la estandarización y la homogeneización; tal como lo describen Federic Gros (2014), Walter Benjamin y Rebeca Solnit (2015). En las novelas abordadas, el personaje principal se desplaza en oposición a estos espacios promovidos por el modelo económico, circulando en avenidas, galerías, tiendas de anticuarios, negocios de barrios tradicionales, plazas, parques, librerías de segunda mano, salones de billar, etc., buscando un tiempo y espacio disímil que da cuenta de la presencia de un pasado y presente que Svetlana Boym en *El futuro de la nostalgia* (2001) propone como consecuencia del proyecto inconcluso de la modernidad que posibilita la existencia de tiempos híbridos. Al mismo tiempo, en Germán Marín esta búsqueda de espacios es una metáfora que en términos de Nelly Richard en *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* (1994) vendría a significar un tiempo inconcluso, no sellado y abierto a ser examinado desde múltiples perspectivas por una memoria no conforme y activa. Beatriz Sarlo en *Escenas de la vida posmoderna* (2014) da cuenta de cómo la identidad de las personas está asociada al mercado y la ciudadanía se ejerce en ella con naturalidad. Quienes no pueden llevar a cabo en él sus transacciones quedan excluidos, fuera del mundo. En la actualidad, añade, el sujeto puede ser parte del mercado en la medida que tiene dinero para consumir, es una especie de *coleccionista al revés*, esto es, colecciona actos relacionados con la adquisición de objetos. No solo eso, también los compra sabiendo que su valor cae en tanto lo toca y su deseo nunca se conforma porque siempre necesitará de otro objeto.

El personaje principal en el corpus narrativo no está deambulando como los sofistas, los peripatéticos o los estoicos de la Grecia antigua, tampoco como los caminantes surgidos durante el desarrollo del urbanismo, ni como los filósofos o intelectuales en donde se origina

la figura del flâneur en las calles de París, Berlín y Europa, o como en Latinoamérica acontece con el corresponsal periodístico; pero es posible rastrear en él algunas de las características que coinciden con las aludidas por los teóricos del caminar y del flâneur. La primera de ellas está relacionada con que el protagonista de *Círculo vicioso* (2009a) menciona haber viajado a París y caminar a diario, en segundo lugar, es posible observar de manera clara algunos de los rasgos descritos por Walter Benjamin (2005 y 2012a), como su interés por merodear sitios urbanos y examinar tanto la muchedumbre como la modernidad. Pero luego apartarse pues tiene otros intereses, entre los que es posible destacar, su inquietud por dedicar buena parte de su jornada a reflexionar en aquello que le llamó la atención durante su deambular. Junto con ello, presentar una creatividad literaria y que Benjamin vincula al periodismo a través del folletín y las fisiologías que surgieron entre 1830 y 1840.

A estos rasgos se suma una peculiaridad descrita por Dorde Cuvardic (2012) quien asocia el flâneur a una actividad remunerada siempre y cuando ésta no le impida caminar o vagabundear. Esto se presenta en las actividades desarrolladas por el personaje principal de las tres novelas analizadas quien cuenta con un horario flexible que le facilita caminar. Asimismo, el flâneur en Germán Marín está asociado a la condición de exiliado, lo que incidirá en su narrativa como se verá más adelante.

Por último, el flâneur en Marín no sólo camina, sino además investiga y se preocupa constantemente por los espacios; sitios que, siguiendo a Gastón R. Gordillo (2018), pueden ser catalogados como escombros por la sensibilidad dominante para silenciarlos. Germán Marín se propone reescribir la Historia por medio de su narrativa con estos espacios ocultos y olvidados por el discurso hegemónico para destacar su valor memorial, cultural y político. Lo anterior, en consonancia con lo planteado con Michael Lazzara (2003), quien alude a los pocos sitios de la memoria existentes en Chile. En otras palabras, existiría en el país una intención de borrar toda huella física de un pasado doloroso. Lazzara describe el período de transición a la



democracia como un espacio complejo en donde estos lugares fueron demolidos bajo las consignas borrón y cuenta nueva o la necesidad de la reconciliación nacional y olvidar las tensiones que han dividido a la población chilena. Por esa razón se ha intentado destruir y ocultar los espacios físicos que facilitan una reconstrucción de diversos crímenes perpetrados.

## 5. Historia, alegorías y residuos en la obra de Germán Marín

Las tres novelas de Germán Marín que componen el corpus narrativo despliegan una ardua crítica al continuum de la Historia de Chile a través de la inclusión de ruinas, alegorías, residuos y desechos; estos dan cuenta de historias menores que contienen una memoria alternativa, compuestas por hechos traumáticos que la memoria oficial ha relegado bajo la forma de fisuras indelebles. La memoria oficial privilegia determinados acontecimientos históricos e intenta evitar los incómodos, tales como, las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura, la demolición de centros de torturas, la impunidad de quienes perpetraron robo patrimonial, extorsiones, destrucción de evidencias y asesinatos. El examen efectuado por German Marín se lleva a cabo por medio del personaje principal de su narrativa, un tipo de flâneur, que camina, pasea, vagabundea y analiza críticamente las ruinas ocasionadas por la modernidad producto del progreso al cual se opone y cuestiona intentando rebelarse frente al nuevo orden y estándar de vida. Este flâneur se emplaza como un observador nostálgico reflexivo que describe las ruinas, escombros y desechos de la modernidad aludiendo a la coexistencia del pasado con el presente. Tal como en la época de surgimiento del flâneur en París, el protagonista de las obras de Marín, camina para registrar pensamientos, experiencias, éxitos, decepciones y desengaños. Germán Marín a través de su narrativa repiensa y reescribe el pasado comprometiéndose ética y políticamente con su devenir al brindar la posibilidad de reflexionar respecto de lo pretérito o actual desde una perspectiva alternativa a la oficial. Así, el autor tras regresar de su exilio comprende el país del que se ha ausentado, proceso que le permite advertir un proyecto país que parece haber fracasado como afirma el ventrílocuo de *Notas de un Ventrílocuo* (2013): “sin comprender qué seguiría. Nuestro turno al matadero” (116)<sup>28</sup>. Como se advierte, el protagonista de las novelas del corpus narrativo tiene

---

<sup>28</sup> Marín en obras previas, como *Círculo vicioso* (2009a), hace referencia a los: “primeros fantasmas del país perdido” (15). En la introducción, Venzano Torres, menciona ser junto a Germán un ciudadano “de un país que

características biográficas propias de Marín: su condición de exiliado, la labor de escritor, su edad, sus enfermedades y el uso del bolígrafo para la escritura; tal como asevera el autor en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a): “en estas páginas, está la historia del autor” (119) y reitera en *Adiciones palermitanas* (2016b): “aunque no quiera como propósito literario, termino por asemejarme al personaje” (159). Esto es relevante ya que sus textos dialogan entre sí por medio de los lazos comunicantes existentes a lo largo de toda su obra y que concuerda con lo postulado por Álvaro Bisama (2013), quien propone que es ilógico buscar a Germán Marín en una sola novela, sino que se debe examinar como una escritura en desarrollo.

Sus tres novelas critican el modelo económico instaurado durante la dictadura, pues ha llevado a Chile a un progreso; pero sólo para ciertos grupos, elites, clases o ámbitos; no para el país completo. Ello habría desencadenado una segregación social al interior del país que denomina los “dos mundos” (Marín, 2013:100). Uno caracterizado por la limpieza, la seguridad y un aire con menor smog; en cambio el otro, con basurales callejeros, inseguridad y cargado de smog. En un contexto semejante, refuerza esta idea: “algunos ilustrados llaman barbarie al atraso que soporta buena parte de Santiago, sobre todo cuando se la parangona con la calidad de vida en ciertos barrios del sector oriente, cada día más extranjerizados, que rodean a la capital” (Marín, 2013: 92). En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor de alimento para perros habla de la clase media: “en que el máximo de la aspiración, fuera del sueño de la casa propia, es lograr que sus retoños ingresen a la universidad” (22). Esto refleja la ilusión de

---

la Muerte se llevara” (16). Esta afirmación remite al Golpe de Estado, representación para Marín, de una fractura en la Historia nacional y causa del término del proyecto país caracterizado en sus novelas. De esta manera, la visión del autor de la realidad nacional le lleva a decir que, de algún modo, está condenado: “a vivir la parodia de la Historia” (604). En *Mudo* incluida en la primera edición del libro *El palacio de la risa* (1995), el personaje principal se compara con un mudo que desea reconstruir sus pasos por medio de una mirada retrospectiva dormida en la memoria. Allí señala: “todo estaba por hacerse y aún hoy no sabemos con alguna certeza si éramos unos ilusos o sólo unos bufones, pero, en cualquier caso, terminamos siendo en el matadero esa carne para perros que llaman bofe” (88). En *La segunda mano* (2009b) alude a “una historia agotada” (11). *Conversaciones para solitarios* (1999a) es todavía más pesimista: “el futuro me llena de absolutos y yo, quiera o no, estoy en Chile, donde todo termina en el fracaso” (156). Aseveración similar sostiene en *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*Pasos inciertos*”: “sin otro futuro que el presente” (68) y en *Ídola* (2015a) en donde dice: “Chile era un país donde nadie se salvaba de hundirse en él” (188).

los padres que al tener sus hijos un título universitario o técnico profesional podrán alcanzar un mejor estándar de vida y mayores comodidades. Sin embargo, la realidad es que en algunos casos eso no logra concretarse por la falta de campo laboral, los bajos ingresos o la inestabilidad laboral. El vendedor da más detalles de los dos mundos propuestos en *Notas de un ventrílocuo* (2013), de esta manera al ir a visitar a Eloísa a su casa ubicada en Vitacura comprueba como: “las calles de la gente rica ofrecen al pasar la sensación de estar siempre en un día festivo, ajenas al ruido de la ciudad, pasivas y limpias, donde rara vez ocurre algo” (106). En otro lugar de la narración comenta: “entretanto, secuestrado por la pobreza, existe otro Santiago que se derrama, oculto de la mirada satisfecha, al que algunas oportunidades, temeroso, me acercaba cuando era vendedor. Cuánto odio la felicidad de los ricos, decía Vicente Huidobro desde su dorada trinchera de clases” (238-239). En estos dos mundos, de manera evidente, se observa un contraste en el ámbito, por ejemplo, de la inversión en seguridad haciendo que sus habitantes se sientan más tranquilos en las comunas que destinan mayores montos a dicho ítem; algo similar ocurre en aquellas en donde paisajismo y conservación de parques está dentro de sus prioridades. Como si esto fuera poco, en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor de alimento para canes al salir de Santiago observa “el mundo empobrecido, de techos oxidados, que presentaba” (96). Ello se refleja, a su vez, cuando al revisar un periódico percibe en las páginas sociales que: “se presentan las entidades privadas y los lugares de moda, entre las bellezas de turno en exhibición” (66). En *Adicciones Palermitanas* (2016b), el escritor jubilado (ex funcionario de la Biblioteca Nacional), vuelve a reafirmar la existencia de dos mundos, debido a lo cual creará una novela: “ambientada en el hotel próximo a la plaza Brasil [...] cifrado el nuevo intento en un contexto que me fuera propio. Sentía más cómodo situar la historia en el Santiago que conocía, fraguada a través de unas modestas existencias” (18). Más adelante describe ciertos lugares del centro de Santiago que contrastan con “la pobreza extendida en los márgenes” (138). Por su parte, el administrador del hotel Palermo, respecto

de la instalación a su cargo, precisa que estaría emplazado en un sector: “cubierto el vecindario por unos techos de zinc oxidados y, cada cierto trecho, acompañada por algunas propiedades en ruinas” (24). Asimismo, el autor plantea que el edificio “el Palermo transmitía un aire cansado y marchito, bañado por una pobreza disfrazada de austeridad que se podía observar desde la calle” (85). Lo que no impedía que algunas parejas se registraron para usar las habitaciones disponibles como motel y otras personas alojan ahí por una noche para continuar con su destino final al siguiente día. Del mismo modo, el administrador del hotel señala algo análogo respecto a sus habitantes: “el hecho de que esa gente, formada por un grupo aproximado de once personas viviera bajo el mismo techo, no era en verdad el único motivo que los unía. Estaba escondida en ella la pobreza de cierta clase media” (106); “el medio pelo reflejaba al conjunto de la clientela establecida” (108)<sup>29</sup>.

Como se verá, las novelas caracterizan un país con desigualdades, contrastes económicos y exhibe la precariedad de ciertos sectores. El modelo neoliberal, cree Marín, lejos de traer avances como: la felicidad, la libertad y la abundancia, fomenta la segregación y marginación tanto de quienes siguen las metas encaminadas a lograr el supuesto desarrollo como de quienes no:

---

<sup>29</sup> La desigualdad se corrobora en obras anteriores, entre ellas, en *Círculo vicioso* (2009a) en donde aclara: “sólo advertía que el poder, aparentemente compartido, se mantendría en las manos de las familias de siempre pues éstas eran los verdaderos dueños del país” (341); “que sólo la imaginación podría explicar suficientemente la sensación de fracaso que transmite el otro Santiago, donde perseveran, abandonados a su suerte, los viejos barrios que yacen más allá del centro” (533). Por ello, manifiesta: “la capital de la copia feliz del Edén constituía una estafa, pues, al mirar hacia los costados, aparecían la pobreza y el atraso” (591). *Las cien águilas* (2015b), en un momento determinado de la narración, plantea el engaño a nivel nacional al promover los valores de la clase dominante como universales. En *Conversaciones para solitarios* (1999a) recalca: “se me agregaba por último, a fin de hacerme más clara la película, que la Alameda de las Delicias, como así se llamó alguna vez, está transformada en una auténtica corte de los milagros y que, a determinadas horas del día, cuando la vigilancia es menor, los cesantes, las vendedoras, los locos, los mendigos, los niños, las prostitutas, los ciegos, que conforman a los expulsados del paraíso, llegan hasta el lugar a afean la ciudad con su presencia” (110). *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*La roja de todos*” ratifica: “sólo encontraría cambiada la población, después de tanto tiempo, algunas calles ahora pavimentadas y la extensión que se había hecho de la red de agua potable” (77). En *La segunda mano* (2009b) comenta que: “Santiago era, a fin de cuentas, una ciudad condenada a desde siempre a ser mediocre [...] excepto al crecer por esos años algunos sectores del Barrio Alto” (28). En esa misma línea en *Compases al amanecer* (2010a) evidencia: “todo al parecer estaba dicho en el país, bañado hoy por una modernidad que, tras los años de dictadura, sólo estaba presente en una clase social” (125).

la llamada democracia, regentada por los viejos amos de la política, ha perpetuado la desigualdad bajo el cuño de nuevas palabras donde subyacen en su realidad unas Fuerzas Armadas dominantes, unos salarios miserables, unas universidades mercantilistas, unos servicios públicos indignos, unas condiciones ambientales sucias, unos tribunales de justicia venales, unas escuelas básicas para los futuros analfabetos, unos parlamentarios que no representan a nadie [...] doy por malograda no sólo la experiencia de Pinochet y de sus secuaces, sino también la de quienes, en nombre de las bellas palabras, asumieron el legado posterior para perfeccionar el reinado capitalista, heredado como observamos por los retoños de uno u otro signo, ligados incestuosamente a través del amor al dinero y el poder (Marín, 2009b: 200).

Todo lo cual le lleva a concluir, respecto de la idea de progreso, que: “el pasado no cumplió las promesas del futuro” (Marín, 2009a: 613) y que si bien: “Santiago comenzaba a verse distinto que ayer, pero sólo era un mero cambio de piel, cuya modernidad duraría poco tiempo al añejarse confundida en la misma medianía anterior, vulgar al igual que siempre” (Marín, 2009b: 28).

### **5. 1. Diálogo con las ruinas de la Historia del Chile moderno**

Las novelas del corpus narrativo se caracterizan no sólo por la inclusión de ruinas sino porque ellas, en términos de Biglieri (2002), hablan. En otras palabras, los vestigios presentes en su corpus dialogan con la Historia revelando cómo el acontecer actual está imbricado con los acontecimientos políticos, económicos, históricos y culturales del pasado. Al mismo tiempo, advierten de la existencia de una Historia oficial hegemónica, consolidada por medio de celebraciones de hitos, eventos y sucesos de los vencedores, que erige la narrativa oficial que omite la memoria de un pasado traumático. Las ruinas se emplazan como un memorial y como una marca que posibilita recordar tiempos pretéritos contrastando, según Germán Marín (2008b), con el ideal nacional: “el país quería dentro de su indiferencia aplanar la historia reciente y hacer cuentas nuevas” (53). Por esa razón, los residuos en su obra constatan una tensión entre la memoria oficial y la alternativa y aluden a la necesidad de entablar una

conciliación y reparación que permita trabajar en la construcción de una identidad colectiva. Paralelamente, el análisis de las novelas pone de manifiesto cómo la modernidad, en virtud del progreso, va convirtiendo en restos y desechos determinados estilos y modos de convivencia que el escritor chileno busca rescatar y destacar cómo han sido desplazados para hacer reflexionar al lector en torno a la importancia de recuperar y revalorar una actitud opuesta al ideal que reduce la vida humana al trabajo, la productividad, el consumo y el desarrollo.

La presencia de ruinas en la obra de Marín se ve favorecida dado que de manera similar a Walter Benjamin (2010b) usa el método arqueológico tanto para excavar, recordar y recuperar restos o desechos del pasado como para explicar la modernidad. El novelista chileno se define a sí mismo como espeleólogo en *Conversaciones para solitarios* (1999a) en donde asevera: “llevado más que por el motivo de excavar gratuitamente, como un espeleólogo, en los lugares oscuros de la historia real o ficticia del país y de sacar de éstos imágenes que los descubrieran tal vez como recuerdos” (14). De esta manera, Marín investiga llevando a cabo entrevistas a personas vinculadas a acontecimientos históricos nacionales, visita sitios asociados a violaciones de los derechos humanos, pero que están ausentes del relato oficial, indaga en archivos, periódicos y otras fuentes; todo lo que integra a sus novelas. Se aprecia en esta metodología lo que Rancière formula en *Política de la literatura* (2011), lugar en el que compara la labor de un escritor con un arqueólogo: “que hace hablar a los testigos mudos de la historia común” (32). Para ello, el escritor nacional incluye en su narrativa a personajes menores y ruinosos a los cuales da voz, éstos hasta ahora han tenido pocas posibilidades de visibilizar sus microhistorias. Desde su primera obra, *Fuegos artificiales*, se interna en una metódica, incansable y perenne búsqueda de sucesos menores que ayudan a conformar un significado alternativo de la Historia oficial de Chile<sup>30</sup>, signado por el golpe de estado y la

---

<sup>30</sup> En una entrevista realizada por Jaime Pinos y Marcelo Montecinos (2001) denominada *Germán Marín: El escepticismo es una moral*, Marín explica: “de mi parte he asumido la historia [...] como el horror a esta, como fragmento y como expresión de los sentimientos, si bien bajo el propósito acaso fracasado de formar de dichas miradas un tramado polifónico. La imagen de Saturno que devora a sus hijos, en el cuadro de Goya, es tal vez

posterior incorporación de un modelo económico que ha promovido la sociedad de consumo. De esta manera formula un planteamiento subyacente a los sucesos históricos que han sido pasados por alto por la Historia nacional y se opone, como Benjamin (2018), a la concepción homogénea, vacía y mecánica del tiempo histórico. Para llevar a cabo este procedimiento en su proyecto narrativo integra personajes que remiten a obras previas o posteriores emplazando, con ello, a visualizar la Historia como algo discontinuo, pero en la que pasado presente y futuro están vinculados. Dichos personajes reaparecen en diferentes textos como en *Notas de un ventrílocuo* (2013) en donde se menciona a Betty Catrileo, una ama de casa con origen mapuche, sobre la cual se cuenta parte de su biografía, su presencia proviene de *La ola muerta* (2015c). Ella es nombrada además en *Basuras de Shanghai* (2007) y será protagonista en la novela *Dejar Hacer* (2010b). Resurge en *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*La empleada*” y en *Últimos resplandores de una tarde precaria* (2011b), en la sección denominada Nuevos cuentos, en específico, “*Échale, Betty*”. Estos personajes, en términos de la investigadora Mariela Fuentes Leal (2008), narran las historias de las derrotas oponiéndose a contar, como la Historia oficial, los eventos y sucesos sólo de los vencedores. Como se verá en este capítulo, la caracterización de cada uno de los protagonistas de sus tramas rompe la linealidad, la consideración del sentido unívoco de la Historia al moverse en distintas temporalidades y traer al presente aquello que se ha perdido en el pasado. Al mismo tiempo, Marín narra la historia de éstos en pequeños fragmentos y en una aparente falta de conexión entre sí, como es el caso de *Notas de un ventrílocuo* (2013) y *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) contraponiéndose a los relatos hegemónicos de la Historia oficial.

---

para mí la mejor representación de la historia, en que la nuestra también es parte conceptual. En esa pintura vista por nosotros está en carne viva el sacrificio arrojado, noble, pero a la vez estéril, de una o más generaciones que, en la lucha en contra de la dictadura, hoy solo constituyen el testimonio silencioso y, a veces, incómodo de un pasado. Dentro de las posibilidades del narrador chileno, cabe ser mediante la escritura, un ave carroñera de aquellos años de sufrimiento, alimentarse de aquellas muertes en un acto de transubstanciación, de acuerdo al término de la religión católica [...] abrigo la sospecha al recorrer las crónicas que Chile siempre ha sido un país atrapado por la violencia, institucional en muchísimas oportunidades, pero, a la vez, víctima de ella misma como nación debido a sus propias estructuras, sobre todo cuando observamos las carencias, lindantes a veces con la barbarie que presentan sectores pauperizados” (15-16).



Su descripción minuciosa y lacerante da cuenta críticamente del *continuum* de la Historia local y alude a cómo el poder utiliza distintos mecanismos para no alterar la narrativa oficial. Por esta razón, en *Círculo vicioso* (2009a) asevera: “pero la historia chilena, gallo, resulta claro, sabe vengarse de quien pretende subvertirla, el hereje siempre termina, como Balmaceda, el León o como Allende, en cómplice o víctima de su aventura” (240). Esa narrativa dominante, para Marín, se ha impuesto a lo largo de toda la Historia nacional en donde los grupos socioeconómicos de mayor poder adquisitivo han tenido participación tanto en lo político como en lo cultural. De manera que para el autor nacional la “Historia también es una fosa anónima, huesera del olvido, donde caen aquellos que, sin tener dioses ni amos, se atreven a desafiar el destino impuesto” (Marín, 2008a: 109). Por esa razón, Germán Marín intenta develar cómo la linealidad promovida es sólo una fantasmagoría socialmente difundida y aceptada por gran parte de la sociedad actual.

Lo anterior, posibilita a Germán Marín la configuración del crítico, lo que se puede asociar a la figura de *historiador crítico*, utilizada por Walter Benjamin (2018), en tanto el proyecto mariniano investiga en la Historia nacional y recupera de manera selectiva hechos, sucesos y procesos mediante un principio constructivo que ayuda tanto a descifrar como a dar sentido al momento histórico que se indaga. Por esta razón, el proyecto de Marín coincide con la misión del historiador crítico de:

Reivindicar y rescatar a *todos* esos *pasados vencidos* que, a pesar de haber sido derrotados, continúan *vivos* y *actuales*, determinando una parte muy importante de la historia, subterránea y reprimida pero *presente* dentro del devenir histórico. Pasados derrotados y reprimidos, que a pesar de haber sido provisionalmente excluidos de las líneas *dominantes* de la historia, permanecen sin embargo constantemente agazapados a la espera de la próxima batalla (Aguirre, 2002: 190).

Su preocupación por llevar a cabo este proceso nace de la indiferencia social latente, tal como señala en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a): “todo tiende a desaparecer con el tiempo, a extinguirse en grumos, en frases, sin otro espacio que la soberana nada” (251). El

corpus narrativo constata que el país proyecta una imagen cohesionada, pero en la realidad: “Chile en su aparente unidad constitucional es un país disgregado, hecho de retazos” (148). Para comprender esta crítica es menester ir a su obra temprana en donde existen detalles de cómo el país fue decantando en lo que actualmente es. Tal es el caso de *Círculo Vicioso* (2009a) que hace alusión a la sistematización de la narrativa dominante: “ellos pueden descansar tranquilos pues aquí nunca pasará nada, el país está condenado a vivir en el orden” (247). Esta cita lleva a una referencia puesta por su alter ego en su libro en donde se lee: “según nota manuscrita del autor al margen del texto: El Orden es la máscara que tiene nuestra burguesía para perpetuarse en el Poder. En ese Orden está su orden que los uniformados, en su lenguaje actual, llaman Doctrina de Seguridad Nacional” (567). Lamentablemente, destaca Marín, ese orden tendría un precio muy alto: la vida de las personas que ponían en peligro las esferas de poder y el discurso dominante. Así, es posible ubicar, siguiendo a Omar Pérez (2006) en *Círculo vicioso* la representación de un proyecto país en el sentido de buscar el destino y la voz de la sociedad ausente. Marín, según Pérez, puede mostrar desde la atalaya de la derrota cómo las cosas adquieren un sentido inusitado respecto de lo oficializado por la Historia. En *Marín anuncia su retiro. El resto es silencio*, el crítico en cuestión menciona que: “hasta el momento la versión de los vencidos es mínima, y de ahí que mucha gente no haya calado suficientemente” (Guerrero, 2002:4). Para Adriana Valdés (1997), el proyecto narrativo del escritor chileno visibiliza a distintos sectores de la sociedad que están ausentes al interior de la literatura nacional. Así, Marín, tal como Benjamin (2018), escribe la Historia a contrapelo y en asociación indirecta con lo que Michael Löwy (2015) define como la perspectiva muda de los vencidos y en contraposición a la tradición del historicismo alemán de empatizar con los vencedores. En otra entrevista, Marín afirma la profunda derrota que disolvió las esperanzas, distanciándose de la concepción de la Historia como una sucesión de grandes acontecimientos que originan el supuesto progreso en que se vive. Por esta razón, los personajes de Germán

Marín son ruinosos, menores, cotidianos y anacrónicos tales como los del corpus narrativo: un ventrílocuo con escasas posibilidades laborales, que se refiere a sí mismo como alguien que “pronto deberá pasar al remate de las curiosidades” (Marín, 2013: 121) y a la espera de su jubilación, un longevo vendedor de alimento para canes y un funcionario jubilado de la biblioteca nacional. Lo que concuerda con lo señalado por Andreas Huyssen (2007), quien propone que las ruinas pueden ser interpretadas como alegorías que cuestionan o que podrían cancelar la utopía moderna de libertad y avance del tiempo lineal. De manera que Marín al poblar de ruinas sus novelas cuestiona la libertad y progreso por considerarlas falsas. Es decir, al describir e introducir ruinas en su trama pone en tela de juicio la supuesta libertad del sujeto en la actualidad; dando cuenta de que ella queda finalmente reducida a la elección de un bien de consumo y esto obedece, según el vendedor de alimento para perros en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), a que todos serían: “adoradores del Mercado que pontifican en los medios” (67). Su capacidad analítica le impulsa a cuestionar los avances de la sociedad y proponer que se encuentra en un estado de subdesarrollo, visión que coincide con la de Edison Viveros (2009), para quien en la actualidad en vez de un crecimiento generalizado se observa desigualdad social, explotación y enriquecimiento de unos pocos en base al empobrecimiento de otros. Lo que para Marín (2009a) se mantendrá a pesar de cualquier crisis existente: “el país estaba hundido en una profunda crisis, pero la gente de dinero proseguía igual, inclusive más rica” (451). Asimismo, se relaciona con lo planteado por Alejandro y Carlos Leal (2013), quienes afirman que la idea de progreso, ausente de un humanismo, originó un desastre en el mundo de hoy que trajo resultados como el hambre, la escasez, el analfabetismo, la miseria de muchos y la opulencia de unos pocos. Por ello, el ventrílocuo en *Notas de un ventrílocuo* (2013) advierte acerca de cómo: “las fortunas más poderosas de la pirámide corresponden a tres o cuatro familias” (35). Dichas familias, agrega, resurgen a través de los años pues la riqueza

acumulada va heredándose y ellas están, en la mayoría de los casos, vinculadas al poder dominante del país.

Las descripciones de la realidad nacional de Germán Marín advierten de su habilidad analítica, de distanciarse de su época al no dejarse llevar por sus aspectos positivos y lograr percibir lo negativo de ella y, parafraseando a Giorgio Agamben (2011), es un contemporáneo al tomar un compromiso al respecto para darle un nuevo significado, esto es, reflejar las ruinas de la modernidad en el siglo XXI en Chile. Marín contempla el presente quebrado y roto, y así describe una sociedad fracturada que resalta la importancia de volver a vivir con valores más humanos, por ejemplo, la verdad, la justicia, la equidad o el respeto a los derechos humanos para superar la crisis actual. Esto se debe a que según Marín en el país habrían comenzado a dominar algunas formas de enriquecimiento basado en el aprovechamiento de los otros, como grafica *Círculo vicioso* (2009a), en que se expone cómo Sebastián Etcheverri le habría prestado dinero a su abuelo luego de que éste último le hipotecara el fundo en el que residía. Sin embargo, al cumplirse el plazo, su abuelo no pudo pagar la deuda por lo que Etcheverri le “obligó a renegociar la garantía en los términos que él impuso” (312-313). Desde ese instante los intereses de la deuda se sumaron al monto inicial prestado y tras un año y medio su abuelo ya estaba en la quiebra:

a partir de aquel momento, el patrimonio formado por las tierras del fundo, compuesto además por el aserradero a maltraer, los cobertizos, la casa patronal, el ganado, las cosechas en ciernes, el automóvil y los trabajadores pasaría de una vez a sus manos gracias a las cláusulas de la escritura que don Dalmiro Castro, el notario de Carahue, guardaba en la caja de seguridad de su oficina. (Marín, 2009a: 315)

Etcheverri contrasta con los valores que Marín desea rescatar y que son representados en la figura de su abuelo quien era capaz de “respetar la palabra empeñada, un caballero no se echaba para atrás” (316); confiar en los demás: “llevado por una extraña filosofía prefería creer en éstos, a pesar de compartir esas sospechas” (320) y mantener al precio que fuera su

honradez: “sólo deseaba el sosiego de la honradez, inclusive bajo el precio de resignarse a la derrota” (320). Al mismo tiempo, se destaca en el administrador del fundo de su abuelo: “la lealtad don Eladio Salazar era porfiada como en todo buen hombre de campo” (318).

Para Agamben, ser contemporáneo implica estar en condiciones de modificar el presente para ponerlo en relación con otros tiempos, de interpretar en él de manera inédita la Historia, traer a colación hechos a partir de una exigencia y compromiso ineludible. La narrativa de Marín se emplaza como interpretación novedosa y relectura sagaz y minuciosa a contrapelo de la Historia y muestra notablemente que el desarrollo tiene un carácter negativo al igual que para Walter Benjamin (2008a), pues mientras: “la catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe” (98). La catástrofe proviene de la subyacente configuración de la sociedad chilena, la que para Marín tiene su momento clave en la dictadura y que concibe como una especie de fascismo. En la entrevista *Nueva narrativa, otro mito nacional* indica que:

obviamente para mí no fue sólo una fractura constitucional y el paso a un gobierno de facto. Fue algo mucho más profundo, provocado en parte por la naturaleza sangrienta de la implantación del régimen. El golpe nos separó a los chilenos en vencidos y vencedores. Hoy tal vez ese distingo ha desaparecido, pero veo aún esas aguas divisorias, en cuyos márgenes se pueden advertir, bajo distintas denominaciones -el nombre no importa- un país escindido. Llamémosles ricos y pobres, apocalípticos e integrados, o si se prefiere, lobos y ovejas, como el título de un poeta amigo mío. Toda esa cháchara está destinada a decir que el país sigue reordenando de acuerdo al canon impuesto en septiembre de 1973 (Soto, 1997: 19).

La conformación del país y su posterior catástrofe habría iniciado décadas antes, como manifiesta *Círculo vicioso* (2009a). En la obra existe un episodio que habla sobre Juan Alberto, abuelo de Marín, quien estaba endeudado con su vecino Sebastián Etcheverri y necesitaba un préstamo para poder pagarle. Según Raúl Marín, su padre confiaba en la ayuda de los parlamentarios de la provincia, especialmente, el senador Goycolea, como mediador. Pero no logra conseguirlo, por esa razón afirma: “el hombre está solo cuando depende de los demás. Existía una generación diferente a la de ayer, en que si la primera había robado a los indígenas,

la actual se dedicaba a esquilmar a los suyos [...] El país estaba cambiado con una extraña rapidez y, en consecuencia, se necesitaba triunfar más de prisa, para lo cual la política constituía un medio eficaz” (86). Para Marín la responsabilidad política y el quiebre económico de su familia tiene por causa la codicia y la ausencia de escrúpulos por parte de la plutocracia chilena. Es decir, por medio de este episodio extrapola su realidad familiar a la nacional apuntando a un sector de la sociedad que busca lucrar sin importar las consecuencias que ello tenga. Más adelante reflexiona en relación a la dictadura, la cual sigue desde su exilio, registrando en su diario de vida su tormento al pensar: “en el secreto y oscuro mecanismo humano, instalado en el vientre de nuestra sociedad, que está produciendo esta ralea de asesinos, delatores, monstruos, torturadores, coimeros, confidentes, demonios, arribistas, corruptos, que desde años nos embargan” (228). Por esa razón, Roberto Careaga (2018), plantea que en la narrativa del escritor chileno se cruzan los fragmentos de un pasado signado por la dictadura.

El comportamiento y la preparación para perpetrar los vejámenes, las torturas y los asesinatos ocurridos durante el régimen dictatorial fueron sistemáticamente internalizados a través de rutinas militares llevadas a cabo al interior del ejército. Se logra inferir a través de sus textos la necesidad de resarcir cada uno de los episodios dramáticos de la Historia del país, llevar ante la justicia a sus impulsores y cómplices, visibilizar dichos horrores para que sean recordados y a partir de ello unir a la población chilena. Sólo de esta manera terminaría lo que: “comenzó a fuego lento a encenderse entre nosotros el viejo litigio sin solución que divide a los chilenos” (Marín, 2008b: 124). Aunque a Marín le resulta casi imposible, al menos en el plano ficcional, tiene la oportunidad de reparar el daño a una de las víctimas y de hacer justicia, pero lamentablemente con sus propias manos, a uno de los involucrados en las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura. En *Cartago* (2008b), después de visitar el centro de torturas Villa Grimaldi, el personaje principal encuentra unos dedos pertenecientes a una mano de mujer. Al acercar la suya, siente que los dedos la toman. Descubre que es una

extremidad superior derecha completa. Dado que el brazo aún tenía vida, pues estaba tibio, decide guardarlo en su chaqueta. Al llegar a su hogar lo lava por completo con jabón para luego secarlo con esmero. Con el correr de las semanas se enamora del brazo transformándose: “en una compañera inseparable” (55) al que le dedicaba múltiples cuidados, por ejemplo, sacarla a pasear al interior de un bolso de viaje. Gracias a sus conclusiones advertía el pasado horrendo de la persona a quien pertenecía la extremidad superior: “habían estampadas escenas crueles y bárbaras, nacidas del lugar donde (la) hallase” (60). Comenzaron a dormir juntos pero el brazo, quizá producto del shock traumático ocasionado en el pasado, intentó estrangularlo. Tras zafarse comenta: “éramos una pareja, desigual, pero feliz dentro de las circunstancias” (62). La casa en la que vivían le fue proporcionada por el abogado Carlos del Dongo quien la tenía a su cargo. El inmueble estaba desocupado, siendo cedido al protagonista para que residiera a cambio de realizar una exhibición de las instalaciones a los posibles compradores cada vez que el abogado le avisara. Fue así como llegó un matrimonio interesado en comprarla. Al personaje principal, el hombre le parecía familiar sin embargo tras finalizar la visita guiada no pudo entender por qué. Pasados los días regresa para saludarle, en dicha ocasión le comentó que habían sido compañeros en la Escuela Militar por lo cual entablaron una conversación. Fue así como casi todos los días, excepto los fines de semana, Joaquín Aburto le visitaba trayendo alcohol para amenizar dichos encuentros. Los diálogos con el correr de los días se tornaron agresivos pues Aburto presumía y hablaba con orgullo de los actos perpetrados durante el régimen militar. Esto generaba molestia en su interlocutor porque: “como me añadiría Aburto con los ojos brillantes, la patria en esas tareas, sin otro testigo que Dios, era una certeza al margen de las abstracciones. Para él habían sido los días más plenos de su carrera de oficial, en una relación corporal con los obstáculos de la naturaleza, donde, además, matar o ser muerto en el cumplimiento del deber, era también otra posibilidad física” (86) y, asimismo, en ocasiones humillaba a su anfitrión: “tú que hablas, upeliento derrotado” (126).

Transformándose, por ello, en enemigos irreconciliables al punto de que el personaje principal asesina a Aburto. Gracias a la investigación en la casa del asesino, quien no se había entregado, la policía encuentra el brazo (el que durante el transcurso del peritaje fallece). El vocero de gobierno logró que la noticia del crimen del general en retiro pasará a segundo plano y el descubrimiento de la extremidad superior tomará mayor fuerza, pero vinculándose a la delincuencia y no a su verdadera procedencia: Villa Grimaldi. Así el protagonista termina en una prisión: dando a entender lo paradójico de la justicia.

Pero las estrategias de encubrimiento, para Marín, se consolidan durante la dictadura como explica en *Las cien águilas* (2015b) al recordar un episodio, durante su estancia en la Escuela Militar Bernardo O'Higgins como cadete, en donde él junto a sus compañeros son llevados a ejercitarse en el disparo con el fusil. Las prácticas tuvieron lugar en un cerro denominado Chena al sur de Santiago; el día anterior el teniente Pavecic les avisa que esa tarde tendrían el bautizo de sangre, del cual algo habían oído por los cadetes de otras compañías. Al día siguiente fueron trasladados al cerro y tras posicionarse esperaban instrucciones; minutos después arribó un camión municipal dejando aproximadamente 15 o 20 perros que comenzaron a subir la ladera, los animales en ese instante representarían el enemigo y los cadetes serían unos auténticos soldados de la Patria; tal como les habían dicho en clases. Al escuchar la orden comenzaron los disparos provocando un coro de aullidos y de inmediato Pavecic gritó ¡viva Chile! Cuando ningún animal quedaba de pie el teniente instruyó detener los tiros. De inmediato continuaba la segunda parte de la práctica la cual consistía en repasar con las bayonetas a los canes, tanto los ya fallecidos como los que seguían con vida. Al finalizar los cadetes tenían sus uniformes manchados con sangre y excrementos, y consternados debieron escalar el cerro preparándose para volver a la Escuela Militar. Tras ellos la segunda escuadra, dirigida por el brigadier Opazo, mandó a los cadetes arrojar cuerpo a tierra y avanzar, en punta y codo, por encima de los perros recién masacrados. Luego se les solicita con la bayoneta



en ristre, enterrarla junto a los animales casi irreconocibles. De regreso a Santiago, detalla el libro, en el camión militar, todos los cadetes estaban tristes sin ganas de hablar con los acompañantes. Al interior del vehículo el olor a muerto se mezclaba con el sudor, la sangre y el barro. El recuerdo de Marín le lleva a meditar, por medio del otro plano de la narración, en el diario de vida, lo siguiente:

se podría deducir, entre otros aspectos, que los monstruos de la noche, al aproximarse al golpe militar, ya estaban desarrollados para actuar. Poco o nada se ha dicho, asimismo, respecto de otra clase de sicarios. Los que sin ensuciarse las manos, aparentemente, participaron como técnicos, en una y otra rama profesional, en la administración del régimen. Son los copartícipes de la ignominia que mañana dirán, no sabíamos nada de lo que ocurría, sólo estábamos preocupados de lo nuestro. La palabra mañana es un concepto abstracto y, dentro de esa vaguedad, alguna vez será presente, pero es posible que, llegado el momento, nunca haya espacio para esas disculpas (2015b: 380).

A esa impunidad se sumará el olvido como cavila el escritor chileno mientras está en curso el régimen militar, en *La ola muerta* (2015c): “me pregunto si más adelante, el día que desaparezca la dictadura de Pinochet, nos acordaremos de estas y otras aberraciones. El chileno tiene una liviandad, lindante con la indiferencia, que lo lleva a olvidar el pasado, habitado por explotadores, asesinos, estafadores, macucos, oportunistas, demagogos, que casi siempre forman parte de la clase dominante” (152)<sup>31</sup>. También en *Conversaciones para solitarios* (1999a), agrega de modo descarnado: “pienso, sin embargo, en aras de un respiro actual, que,

---

<sup>31</sup> *Las cien águilas* (2015b) manifiesta: “me pregunto cómo algún día se asumirá en nuestro país el legado de horror que dejará la dictadura de Pinochet [...] en la medida que conozco la idiosincrasia de nuestros políticos, llego a la conclusión, entre otros motivos, de que estas heridas no les quitarán el sueño. Son los personajes adocenados, mediocres, tinterillos, petardistas, reptantes. En una sociedad administrada por unos individuos así, no hay peligro de colapsos ni de accidentes fatales, sólo de consentimientos” (104). *Lazos de familia* (2008a) en el relato “*Entre nosotros*” Marín reconoce que seríamos cómplices, de las personas que denunciaron a otras de ser sospechosas durante la dictadura, al no haber justicia y continuar aún dicha sordidez en Chile: “somos víctimas de nosotros mismos por haber cedido, tentados por el mal, a ser victimarios. No tengo acerca del mal una visión religiosa, orquestada por una fuerza invisible, sino por el contrario, afincada en el desenvolvimiento de la experiencia social de donde nacen, según creo, actitudes y respuestas que, de pronto, en un atolladero como el vivido, vuelven insana la relación con el otro quemándonos así, tal vez perpetuamente, en los círculos del infierno” (49). Sin embargo, en el mismo libro, critica a quienes cometieron dichos actos: “sombras eternas de esas basuras con quienes, seguramente a diario, nos rozamos en la jungla donde vivimos” (51). *El palacio de la risa* (2014b) reitera la impunidad: “de tal modo era cierto que los culpables andaban en su mayoría sueltos, libres de polvo y paja” (114).

si el presente ha sido así, mañana será peor, hipotecado por el sistema dominante que rige hoy en Chile, híbrido de una mancuerna cívico-militar, en el que las palabras como esperanza, dignidad, sólo existirán en el diccionario” (15).

El decadente y recurrente comportamiento se hará patente tanto durante la dictadura como en democracia con el silencio e impunidad de quienes tuvieron participación en actos criminales<sup>32</sup>. En cuanto a lo primero, *Las cien águilas* (2015b), se menciona a un personaje llamado Polanco, quien en *Círculo vicioso* (2009a) era teniente de la Guardia Rural de Carahue, y en esta segunda parte de *Hdaf* fue trasladado a la Tercera Comisaría de Yungay. Polanco tuvo una activa intervención en la represión de los sectores campesinos durante el régimen; esto a pesar de estar jubilado. Como recompensa a su labor fue nombrado alcalde de un pueblo vecino en Traiguén<sup>33</sup>. Marín advierte que la creación de la DINA, al poco tiempo del golpe militar,

---

<sup>32</sup> En *Ídola* (2015a) el personaje principal mantiene una relación amorosa con María del Carmen una psicóloga que trabajó en Villa Grimaldi quien sufría de claustrofobia y estaba en un tratamiento psicológico, pero a pesar de ello, logra salir rumbo a Estados Unidos en “pos de una hipotética felicidad” (46). María del Carmen es otro ejemplo de exención aun cuando el protagonista: “le estimulaba en las noches, hasta llevarla a gemir de terror, al recordarle las perradas de los sujetos de la Dina que perpetraban años atrás” (46). En la misma obra el personaje principal se involucra en una red dedicada a filmar videos pornográficos, para ser comercializados en el extranjero, que con el tiempo es descubierta por todos los ilícitos cometidos. Tras ello consigue liberarse a pesar de que la organización intentó matarlo mediante un atropello del que sale: “despedido como un muñeco, arrojado contra el bordillo de cemento” (224). Como consecuencia queda con un pie resentido y debe usar un cuello ortopédico de por vida. Esta novela revela cómo personas como él: “conformaban el eslabón más débil de la cadena” (17) y da cuenta de la posibilidad de escapar tanto algunos de los ejecutores como de los líderes de la red de la justicia en el país. Esto puede ser comparado, por un lado, a la utilización durante la dictadura de determinados sujetos para cumplir ciertas labores y, por otro lado, a la impunidad de los altos mandos que participaron en la ejecución de violaciones a los derechos humanos. Algo similar sucede en *Lazos de familia* (2008a), en el relato “*Huellas*” en donde asegura: “aún me provoca perplejidad ratificar cómo esos individuos que, de civil o de uniforme, instauraron en Chile la dictadura más detestable de nuestra Historia, se atreven a levantar la voz en nombre de los llamados sagrados intereses del país y pretenden, de paso, dictar lecciones de democracia a quienes por años fueron humillados y hoy son gente herida. En verdad, no debería extrañarme, pues habito en un medio donde es posible esto y mucho más como, por ejemplo, la impunidad que rodea hasta hoy al bueno del Capitán General, héroe del dinero y del terror” (147). En *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*Una equivocación*” alude: “no fue así en aquellos días, como tampoco más adelante, si revisamos la historia del país, donde aparecerían a la luz una caverna de delincuentes, hoy en prisión algunos, otros escabullidos a través de los poderes remanentes, Pinochet por caso” (62).

<sup>33</sup> Otro caso es el de un uniformado llamado Segundo Ortiz en el relato “*El cabo Segundo Ortiz*” en *Últimos resplandores de una tarde precaria* (2011b) al cual: “durante los días del pronunciamiento, la mano no le había temblado como lo demostrara la limpieza a concho de los elementos subversivos en San Antonio, próximo a ascender de grado según rumores emanados de la comandancia” (305). El cabo Ortiz a pesar de haber asesinado a un hombre llamado Mario fue sancionado con su envío desde San Antonio a Puerto Varas y tal como él mismo refiere: “poco menos que sancionado con falta grave” (305). Sin embargo, la dictadura no sólo hace uso de las fuerzas de orden, sino que igualmente se sustenta en otros sujetos de escasos recursos. Por ejemplo, en *El guarén. Historia de un guardaespaldas* (2012) el protagonista, William Araya, inicia desde joven su camino delictivo en

ocasionó una serie de violaciones a los derechos humanos, junto con imponer las leyes del modelo neoliberal<sup>34</sup>. Dicho modelo, según el protagonista, fomenta en la numerosa clase media la humillación de la pobreza encubierta que contrasta con la opulencia de algunos militares. Esto es patente en las tres novelas analizadas en donde el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) afirma en relación a este nuevo escenario: “en una realidad, más abierta que la de ayer, cuyos límites carnívoros desconocíamos” (85) y que desencadena “otro tiempo,

---

su población La Pincoya. Cansado de esa vida intenta escapar de la marginalidad y violencia ingresando a Gendarmería de Chile, pero al poco tiempo renunció para integrarse a la Central Nacional de Informaciones (CNI) en dictadura. Esa carrera de ascenso social se mantiene con la llegada de la democracia, al convertirse en guardaespaldas de un empresario de derecha enriquecido producto de los negocios deshonestos llevados a cabo durante ese periodo. No obstante, una tragedia cambia de manera drástica su destino devolviéndole a su lugar de origen. Caso similar se da en *Póstumo y Sospecha* (2018) en donde uno de sus personajes principales es Póstumo quien: “familiarizado como atorrante a seguir el curso de la vida [...] entré a servir como funcionario raso a uno de los cuerpos de seguridad del régimen” (11). Tras concluir sus labores en Villa Grimaldi, su accionar en allanamientos y detenciones, fue: “recompensado económicamente al término del gobierno militar” (12). En *Compases al amanecer* (2010a) en el relato “*Carecueca*” aparece el ex boxeador Cárcamo (personaje de *La segunda mano* (2009b), *Notas de un ventrílocuo* (2013) y *Adiciones palermitanas* (2016b)). Allí es apodado Carecueca debido a las marcas dejadas por los golpes recibidos durante su carrera de púgil. Al finalizar su exitosa trayectoria se transforma en chofer de vehículo de reparto de la Fábrica Ímola (empresa mencionada en *Hdaf y Cartago* (2008b) y de pertenencia de los Sessa, antepasados de Germán Marín) y en colaborador de la familia propietaria, específicamente de Miguel el hijo único del matrimonio, del cual pasó a ser después su ayudante, en el lapso en donde éste se volcó a actividades subversivas de Patria y Libertad. Lamentablemente, semanas antes del Golpe de Estado Miguel (Según *Hdaf* es primo de Germán Marín. Además, Miguel es el personaje principal del libro *La segunda mano* (2009b)) murió en un accidente automovilístico. Debido a ello el Carecueca no quiso volver a su trabajo de conductor y para homenajear a Miguel decide entrar en la Dirección Nacional de Inteligencia, DINA, como se llamaría luego. Allí se acostumbró al horror participando en ocasiones de tareas destinadas a disolver manifestaciones contrarias al régimen. Al año siguiente se determinó, en razón de los cambios políticos originados en el país, terminar con el aparato de la dictadura denominado en ese momento Central Nacional de Informaciones (CNI) y como retribución a su servicio fue tramitada legalmente una pensión para su sobrevivencia y según *La segunda mano* (2009b) fue: “generosamente indemnizado” (196). Los personajes William Araya y Póstumo concuerdan con el “fenómeno mocito” descrito por Michael J. Lazzara (2014) para referirse a Jorgelino Vergara una figura que adopta el rol de colaborador y cómplice de la dictadura. Según Lazzara determinadas estructuras políticas, económicas y sociales posibilitan el surgimiento de este tipo de sujetos. Con ello se refleja el interés del sistema represivo por explotar aquellos sin cultura, sin poder económico, con sueños de poder y hambre. Al mismo tiempo, para Lazzara estos individuos: “aprenden a explotar el sistema sin asumir su responsabilidad posterior” (104).

<sup>34</sup> Marín en *La segunda mano* (2009b) especifica: “la paz armada impuesta por Pinochet [...] entregado Chile a la voracidad de una generación de empresarios emergentes que se adueñarían de las principales riquezas del país, a la ambición de una caterva de políticos que más tarde brotaría a la luz como gusanos. Los torturados, muertos y desaparecidos sólo serían una cortina de humo mientras se perpetraba el saqueo económico, algo así como unos trozos de carne arrojados para distraer a los perros, ay” (95); “ay, cuántos derroches inútiles de vida aparecieron más tarde al practicarse el balance en tinta negra, cuántos episodios perdidos malgastados, sin beneficios para nadie, excepto para los intereses de los demagogos de siempre de uno y otro signo [...] para los amos cada vez más poderosos, bajo un subimperio de empresas y negocios que incluso alcanza a otros países [...] así es la Historia como ha ocurrido [...] empezaron en silencio a adueñarse de las riquezas del país” (152). En la misma obra, Marín dará a entender que terminada la dictadura: “podemos observar que muchos de sus aspectos han sobrevivido en democracia, lejos de constituir unos logros permanentes [...] inspirada en la defensa del sistema económico imperante” (199).

cruel como fue en más de un sentido, en el que bajé un escalón y, después, el siguiente, en un descenso” (105). Para el ventrílocuo la dictadura habría ocasionado que algunos trabajadores independientes quedaran sin opciones laborales y sobre todo quienes pensaban distinto tuvieran que verse obligados a exiliarse. Este estado de excepción, sin embargo, es justificado por el régimen militar pero el ventrílocuo lo critica con ironía: “toda época es de transición, excepto ésta, habría dicho Augusto Pinochet, el general Millonario” (93)<sup>35</sup>. Pero no sólo eso, además no concuerda con la privatización mencionando: “a la venta como está medio país” (102). En la misma línea, el vendedor de alimento para perros señala la existencia de “los apellidos resonantes, como un nido de víboras, se entremezclan mostrando la elite chilena” (106). Lo anterior proviene de *La ola muerta* (2015c), en donde detalla cómo el Golpe de Estado cambió la economía del país poniéndola al servicio de los grandes intereses y, al mismo tiempo, favoreció a sus impulsores quienes lograron enriquecerse con negocios fuera de toda norma ética. Para desviar la atención de la sociedad, declara Marín, promocionaron viajes al extranjero, bloqueadores solares, la venta de casas de veraneo, ropas deportivas y otros productos. Según él, a partir de ello fue creándose un mundo hedonista y satisfecho por medio de bienes terrenales; ese método les sirvió para ocultar de la sociedad: “una realidad más secreta” (152) relacionada con el crimen. La dictadura es de clase al estar compuesta de políticos, de profesionales y del empresariado: a futuro los participantes del régimen aparecerán ante los demás como buenas personas, libres de culpa, blanqueados por el dinero obtenido ilícitamente por medio del robo de patrimonio o venta fraudulenta de empresas públicas. El proyecto narrativo de Germán Marín, desde su origen, intenta reconstruir la Historia de Chile para mostrar la decadencia moral de algunos sujetos durante el Gobierno Militar y que presentaron una conducta altamente reprochable desde la perspectiva ética.

---

<sup>35</sup> La mayúscula en la palabra millonario pertenece al texto original.

Previo a estos sucesos, el ventrilocuo de *Notas de un ventrilocuo* (2013), dice habitar una pequeña casa de madera prefabricada arrendada en donde: “se sentía feliz” (74). Sin embargo, al encender la radio por la mañana se informa del bombardeo del Palacio de la Moneda y presiente que las cosas nunca volverán a ser como antes. El vendedor de alimento para perros de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) concluye que como consecuencia de este periodo se generará: “un lamento colectivo sin término” (245).

Los personajes menores de la narrativa de Germán Marín constantemente traen a colación el pasado por medio de la descripción de ruinas, desechos o alegorías. Destaca particularmente un ventrilocuo, quien sobrelleva su falta de trabajo; un vendedor de alimentos para perros que efectúa ventas a pie con un cuaderno y maletín, con los que busca nuevos negocios para poder ofrecer los productos distribuidos por la empresa a la que presta servicios; un escritor longevo que “constata la ruina de sí mismo” (Espinosa, 2017: 70) y un administrador de un hotel habitado, a su vez, por pensionistas con las mismas características. Sobre este especial detalle, Germán Marín en la entrevista *Germán Marín hoy me interesan los personajes vencidos* de Roberto Careaga (2016), comenta su interés por los personajes vencidos: aquellos que han sido derrotados por su propio pasado y con un futuro poco esplendoroso<sup>36</sup>. Tal es el

---

<sup>36</sup> De igual manera, en obras previas, existen personajes vencidos como lo demuestra *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*La princesa de Babilonia*” en donde quien narra, la dueña de un prostíbulo, asevera: “soy todavía una mujer sufriendo, como lo demuestra mi estado actual, dispuesta a sobrellevar las penas, las deudas, sin otro fin que seguir adelante” (27). El relato “*La roja de todos*”, perteneciente al mismo libro, arguye: “proseguíamos iguales de rascas que antes, o sea, ni más ricos ni más pobres, como lo demostraban nuestras vidas sin alternativas” (77). *La segunda mano* (2009b) comenta: “hoy me pregunto, después de estos largos años, qué será de Coliche, perdido seguramente por ahí en el infierno de la pobreza, condenado dado su origen a proseguir siendo un humillado más” (52). En *Compases al amanecer* (2010a) se integran otros dos personajes sin futuro. En el relato “*Cansancio*” su protagonista al regresar del exilio ingresa a trabajar en una revista municipal. Durante la trama tiene una novia, llamada Eulalia, promotora de un supermercado. Pronto un hombre comienza a vigilarlo, a los días desaparece, pero luego recibe un llamado dándose cuenta que era el mismo individuo pidiéndole dejar tranquila a Eulalia pues no era una buena mujer. Al día siguiente se informa por la prensa de un asalto frustrado en una farmacia de Vitacura en donde Eulalia había conseguido empleo antes. Eulalia y su cómplice fueron detenidos y condenados a tres años, debido a antecedentes penales. En este texto en un relato denominado “*Lengua Bruta*” el personaje principal asesina a uno de sus amigos retornado recién de un exilio de más de veinte años en París. Ese día había descubierto el engaño de su pareja con el Chico Alberto al cual le pagaba la cocaína a través de las relaciones sexuales mantenidas con él. La rabia acumulada junto al malestar después de escuchar al Kiko Sánchez presumir su vida en el extranjero frente a toda la precariedad y marginalidad vivida por ellos le llevaron junto a sus acompañantes a asesinarlo a sangre fría. Tras ello el protagonista reflexiona en: “la condena nuestra desde siempre” (74). En *Dejar hacer* (2010b) existen otros personajes con poco esplendor, su personaje principal Betty Catrileo tras cumplir su condena de un año en la cárcel por un delito cometido junto a su enamorado

caso del ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) quien señala: “del todo ajeno a la vida actual [...] derrotados, echados a un lado” (85) y se resigna afirmando: “prosigo adelante sin chistar” (63) y lo reafirma cuando indica: “sólo me quedaba en esas circunstancias seguir el camino del fracaso” (107). Otro ejemplo es Amanda, una prostituta, de *Adiciones palermitanas* (2016b) que frecuentaba algunas de las habitaciones del Hotel Palermo cuando tenía un cliente y que vivía en una: “mediagua en Pudahuel” (168). Entre los residentes del hotel estaba un señor de apellido Berasategui quien advertía ser rentista y del cual el administrador sospechaba se dedicaba a otra cosa. Tiempo después la policía concurrió al lugar para arrestarlo por la compra y venta de joyas robadas. Ramiro Rivas (2017), al referirse a *Adiciones palermitanas* (2016b), plantea que existe una indagación perenne en Germán Marín por personajes retratados como antihéroes. Algo similar sucede en otras obras como en *Compases al amanecer* (2010a),

---

denominada el Flaco Solís (ilícito descrito en *Hdaf*, específicamente en *La ola muerta*) comienza a prestar ayuda a Sonia y su pareja, un conocido reducidor de automóviles apodado el Choro Sepúlveda. Por su parte, el Flaco Solís permanecerá un tiempo mayor detenido debido a sus antecedentes. El Choro Sepúlveda gracias a una amistad con el dueño del Bar Don Rolo, quien estaba hospitalizado en el Hospital Clínico San Borja Arriarán, llega a un acuerdo para reabrir el negocio. Fue así como el Choro puso a Betty como encargada de todos los quehaceres. Sin embargo, engaña a su dueño para casarse con él, tras su muerte hereda el Bar Don Rolo junto con una suculenta cuenta bancaria. Betty se transforma así en la nueva administradora del local acompañada del Flaco Solís salido recientemente de la cárcel. Al poco tiempo Choro Sepúlveda es detenido y desde allí comienza su venganza. Primero ordena la muerte de Solís y luego el incendio del Bar. Betty quien ahora vivía en Providencia comienza a practicar natación, allí conoce a Rodolfo el cual la enamora y se gana su confianza llegando a gestionar casi todo el dinero de ella. Pronto se da cuenta que Rodolfo había sido compañero de celda del Choro Sepúlveda quien le había contado todo acerca de ella. Rodolfo, un estafador, decide matar al Choro cuando estaban juntos en la cárcel y al salir en libertad concretar su plan: apropiarse de la fortuna de Betty. Tanto Betty como Rodolfo reaparecerán en *Últimos resplandores de una tarde precaria* (2011b), específicamente, en el relato “*Échale, Betty*”. Allí no es posible saber cuál será su suerte pues finaliza con las siguientes palabras de Betty: “dispuesta a nacer de nuevo al igual que otras veces” (320). En *Tierra Amarilla* (2014a) su protagonista destaca respecto a sus labores: “tenía de bueno que, sin salirme de mí mismo, participaba en el relato de unas vidas que, de súbito precaria, endeble, fueran envueltas en una vorágine inesperada” (59-60) y se resigna a su vida pues está: “acostumbrado a muchas derrotas personales” (71). Más Personajes en condición periférica se encuentran *Póstumo y sospecha* (2018), obra posterior al corpus narrativo. La novela está centrada en dos protagonistas quienes comparten el gusto por la vida al límite y por verse envueltos en una serie de sucesos característicos de la subsistencia de algunas personas de sectores periféricos. Los personajes principales se diferencian solo por la edad y el pasado: Póstumo se graduó de holgazán en las inmediaciones de la Plaza Almagro cuando era muy joven, luego fue un funcionario en el centro de torturas Villa Grimaldi. Sospecha es un adolescente impetuoso expulsado de su establecimiento educacional por insultar a su profesor. Ambos terminan involucrados en situaciones que marcarán de manera drástica su destino al acabar el relato, quedando Póstumo condenado a tres años de cárcel y Sospecha libre de cargos por ser menor de edad, pero viviendo en condiciones infrahumanas. Todo esto lleva a concluir la reiterada inclusión de personajes derrotados por parte de Germán Marín en su narrativa. Por esa razón otra de sus obras, *El guarén. Historia de un guardaespaldas* (2012), termina con la siguiente dedicatoria: “a todos aquellos, hoy sin nombres, olvidados bajo la cadencia de los días” (87). Respecto a la inclusión de este tipo de personajes, el mismo Germán Marín afirma en la entrevista *Escribir sobre el hampa es encontrarse con el país real*: “tal vez he cometido la parcialidad de fijar la mirada en exceso en aquello que se llama bajos fondos ya que en sus antípodas sociales podemos encontrar en igual número los atentados que se perpetran contra la sociedad” (Careaga, 2010: 87).

en la que según Juan Manuel Vial (2010), se observa cómo su autor resalta por medio del texto la presencia de seres procedentes de lugares impredecibles: asesinos, esposos engañados, delincuentes, etc. Para Diego Zúñiga (2010), este texto: “escribe, a ratos, sobre un país que ya no existe, como quien cuenta la historia de un fantasma. Un fantasma que se llama Chile” (80). Algo análogo sucede con *Dejar hacer* (2010b), que Roberto Careaga (2010) define como una mirada sobre los bajos fondos.

Marín además caracteriza un retroceso a través de personajes ruinosos que muestran lo pernicioso de la sociedad de consumo. En *Notas de un ventrílocuo* (2013), evidencia que: “cada vez ante el progreso, me siento cada día más un perro fantasma” (44). Como consecuencia del ideal económico, retrata a Chile como un país incapaz de ver con calma el presente, por ello centra su reflexión en el porvenir. Es así que en *Adiciones palermitanas* (2016b) compara una masa de personas con la sociedad vigente, a la que describe como un: “público que apresurado, sin rostro, resulta de alguna manera el país actual que somos” (182). Esto conlleva una ineludible preocupación por las tareas asociadas al trabajo para lograr su avance. Esa masa apresurada detectada por Germán Marín busca cumplir con las demandas, exigencias y apremios propios de un sistema que promueve intereses que difieren a los del personaje principal de su narrativa. En contraposición a los estándares de éxito social promovidos por la publicidad y la globalización, el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) corrobora la inequidad existente en el país: “sumido su vecindario como observé bajo una pobreza que muestra una realidad indigna de vivir. La clase dominante, hábil en la sinonimia, suele referirse a la condición de esa gente de otro modo, llamándola vulnerables de manera evasiva en un giro retórico” (122). Una afirmación semejante se lee en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a): “los pobres, llamados hoy vulnerables por la clase política” (222). La visita del ventrílocuo al sector poniente de Santiago contrasta tal situación:

no sólo me llamaba la atención la calidad urbana que observaba al caminar por la avenida Isidora Goyenechea, presente en las aceras generosas, adornadas de esculturas en la calle perpendicular siguiente, sino además el bálsamo de aire limpio y fresco que se respiraba libre de partículas, cuya invasión plomiza recibimos, sobre todo en invierno quienes estamos al otro lado de la ciudad (2013: 101).

Esta desigualdad, para el autor nacional, está disfrazada también por una estrategia comunicacional que promueve la idea de alcanzar el desarrollo económico mediante el trabajo, el esfuerzo y la superación personal. Además, en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) apunta a la segregación y necesidad existente en el país, considera tal particular que sobre ello poco se hace referencia, por tanto, señala que su constitución más bien es: “de poblaciones aisladas, de culturas disímiles” (148). Para Marín habría, entonces, una política comunicacional que omite la realidad de los sectores más desposeídos, de quienes no tienen acceso a agua potable, a una vivienda, alcantarillado y refleja una homogeneidad cuando en la práctica existe una diversidad cultural, un patrimonio inmaterial invisibilizado. Si bien es cierto, Germán Marín no alcanzó a ver cómo algunos medios de comunicación se vieron obligados tras el estallido social a cambiar su forma de comunicar, por ejemplo, en los noticieros y mostrar ese otro Chile que quizás era desconocido para algunas personas.

Marín en su intención por reflejar esta otra cara de Chile instala sutilmente en una de las novelas del corpus narrativo *El Hotel Palermo*, uno de los emplazamientos espaciales principales dentro de la novela, lugar emblemático en el que se visibiliza la precariedad de determinados sectores de la sociedad chilena. Según su producción anterior *Círculo vicioso* (2009a) se encuentra: “en el barrio que circunda a la Plaza Brasil, agobiada por una pobreza indefinida que a veces se confunde, me explica el amigo, con una cierta filosofía de la vida conformista e incrédula” (533). Con este antecedente, es posible apreciar el interés del escritor nacional por mostrar aquello que no tiene la visibilización, pues no es un sitio que tenga un rol protagónico dentro de la escena nacional. Más específica es la información aportada en *Adiciones palermitanas* (2016b), donde sostiene: “el Palermo caía en una suerte de blando



desaliento [...] en un desierto urbano que transformaba las modestas calles de ese sector próximo a la plaza Brasil” (68). Este espacio además es poco frecuentado por las personas por su aspecto y por la poca seguridad que proporciona a pesar de haber gozado en el pasado de gran prestigio. Al mismo tiempo alude al poco valor que tiene lo histórico o patrimonial en el país en donde priman aspectos comerciales transformándose este edificio en ruina a pesar de haber: “sido antes un barrio de bien, habitado por las llamadas mejores familias de apellido, hoy sus calles resultaban, enmohecidas por la pobreza y el desencanto, unas sombras sobre los edificios que se encumbran en el centro, formados éstos en su mayoría por instituciones bancarias y empresas comerciales” (69).

A las ruinas ya descritas en las novelas se suman otras, en *Notas de un Ventrilocuo* (2013), el ventrilocuo vive de un arte casi desaparecido como es la ventriloquia. A raíz de las nuevas formas de entretención sus presentaciones son, poco a poco, menos requeridas. Este ventrilocuo va registrando, según Catalina Alarcón (2013), los sucesos que le parecen relevantes en un diario de vida por medio de su bolígrafo. El libro es, en parte, resultado de estos apuntes, ya que “varias de estas notas pertenecen a una libreta que llevo desde hace bastante” (Marín, 2013: 30) y “escrito a mano alzada en un par de libretas” (Marín, 2013: 145). Además, usa el bolígrafo para redactar los libretos de sus muñecos y, en determinados momentos, llega a tipearlos como una obsoleta máquina de escribir.

En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) el vendedor de alimento para perros usa un bolígrafo al que considera su compañero de actividad diaria. Ese acompañante le ayuda a llevar un diario íntimo y a registrar clientes, ventas y direcciones en una especie de agenda incluida en su maletín en cada jornada laboral. Aquí vuelve a aparecer un elemento ruinoso observado en *Notas de un ventrilocuo* (2013), la máquina de escribir, modelo Olivetti 22, la que luego de redactar una carta decide romper a martillazos.

El bolígrafo y la máquina de escribir son utensilios casi obsoletos en aquella época, ya se había comenzado a imponer el empleo de la computadora, a pesar de ello decide seguir con su antigua práctica de la lapicera, siendo ajeno a cualquier innovación de la época “a causa de la falta de adaptación a los nuevos tiempos” (Marín, 2013: 124). Sin embargo, esto proviene de *Hdaf*<sup>37</sup> tal como otros elementos repetitivos a lo largo de su obra. En términos de Aníbal Biglieri (2002) dichos objetos constituirían ruinas, pues remiten a vestigios físicos de una época previa. Las ruinas se presentan en las novelas de Germán Marín como rastros materiales del pasado: el bolígrafo, los vinilos, la máquina de escribir, el tocadiscos, etc. En palabras de Walter Benjamin (2003) serían elementos auráticos<sup>38</sup> por su valor único e irrepetible.

En *Adicciones Palermitanas* (2016b) sucede algo similar a *Notas de un ventrílocuo* (2013), porque el personaje principal, el administrador del Hotel Palermo, usa un bolígrafo para tomar nota de las personas hospedadas en el libro de registro, y que, el otro protagonista, un escritor que se infiere es Marín, utiliza para construir la novela junto a los distintos personajes caracterizados durante la trama. El bolígrafo, de igual manera, tiene otra razón de ser: al usarlo en el papel<sup>39</sup> existe una pulsión, se genera un ruido y un equilibrio entre el codo,

---

<sup>37</sup> En *La ola muerta* (2015c) expresa: “sin otra variación que el color de la pasta del bolígrafo azul o negro indistintamente” (214); “redacto todo a mano, sin otro auxilio que el bolígrafo” (219); “bolígrafo en mano. Vaya a saber dónde terminaremos” (309). Es posible advertir este recurso en *Basuras de Shanghai* (2007) en donde explica: “llevados por la mano irracional que escribió dichas páginas” (13); “desde la época que había abandonado el uso de la mecanografía, sin reemplazarla por la modernidad del computador, proseguía en mis hábitos literarios con el remoto ejercicio de la escritura a mano” (59); “casi a diario, escribía sin apuro de forma manuscrita” (86); “me surgía también, al tomar el bolígrafo para escribir” (141). *Compases al amanecer* (2010a), en el relato denominado “*No hay mejor espejo que la tinta* (II)” el personaje principal es un escritor exitoso gracias a la idea de un amigo de apellido Marín. Allí formula: “resultaba al empuñar el bolígrafo una escritura que se dilataba de una hoja a otra y que comía cuanto ponía a su alcance mientras los atardeceres en la sintaxis se cambiaban en madrugadas” (109). El personaje principal de *Tierra Amarilla* (2014a), plantea la necesidad de un: “un bolígrafo, una cuartilla escrita” (70) para ir registrando la investigación que está llevando a cabo. *Un oscuro pedazo de vida* (2019) integra una especie de novela corta denominada *Inestabilidad* en donde su protagonista, un abogado, estaba frustrado porque su profesión no le hacía feliz. Para él su verdadera vocación era escribir, por eso cada día al finalizar la jornada usaba su bolígrafo para dar rienda suelta a su mano logrando retomar la literatura.

<sup>38</sup> Por el contrario, la pérdida del aura, desmoronamiento del aura o bien la destrucción de la unicidad es un proceso que se da en la época de la reproducción técnica y donde se “desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario” (Benjamin, 2003: 44).

la mano y el lápiz. Al respecto, Germán Marín afirma en una entrevista, denominada *Germán Marín hoy me interesan los personajes vencidos*, que: “para mí escribir es una relación eléctrica: mente, brazo, mano que escribe. No me imagino de otro modo” (Careaga, 2016: 14). En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) enuncia algo idéntico: “con frecuencia he sentido cómo el relámpago de la expresión, al desatarse en el cuerpo, es semejante a una corriente eléctrica que al penetrar en el brazo, lleva a la mano a escribir bajo una u otra desordenada grafía, húmeda la tinta negra o azul” (119)<sup>40</sup>.

Germán Marín, como escritor, usa el bolígrafo y es consciente tal como menciona en *La ola muerta* (2015c) que dicho proceso: “cada vez resulta más anacrónico el hecho de que escriba estas páginas a mano” (214). Tras usar el bolígrafo para escribir: “destruyo los borradores” (Ramírez, 2016: 47). Por lo visto hasta aquí, se puede concluir que la inclusión de ruinas, escombros, amuletos antiguos y objetos obsoletos son aspectos desarrollados muy temprano dentro del corpus mariniano. Ello da cuenta de una intención por hacer frente a los

---

<sup>39</sup> A veces hace referencia al papel y otras a cuartillas como en: *Fuegos artificiales* (2017), *Basuras de Shanghai* (2007), *Compases al amanecer* (2010a) en el relato “*No hay mejor espejo que la tinta II*”, *Tierra Amarilla* (2014a), *Adiciones palermitanas* (2016b) y en *Un oscuro pedazo de vida* (2019). *Adiciones palermitanas* (2016b) menciona: “esas cuartillas en plena escritura” (112-113); “el modesto libro aún en borrador, formado hasta ese instante de unas ochenta cuartillas aproximadamente” (117); “seguir a pesar de todo con esas cuartillas” (Marín, 2016b: 127); “en las cuartillas desordenadas que me acompañaban en la mesa” (200).

<sup>40</sup> Frente al exponencial crecimiento al acceso a dispositivos electrónicos y las nuevas formas de enseñanza aprendizaje la neurociencia ha planteado la interrogante respecto a la utilidad futura de la escritura a mano en una época en donde la utilización de un teclado podría, eventualmente, reemplazarla. A partir de ello, se han llevado a cabo indagaciones sobre la relación entre la escritura manuscrita y la retención de información. Una de ellas, tiene relación con los experimentos de por Bui, DC, Myerson, J. & Hale, S. (2013), quienes demostraron que los participantes que tomaron nota a mano, a diferencia de los que usaron computadora, al momento de escuchar una conferencia, pudieron tener mayor capacidad de memorización tanto cuando se les aplicó pruebas inmediatas como en las mediciones posteriores. Los resultados sugieren que las personas con poca memoria de trabajo al momento de escribir a mano pueden mejorar su capacidad de recordar. Otra investigación de James & Engelhardt (2012) en niños de cinco años sin alfabetización pero que se les solicitó que mecanografiaran una letra, la dibujaran en un papel en blanco o la trazaran y luego se les mostraron imágenes de estos estímulos mientras se les sometía a un escáner cerebral por medio de resonancia magnética funcional. Lo resultados arrojaron que los niños que dibujaron las letras activaron tres áreas distintas de su cerebro. Entre tanto quienes lo mecanografiaron o la trazaron no experimentaron el mismo efecto. Dicho estudio demuestra el beneficio de la escritura en el aprendizaje que tiene escribir a mano y las ventajas de dicho proceso en las vías motoras del cerebro. Ose Askvik, Van Der Weel & Van Der Meer (2020) investigaron a estudiantes de séptimo año básico durante los procesos de escritura a mano, dibujo y mecanografía de palabras dando cuenta que quienes escribían a mano y dibujaban producían trazos neuronales que influían en un aprendizaje profundo y ayudaban a recordar con mayor facilidad. Estas investigaciones reflejan la importancia de la escritura manuscrita y la trascendencia que tiene para Marín, quien quizás sin saberlo, potenciaba su memoria.

cambios impulsados por la sociedad. Todas las ruinas incorporadas, se relacionan con los rituales practicados por el personaje principal al usar el bolígrafo, la tinta, la máquina de escribir. Así también con lo propuesto por Byung-Chul Han (2020), quien alude a la existencia de una percepción simbólica por medio de la cual se reconoce lo duradero. Los rituales para Han podrían conferir la capacidad de volver habitable el tiempo y permitir que sea celebrado de manera similar a cómo se celebra la instalación en un hogar. Así, en la narrativa de Germán Marín el uso de elementos ruinosos asociados a los rituales proporciona al protagonista la sensación de habitar en un tiempo duradero contrapuesto al tiempo efímero, rápido y sin interrupción impulsado por la modernidad. Ello le brinda la seguridad de sentirse en casa luego del largo periodo de exilio tanto del personaje principal de sus obras como del propio autor. Dichos rituales le ayudan a aminorar la sensación de sentirse extraño en el tiempo que habita. Al mismo tiempo, el personaje principal de las tres novelas se transforma en un coleccionista tradicional. Esta afirmación se sostiene en base con los planteamientos de Beatriz Sarlo (2014), desde cuya perspectiva los textos pueden atesorar artefactos sacados de circulación y, en este caso el protagonista los prefiere por su valor de irremplazables, como el tocadiscos, el bolígrafo, el walkman, la tinta, la máquina de escribir, entre otros. Actitud que se contrapone a uno de los rasgos de la Modernidad descritos por George Simmel (2016), quien describe cómo la economía basada en el dinero provee la desvalorización de las cosas de su carácter cualitativo convirtiéndolas en cuantitativas y reduciéndolas a una frialdad por parte de las personas: “el dinero, al someter la variedad a un criterio uniforme, expresa todas las diferencias cuantitativas; y el dinero con su frialdad e indiferencia, se erige como el común denominador de todos los valores, en el nivelador más terrible, y socava irremediabilmente el núcleo de las cosas, su particularidad, su valor específico, su carácter incomparable” (66).

Existen otros rastros materiales (ruinas), además del bolígrafo, la tinta y la máquina de escribir. En el caso de *Notas de un ventrílocuo* (2013), el ventrílocuo describe un sector

residencial modificado por el progreso<sup>41</sup>. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) el vendedor de alimento afirma reiterativamente la rotunda alteración que ha tenido Santiago al visitar espacios arquitectónicos considerados por él como ruinas. Una de esas corroboraciones sobre la transformación de la capital de Chile le lleva a concluir que: “al mirar los cambios de la ciudad, de que cada vez me resulta ser más ajeno a ésta” (238). Algo que se ajusta a lo ya planteado por Augé en *El tiempo en ruinas* (2003):

vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro. En su vertiente pasada, la historia es demasiado rica, demasiado múltiple y demasiado profunda para reducirse al signo de piedra que ha escapado de ella, objeto perdido como los que recuperan los arqueólogos que rebuscan en sus cortes espacio-temporales. En la vertiente presente del tiempo, la emoción es de orden estético, pero el espectáculo de la naturaleza se combina en esa vertiente con el de los vestigios (45).

El protagonista experimenta gran emoción estética a través de los distintos vestigios que le propician su regreso a épocas previas. Pero al volver al presente el escritor jubilado de *Adicciones Palermitanas* (2016b) siente una sensación parecida a la de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a): “en un mundo al cual cada día pertenezco menos, idos los años cubiertos por

---

<sup>41</sup> *Círculo vicioso* (2009a) advierte algo semejante respecto a cómo el país: “ha hecho siempre tabla rasa de su patrimonio arquitectónico al dejar que todo caiga, bajo la picota de un falso progreso, en la destrucción de muchos testimonios que deberían haberse conservado” (568). Siguiendo la misma línea *Lazos de familia* (2008a) en el relato “Amarillo” profundiza: “toda aquella ornamenta afiligranada que luce la parte superior del edificio, envuelta en cierto estilo neoclásico, ha desaparecido a través del tiempo, a consecuencia de temblores o incendios o, acaso, de esa desidia nacional que, como una enfermedad, nos acompaña desde siempre” (61). Asevera en el otro relato “Escena en el parque”: “hoy ya no resulta igual perderse en medio de esa atmósfera extinguida [...] se levanta la ciudad que ha crecido malignamente” (69). *Basuras de Shanghai* (2007) corrobora ideas semejantes: “de vuelta como un intruso a retomar mi vida entre los míos que estaba desecha, convertida en sombras, sombras nada más, pues los años no habían pasado en balde como ratificaba al mirar hacia fuera, al otro Santiago que, sin ser nuevo, era diferente al de ayer, moderno pero bárbaro, tal cual podría advertir con paciencia, gracias a la congestión en el tránsito, al aquilatar por caso los edificios levantados bajo una sospechoso auge de prosperidad” (166). En *La segunda mano* (2009b) profundiza: “la ciudad [...] empezaba a ser otro producto de las edificaciones cada vez más altas que se construían, de los automóviles de líneas aerodinámicas que ahora cruzaban las principales avenidas, de los anuncios que comenzaban a brillar con la caída de la tarde [...] edificios de muchos pisos llamados rascacielos, semáforos de varios colores en las esquinas, ruidos permanentes difíciles de explicar” (28). En *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “Apariciones y desapariciones” reseña: “después del largo exilio que viviera en España, advertí al regresar a Santiago, luego de estar una semana en Buenos Aires, que distintos lugares se habían evaporado, perdidos en el tiempo, no obstante que varios, como el hotel Crillón y el teatro Victoria, aparecían cambiados notablemente, convertidos en otros espacios, trastornados por las modernidades del subdesarrollo. De igual modo me sucedió al volver a la avenida Providencia, de cuyos chalés no quedaba ninguno en pie, transformada la amable arteria del pasado en una vía comercial, al igual como ocurriría con Irrrazaval” (155).

otros nuevos que resultan extraños para mí” (187); “dispuesto como otras veces [...] he salido a caminar [...] decidí dirigirme hacia Antonio Varas, donde luego de cruzar el barrio, se desgaja en unas pequeñas calles, diseñadas casi todas sus casas por una sencilla arquitectura, propia de los años cuarenta” (59). El hecho de que el escritor de la tercera edad no se identifique con el tiempo presente se reafirma al considerar uno de los escenarios principales, donde se desarrolla la trama: un ruinoso edificio colonial usado para el hospedaje denominado Hotel Palermo. Dicha construcción, según Ramiro Rivas (2017), representa el desamparo y la decadencia de un Santiago antiguo en desaparición frente al avance inmobiliario. En ella no solo se encuentra el desvalimiento físico de la ciudad; sino que también la opulencia del pasado representada en esas ruinas a través de las cuales se hacen presente las construcciones que, en algún momento, reunieron a lo más selecto de la sociedad, en una constante desaparición del casco histórico de Santiago.

El personaje principal, de las tres novelas, al transitar en medio de ruinas, se siente ajeno y extraño, experimentando así el sentido trágico de la vida, pues percibe una transición arquitectónica que avecina el final epocal. Esto coincide con los planteamientos de María Zambrano (1973) para quien el pasado invade por lo que sucedido y lo no realizado<sup>42</sup>. Lo

---

<sup>42</sup> Al mismo tiempo, Germán Marín siente que lo acaecido en el país durante la dictadura podría haber terminado de otro modo, de ahí que en algunas obras se pueda extraer su posición al respecto, por ejemplo, en *La ola muerta* (2015c) afirma: “un país atribulado como el nuestro, incapaz desde el primer día de enfrentar a la dictadura, ni siquiera con la antigua y eficaz arma de la huelga general. He estado leyendo estos días cierto libro que me prestó un vecino del barrio, la novela *El desesperado*, de León Bloy, donde he hallado un pasaje que resume cómo veo a los chilenos, al menos quienes perseveramos en el exilio: «Estamos, en verdad, completamente vencidos, archivencidos, de corazón y de espíritu. Reímos, lloramos, amamos, pensamos, escribimos y cantamos como vencidos. Toda nuestra vida intelectual y moral se explica por el solo hecho de que somos cobardes y oprobios vencidos». Fácil sería prejuzgar que con esa clase de reserva espiritual, disponible mañana al volver la democracia, no es mucho lo que se podría esperar de beneficio” (162); “cada día me convengo más del mal olor que transmiten posteriormente las revoluciones derrotadas y no digamos las dictaduras depuestas” (184) y en *Compases al amanecer* (2010a) en un relato “*No soy de aquí, ni de allá*” Germán Marín se retrata a sí mismo como un mexicano que decide quedarse en Chile para ver qué sucede luego de la dictadura. Debido a los acontecimientos políticos de la época abandonó su trabajo en la editorial Quimantú ocupada por los militares e inició labores de bodeguero en una fábrica de zapatos lo cual duró dos años tras el cierre de varios negocios en el centro de Santiago. Luego, animado por unos chilenos amigos se aventura a formar un conjunto de música ranchera convirtiéndose en la voz principal y cantando con ellos en diversas líneas de locomoción. Gracias a eso pudo disponer de escasos recursos económicos, esto hasta que algunos integrantes encontraron otras ocupaciones ocasionando la disolución del grupo. Por esa razón se aventuró a confeccionar artesanía inspirada en México para vender, considerando que la dictadura, desde su punto de vista, había llegado para quedarse evalúa volver a México. No obstante, se enamora y termina casado por lo cual su idea de regresar se difumina. A la espera de su segundo hijo y en medio de la

histórico se transforma por efecto en el rasgo trágico de la vida de los seres humanos. Para Zambrano, las ruinas generan atracción en quienes perciben el significado oculto de lo trágico, razón por la cual Germán Marín las incorpora en sus tramas. Marín piensa que es imposible cambiar el orden establecido en Chile, por ello da vida a un protagonista resignado en escribir su historia desde la periferia, con personajes menores.

En las tres novelas de Marín se añade la interesante presencia de otro tipo de ruinas, en *Notas de un Ventrilocuo* (2013), el ventrilocuo hace referencia a una serie de oficios desaparecidos como el buhonero, el afilador de cuchillos, el ropavejero, el vendedor de helados, etc. El autor define su quehacer como una muestra de: “oficios perdidos” (Careaga, 2013: 48) y, en ese mismo contexto, Álvaro Bisama (2013) apunta a cómo la obra detalla un universo extraviado, lo cual se podría aplicar a *Bolígrafo y los sueños chinos* (2016a) y *Adicciones palermitanas* (2016b), puesto que coinciden en mencionar trabajos previos.

Las ruinas también aparecen en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), lugar en que el vendedor de alimento recuerda cómo estaba conformada la vida pasada; mencionando ocupaciones tales como los viejos carteros vestidos de azul, los fotógrafos ambulantes, los talabarteros, los estiradores de somieres, los canillitas, las gitanas de la suerte y los organilleros.

Se observan más oficios ruinosos y anacrónicos en *Adicciones Palermitanas* (2016b), cuando distintos personajes de la trama se dedican a oficios poco habituales como Menchaca, un fotógrafo de máquina de cajón de la Plaza de Armas de Santiago, quien producto de la aparición del celular con cámara digital reorientó su labor fotográfica artística para modelos de locales nocturnos. En esa misma novela aparecen otros personajes ruinosos, por ejemplo, Olvido una ex reina de belleza, actriz con una meritoria trayectoria en la televisión chilena, con una carrera en declive al asumir papeles cada vez menos importantes en las telenovelas. El

---

transición a la democracia cavila: “todavía hoy me pregunto, ay los vidrios, qué chingada le ocurrió a este pueblo, yo esperaba la revolución” (58).

administrador del Palermo mantenía una buena relación con ella tanto así que la invitaba a pasar la noche en su cuarto, poniendo siempre atención al timbre de la calle por si llegaba alguien a solicitar una habitación. Olvido gozaba desde hace muchísimos años de la amistad del ventrílocuo llamado Gormaz, su nombre de fantasía, como le gustaba ser llamado. Menchaca, Olvido y Gormaz remiten a *Notas de un ventrílocuo* (2103). El ventrílocuo confiesa, en *Notas de un ventrílocuo* (2013), haberse trasladado a vivir al Hotel Palermo y conocer a Olvido “desde cuando, siendo jovencita prometedor, actuaba de lady crooner en el Goyescas a la hora del té” (84). Allí se relata cómo él se relacionaba con Olvido y a dichos encuentros le invitaba a Menchaca para conversar.

El ex boxeador, Cárcamo es otro ejemplo, pues constituye un personaje retirado del deporte y que en *Compases al amanecer* se denomina Carecueca. En esa misma categoría está Heriberto Zárate, un contador jubilado de una empresa textil. Ellos son algunos de los pensionistas permanentes en el Hotel el Palermo, razón por la cual el administrador lo cataloga de asilo de ancianos. Este detalle no deja de llamar la atención pues alude a un lugar donde se dejan las personas de la tercera edad y un intento del sistema económico por desplazar a los márgenes aquellos sujetos que ya no le son útiles en términos laborales. Lo que concuerda con la opinión de su autor sobre el Hotel Palermo al que define como una representación mundanal decadente en la entrevista *Germán Marín: La escritura como un destino prefigurado* de Andrea Viu (2018).

Otro personaje ruinoso es una mujer de edad avanzada llamada Bambi, mencionado en *Notas de un ventrílocuo*, quien actúa en el vetusto local *El Infierno* donde había iniciado su carrera. Para entender mejor por qué es un personaje ruinoso y cómo se relaciona con el corpus narrativo se hace necesario ir a otros libros. Su surgimiento está en *La princesa del Babilonia de Basuras de Shanghai* (2007). Mariela Fuentes Leal (2008b) en su artículo “Dos cortes en la historia, la cultura y la narrativa chilenas: *Juana Lucero* y *La princesa del Babilonia*” propone



que el relato “*La princesa del Babilonia*” posee un carácter cronotopo porque a través del prostíbulo Babilonia es posible acceder a la Historia de Chile de esa época. En cuanto a la Bambi, la postula como una figura desterritorializante tanto en su lenguaje como en su comportamiento, que deviene animal, pero conservando sus características de ninfa genera delirio en sus víctimas. Bambi, agrega, es alegre sociable y creyente en Dios, llegando a incluirlo en su vida; sin embargo, su discurso religioso es desterritorializado pues se mezcla con supersticiones populares y elementos placenteros. Paralelamente, la Bambi despierta en uno de sus enamorados rasgos posesivos que le llevan a asesinar a uno de sus ex convivientes. Por su parte, *Basuras de Shanghai* (2007) da cuenta de cómo el local El Babilonia en donde trabajaba Bambi cierra a raíz del golpe militar de 1973, semanas después reabre recibiendo mayoritariamente a uniformados por lo cual fue autorizado a permanecer abierto durante el toque de queda, pero sólo para los militares de franco. Al poco tiempo, comparece la Bambi para actuar en dicho recinto siendo durante ese periodo cortejada por el cabo Segundo Ortiz. Un día un ex amor de la Bambi la va a visitar cuando está en su jornada laboral, en ese instante el cabo a raíz de sus celos y en un altercado entre ambos pretendientes, en que Ortiz lo asesina. Tras el suceso la Bambi se va donde una amiga y vuelve a desempeñar sus funciones en las instalaciones del Babilonia. Dos años después se derogó el toque de queda comenzando a abrir otros espacios dedicados a la misma actividad lo que conllevó una disminución del público en El Babilonia. Frente a ese escenario, la Bambi se traslada a Santiago a otro club nocturno. Este personaje ruinoso se vuelve a presentar en *Compases al amanecer* (2010a), en dicho texto el protagonista es un agente cultural desde los años sesenta y debido a esa ocupación la conoció realizando intervenciones en una modesta discoteca de barrio denominada *El Infierno*. Gracias a las negociaciones del gestor cultural logró contrato en un local del Barrio Alto, allí existía un público más selecto y de paso sus ganancias aumentan. Meses después se entera, por medio de la prensa, de la detención de la Bambi como sospechosa de la muerte de su pareja. Al día

siguiente fue dejada en libertad por falta de pruebas. La Bambi pudo, producto del dinero dejado por el difunto en una cuenta a su nombre, abrir un restaurante en Talca. Para su desgracia, el local fue incendiado, al parecer, por los mismos asesinos de su ex pareja. A continuación, Bambi, vuelve al lugar en donde inició su carrera. Ella reaparece en *Últimos resplandores de una tarde precaria* (2011b) en el relato *El cabo segundo Ortiz* y en *Póstumo y sospecha* (2018). Esto devela la aparición de personajes ruinosos y residuales desde obras previas a las seleccionadas por esta investigación.

De este modo, los personajes ruinosos de las tres novelas analizadas se vinculan con espacios abandonados, oficios obsoletos y vivencian tanto los escombros como las ruinas que aún quedan del periodo de la dictadura. Es así que en *Adiciones palermitanas* (2016b), el escritor jubilado, uno de sus dos protagonistas afirma:

el presente, cada día más difícil de entender éste, al venirse abajo silenciosamente muchos de los valores que sustentaba. Formo parte junto a otros sobrevivientes, en fin, de las últimas voces de una historia que se extingue y que, según parece, declina sin otro contenido como herencia que su riqueza cultural y horror político [...] por lo tanto, el final adonde han quedado esos naufragos perdidos a los cuales pertenezco, que demasiado convencidos alguna vez, hoy sus pobres certidumbres navegan a la deriva entre los roqueríos extraviados del silencio (10).

El compararse con un naufrago a la deriva concuerda con lo planteado por Pedro Gandolfo (2013) quien respecto de *Notas de un ventrílocuo* (2013) hace alusión a cómo los cambios políticos del país ocasionan una marca destructiva en el ventrílocuo y su oficio. Sin embargo, a través de una dignidad constante logra enfrentar el mundo en el que impera una cultura del desalojo, promovida por la sociedad actual y enmarcada en el sistema económico neoliberal, que se basa en el consumo de bienes materiales<sup>43</sup>. Lo anterior no es un problema en la narrativa de Germán Marín, ya que el personaje principal de sus novelas, como plantea

---

<sup>43</sup> Esta idea ha sido desarrollada en un artículo inédito llamado “La estética del desecho en *Notas de un ventrílocuo* y *Bolígrafo o sueños chinos* de Germán Marín” a cargo de la profesora guía Mariela Fuentes y el tesista en el marco de un proyecto de investigación FONDECYT en torno a la obra del autor.

Gandolfo, afronta con dignidad el vivir en los márgenes producidos por el modelo económico vigente. El análisis de la novela da cuenta de cómo el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) es un reflejo de la cultura del desalojo, quien debido a su carrera y bajos ingresos se ve obligado a cambiar constantemente de lugar de residencia. El desalojo se observa al detallar la lenta desaparición tanto de los cines de barrio como de los teatros de espectáculo de Santiago y Valparaíso, lugares donde se evidencia una transformación del país, de las formas de entretención y de masificación para los nuevos espectáculos. Algo que concuerda, por cierto, con lo planteado por Fredric Jameson (2002) para quien la mundialización ha ocasionado una homogeneización en todo: la cultura, la moda, la entretención, el arte, etc. De ahí que:

no es, para lo posmoderno, más satisfactorio (pero tampoco menos) que el lenguaje de la identidad absoluta y la estandarización sin cambios cocinado por las grandes corporaciones, cuyas mejores ilustraciones del concepto de innovación son el neologismo y el logo y sus equivalentes en el ámbito del espacio edificado, la cultura corporativa del "estilo de vida" y la programación psíquica. La persistencia de lo Mismo a través de la Diferencia absoluta -la misma calle con diferentes edificios, la misma cultura a través de nuevas e importantes mudas de piel- desacredita el cambio, dado que en lo sucesivo la única transformación radical imaginable consistiría en poner fin al cambio mismo [...] y en especial las excitaciones artificiales del consumo y la moda (Jameson, 2002: 89).

La novela grafica un desalojo del arte y su modificación en un bien de consumo; todo ello, subraya el ventrílocuo, en nombre del futuro. El texto en cuestión refleja la censura del arte y su desalojo al relatar cómo el ventrílocuo por medio de la radio se entera del bombardeo de la Moneda y al día siguiente va a visitar a un amigo, tras ello se dirige al Palacio de Bellas Artes que, en ese momento, había sido tomado por los uniformados. Así, muestra cómo durante el régimen militar su carrera artística se ve afectada, llegando luego a dejar de actuar producto del toque de queda. En *Notas del ventrílocuo* (2013) existe una escena clave, en la que se describe otra forma de desalojo de la cultura, pero reflejada en el cambio en los intereses promovido por los medios de comunicación, al respecto el ventrílocuo comenta:

cada vez me resulta más claro que, llevado el público por el cambio de época, natural como resulta si miramos hacia atrás, cada vez se asemeja más a esas hordas que, algunas noches, invaden los recintos de espectáculos musicales. Basta observar cómo las manadas, debido al acarreo de la publicidad, concurren a esos eventos, supuestamente artísticos, a liberar una energía reprimida (131).

Marín asimismo constata cómo el espectador del arte muere:

si es verdad que el artista se debe al público, como se señala habitualmente, se podría convenir, no sin dolor, que el espectador inocente de ayer, cuyos gustos aceptaban las artes menores del espectáculo, ha muerto de a poco llevándose consigo de las tablas el recuerdo de las maravillas y artificios que nosotros desarrollábamos. De ahí la sombra extinta que hoy envuelve a quienes perseveramos aún, desaparecidos de las carteleras teatrales, bajo un público que ya dejó de aplaudirnos (136)

El ventrílocuo previene que la dedicación a la literatura y la fidelidad a uno mismo terminará en un destino malogrado. La cultura del desalojo no perdona y los convierte en objetos carentes de valor. La falta de trabajo como consecuencia de las nuevas formas de entretenimiento y su insistencia en perseverar en el arte de la ventriloquia hasta la muerte, le llevan a ser: “desplazado así a la orilla” (138).

En *Adiciones palermitanas* (2016b), el escritor jubilado es depredado por la cultura del desalojo, ya que su soledad es patente al ser un hombre de la tercera edad en una sociedad en la cual no encaja. Mientras tanto, los residentes en el Hotel Palermo dan cuenta de procesos en que las personas que envejecen deben subsistir desarrollando distintas labores para costear sus gastos de alimentación, vivienda, médicos, etc. Los procesos de producción dejan su marca en el cuerpo del escritor longevo. Para los médicos, sus dolencias se remontan a su antiguo rol de archivista en la Biblioteca Nacional, rol en el que debía subir y bajar escaleras cargado de documentos. A pesar de sus malestares físicos, relacionados con una distensión diagnosticada, intenta salir a caminar. Por su parte el administrador del Palermo, sufre las repercusiones del proceso de modernización arquitectónico porque el edificio que administra cierra a raíz de la

fuerte competencia inmobiliaria, y tras su demolición se construirá un conjunto habitacional “que modificará el pelo del barrio” (197). Como efecto secundario, el administrador queda a la deriva sin tener una proyección laboral más que proseguir “hasta que tenga más claro los pasos a dar” (185).

Lo anterior tiene relación con el diagnóstico epocal de Jean-Luc Nancy (2003), para quien Occidente experimenta tanto un abandono definitivo de sentido como un crecimiento irrefrenable de la tecnociencia; ello promueve desigualdades en ámbitos tan importantes como el económico y cultural. Para Nancy, el sentido del mundo queda reducido al trabajo, al proporcionar libertad frente a la necesidad humana de dotarle sentido a su existencia. El modelo neoliberal se alimenta de la fuerza humana a cambio de beneficios económicos para cada uno de sus integrantes. Por todo lo anterior, “nuestro arte, nuestro pensamiento, nuestro texto, se hallan todos en ruinas” (Nancy, 2003:102). Ello se debe a que la técnica ocasionó el fin del arte y la única alternativa de terminar con la hegemonía del neoliberalismo estaría en llevar a cabo una acción política. Algo coherente con la propuesta desplegada por Marín en el personaje principal de sus obras. Frente a la crisis del modelo neoliberal, Jean-Luc Nancy (2015) acuña la expresión *el arte hoy* para referirse a la apertura del arte a otras alternativas de mundos: “el arte está ahí cada vez más para abrir el mundo a sí mismo, a su posibilidad de mundo, a su posibilidad entonces de abrir sentido, mientras que el sentido ya dado está cerrado. Por esta razón también se dice siempre que cada artista tiene un mundo” (25). Ello implica que el arte hoy es una actividad que se pregunta cómo dar una forma al mundo. Esto tiene relación con el proyecto narrativo de Germán Marín cuando intenta reorientar el sentido del mundo impuesto por la sociedad de consumo y, al mismo tiempo, generar una representación artística que da forma a una visión del mundo particular con énfasis en la denuncia política artística centrada en lo que sucede con la comunidad, la memoria y las tradiciones. Es lo que Benjamin (2003) denomina el *valor de culto* de la obra de arte y que hace referencia a la idea de autenticidad, es

decir, su carácter único e irrepetible y que se contrapone a la reproducción con miras a convertirse en un producto comercial. Ejemplo de ello es el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) que desarrolla personajes singulares como Tonino, Guayo, Apolonio, Hilario con vestuario confeccionado por una modista, Don Beto (uno de sus muñecos más antiguos) y Adolfo (estos últimos dos confeccionados por un sastre del Teatro Municipal y los zapatos de ellos fabricados por un diseñador de apellido Arévalo). Otro caso es el vendedor de alimento de perros, de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), que deambula a pie, con una libreta de notas y un maletín con muestras de los productos, es el personaje que posee características casi únicas en una sociedad en donde las empresas utilizan vendedores que se desplazan en vehículos y portando aparatos tecnológicos para registrar sus ventas. En tanto que en *Adiciones palermitanas* (2016b) se encuentra un escritor, pero de una obrera o novelita como él mismo plantea en oposición a las novelas éxito de ventas, en el que persiste un protagonista con el rasgo de autenticidad.

La representación ruinoso del presente en Marín surge del diálogo entre el tiempo pasado y el presente, describiendo una sociedad en decadencia como consecuencia de la masificación consumista que se normaliza como ideal y el estándar de vida: se genera mayor énfasis en el tener que en el ser. En este proceso político nihilista, lo económico se convierte en el axioma de la vida social y es denominado por Bolívar Echeverría (2009) como secularización. Marín presenta en su narrativa el fenómeno que Echeverría bautiza como individualismo, entendido como el mecanismo a través del cual la tradición basada en lo comunitario es desplazada para dar paso a las metas individuales. En Marín existe una figuración ruinoso del tiempo actual con la que él no se identifica pues el sujeto mismo estaría en ruinas, desde la perspectiva heideggeriana, ya que se preocupa más del trabajo que de la esencia de las cosas. Su proyecto narrativo se acerca más al período previo a su salida de Chile, momento en que existía una vida basada en la democracia, lo comunitario pero transformado

luego en ruinas producto del Golpe de Estado. Álvaro Bisama (2016) al referirse a *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) la define como un relato agónico de un Chile en extinción. Marín, así, genera una propuesta alternativa a la caída del *dasein* en el mundo por medio de la contramovilidad heideggeriana.

La contracorriente se aprecia en *Notas de un ventrílocuo* (2013), en donde el ventrílocuo no siente la presión por alcanzar los estándares de vida impulsados por la sociedad de consumo, sino más bien se conforma en ser “arrastrado así a la pobreza” (12) e indica estar “empeñado en ganar apenas el dinero que me hace falta para seguir” (17). A diferencia de la sociedad actual al ventrílocuo no le complica su situación: “a pesar de los períodos que transcurría sin trabajo, cada vez más largos, el ocio no forzado no me abrumaba” (24). Más adelante agrega: “liberado de cualquier obligación durante esos meses, a causa sobre todo de la falta de oportunidades de trabajo, fue un período escaso de dinero pero agradable como existencia” (61). Todo lo cual contrasta con la descripción de las demás personas atraídas por el éxito social y la moda; lo que deviene en una forma de escapar de la norma<sup>44</sup>. El ventrílocuo intenta eludir la inclinación a la caída estimulada por “un cambio de vida” (121), mediante el contramovimiento heideggeriano de interrogar, reflexionar y cuestionar en la actualidad; junto con no caer en el olvido dadas las transformaciones en la manera de entretenerse por lo cual sus presentaciones son menos requeridas. Algo similar sucede con el vendedor de alimento para canes de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) que se define a sí mismo como “un individuo que [...] filosofa de pronto a su aire” (Marín, 2016a: 49); más adelante menciona estar “filosofando” (110) y además cuestiona la sociedad y las modificaciones de la ciudad afirmando sentirse impropio frente “a la fealdad que representan como modos de vida que se inauguran” (238). Confirma, siguiendo a Heidegger, que llega a vivir una vida auténtica al no ser absorbido por las obligaciones

---

<sup>44</sup> En *Compases al amanecer* (2010a) señala: “me llamó la atención, ahogado por el público que transitaba por la avenida [...] el rostro de la gente que meditabundo o a veces airado, a paso vivo tras sus designios, se dirigía marcado por una experiencia que veía fracasada” (78).

propias de alguien contratado con sueldo fijo. En la novela el vendedor de comida para perros, a simple vista, es un empleado preocupado de cumplir las metas y de obtener ganancias extras a fin de mes. Sin embargo, él mismo menciona su precariedad: “habrá que apretarse el cinturón” (22) y llega a imaginar un mejor pasar si fuera un agente de seguros en otra vida. Tras conocer a Eloísa, una mujer de la clase social alta, inicia una relación amorosa y al poco tiempo abandona sus labores, luego del ofrecimiento que ella hace de mantenerlo con una mesada que su abogado le depositaría mes a mes. Así, con esta nueva situación económica consigue en cierto momento caer en ese vacío al que Heidegger hace referencia. El vendedor de alimento para canes comienza a vestir trajes confeccionados a la medida por un sastre, cuyo pago es efectuado por Eloísa junto con otras prendas y zapatos. Luego, con inquietud logra salir de esa caída interrogándose acerca de las implicancias de mudarse a la casa de Eloísa. Por ello, prefiere mantener una alternancia entre la vida de pareja y la soledad en su departamento al que volverá a pasar el fin de semana o bien después de compartir una jornada con Eloísa. Esta decisión se observa en varias oportunidades en la novela: “es el tema que envuelve a las cuatro mujeres de la casa. De ahí que nada mejor estos últimos días, a la búsqueda de un refugio, que permanecer solitario en el departamento” (217); tras ver una película relata que: “fueron a dejarme al departamento, lo cual esperaba, deseoso de recuperar el yo [...] con el que vivo a solas” (240) y a continuación manifiesta: “Eloísa desea que cierre o venda el departamento y me vaya a vivir con ellas, lo cual no me convence por completo, acostumbrado a los momentos de retraimiento” (250). Tanto el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) como del vendedor de alimento para perros de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) reflexionan sobre múltiples aspectos como la política, el pasado o lo observado día a día y todo ello lo va registrando en su diario de vida. Ello no significa que no dediquen tiempo a otras actividades como escuchar música o ver una película; sin embargo, se advierte en ambos personajes una propensión a dicha operación y una valoración positiva del tiempo invertido en sus



inquisiciones: “es tal vez lo que me sucede al yacer, en una suerte de retiro, alejado” (Marín, 2013: 123).

En *Adiciones Palermitanas* (2016b) los dos protagonistas se oponen a la tendencia de la vida hacia la caída (*ruina*) del ser puesto que el escritor longevo lleva una vida en la que enfrenta la responsabilidad de su existencia sobreponiéndose a su enfermedad. Mediante la contramovilidad generada por la necesidad de no caer en el olvido, se concentra en el proyecto de sacar adelante la novela que está en proceso de construcción. Por su parte, el administrador del hotel Palermo vive de manera modesta a raíz de las escasas ganancias generadas por su ocupación. A pesar de sus aspiraciones de montar su propia empresa hotelera no consigue concretarlo e incluso el edificio en donde trabaja inicia su cierre y posterior demolición. Se observa la contramovilidad en la serie de reflexiones llevadas a cabo en sus paseos por los sectores aledaños al hotel Palermo: “como advierto al reconocer los lugares que todavía me son gratos, donde el tiempo ha efectuado modificaciones más allá de la mano inmediata del hombre [...] decía rezagos hace un instante, como si mi vida hubiera transcurrido en un mundo quedado atrás” (182).

Tras detallar el desalojo de la cultura en las novelas estudiadas, las consecuencias del modelo económico y la contramovilidad heideggeriana; se podría afirmar que al igual como lo consignaron Simmel, Kracauer y Benjamin, a Marín le llaman la atención los modos de percepción y experiencia de la existencia histórica y social que el capitalismo provocó. Y le resulta atractivo incluir en sus obras la explicación de los distintos efectos que tuvo el Golpe de Estado junto con la sociedad de consumo. Se presenta lo que David Frisby (2001) sintetiza sobre George Simmel en relación a la caracterización del disfrute material de la vida en la modernidad: la cultura humana pasa a reducirse a una cultura de las cosas. Ya se vio cómo en las tres novelas sus personajes describen las repercusiones del materialismo y la búsqueda del éxito en la sociedad hasta decantar en *ruina*. Por esa razón el ventrílocuo de *Notas de un*

*ventrílocuo* (2013) vaticina: “algún día, me atrevo a pensar, este falso equilibrio se romperá de arriba a abajo estrepitosamente por lo que, a semejanza de una pesadilla, reivindicatoria, los sumergidos se desplazarán hasta aquí, dispuestos a más, a conocer las bondades de la vida que ellos no han gozado por generaciones” (101). Más adelante sentencia: “como advierto, avanzan briosos aquí y allá los caballos de guerra de la democracia restringida. Lamentablemente, pensando en Chile, estamos dejando de ser el último rincón del mundo, globalizados por una estrategia que en apariencia sólo es comercial” (137).

El protagonista en las novelas abordadas intenta eludir los estándares de vida oponiéndose al “hiperconsumo individual” (Jameson, 2002: 102). Germán Marín critica los valores del modelo neoliberal pues los empleos son elevados hasta convertirlos en un fin en sí mismo para el tan anhelado bienestar, el cual, bajo la lógica del mercado se puede alcanzar. Marín intenta mantenerse al margen de los cánones establecidos tanto de consumo para dar vida, a través del personaje principal de sus obras, a un sujeto menor, extemporáneo y que intenta evadir la sociedad de consumo. Su narrativa advierte cómo mediante el poder conduce a la sociedad chilena a un modelo para alcanzar el crecimiento. Él siente que no se ha logrado. Por todo lo anterior, el proyecto escritural de Marín se mantiene en un lugar periférico, marginal y es poblado por personajes que encarnan una vida diametralmente opuesta a la seguida por la mayor parte de la sociedad. Marín al buscar ser un cuerpo indisciplinado, tal como plantea Iván Barreto (2007), alcanza a salir del control de la producción del discurso. En este sentido, su proyecto narrativo podría considerarse alternativo, desestandarizado. Así en *Notas de un ventrílocuo* (2013) señala estar fuera de moda tal como: “los prestidigitadores y organilleros, también en extinción” (48). Marín a través de su personaje principal manifiesta una fuerte crítica a la política chilena: en palabras de Michel Foucault (2005), al discurso dominante que homogeniza conductas, estandariza modos de vida y metas a seguir.

### 5.1.1. Alegorías

Es posible aseverar, siguiendo la lógica conceptual de Walter Benjamin (2012b), que determinados rezagos en la narrativa de Germán Marín constituyen un pensamiento alegórico, tal es el caso de las múltiples referencias a los sucesos asociados al Golpe de Estado en Chile en 1973, pero también en las memoranzas referidas a la sociedad, la cultura, la política y la economía.

Tanto en *Notas de un ventrílocuo* (2013) como en *Adiciones palermitanas* (2016b) existe una alegoría relacionada con la habitación desusada del Hotel Palermo, el protagonista investiga las razones subyacentes hasta descubrir que allí se hospedó una pareja catalogada de subversiva por el gobierno militar. La DINA irrumpe en el hotel por la noche; sin embargo, la pareja se inmola antes de ser detenidos. De ahí en adelante el dueño de las dependencias clausura dicho dormitorio. Esto da cuenta del empeño de Germán Marín por mostrar la intención del poder hegemónico en los actos de ocultar determinados espacios vinculados a violaciones de los derechos humanos, dificultando su acceso para obturar el pasado traumático. Esa habitación representa el horror, crimen y persecución velado para la conciencia colectiva y que el protagonista de las novelas de Germán Marín logra visibilizar. Esta alegoría refleja cómo dichas construcciones o edificios usados en dictadura fueron convertidos en escombros. Así sucede con el Hotel Palermo en *Adiciones palermitanas* (2016b), en que se encuentra la habitación clausurada, la novela describe cómo su dueño informa al administrador que: “había vendido la propiedad a una empresa inmobiliaria atraída ésta por el terreno, donde se levantaría un condominio” (154), razón por la cual debía comunicar la noticia a todos los huéspedes para que buscaran otro lugar donde mudarse. Con el correr de las semanas la edificación comenzó a desmantelarse siendo trasladados los objetos de valor, por una cuadrilla de obreros en un camión, con el objetivo de venderlos generando ganancias a su dueño. Tras varios días más su administrador comenta: “hoy he seguido la demolición [...] el estruendo del derribo de las

paredes del tercer piso [...] estremeció a la cuadra” (193). Esto concuerda con lo señalado por Patricia Espinosa (2017) quien afirma que, en *Adiciones palermitanas* (2016b), el escritor longevo anticipa el fin del hotel Palermo y con ello el término de una época y de todo el segmento que residía en dicha edificación pues deben trasladarse a vivir a espacios alejados del centro de Santiago. Pero, además de lo sostenido por Espinosa, se aprecia la precariedad en la que vuelven a caer algunos de estos personajes tras el cierre y demolición del hotel Palermo: Gormaz se muda hasta una hospedería del cajón del Maipo que administraba una amiga suya del espectáculo jubilada. La señora Trinidad, que se dedicaba a dar clases de piano, se traslada hasta el hogar de una alumna en donde tendría que resignarse a vivir por no poder costear otro lugar. Cárcamo se iría a vivir a la mediagua de una prostituta en Pudahuel. Eusebio se fue a un hogar de ancianos. El desmantelamiento y la posterior demolición hasta “reducir a escombros” (178) todo, relatados en *Adiciones palermitanas* (2016b) es una referencia a la novela *El palacio de la risa* (2014b) de Germán Marín en donde se detalla cómo Villa Grimaldi pasa por distintos dueños hasta convertirse en un centro de torturas durante la dictadura y cómo al finalizar dicho régimen se inicia el robo del patrimonio artístico de la mansión, reunido durante más de medio siglo, y su demolición<sup>45</sup>. Para Isaac Gajardo (2017) *El palacio de la risa* (2014b) refleja el propósito de borrar la memoria traumática durante la postdictadura<sup>46</sup>.

Sin embargo, en *Adiciones palermitanas* (2016b) relata el escritor chileno: “deseaba regresar al lugar donde existiera el Palermo y, cuando llegué a éste, lo encontré para mi sorpresa cercado por unas tapias por las que, a través de sus juntas pude seguir, al igual que un mirón,

---

<sup>45</sup> El autor asevera respecto a otra de sus obras, *Cartago* (2008b): “las páginas de *Cartago* son consecuencia de dos novelas anteriores, *El palacio de la risa* e *Ídola*, cuyos hilos entrelazados por diversas peripecias formaron aquí un nudo ciego” (151).

<sup>46</sup> En esa misma línea *Cartago* (2008b) da cuenta de: “la ex Villa Grimaldi [...] era en la actualidad un parque conmemorativo en homenaje a la paz. Nada quedaba de los restos del viejo infierno dedicado a los interrogatorios, donde asesinaron a más de doscientas personas y torturaron a un número indefinido de víctimas [...] escarmenado el baldío por las máquinas excavadoras bajo el propósito de limpiar toda mácula del ayer, si bien algunos vestigios parecían hablar en secreto [...] caminé hacia dentro directamente [...] alfombrado ahora el predio por un césped mullido y parejo que llevaba a pensar, acaso con cierto sentimiento de sospecha, que se estaba frente a una realidad embellecida” (52-53).

desaparecidos ya los escombros, el ancho sitio eriazo que se extendía” (197). Así las ruinas, pasan a ser escombros y terminan transformándose en detritus, clara alegoría, una vez más, de Marín sobre la Historia de Chile.

Michael Lazzara (2003) apunta a la necesidad de generar más lugares de la memoria y precisa cómo en Chile en el periodo de transición a la democracia se vivió un tiempo complejo, en que estos espacios fueron demolidos bajo extrañas justificaciones para soslayar toda temática que pudiera generar confrontaciones en los chilenos. Tales son las razones por las cuales se llevó a cabo el proceso de destruir para impedir una reconstrucción histórica de los múltiples crímenes ejecutados en dictadura. La narrativa de Germán Marín da cuenta, siguiendo a Gordillo (2018), de su objetivo “por preservar nodos de escombros no por los escombros en sí sino para revelar constelaciones de sufrimiento y dominación [...] se basan en las narrativas de preservación para invertir las y mostrar la verdad inmanente que el fetiche suele ocultar: que los escombros constituyen evidencia de destrucción” (310). Sus textos incluyen escombros pues: “conllevan una crítica a la ideología de la ruina y ven a las ruinas como la sedimentación de procesos de violencia” (25).

En *Notas de un ventrílocuo* (2013) hay otra alegoría en relación a la censura durante la dictadura, el personaje principal se ve imposibilitado de rechazar la oferta de trabajo efectuada por un empresario del espectáculo en el Piano-Bar Regine, en Apoquindo, concurrido de manera usual por militares. En ese periodo los grandes salones de espectáculo habían cerrado producto del toque de queda durante la dictadura y la situación laboral del ventrílocuo era precaria viéndose obligado así a aceptar este ofrecimiento. Su labor consistiría en crear rutinas atrevidas, pero simpatizantes con el gobierno del general Augusto Pinochet. Dicha humillación, de vejar su espíritu según el autor, constituye una obligación como consecuencia de las necesidades propias del diario vivir. Aun así, pronto es sacado de escena por sus antecedentes relacionados con una detención tras una actuación anterior con un colectivo en donde dos

humoristas habrían hecho críticas al régimen militar. Germán Marín reprueba a quienes cambiaron por completo sus ideales políticos a cambio del dinero. La alegoría en sus novelas cuestiona al sector de izquierda al no presentar motivación política o artística sino única y exclusivamente el interés económico que intenta solapar de manera hipócrita. Pero, también, el sector de derecha que reconoce abiertamente su atracción por el lucro y que busca distintos mecanismos para obtenerlo sin importar las consecuencias que pueda ocasionar en la ciudadanía o el país.

### **5.1.2. Residuos**

Silvana Frieria (2019), apunta a algunos elementos con los que Marín se nutre, entre ellos, todas las basuras o residuos que por medio de su labor logra convertir en literatura. Para Luis Valenzuela Prado (2018), la residualidad es aquello que queda fuera de la memoria, de la comunidad y, en su surgimiento, cuestiona dicha exclusión; la que se circunscribe en una política de lo desechado, lo expulsado. Lo residual está imbricado con lo histórico y hace surgir la categoría desarrollada por Raymond Williams (2000), respecto de la complejidad de la cultura que va más allá de sus formaciones, la tradición y sus instituciones, puesto que se encuentra en una interconexión dinámica circunscrita al interior de sistemas culturales: “que determinan rasgos dominantes” (144), cuya interpretación está determinada por cualidades internas como por aquellas relacionadas con lo dominante. La narrativa de Germán Marín incluye experiencias, significados y valores considerados como desechos por la cultura hegemónica. Estos han sido rechazados, minusvalorados y no reconocidos por lo que Marín los toma para dar cuenta de su significación dentro de la Historia. Algo que tiene coherencia con lo planteado por Sylvia Molloy (2001), quien afirma que la transición democrática descartó determinados significados por lo que surgen residuos y que estos hablan de bordes desfavorecidos en la escala de valores culturales y sociales. Marín al integrar estos residuos,

en términos de Molloy, cuestiona las jerarquías dominantes desde fuera. Es allí donde se puede colegir que el residuo posee un indeleble significado crítico político.

Los desechos también son patentes, tal es el caso de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), libro que nace a partir de una libreta de notas encontrada entre los: “desperdicios de la bodega” (9). Ella estaba junto a “ropas viejas pasadas de moda, los discos de vinilo, las fotos enmarcadas de mis padres, los muebles desvencijados, los libros de Quimantú [...] algún día, no muy lejano, la libreta será encontrada en este cachureo, pero como todo lo que ha permanecido a la espera de su desecho, pasará estoy seguro al universo sin fin de la basura” (252). Es decir, un residuo le permite crear la obra, en particular, un objeto olvidado dentro de un espacio lleno de más cosas sin valor. En su narrativa es posible visualizar lo indicado en tres obras previas: *Lazos de familia* (2008a), *Carne de perro* (2002) y *Basuras de Shanghai* (2007). En la primera menciona haber encontrado entre sus cosas una carpeta vieja con materiales disímiles recolectados durante varios años en algunos viajes, como fotografías, recortes de prensa, documentos, tarjetas postales, etc., a partir de los cuales la escribe. En la segunda, la construcción de la misma la había dejado como un elemento en desuso por más de diez años, un desperdicio, pero que tras un cambio de opinión comenta: “conservadas inéditas [...] he decidido publicarlas [...] a fin de sacarme de encima los papeles viejos de una historia que me obsesionaba” (81). Y en el otro caso, incluido el título, se vincula con la Escuela Militar Bernardo O’Higgins, en donde un oficial de guardia solía aplicar los domingos por la tarde un castigo a los cadetes réprobos quienes debían recoger inclinados vestigios y residuos guardándolos en sus bolsillos. Germán Marín no pudo borrar de su conciencia, aquel episodio, “de ahí que el título elegido para este libro guarda una estrecha relación con esa tarde de domingo de los años cincuenta, en que, si bien no estaba en el Shanghai de Marlene Dietrich ni de André Malraux, me sentía lejos [...] como era rastrear basuritas en el suelo, a semejanza hoy de las páginas que he escrito sobre la mesa donde, agachado en mi giba, selecciono lo que

me salve” (9). Más adelante, en el mismo texto, en el relato “*Sacando viruta*” menciona: “dudoso del resultado, abandoné las cuartillas en un cajón del escritorio, dispuesto a olvidarme de éstas ya que, como pensaba, sólo eran cristalizaciones de un mal sueño, residuos de una noche” (91). Existe, en *La segunda mano* (2009b), una alusión que podría indicar el mismo origen que las anteriores a ésta: “abandonados asimismo en algún desván este cuaderno y el anterior, escritos” (146). Por todo lo anterior, se puede aseverar que Marín tiene la capacidad de ser un trapero en la escritura tal como se signa a Siegfried Kracauer, este último es catalogado de esa forma por Walter Benjamin por rescatar los desechos de la modernidad. El *trapero* es una figura metafórica para el berlinés que utiliza los desperdicios y fragmentos, y los extrae desde su propia historia, y luego de recogerlos puede volver a usarlos para agruparlos en un marco que les da sentido tal como un mosaico. Un trapero es:

un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una elección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiada por la divinidad de la Industria, se convertirá en objetos de utilidad o de disfrute (Benjamin, 2005: 357).

Germán Marín como *trapero* rescata algunas historias de personas que sufrieron el Golpe de Estado. La narrativa de Marín al mismo tiempo que incorpora desechos busca reescribir la Historia dando voz a quienes han sido desplazados de la Historia oficial. El escritor nacional señala que todos aquellos vestigios han querido eliminarse, borrarse y olvidarse como si nunca hubieran ocurrido. Este residuo asevera estarían: “impregnados de culpa” (Marín, 2014b: 25) pues, como ya se ha visto, aluden a la impunidad y necesidad de llevar a cabo un proceso judicial a aquellos participantes en la dictadura que aún no han sido procesados. En una entrevista titulada *El resto es silencio* en el diario el Mercurio dice que: “este país no cultiva



la memoria; al contrario, trata de borrar en cada oportunidad su pasado<sup>47</sup> [...] el pasado siempre [...] tiende a hacerse invisible” (Guerrero, 2002:4). Para el autor, el presente adquiere un carácter ambiguo por ser un “sospechoso pasado reciente” (Marín, 2008b: 100). Esta manera de trabajar da forma a lo que Mabel Moraña (2018) denomina una estética del desecho en el sentido de que el residuo adquiere un nuevo significado inverso al tradicional. Para Sylvia Molloy (2001) lo residual tiene su origen durante el periodo posterior a la dictadura en Chile, en donde determinadas conceptualizaciones, respecto de los acontecimientos, pasaron a ser descartados por la Historia hegemónica. Lo residual adquiere, en tal sentido, un carácter de accesorio, y aunque se ignora intencionalmente obtiene una fuerte connotación crítico político al emplazar, desde los bordes periféricos, la Historia y sus discursos dominantes.

Sin embargo, el trapero es catalogado por Walter Benjamin (2005), como un héroe moderno que comporta un marcado interés por los desechos y desperdicios de la gran ciudad. El héroe es encarnado por un protagonista que busca, medita y reflexiona sobre los rezagos dejados por la dictadura. Dichos desechos (aquello que la historia oficial omite) se sitúan como una forma de promover su olvido en la memoria colectiva. En este contexto, Roberto Careaga (2018) señala que la construcción novelística del escritor chileno está basada en los escombros de una memoria personal y nacional enhebrada por la nostalgia. La visión del mundo, de Germán Marín, aparece también en *Carne de Perro* (2002), en donde advierte: “si la historia

---

<sup>47</sup> Otras obras anteriores proponen algo similar, *Ídola* (2015a) señala: “la historia borrada parecía hacer más nuevo ese sector de Santiago” (73). *Carne de perro* (2002) afirma: “a pesar de haberse dicho alguna vez que Chile era un país de historiadores, éste odiaba el pasado, no le gusta tener memoria de sus actos. Constituiría, por otra parte, un respiro de alivio para el gobierno sacarse el asunto de encima. Como ocurría casi siempre, la indiferencia llevaría pronto a concluir que no había pasado nada de interés. Las cosas volverían a su lugar de origen y, en la falseada balanza, se recuperaría el orden establecido” (53). En *Círculo vicioso* (2009a), Germán Marín dice: “Chile es un país que odia su historia” (568). *El palacio de la risa* (2014b) reitera: “yo no venía del extranjero, sino del pasado, que al parecer nadie quería, pues de acuerdo a lo que había captado, aquel tiempo representaba poco y nada en la vida actual de los chilenos. Estaban en un país que por dos motivos de su historia antagónicas, deseaba borrar su pasado de cualquiera posible mácula y hacer cuentas nuevas” (19-20). *Lazos de familia* (2008a) en *Amarillo* se lee: “dijo alguna vez Menéndez Pelayo que éramos un país de historiadores, sin embargo, por lo que se advierte, odiamos la historia al igual que los lotófagos de la mitología, borramos nuestras huellas de la tierra, destruimos el pasado a pesar de santificarlo en las oraciones cívicas” (61). En *La segunda mano* (2009b) asegura: “la historia priva [...] un tiempo que fue de todos” (9).

[...] está formada de observaciones indirectas, de hechos desaparecidos, de detritus del pasado, de fragmentos dispersos conservados al azar, escribir sobre ella es un oficio de trapero en el fondo de esa decepción perpetua, en donde cada generación no cesa de crear utopías” (71)<sup>48</sup>. Esto se conecta con lo planteado por Sylvia Molloy (2001), quien ve los residuos como elementos crítico políticos al observar cómo en Chile durante el periodo de transición surgieron zonas residuales que contenían bases simbólico-culturales omitidas por la oficialidad y que, al mismo tiempo, cuestiona marcadamente los discursos oficiales.

Álvaro Bisama (2014b) indica que la narrativa de Germán Marín busca mostrar cómo en Chile se cree que el único tiempo relevante es el presente. Para ello el autor rescata personajes de obras previas, clave intertextual que pretenden establecer conexiones entre sus libros, destacando la importancia del pasado como parte esencial del presente. Así, dialogan pasado y presente, y se expresan en los múltiples vasos comunicantes de sus libros, se trata de tramas que remiten a hechos históricos contados a través de diversos relatos y claramente ampliados por la óptica narrada. La estrategia narrativa que utiliza consiste en hacer reaparecer algunos personajes en otras obras, añadiendo información sobre ellos y generando un vaivén oblicuo que va diseminando fragmentos que, a su vez, reaparecen para reconstruir sus historias. Esto se opone a la linealidad y homogeneidad, ya que propone más bien una discontinuidad frente a la Historia rectilínea. La Bambi, la princesa del *Babilonia*, representa este aspecto en *Notas de un ventrílocuo* (2013). En este texto aparece asimismo Cárcamo un ex boxeador de quien ya se ha hablado previamente; igualmente se añaden pistas respecto de un proyecto literario posterior, basado en una investigación llevada a cabo en el norte de Chile sobre el chupacabras. Se deduce vía detalles que se trata del texto *Tierra amarilla* publicado en el año

---

<sup>48</sup> *Lazos de familia* (2008a) en el relato “*Lecciones de la mentira*” asevera: “la Historia está plagada de ironías y no hay mejor forma de comprobar esto que recoger los detritus abandonados en el camino” (Marín, 2008a: 27); en *Avanti popolo* reafirma: “en cualquier caso, es interesante colegir cómo la Historia, a pesar de su infinito egoísmo, sabe a veces, al igual que la resaca del mar, devolver los desechos a la playa ayudándonos a recuperar parte de los antiguos naufragios, aunque sean unas astillas” (156-157).

2014. En *Notas de un ventrílocuo* (2013) y *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) aparece Carlos del Dongo que concuerda con un personaje que se incluye en sus libros: *Ídola* (2015a), *Cartago* (2008b), *Basuras de Shanghai* (2007), *La segunda mano* (2009b) *Compases al amanecer* (2010a), *Dejar hacer* (2010b), *Antes de que yo muera* (2011a) y *Últimos resplandores de una tarde precaria* (2011b). Dicho amigo fue el único con quien mantuvo contacto desde su expulsión de la Escuela Militar y quien luego fuera abogado. Al inicio del régimen militar, se explica, Carlos había sido detenido en Villa Grimaldi debido a su amistad con Germán Marín. Detalles similares aparecen en su libro *Antes de que yo muera* (2011a).

En *Adiciones palermitanas* (2016b) se nombra a Mónica, un personaje central de toda la narrativa de Germán Marín, ya procedente de sus libros *Círculo vicioso* (2009a), *Las cien águilas* (2015b), *La ola muerta* (2015c), *El palacio de la risa* (2014b), *Lazos de familia* (2008a) en su relato “*Un día feliz*”, en *Cartago* (2008b), *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*Sacando viruta*” y *Compases al amanecer* (2010a). Dentro de los personajes principales de *Adiciones palermitanas* (2016b) se encuentra un escritor jubilado quien trabajó antes en la Biblioteca Nacional, su presencia ya se visualiza en el relato denominado “*Cartas anónimas*” del libro *Conversaciones para solitarios* (1999a) y allí uno de sus protagonistas menciona visitar Villa Grimaldi, escenario del libro posterior *El palacio de la risa* (2014b).

Otra intertextualidad aparece en la obra previa al corpus narrativo de Germán Marín, *Círculo vicioso* (2009a), en cuya nota de los editores señala que Venzano Torres<sup>49</sup> escribió un relato llamado “*Último resplandor de una tarde precaria*”. Dicho título coincide con el creado por Marín, con el mismo nombre, para un relato introducido en su libro *Conversaciones para solitarios* (1999a), que usará, además, para una antología de cuentos publicada en 2011. Paralelamente, “*Mi primo Miguel*” es un relato de *Conversaciones para solitario* (1999a) que será la introducción a *La segunda mano* (2009b) en donde Miguel será el personaje principal y

---

<sup>49</sup> Personaje de su obra *El palacio de la risa* (2014b), *Conversaciones para solitario* (1999a) y *Hdaf*.

que luego reaparecerá en *Adiciones Palermitanas* (2016b) en donde se narra parte de su historia.

Y en el primer tomo de *Hdaf, Círculo vicioso* (2009a) esboza parte de la historia de Villa Grimaldi, escenario principal de *El palacio de la risa* (2014b). Mientras que, en el segundo tomo de la trilogía, *Las cien águilas* (2015b), su autor menciona tener un bosquejo titulado “*Bofe*” y dicho relato es integrado a su texto *Carne de Perro* (2002). Esto último de igual modo, lo reitera en *El palacio de la risa* (2014b). En *Las cien águilas* (2015b) afirma haber escrito un par de líneas para un libro a desarrollar a futuro denominado *Basuras de Shanghai*, cuyo lanzamiento fue en el año 2007.

En “Inestabilidad” del libro *Un pedazo de vida* (2019) su protagonista, un abogado, conoce a una supuesta hija de un empresario, cliente suyo, tratado en un pleito de aguas en Coquimbo. El hombre de negocios es un militar en retiro de apellido Stuyen y es el personaje clave de la trama de su otro libro *Tierra amarilla* (2014a). En un relato denominado “*Cine*”, perteneciente a *Un oscuro pedazo de vida* (2019), su protagonista dice haber vuelto de Copiapó en donde se encontraba por razones de trabajo, el detalle permite conectar la obra con otra más antigua: *Tierra amarilla* (2014a).

## 5.2. Un pasado memorable

De lo previamente explorado, se puede deducir que la lógica mariniana está fundamentada en el uso de ruinas, alegorías, desechos y despojos como instrumentos para evocar y revitalizar el pasado, estableciéndolo como punto de partida en el presente y direccionándolo hacia la potencial recuperación de los valores del proyecto de país que precedió al Golpe de Estado<sup>50</sup>. Lo anterior descrito por medio de una nostalgia reflexiva que cruza la obra de Germán Marín desde su inicio hasta el final. El protagonista de *Notas de un Ventrilocuo* (2013) se desplaza a lo largo y ancho de la ciudad de manera reflexiva, dando cuenta a través de sus cavilaciones de la modificación arquitectónica santiaguina, los cambios de nombre de algunos lugares: “como sucede por ejemplo con el Parque Japonés, bautizado después como Parque Gran Bretaña, la avenida Campos de Sports por Campos de Deportes, el Callejón El Blanqueado por Portal Ochagavía, en un extensa lista patronímica que llega a nuestros días” (23) y la desaparición de determinados elementos de las calles, todo lo anterior en nombre de “el progreso” (27). Más adelante, él menciona que: “cuando voy por la calle [...] descubro que, por más que recorra una cuadra y otra, las cabinas telefónicas han desaparecido” (28). Esto le lleva a concluir que: “la gloria del mundo se ha desvanecido para dar paso a otro mundo que todavía no conocemos” (94). Se conjugan así la nostalgia y el interés por el pasado, en específico aquí, por tratarse de una época en donde la conectividad se establecía mediante esos aparatos dispuestos por las compañías en distintos puntos de la calle. El teléfono público es conocido a nivel internacional por facilitar la comunicación interpersonal por décadas. Sin

---

<sup>50</sup> De ello se habla en *Conversaciones para solitarios* (1999a): “esa escena descubierta por azar, barrida por la violencia, era quizás un adelanto de la ciudad que pronto sería Santiago, agotado ya un sistema de convivencia, perteneciente al ayer acostumbrado a practicar las buenas maneras, donde por encima de las diferencias todos al fin y al cabo eran chilenos, claro está, como a veces me decía Venzano Torres, unos más que otros bajo la ley universal del gallinero” (33). Originando, tal como explica en *La segunda mano* (2009b): “la pérdida del país heredado, el surgimiento de unos valores ajenos a nuestras tradiciones vernaculares” (123).

embargo, la irrupción del celular<sup>51</sup> y la masificación de internet ha hecho desaparecer de manera acelerada las cabinas telefónicas de los espacios públicos. La nostalgia de Germán Marín por este tipo de teléfonos se relaciona con una forma de comunicación mediada en un principio por las telefonistas que tenían la misión de contactar a las personas a través de un cable en la central de la Compañía de Teléfonos de Chile (CTC). La nostalgia invita a recordar, a los lectores mayores de la novela, una interacción entre las personas más personalizada, mediada en algunos casos, por otros más, por ejemplo, cuando había en una casa un teléfono de red fija y era facilitado a los demás vecinos para recibir llamadas. Ello contrasta con la excesiva interconexión, información y estímulos de la sociedad moderna que interfieren en la comunicación con el otro al promover un individualismo que genera lejanía entre las personas. La nostalgia que deriva está acompañada de una sensación de ser ajeno, como se analizó en el capítulo anterior, y por tal razón el ventrílocuo advierte ya no reconocer las calles por las cuales se desplaza definiéndose como: “un extranjero venido del ayer” (117)<sup>52</sup>. Además, la nostalgia se manifiesta cuando el ventrílocuo a raíz de su cesantía acepta trabajar como barman en un local denominado El Globo Azul. Esta ocupación le lleva a extrañar aún más el pasado en donde allí mismo actuaba como artista y a mantener esta nueva actividad a pesar del desgaste ocasionado por sus turnos nocturnos, pero le aburre: “soportar la alegría enferma de esa gente, contagiada por una pasajera modernidad” (86). Debido a su desempleo, casi permanente, cuenta con tiempo para salir a caminar y allí observa:

---

<sup>51</sup> Según la investigación Digital 2021 Global Overview Report, elaborada por We Are Social y Hootsuite, Chile tenía una población de 19,16 millones de habitantes en enero de 2021. En ese mismo mes hubo 15,78 millones de internautas y el número de conexiones móviles fue de 25,31 millones.

<sup>52</sup> *Círculo vicioso* (2009a) indica: “debo ser desde hace años el turista más antiguo de la ciudad” (384). *Cartago* (2008b) señala: “la realidad hostil que, en una permanente mutación, me hacía sentir extranjero” (23). En *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*Fantasma del papel*” se define a sí mismo como: “un hombre del siglo pasado” (163). Más adelante en *La ciudad cancelada* dice sentirse: “de a poco el turista más antiguo de la ciudad” (168). De manera pesimista concluye: “donde apenas era posible encontrar una huella del pasado” (175) al referirse a sus recuerdos del país al volver de su exilio.

las más variadas escenas, casi todas hechas de pedazos fugaces [...] En particular me sorprende cuando voy al centro descubrir de súbito, perdidas entre la gente, empujadas por ésta, a figuras que creía muertas hace años y que, gracias a un instante de imaginación, veo caminar por la calle Ahumada hacia tal vez un bar cercano como La Bahía, tales como la Lanka Franulic y don Joaquín Edwards Bello (24).

Precisamente la mención por parte del autor de estas dos figuras da cuenta de un período caduco, como consecuencia de la modernidad, pero que para él es relevante por su contexto cultural. Este importante detalle constata cómo la novela apunta a una época perdida en la que el ventrílocuo no solo recuerda con nostalgia lugares sino de igual modo figuras del periodismo del pasado y junto con ello critica las actuales, puesto que para el autor los medios de comunicación hoy no entregan nada significativo. A pesar de ello el ventrílocuo logra hallar un lugar similar a los habituales de su época y comenta su preferencia por los bares del pasado<sup>53</sup> como el: “Indianápolis [...] el Nacional [...] como también a Las Tejas, la vieja casona” (36). En otro momento de la narración subraya cómo: “perdidos en la memoria han quedado en Providencia el Emporio Roma, la Cubana, el Bar Capulín” (34). También es asiduo a teatros y salas de cine de barrio a los que concurre tanto para caminar como para rememorar parte de su pasado; lo cual se puede rastrear en las obras anteriores<sup>54</sup>. El protagonista además menciona

---

<sup>53</sup> *Ídola* (2015a) precisa: “donde había ciertos puntos como algunos bares y librerías que me resultaban familiares, ligados al ayer, que me dedicaba a visitar” (Marín, 2015a: 45). En *La ola muerta* (2015c) se lee en el diario de vida que mientras Marín está en Barcelona, siente nostalgia por su país: “hoy hace un frío del demonio en que me agradaría estar refugiado en el bar chichero Las Tejas, en la segunda cuadra de la calle Nataniel Cox, en Santiago” (Marín, 2015c: 175). Luego cuando visita a un amigo, al conocer el patio de dicha construcción, descubre un alero cubierto de tejas que le hizo rememorar los corredores al aire libre de las casas de campo chilenas. *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*Pasado argentino*” explica que al recorrer determinado lugar de Argentina: “me traían el recuerdo [...] de ciertos barrios antiguos de Santiago” (Marín, 2011a: 94). En el relato “*Atmósfera nocturna*” cuenta: “sentado en el bar de la esquina a la espera de nada” (Marín, 2011a: 92).

<sup>54</sup> En *Círculo vicioso* (2009a), el protagonista hace alusión a los recuerdos de cómo su generación se mantenía fiel al cine mudo debido a su encanto, este a su parecer, a punto de morir, proseguía gustándoles. Así mismo nombra varios lugares antiguos en donde era proyectado: “el teatro de barrio que aparece en el pasaje anterior me hace recordar los viejos cinematógrafos de antaño tales como el Delicias, el Rialto, el Principal, el Dieciocho, pero de éstos, uno de los que tengo más próximo en la memoria es el Teatro Victoria, ubicado en la calle Huérfanos al llegar a San Antonio. Por su escenario pasaron numerosas compañías y orquestas” (212). En la misma obra se plantea en una nota: “en [...] “Santiago imaginario”, revista *Cosmópolis*, núm. 3, Madrid, 1981, el autor desarrollará la hipótesis de un Santiago inventado por la memoria a partir de diversos antecedentes tanto literarios como documentales [...] postularía, el curso del tiempo no era difícil de verificar, o de corregir su exceso de realidad (T.S. Eliot), mediante las apariciones de muchos lugares pertenecientes a la vida cotidiana” (570-571). Este artículo citado y transcrito en la novela refiere una gran cantidad de confiterías, fuentes de soda, cafés, salones de té, etc., de antaño. En *Las cien águilas* (2015b) remembranza su atracción por el cine desde su infancia, iniciada

que: “hacía tiempo que no me acercaba a la ex Estación Mapocho [...] La línea más extensa de los Ferrocarriles del Estado llegaba hasta Iquique [...] Nada de aquello existía ya, desaparecido todo en nombre del futuro” (93). Como todo nostálgico reflexivo se da cuenta que el pasado no se volverá a repetir, tal como refleja en *Adiciones palermitanas* (2016b), en donde afirma: “a pesar de ser hoy lejanas a mí; me resultaban dolorosas las imágenes que me surgía” (158); y más adelante, en *Notas de un ventrílocuo* (2013), añade que otra de las desapariciones que a menudo ocurren es el gradual ocaso del circo. Germán Marín en la novela sostiene que tras el Golpe de Estado el tiempo jamás volvió a ser igual para los desplazados como él.

Dichos vestigios causan nostalgia en esta obra, dado que el ventrílocuo apunta al Golpe de Estado como el principal responsable del cese de las funciones nocturnas en los teatros de la capital. Inclusive algunos artistas se vieron obligados a emigrar y los que se quedaron a vivir en él debieron sobrevivir ejecutando pequeños espectáculos en otros espacios, después del cierre de los grandes salones<sup>55</sup>. El ventrílocuo con pesadumbre denuncia: “nunca la realidad sufrida fue más agotadora, más cruel, más aburrida, más pobre, bajo esos días luego del golpe, pero que en verdad al sumar fueron muchos años” (104)<sup>56</sup>; sin embargo, el futuro tampoco se

---

tras la separación de sus padres. Durante ese verano, él debió quedarse en la casa de su tía Lina, después del almuerzo, iba a los teatros para ver películas cerca de allí. En paralelo existen otras referencias, en su diario íntimo, de sus constantes visitas a las filmotecas mientras vive en Barcelona. El protagonista recuerda haberse encerrado en alguna sala arcaica durante sus momentos libres en Madrid. De ahí que en dicha obra postula a esta afición como su auxilio tanto en la adolescencia como en épocas posteriores para evadir la realidad. En ese contexto, en una entrevista denominada *Germán Marín* realizada por Claudia Donoso, el escritor aclara: “desde muy niño los cines fueron para mí un refugio de la realidad, que me parece penosa” (2005: 91). Algo parecido se aprecia en *La segunda mano* (2009b): “el cine constituye, a fin de cuentas, la única pasión que me ha alimentado” (50); En *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*Apariciones y desapariciones*” explica: “también echaba de menos las salas de cine desaparecidas” (155).

<sup>55</sup> *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*La princesa del Babilonia*” da cuenta del cese de funciones del local Babilonia y su dueña concluye: “y si resumo la situación, por la cual pasábamos entonces, apenas nos daba para sobrevivir” (27). *La roja de todos*, del mismo texto, menciona: “no relataré por prudencia los sinsabores que sufrimos, aunque, en cualquier caso, nos sucedió de todo, como siempre le ocurre a los pobletes” (76). Más adelante en *Líneas discontinuas* anota: “la situación que vivía el país hacía imposible cualquier práctica cultural” (76).

<sup>56</sup> *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*La princesa del Babilonia*” habla del clima que se respiraba en ese contexto: “una sensación de desastre en la vida, de ola sucia que pasara” (30). El personaje principal de *Tierra Amarilla* (2014a) precisa: “yo pertenecía a una generación que, emergente al momento del golpe militar, había sido desalojada de cualquier futuro, puesta en la condena de aceptar el exilio o de rebelarse contra ese destino. Digamos amén frente a las palabras hermosas” (97).



presenta como algo esperanzador o algo positivo, todo lo contrario: “a la espera de mejores momentos que no se vislumbraban” (107).

*Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) resulta ser un texto decisivo, porque en él reaparece esa *nostalgia* presente en *Notas de un ventrílocuo* (2013). El vendedor de alimento para perros advierte durante las primeras páginas de la narración del estado actual del país: “hoy ese pasado, muerto a patadas, está vivo en esas columnas que he visto avanzar por la Alameda, cuyas consignas hoy, sin ser las mismas, hablan de un país, que, como Sísifo, aún no encuentra su sino” (18). Germán Marín compara el castigo de Sísifo con la Historia de Chile. El héroe épico fue condenado a empujar cuesta arriba de una montaña una inconmensurable piedra, la que antes de llegar a la cima, volvía a caer, teniendo que repetir una y otra vez el absurdo y frustrante proceso. Marín aprecia que la condena del sujeto moderno se origina por la crisis existencial que vive debido al olvido trágico de su pasado. En otras palabras, el absurdo castigo del sujeto moderno es prescindir del pasado y no aprender de él. Algo coherente con lo planteado por Siegfried Kracauer (2006), quien ve una especie de: “sufrimiento metafísico por la falta de un sentido elevado en el mundo, por su existencia en un espacio vacío, lo que les convierte en vehículos del destino” (141). En sus constantes paseos por Santiago y otras ciudades de Chile, el vendedor de alimento para perro de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) evidencia la nostalgia en distintas escenas: una de ellas es cuando visita por el barrio Bellavista, lugar en el que recuerda el chalet donde vivió cuando pequeño y observa su transformación en una zona comercial.

La nostalgia reflexiva y crítica del narrador se presenta de nuevo al mirar en la televisión un programa: “la memoria me condujo a esas funciones de matiné donde, sentado en la butaca de felpa, propia de una alfombra voladora de la imaginación, vi algunas de sus películas dicharacheras, en las cuales ella constituía la diva del continente” (25). Existen otras múltiples referencias a los cambios que ha sufrido el país tras su regreso. Tal como en *Notas*

de un Ventrilocuo (2013), en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), se refiere a edificios que por su desaparición le provocan nostalgia<sup>57</sup>, por ejemplo, el vendedor de alimento rememora que ha estado en uno de los últimos negocios de barrio que van quedando en Santiago. Pero también, otros sentimientos: “qué desilusión encontrar cerrado el negocio de Vicuña Mackenna, tal vez quebrado comercialmente, donde me entretenía” (45). Ello refleja lo propuesto por Fredreric Jameson en su libro *El giro cultural* (2002), en donde consigna que: “las corporaciones también expulsaron a los pequeños negocios y crearon desfiladeros de rascacielos sin absolutamente ninguna personalidad urbana” (101). Aun cuando este proceso es irremediable, el vendedor de alimento para canes encuentra sectores que la modernidad no ha modificado: “Santiago está cambiando bajo una piel renovada, aunque conserva, al menos en este sector, su antiguo cuño” (77).

En ese mismo contexto, reflexiona sobre las implicancias del proceso de modernización en la memoria del país haciendo referencia a cómo: “el pasado [...] está muriendo en Santiago” (121). Pero el vendedor de alimento de perros vuelve a reiterar que existen lugares como: “el centro comercial de Santiago, a pesar de los cambios urbanos, es un espacio que todavía conserva su identidad, al grado de que en sus calles, si se observa, aún transitan las almas en pena del pasado” (206)<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> En el relato “*El viaje inmóvil*” (1999) publicado por la revista *Qué Pasa*: su protagonista, un niño, luego de una jornada en el colegio en donde su profesor de historia decidió hablar del futuro en vez del pasado durante la noche sueña con el lugar donde residía antes. Allí observa su entorno marcado por el progreso, aunque para su tranquilidad aparecen construcciones pretéritas las cuales le reconfortaba. Ello le llevó a recordar su ciudad natal y mientras deambulaba por la calle pudo distraerse gracias a la música del organillero. Poco a poco el sueño fue alejándose de ese pasado remoto. Lo anterior es otro reflejo de la nostalgia e indagación por el tiempo ido. En *Antes de que yo muera* (2011a) en *Apuntes de un día de los años cincuenta* asevera: “al cruzar Huérfanos con Estado duele ver que está terminándose de demoler el edificio donde brillara la tienda Gath & Chaves, adonde iban a regodearse las mujeres elegantes y los niños inocentes hacían sus encargos al Viejito Pascuero [...] es el paso inicial de otra demolición que empieza a suceder” (78).

<sup>58</sup> En *Círculo vicioso* (2009a), durante su exilio en España señala: “en la populosa calle Princesa [...] existe la cordelería Pons, un negocio muy antiguo [...] dedicado a la venta de cordeles de toda especie. Me acuerdo de que, a poco de llegar a Barcelona, había una tienda casi al lado, tan pretérita como ésta, que sólo vendía mieles muy distintas y otros cuchillos, de una novedad enorme [...] a pesar de que cada día las ciudades son más vulgares, aún sobreviven, como en las historias, lugares encantados” (177).

La nostalgia reflexiva por el pasado se observa en las críticas hacia el cambio de la parrilla programática de las radioemisoras, el vendedor de alimento para canes siente que ya no se transmite música auténtica viéndose obligado a: “pasar al uso del tocadiscos, del walkman [...] para en verdad escuchar música [...] empezaré por rescatar de la bodega [...] los discos de vinilo que aún conservo” (59). Denomina a la televisión “basura” al no encontrar programas con contenido cultural. Al mismo tiempo, se aprecia la nostalgia cuando indaga en las radioemisoras nacionales y percibe la ausencia de la sensibilidad en la música actual<sup>59</sup>. Esta repentina modificación explica, sin tener ninguna fuente de información, comienza cuando en el año 1954 apareció *Rock around the clock*, interpretado por Bill Halley y sus Cometas. De ahí en adelante la masificación de estilos pasó a invadir las radioemisoras chilenas. Es reiterativa su crítica a los medios de comunicación agregando que son dominados por “los poderes fácticos” (65). En esta novela persiste la nostalgia por los teléfonos de red fija, resistiendo el uso del teléfono celular. Es así como el protagonista mantiene contacto con Eloísa por medio del teléfono de red fija a pesar de ella haberle regalado un celular; confirmando que no lo usará. Ello remite a los planteamientos de Byung-Chul Han (2020), quien expone: “la comunicación digital se está convirtiendo hoy cada vez más en una comunicación sin comunidad. El régimen neoliberal impone la comunicación sin comunidad, aislando a cada persona y convirtiéndola en productora de sí misma” (25). Por esta razón, el vendedor de alimento para perros busca liberarse de la dependencia de un celular y que le puedan contactar en cualquier momento. A diferencia de ello, se propone usar el teléfono de red fija en los horarios en los cuales se encuentre en su hogar. La profesada nostalgia cobra mayor fuerza con las ruinas contempladas a partir de su desplazamiento urbano vivencial: “no dejé de reflexionar

---

<sup>59</sup> En *Círculo vicioso* (2009a), apunta a la exclusión de lo cultural y a cómo, desde su punto de vista, “la historia se está transformando, gracias a la tecnología, en el consumo televisivo por excelencia, en el espectáculo instantáneo para acompañar la digestión, en la medida que las fuerzas sociales han ido perdiendo protagonismo en nombre de la Gran Reconciliación de intereses a que hoy se comienza a asistir” (415). Junto con ello, el personaje principal, advierte que cada día las personas están más lejos de sí mismas y: “la única manera de ser contemporáneos” (415) es seguir los programas de televisión actuales.

sobre el pasado, que está muriendo en Santiago, invadido por las irremediables grandes construcciones” (121).

En *Adiciones palermitanas* (2016b), se presenta algo similar cuando concluye: “hoy todo aquello está muerto [...] me resultan dolorosas las imágenes” (158), luego explica: “me dolió saber que tal vez el lugar no volvería a ser como antes, pero ya estaba acostumbrado al maldito avance del progreso” (165). La añoranza por pasar tiempo acompañado le hace asistir a unos encuentros bailables organizados por unos evangélicos, en donde se comparten los alimentos, aumentando la inclinación del protagonista por concurrir a esos ágapes sociales típicos de un pasado recuerdo en clave de su juventud. Otra escena que corrobora la afirmación de que el escritor chileno es un nostálgico reflexivo aparece cuando se narra en la novela que: “yo sentía por ese sector de Santiago, sin existir ningún vínculo mayor, una suerte de respeto debido a su antigüedad, en la que a pesar de los cambios, aún se mantenían en pie ciertos rasgos propios que delataban un pasado mejor” (99)<sup>60</sup>. En resumen, para el protagonista de la novela: “Santiago distaba de ser más bella que antes” (16)<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> *El palacio de la risa* (2014b) refleja esa nostalgia en la voz del personaje principal, quien da cuenta de sus constantes recuerdos: “la fragancia de aquellas tardes, mezcla de flores vivas y de restos invernales, no se borraría de mí hasta el grado de que, en Barcelona, durante el exilio, desperté anhelante en la madrugada, desorientado en la oscuridad, llamado en el sueño por esa evocación” (61). Este libro muestra una nostalgia por el lugar visitado durante su infancia y en época adulta revelando cómo a lo largo de su estancia en España rememora hasta el instante de su regreso al país cuando decide visitarlo comprobando que el espacio presente en su memoria ya no existía. El protagonista de *Las cien águilas* (2015b) en su diario registra otro episodio nostálgico: “hoy en la calle, como me ocurrió vez pasada, sufrí el trastorno de sentir que caminaba por Santiago, pero en esta oportunidad, bajo la idea de vencer el absurdo a través del cual me deslizaba, seguí adelante desafiando esa realidad que trataba de imponerse sobre mí” (322). Al respecto, según Patricia Espinosa (1997), en *Las cien águilas* el autor en sus paseos por Barcelona recoge imágenes que lo vuelven una y otra vez a lo pretérito, en donde a pesar de todo, fue la mejor época de su vida. Su escritura se transforma así en un acto de sobrevivencia. La nostalgia en Marín, además, es patente en un texto posterior al corpus narrativo: *Un oscuro pedazo de vida*. Su inclusión permite apuntar a características similares acontecidas en las novelas que la tesis abarca. Para Álvaro Bisama (2019) dicho texto refleja cómo los personajes de Marín están atraídos por la fantasía de ser otros, efecto que se añora con melancolía, mientras comienzan a percibirse como los últimos espectadores de un mundo olvidado. El libro contiene historias o fragmentos de vidas desplegadas como promesas o miniaturas. La literatura de Marín, según Bisama (2019), responde a cómo: “la memoria hiere los cuerpos al recordarles lo que han dejado de ser y lo que el tiempo ha destruido en ellos; siempre presentándolos como sobrevivientes confiados en el engaño de cotidianidad siempre a punto de romperse” (118).

<sup>61</sup> En *Compases al amanecer* (2010a) dice estar: “dedicado en solitario a recorrer los lugares que echaba de menos, pero los cuales comprobaba a través de los días, ya no eran los mismos” (124). *Ídola* (2015a) menciona: “como ya había comprobado en los primeros paseos luego del regreso al país, quedaban las ruinas contemporáneas de una edificación espuria, pero como se advertía, por ejemplo luego de la desaparición del hotel Crillón, de la casa

La nostalgia reflexiva mariniana se relaciona con la mirada retrospectiva del *Angelus Novus* de Walter Benjamin en el sentido en que posee una pérdida de la fe<sup>62</sup> en el progreso al estar constantemente recordando una época anterior<sup>63</sup>. Marín, por medio de los personajes de sus textos, emprende la búsqueda personal de comprender el entorno, del que se ha ausentado por casi dos décadas, y al mismo tiempo, el presente y a sí mismo<sup>64</sup>. Sobrelleva, así, el presente, razón por la que en *Adiciones palermitanas* (2016b) señala: “la realidad, que, estacionada en el pasado, me permitía entrar al espejo del tiempo y sobrellevar, sin salirme de la rutina diaria, la vida que practicaba” (64).

Las devoluciones de los temas subyacentes alojados en sus textos reflejan la profunda crisis experimentada por los chilenos que fueron torturados durante el Golpe Militar. La constante repetición de estas temáticas en los recuerdos se podría explicar con la experiencia vivida por Germán Marín y con lo planteado por Nietzsche (2019): “que para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; sólo aquello que no cesa de doler permanece en la memoria” (88). Marín tiene recuerdos esculpidos como consecuencia de la pesadumbre ocasionada por el exilio<sup>65</sup> y busca a través de su obra, al menos, propiciar en sus lectores

---

Krauss, del teatro Victoria, etc.” (74). *La segunda mano* (2009b) comenta: “Santiago parecía una ciudad aquejada de una enfermedad desconocida” (11).

<sup>62</sup> Germán Marín sería nihilista pues en sus novelas es posible observar una desesperanza en el progreso del mundo. El nihilismo sería: “la dogmatización del escepticismo [...] y se ha expresado a veces en forma de una “concepción del mundo”. Esta puede ser la concepción del mundo del que adopta un pesimismo radical” (Ferrater, 1965: 389).

<sup>63</sup> En *Las cien águilas* (2015b) destaca: “esa literatura escribivida que mira siempre hacia atrás, en un permanente viaje inmóvil, mientras avanza en la narración de sí misma” (74). En *Mudo* de *El palacio de la risa* (1995) sentencia: “estoy condenado a quedar para siempre, con la mirada vuelta hacia atrás” (88). *La segunda mano* (2009b) arguye: “de ahí que, el volver la mirada atrás, a menudo el ayer existe debido a nosotros” (50).

<sup>64</sup> La nostalgia reflexiva además de una herramienta crítica es una manera de entenderse a sí mismo. *Hdaf*, tiene como rasgo fundamental, según Christian Miranda (2010), la recuperación del pasado por medio de una divagación de la memoria del narrador quien, al mismo tiempo, es un personaje. Germán Marín en la novela mira el pasado como resultado de los: “requerimientos del presente, a la demanda que busca comprenderlo, dar sentido incluso a sus condiciones más complejas e inextricables” (Miranda, 2010: 3).

<sup>65</sup> En *Círculo vicioso* (2009a) indica: “mi único prójimo aquí son los exiliados que salieron a la caída de la República” (116); “en el exilio del exilio que es, en definitiva, el mundo real que vivo en Barcelona” (229); “el exilio despapeló todo, depelotó todo, dejándonos sólo con la memoria” (586). En *Cartago* (2008b) se define a sí mismo como: “un ex chileno con vocación apátrida” (18).

sensaciones similares para que se marquen y no sean olvidados. Esa mirada hacia el pasado a partir de la evocación o la representación ruinoso del presente lleva a reflexionar al lector sobre cómo el olvido se ha impuesto en la memoria individual y colectiva<sup>66</sup>. Así la memoria colectiva entra en crisis, hecho del que da cuenta la narrativa mariniana, pues no existe tiempo para detenerse a mirar el pasado<sup>67</sup>. Marín para intentar modificar ese olvido rescata de la memoria

---

<sup>66</sup> En *Fuegos artificiales* (2017) afirma: “el país no tenía memoria, solamente historiadores de salón” (109). Por lo tanto, intentar borrar diferentes episodios de la historia proviene de antaño. De esa manera, *Fuegos artificiales* adquiere un carácter intuitivo de cómo se conformará la identidad nacional tanto durante el Golpe de Estado como al término de la dictadura. En *Círculo vicioso* (2009a) asevera: “Chile es un país de historiadores como decía Menéndez y Pelayo, pero que en el fondo de su alma odia la historia” (568). En *Conversaciones para solitarios* (1999a) sucede algo idéntico cuando advierte: “en el modesto Chile, ante la falta de memoria” (13). En *El palacio de la risa* (2014b) su protagonista aclara encontrarse: “en medio de un pasado que ya no interesaba a nadie” (144), refiriéndose a los acontecimientos históricos relacionados con el tema central del libro. Lo mismo podría extrapolarse al corpus narrativo pues se observa ese mismo propósito. En *Las cien águilas* (2015b) reitera: “sería la peor jugarreta de la política chilena echar al olvido lo sucedido, pues, se quiera o no, en el interior de la sociedad chilena perduran unas heridas imposibles de cerrar” (208); “se pretenderá borrar la memoria de los anales y con esto lograr que desaparezcan los hechos” (432). Y en *La ola muerta* (2015a) reafirma: “resultaba fácil pensar frente a aquel movimiento perpetuo que la Historia en ciertos instantes se evaporaba en unos fluidos invisibles” (74); “diez muertos en una nueva protesta nacional. ¿Mañana se recordará esto? (110). En *Basuras de Shanghai* (2007) lo confirma: “como se desconoce quien pueda extinguir de sí la costumbre de olvidar, beberemos mañana las aguas del río Leteo, citado por Homero, por lo que avanzaremos más rápido hacia la muerte, sellados nuestros labios por la cera de la Historia, indiferente a nuestras pasiones hoy anacrónicas” (75).

<sup>67</sup> En *Fuegos artificiales* (2017) narra la masacre de la Plaza Bulnes de 1946. Mientras los protagonistas, padre e hijo, pasaban por allí en su coche: “aparecieron bomberos vestidos de fajina que recorrían manguera en mano el asfalto de la primera cuadra del Barrio Cívico, gritando desaforados, profesionales, contra los frontis silenciosos en esa llanura de cemento muerto, culpables de algo que había que borrar siempre: residuos de la memoria; cascajos de la molestia: un desesperado apuro en terminar pronto la faena, vociferando moverse más rápido, apurarse ñatos que el sol está pegando y hay que terminar [...] Santiago era ahora una ciudad cercada por un enemigo poderoso invisible, enmascarado” (23). Aseveración que reaparece en *La segunda mano* (2009b): “una ciudad sitiada por un enemigo invisible” (13); “Santiago era cada vez más inhóspito, semejante a una ciudad asediada por un enemigo invisible” (145). En *Fuegos artificiales* cuando el hijo le pregunta a su padre respecto a las víctimas éste le responde que no importa porque ya están muertas. La anterior escena muestra, por un lado, el esfuerzo por borrar vestigios relacionados con las violaciones de los derechos humanos y, por otro lado, la indiferencia frente a las víctimas y el hecho histórico en cuestión. Nelly Richard en *La insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* (1994) plantea que, de todo el repertorio simbólico de la historia chilena, la memoria es una de las figuras con mayor complejidad debido a la tensión entre recuerdo y olvido. Se suman los cuerpos sin hallar, sin sepultar y por lo tanto una historia inacabada, inconclusa y abierta. Luego del Golpe de Estado, para la autora, tres razones han llevado a una fractura y discontinuidad en la memoria: la amenaza de pérdida durante el régimen militar, la recuperación durante la democracia y el desafío de la reconciliación en una comunidad dividida por la violencia y las heridas. En la misma línea, Gabriel Gatti (2011) propone la existencia de dos tipos de narraciones surgidas a partir del complejo tema de los detenidos desaparecidos: la narrativa del sentido y la narrativa de la ausencia del sentido. En cuanto a la primera, tiene por propósito denunciar a los ejecutores e involucrados en violaciones a los derechos humanos para intentar resarcir, aunque sea en el plano simbólico, las relaciones rotas por la dictadura. Tiene como peculiaridad ser un discurso claro y categórico. Pero Gatti apunta a que en el discurso artístico se da más bien el segundo tipo de narrativa caracterizada por la narrativa de la ausencia de sentido, del vacío y abierta pues busca descifrar el tema desde un prisma más amplio junto con interrogantes generadas a partir de otras interpretaciones y puntos de vista las cuales, por cierto, no dejan de lado la complejidad. En este sentido la narrativa de Germán Marín, siguiendo esta taxonomía pertenece a la narrativa de la ausencia de sentido.

individual, suya y de otros, fragmentos que visibilizan lo que se ha querido negar: crímenes, torturas, extorsión, personas desaparecidas, impunidad<sup>68</sup>. Un ejemplo es *Notas de un ventrílocuo* (2013), en donde se nombra a Fernando Rivas quien habría sido: “vejado después del golpe” (68). La narración se centra, más adelante, en cómo su protagonista tres o cuatro días después del Golpe de Estado se da cuenta de que en el río Mapocho: “los cadáveres [...] flotaban pesadamente” (75). Otro caso aparece en *Bolígrafo y los sueños chinos* (2016a), en que el protagonista en una conversación con Mañungo, el jardinero de la casa de Eloísa, escucha sobre un primo suyo desaparecido durante la dictadura encontrado hacía poco en Vallenar, en el fondo de una mina en desuso<sup>69</sup>. La narrativa de Germán Marín busca dar cuenta de la existencia de otra memoria que difiere claramente de los recuerdos oficiales. Según Paul Ricoeur (1999), ella es reforzada por medio de la memoria colectiva y de las celebraciones de los grandes acontecimientos históricos. Las novelas dan cuenta de esa clave ética destacada por el filósofo francés:

no debemos olvidar, en primer lugar, para resistir el arruinamiento universal que amenaza a las huellas dejadas por los acontecimientos. Para conservar las raíces de la identidad y mantener la dialéctica de la tradición y de la innovación, hay que tratar de salvar las huellas. Ahora bien, entre estas huellas se encuentran también las heridas infligidas por el curso violento de la historia a sus víctimas. No debemos olvidar, por tanto, también y quizás sobre todo, para continuar honrando a las víctimas de la violencia histórica. En este sentido, puede decirse que la memoria se encuentra amenazada. Puede serlo y ha sido amenazada políticamente por aquellos regímenes

---

<sup>68</sup> Pero Marín, contrario a la historia oficial hegemónica, piensa, como lo registra en *Cartago* (2008b), que Chile se parecía a: “un largo patio escolar lleno de fantasmas redivivos” (74).

<sup>69</sup> Esto es inclusive posterior a las tres novelas analizadas, así en *Un oscuro pedazo de vida* (2019) en el relato “*Desaparición*”, su personaje principal un residente de la pensión de la señora Laura describe un hecho relacionado con el día del Golpe Militar. Uno de sus compañeros de hospedaje se dirige a su trabajo a pesar de las advertencias en la radio de quedarse en casa y del toque de queda decretado luego del bombardeo del Palacio de la Moneda. Esa tarde, cuenta el protagonista, su compañero no regresó, tampoco al día siguiente y por esa razón fueron junto a Laura a la comisaría de Yungay a presentar una denuncia. Los días posteriores trajeron más incertidumbre debido a su desaparición y les dejaron una sensación de haber ocurrido algo irremediable, según se decía podría haber estado dentro de un grupo de manifestantes apresados la tarde del 11 de septiembre. En *Borriones*, del mismo libro, el personaje principal recuerda cómo durante su período universitario se vio envuelto en aprietos producto de la dictadura. En relación a esto, Marín, en *Círculo vicioso* (2009a), durante su exilio reflexiona: “si algún día regresara a Chile tendré, me pregunto, tranquilidad para vivir en ese país sospechoso de tantas cosas” (80).

totalitarios que han ejercido una verdadera censura de la memoria. La manipulación, pues, pasa por el uso perverso de la propia selección, puesta al servicio del desvío de la conminación dirigida contra el olvido (40).

También es evidente en Marín la presencia de una conciencia histórica semejante a la defendida por Ricoeur, en gran medida porque sostiene una lucha continua con la memoria oficial enseñada. Además, Marín busca abordar los eventos fundacionales desde una perspectiva alternativa, lo que se alinea con el enfoque de Ricoeur. En este sentido, el autor chileno cuestiona cómo ciertos aspectos son descartados en la selección y construcción de la narrativa histórica, simplemente debido a que la narración hegemónica los considera menos significativos para la trama general. Destaca además la falta de identidad atribuida por Germán Marín a la negación del pasado por parte de las clases dominantes, por esa razón *Notas de un ventrílocuo* (2013) describe a Santiago como una ciudad que: “aún no posee una identidad definida, en una constante mudanza” (23). Esto se asocia a las ideas de Elizabeth Jelin (2002) quien arguye que la memoria es un instrumento facilitador para el sentido de pertenencia social de las personas. Desde esta perspectiva si se incluyera la voz o los relatos discriminados<sup>70</sup>, o silenciados, existiría referencias a un pasado común y a la construcción de un sentido de valoración dentro de un grupo. Germán Marín despliega peculiares procesos de reescritura y reflexión sobre lo pretérito, procesos en los que destaca por descontado un insistente compromiso ético y político. Estos se plasman en la visibilización de otra memoria que está en tensión con la fomentada por el poder: “las «cuentas con el pasado» en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia institucional se combinan con urgencias éticas y demandas morales, no fáciles de resolver por la conflictividad política en los escenarios donde se plantean y por la destrucción de los lazos sociales inherentes a las situaciones de catástrofe

---

<sup>70</sup> Mariela Fuentes (2008b) en su artículo “Dos cortes en la historia, la cultura y la narrativa chilenas: *Juana Lucero* y *La princesa del Babilonia*” destaca que en el relato “*La princesa del Babilonia*” se incorpora una versión popular no oficial de los acontecimientos históricos por medio de la narración en un contexto de censura durante la dictadura.



social” (Jelin, 2002: 11). La narrativa de Germán Marín busca homenajear a los afectados junto con reparar los daños ocasionados. Al introducir estos episodios hace notar cómo la linealidad de la Historia: pasado, presente y futuro se ve enfrentada a las experiencias pasadas y las expectativas del porvenir, ello causa un espacio de tensión desestimado por la narrativa oficial. Frente a la modernidad, el progreso, la desaparición y el continuum de la Historia Germán Marín (2008b) identifica un gran recurso de análisis: “la memoria [...] inclinada sobre todo al pasado, quizá como una forma de sostén” (31). Lo que concuerda con Diego Zúñiga (2010), quien plantea que la obra está marcada por el interés de Germán Marín por la Historia nacional y todo lo relacionado con la dictadura.

Su retrospección aborda las repercusiones del nuevo orden implantado en el país que se invisibiliza en la Historia oficial. Tal como sostiene Svetlana Boym (2015) el nostálgico reflexivo analiza la promesa incumplida de la felicidad moderna y rechaza la indiferencia promovida por la globalización tecnocrática. Pero Marín no solamente es un nostálgico que cuestiona la felicidad y desestima lo tecnológico, sino que crea una narrativa en la que describe una figuración ruinoso del presente que refleja cómo las relaciones entre las personas se cosifican materialmente que decantan en un retroceso social, más que a un progreso, puesto que origina sujetos que no se detienen a pensar con atención, no porque la masa no pueda pensar sino fruto de la gran cantidad de preocupaciones asociadas al empleo que posee. En esa línea el protagonista de *Compases al amanecer* (2010a) al examinar la sociedad dice que: “en cuyos rostros, como se daba cuenta, imperaba en su mayoría un vago sentimiento de pesadumbre” (124).

Es patente cómo Germán Marín en las tres novelas abordadas manifiesta una nostalgia por su vitalidad, ya que en la época de creación de *Hdaf*, mantiene cierto vigor que de manera paulatina va perdiendo a través de los años. La decadencia del cuerpo es evidenciada en su obra tardía, porque existe una concomitancia entre el personaje principal y el autor en enfermedades,

dolencias y dificultades al caminar. Tal es el caso en *Notas de un ventrílocuo* (2013) espacio en el que el ventrílocuo refiere: “la visita al médico [...] me recomendó, sin embargo hacer, hacer gárgaras cada mañana [...] junto con la prohibición de ingesta alcohólica” (31); “he vuelto a recuperarme de la enfermedad que me aquejaba, echado en la cama por más de veinte días tras la visita al médico” (63); “he vuelto al médico que me atiende” (78) y “mejorado por completo he salido” (114); en *Adiciones palermitanas* (2016b), en donde el escritor longevo dedicado a escribir una novela comenta: “advertía nuevamente que la dolencia distaba de ser pasajera” (15); “cambié de ritmo a partir de la enfermedad” (48); “al poco rato de avanzar, las punzadas empezaron a bajar hacia los muslos” (60); “las piernas se ponían rígidas, sujetadas por una tensiones que, a continuación, se transformaban en unas punzadas opacas, sin hacerme desesperar, pero que me llevaban a buscar con urgencia un sitio donde sentarme” (163). En resumen, el vendedor de alimento para perros de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) revela que: “el tiempo hoy viejo que uno ha vivido, desaparecido sin darme cuenta, sólo puedo vindicarlo por momentos, por instantáneas, a través del pensamiento errabundo, mezcla de recuerdos difusos y pasajes imaginarios” (230). Al mismo tiempo *Hdaf* es parte de un ciclo vital *nostálgico* por el Chile anterior al régimen militar, tema central la narrativa mariniana. El vendedor de alimento para canes concluirá nostálgica y reflexivamente: “la felicidad ya no es lo que fue. Vivimos otros días” (197).

### 5.3. El flâneur chileno

Al personaje principal de las obras de Germán Marín se le puede considerar flâneur puesto que presenta una serie de características planteadas por los teóricos del caminar, pero con un giro latinoamericano. Un acercamiento previo permite diferenciarlo, como él mismo señala, con un clochard. La figura del flâneur en Marín vagabundea por la ciudad, pero siempre regresa a su hogar: requiere de su espacio personal para reflexionar sobre aquello contemplado a lo largo de su jornada. Es posible advertir la presencia del flâneur como un elemento presente desde su obra temprana, específicamente *Círculo vicioso* (2009a). Allí, Germán Marín, asevera que en la calle es un verdadero flâneur. También agrega un pie de página en donde aborda la temática: “como dice Walter Benjamin en relación al París de Baudelaire, el flâneur es «un abandono en la multitud» y, como recompensa por sus humillaciones, esa multitud penetrará «en el callejeo del alienado venturosamente» como un estupefaciente” (597). Algo similar se observa en *Ídola* (2015a), en donde el autor se identifica a sí mismo como uno “en esos callejos. A veces iba a matar el tiempo al centro, donde había ciertos puntos como algunos bares y librerías que me resultaban familiares, ligados al ayer, que me dedicaba a visitar sin otra inquietud que un extraño ocio como el del flâneur baudeleriano desarrollado por la crítica literaria” (45). Tanto en *Círculo vicioso* (2009a) como en *Ídola* (2015a), Germán Marín reconoce ser efectivamente un flâneur, los textos dialogan con el corpus narrativo en diferentes ejes temáticos, como la nostalgia por los espacios pretéritos de la cita anterior, y en el caso de esta figura se visualiza una progresión a lo largo de su obra que le permite examinar la realidad nacional.

El protagonista como todo buen flâneur, es un paseante que divaga por las calles de la ciudad en distintos horarios y en ocasiones con el único objetivo de distraerse, en otros vagabundea, sale a respirar aire fresco, deambula sin destino y de manera ociosa y se desplaza a parques, barrios populares, plazas, el centro histórico, cafés, teatros, fuentes de soda y, en

ocasiones, fisgonea tanto a las masas como a mujeres disimuladamente para no ser visto. Durante sus paseos porta una libreta con la que registra datos, reflexiones, pensamientos y cosas que le llamen la atención que examina con detención y regresar a su hogar para trabajar con el material recolectado. Su tipo de flâneur posee una ocupación remunerada, pero no bajo la modalidad de jornada laboral actual, sino más bien intentando obtener las ganancias necesarias para los gastos básicos como vivienda y comida. En Marín, entonces, el flâneur adquiere ciertas notas subversivas que se rebelan contra el estándar de vida de la sociedad chilena y que investiga para llegar a una verdad diferente a la planteada por la narrativa oficial.

Existen múltiples referencias a las cualidades del flâneur, las que son patentes en cada uno de los textos abordados. En *Notas de un ventrílocuo* (2013) el ventrílocuo señala: “cada vez [...] algo cotidiano dirige mis pasos” (35); “caminando perdido a la buena de Dios, sin otro propósito que distraerme” (38) y “me agrada en las mañanas, luego del desayuno, salir a pasear por las calles” (52); “como acostumbro después de cenar [...] salgo abrigado a caminar un rato” (53); “también he estado a la búsqueda de algo que desconozco, semejante al vagabundeo” (72) y “salí a caminar” (89). Como se observa, el ventrílocuo camina a diario y en determinados instantes más de una vez durante la jornada gracias a los recorridos breves que le facilitan volver a su hogar. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor de alimento para canes intercala su trabajo con el deambular, él mismo se considera: “un hombre de la calle” (38), más adelante menciona: “vagué un rato a la espera de nada” (206). Esto coincide con lo propuesto por Álvaro Bisama (2016) para quien la novela está constituida por caminatas. En *Adicciones Palermitanas* (2016b) el escritor de la tercera edad a pesar de una distensión que le aqueja insiste en pasear: “he salido a respirar el aire [...] después de caminar unas cuadras, ha vuelto al cuerpo la puta compañía del dolor” (35); “Santiago no dejaba de ser entonces para mí la ciudad por la que podía caminar cuanto quisiera, a salvo todavía del impedimento físico” (102). Los protagonistas sienten un impulso, una necesidad, un deseo por salir a caminar

relacionado, a su vez, con el interés por los cambios de la ciudad que describen. Más adelante, en *Adiciones palermitanas* (2016b), el escritor jubilado aduce: “salía a la calle más a menudo” (168). El administrador del Palermo se escapa, gracias a un acuerdo con Josefa (la encargada de la limpieza), para salir a pasear<sup>71</sup>.

Es posible entender al flâneur en el corpus narrativo como una ocupación remunerada bajo los planteamientos teóricos de *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo* de Dorde Cuvardic (2012), quien en su texto propone la existencia de un flâneur costumbrista en el siglo XIX en Latinoamérica que deambula por espacios urbanos prestando atención a su alrededor. Cuvardic retrata un flâneur cronista encarnado en los viajes de intelectuales de la época por el mundo y que se aprecia en distintos artículos periodísticos. El trabajo no es un impedimento para el despliegue de un flâneur siempre y cuando cuente con flexibilidad horaria. Se considera tras esta premisa que el personaje principal de las novelas analizadas mantiene un quehacer, pero dispone de tiempo para el ocio. En *Notas de un*

---

<sup>71</sup> La figura del flâneur se evidencia en otras de sus obras, algunas de las cuales tienen rasgos autobiográficos, así en *Círculo vicioso* (2009a) se lee: “soñé que caminaba” (Marín, 2009a: 80); “llevándome a caminar” (185); “he vuelto a salir a la calle y, como me ha sucedido otras veces, he sentido en el rostro la explosión de la ciudad, el parloteo de la gente” (228-229); “llevado por mis paseos vespertinos” (252); “después de pasar todo el día en la calle” (475). *Las cien águilas* (2015b) dice: “he salido esta tarde a caminar [...] después de vagar” (50); “vagabundeo por la Barceloneta” (305). *Conversaciones para solitarios* (1999a) en el relato “*Mi primo Miguel*” destaca: “mientras caminábamos” (25) y “mientras caminábamos ahora” (27). *Ídola* (2015a) agrega: “caminar en dirección a la avenida Lyon” (27); “apuré el paso” (29); “retomé el camino hacia Plaza Italia” (31); “me acostumbé a salir a caminar” (47); “al ponerme a caminar” (48); “la parte más importante del día estaba ya resuelta al pisar la calle [...] andaba así en la calle casi toda la jornada” (73); “después de la merienda de almuerzo, era un paseante más” (128); “caminaba bajo aquel suave viento de la tarde” (227). *Lazos de familia* (2008a) en el relato “*Tarde de cine*” comenta: “sólo cabe ponerme a caminar con los calcetines caídos en dirección a Alameda, perfilada esquinas más allá por el ruido de los tranvía, antes de que sobrevenga la noche serena sobre Santiago” (25); en *Nunca se sabe* manifiesta: “soy un animal de costumbre que, adonde he llegado a vivir, al poco tiempo, determinadas costumbres diarias se apoderan de mí, bajo un tramado inconsciente [...] que con las semanas, los meses, transforman sus pasos por la ciudad en un ritual cerrado, poco flexible a las novedades, donde sólo doy vueltas por los lugares establecidos [...] tal vez es una forma de practicar cierta claustrofobia pública” (41); en *Una casa* añade: “librada al ocio del caminante que, a manos en los bolsillos, mira” (135). *Cartago* (2008b) narra: “aprovecho para desentumecer las piernas, caminando de una punta a otra del patio” (13); “divagaba en esto como un paseante” (54); “al salir cada tarde de paseo” (79). *La ola muerta* (2015c) señala: “seguimos caminando por Boedo sin rumbo” (273); “después de almuerzo saliendo a vagabundear” (326); “salir a caminar” (136). *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*La princesa de Babilonia*” hace alusión a un hombre “dedicado a callejear al modo de un turista” (46). En el relato “*Regreso a las cenizas*” plantea: “salí animado a caminar por sus calles arboladas bajo la luz de metal de un día radiante” (155). *La segunda mano* (2009b) expone: “nuestros pasos en esa calle” (11); “transformándonos cada vez más en uno paseantes” (18); “mientras caminábamos” (32). *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*El barrio once*” detalla: “salir a caminar por sus calles” (86).

*ventrílocuo* (2013) el ventrílocuo tiene presentaciones esporádicas, en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) el vendedor de alimento para perros posee un horario libre y en *Adiciones palermitanas* (2016b) el escritor jubilado cuenta con una pensión logrando subsistir en la pobreza, pero de manera digna y gracias a ello, puede escribir una novela. A pesar de su ocupación el personaje principal de las obras frecuentemente pasea sin dirección como se observa en *Notas de un ventrílocuo* (2013), en que el ventrílocuo sale: “sin tener un propósito” (127) y en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) en dónde vendedor de comida para canes precisa: “me agrada la calle cuando salgo a caminar sin ningún propósito definido” (214). Ello concuerda con la definición de Franz Hessel (1997) sobre este asunto que alude a que para ser un flâneur es necesario no contar con ninguna programación previa ni un plan preestablecido<sup>72</sup>.

Estas actividades asociadas con el arte concuerdan con la descripción del flâneur de Louis Huart (2018), es decir, con la necesidad de algunos artistas de pasar tiempo caminando luego de una jornada laboral y de informarse en la calle de todos los acontecimientos omitidos por los medios de comunicación. En cuanto al primer rasgo se comprueba cómo en *Notas de un ventrílocuo* (2013), el ventrílocuo tras una actuación en el Teatro Municipal de Santiago cuenta que caminaba de regreso junto a una violinista con la que compartió escenario y por la que sentía una atracción. Al regresar del intento fallido de juntarse con un empresario del espectáculo para acordar una contratación, el que nunca llegó refiere: “el viaje me sirvió para deambular” (100). Y menciona que tras sus actuaciones en el Piano-Bar Regine durante el receso que se generaba entre una y otra presentación, tenía por costumbre salir a caminar. En

---

<sup>72</sup> En *Círculo vicioso* (2009a) apunta: “cada mañana después de acicalarme salía a caminar sin un rumbo preciso” (Marín, 2009a: 346). *Las cien águilas* (2015b) expone: “cada vez que salíamos a vagabundear. En esos callejeos sin plan determinado” (Marín, 2015b: 235). *Ídola* (2015a) precisa: “vagar de un lado a otro, a la espera de nada, hasta que caía la noche” (Marín, 2015a: 73). *Lazos de familia* (2008a) en el relato “*El azar capitado*” afirma: “suelo largarme a la calle a descubrir los detalles que asoman al paso mientras camino, ocioso como el que más sin otro rumbo que el señalado por el azar. Trato que nada de la fugacidad se me escape” (Marín, 2008a: 21). *Cartago* (2008b) plantea: “camino hacia donde fuera” (Marín, 2008b: 23); “caminé sin parar en cualquier dirección” (Marín, 2008b: 46); “vagabundeaba sin otro propósito” (Marín, 2008b: 133). *La ola muerta* (2015c) muestra: “caminé a la buena de Dios sin resultado alguno” (Marín, 2015c: 235). *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*El juego de vivir*”, además, asevera: “salimos a caminar sin rumbo” (Marín, 2011a: 116).

*Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor de comida para perros se podría juzgar como un artista pues es el autor de su propia obra: escribe una novela basada en las notas que él mismo registra en su diario íntimo. Después de ofrecer mercadería en distintos negocios indica recorrer las calles sin otro objetivo que sentirse un turista. Tras un viaje de trabajo desde Santiago hacia Concepción, reafirma ir a vagabundear por el centro de la ciudad. Después de una jornada laboral en Ovalle reitera: “tibia la noche, aproveché luego de caminar un poco” (53). Al terminar de presentar sus productos se dirige a estirar las piernas al centro de Santiago, buscando tranquilidad y relax. En *Adiciones palermitanas* (2016b), el escritor pensionado cuenta que a continuación de destinar unas horas a la novela que está desarrollando: “salgo a caminar” (9). Mientras que el otro protagonista, el administrador del hotel, expresa que cuando no ingresa ninguna pareja a las instalaciones, acostumbra a salir a respirar aire fresco, después de haber permanecido en una larga jornada laboral. En relación a la segunda característica, pormenorizada por Huart, se refleja cómo el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013) asegura que la lectura de los diarios le ocasiona una sensación extraña, puesto que las temáticas abordadas son superfluas y sin conexión con la realidad. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor resalta no creer en los medio de comunicación, pero sobre todo en los periódicos, su revisión le agota al reflejar sensacionalismo con la contingencia<sup>73</sup>. El personaje principal de las novelas de Germán Marín manifiesta escepticismo<sup>74</sup> frente a los medios de comunicación y no los cataloga como transmisores de la verdad, sino más bien como un producto que da cuenta de su estrecho vínculo con el poder dominante, por esa razón la

---

<sup>73</sup> *Conversaciones para solitarios* (1999a) refuerza: “son noticias que por antipáticas no aparecen en la prensa, pero que los deslenguados se preocupan en transmitir a quien quiera escuchar” (110). En *Ídola* (2015a) indica: “el periodismo chileno me resultaba una basura” (69). *Cartago* (2008b) apunta: “una frase más [...] como las que a menudo en declaraciones de hoy es posible toparse en la prensa nacional” (103).

<sup>74</sup> “El escepticismo como doctrina filosófica tiene dos aspectos: uno teórico y otro práctico. Desde el punto de vista teórico, el escepticismo es una doctrina del conocimiento según la cual no hay ningún saber firme, ni puede encontrarse nunca ninguna opinión absolutamente segura. Desde el punto de vista práctico, el escepticismo es una actitud que encuentra en la negativa a adherirse a ninguna opinión determinada [...] la "salvación del individuo", la paz interior” (Ferrater, 1965: 544).

información publicada tendría un claro sesgo ya que la línea editorial restringiría puntos de vista que difieren con los acontecimientos descritos allí y que, en la actualidad, han fomentado las noticias relacionadas con el mundo del espectáculo por sobre lo cultural. En el protagonista se advierte un claro escepticismo al no concordar con prácticamente ninguna de las opiniones socialmente aceptadas respecto a la política, el acontecer nacional o la contingencia.

Si bien es cierto el flâneur de Germán Marín merodea por la ciudad y se siente seducido por las masas; observa a lo lejos pues usa el caminar para evadir la sociedad en la cual vive, ello remite a propuesto por Jean-Jacques Rousseau (2016), para quien pasear es un medio para alcanzar la meditación, sentirse quien realmente es, una fuga a todos los problemas y encontrar la felicidad en sí mismo<sup>75</sup>. Algo similar enuncia Franz Hessel (2004) al sostener que el caminar libera de la vida privada y sus aflicciones. De igual modo se produce el requerimiento apuntado por Henry David Thoreau (2019) sobre el pasear, ya que la época moderna ejerce una domesticación y limitación de la capacidad de reflexión; sin embargo, por medio de dicha solitaria actividad conseguiría contar con un medio para pensar y encontrarse con el yo. Ello está en sintonía con lo formulado por Karl Gottlob Schelle (2013), para quien caminar genera un placer de libertad al dotar de autonomía. Estas peculiaridades se aprecian en el corpus narrativo: el vendedor de alimento para perros de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) al finalizar su jornada laboral camina buscando un lugar para sentirse: “libre de cualquier angustia” (65) y el administrador del hotel de *Adiciones palermitanas* (2016b) sale: “cuando se me ocurría entretenerme” (22). Por su parte el escritor jubilado de *Adiciones palermitanas* considera el pasear durante cada jornada como una acción enajenante<sup>76</sup>. Se nota algo análogo

---

<sup>75</sup> *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*Atmósfera nocturna*” cuenta: “salía a caminar bajo el chaparrón dispuesto a empaparme de felicidad” (92).

<sup>76</sup> En *Las cien águilas* (2015b) señala: “me puse a caminar en dirección a la Alameda [...] quería escuchar otras palabras a mi alrededor, ver gente distinta después de eso, pero sobre todo, carajo, quería sacarme la angustia depositada en medio del pecho y me ocurrió” (385). En *Ídola* (2015a) dice: “fue un respiro la caminata” (212). En *La ola muerta* (2015c) recuerda uno de los lugares donde residió explicando: “Buenos aires es una de las ciudades que más invita a la meditación al caminar por sus calles” (231) y además plantea: “pero al vagar por la



cuando hace referencia a lo aburrida que sería la vida sin la posibilidad de deambular. En las novelas de Germán Marín existe el imperativo de rescatar el pasado, por esa razón la incorporación del flâneur permite aplicar los planteamientos de Franz Hessel (1997), quien postula que el andar se transformaría en una obligación para aquellos que quieren acercarse al pasado. Esto concuerda con lo sostenido por Hazlitt (2004), para quien el ejercicio influye en los pensamientos permitiendo trasladarse a escenarios antiguos y olvidados, logrando por medio de la memoria volver a revivirlos. Benjamin en *Paseos por Berlín* (1997) de Franz Hessel, describe al flâneur como un sacerdote del genius loci, es decir, como un guardián de espacios pues tiene la capacidad de captar su esencia. Todo lo anterior es posible de comprobar en el corpus narrativo, por eso, en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), su personaje principal dirige sus pasos a vagar impulsado por el recuerdo. En *Adiciones palermitanas* (2016b) el administrador del hotel asegura: “me agrada salir a tomar aire [...] el pasado se ha ido en silencio sin darme cuenta” (182). Su otro protagonista, el escritor, manifiesta efectuar paseos por el barrio meditando en lo pretérito<sup>77</sup>. Esto lo puede llevar a cabo pues el personaje principal de las obras es dueño de su propio tiempo como se ve en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) en donde el vendedor de alimento para canes subraya caminar por Ñuñoa con las manos en los bolsillos, hacia su casa, con la lentitud de siempre por no poseer otra ocupación. Este fenómeno se vincula con otro rasgo pormenorizado por Frédéric Gros (2014), quien ve el flâneur como una figura que va contra la multitud apresurada, la mercancía, la ciudad y los valores de la época. El flâneur, entonces, constituye un acto de resistencia contra la modernidad y la actitud

---

calle sentía la soledad” (117). En *Compases al amanecer* (2010a) menciona: “salir a la calle a objeto de ordenar sus pensamientos” (78).

<sup>77</sup> En *Ídola* (2015a) refiere: “trataba de pasar el mayor tiempo afuera, que aprovechaba mediante la visita a lugares del pasado” (44). En *Compases al amanecer* (2010a) en el relato “*Si vas para Chile*” el personaje principal se encuentra en Santiago en su último día antes de regresar a México, sentía haber tomado la decisión equivocada al viajar a su país natal. Esta impresión tenía relación con su supuesta implicancia en el asesinato de una mujer. En sus paseos solitarios por Chile recorría los espacios que añoraba en el extranjero, donde afloraba la sensación de extrañeza al ya no ser los mismos de antes: “le interesaba, en fin, junto con el hecho de caminar por los lugares del pasado” (124). En *La segunda mano* (2009b) confirma: “el dictado de la memoria, mientras caminaba ahora” (14).

calculadora, descrita por George Simmel (20016), manifestada en las personas en sus actividades cotidianas que son siempre calculadas, medidas y con un tiempo definido. En cambio, el flâneur trastoca la velocidad, la especulación y los patrones de adquisición de bienes materiales actuales. Reflejo de ello, *Notas de un ventrílocuo* (2013) precisa: adquirir libros usados en librerías de segunda mano o en otras oportunidades al visitar tiendas de antigüedades. Como se aprecia el flâneur en Marín presenta un marcado interés por la lectura de obras literarias que tampoco se relaciona con los títulos más vendidos del mercado; sino por el contrario, con sus inquietudes personales. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor de alimento para perros tampoco frecuenta los espacios de consumo habitual de las personas sino más bien negocios de barrio para adquirir sólo lo imprescindible. En *Adiciones palermitanas* (2016b) el escritor jubilado cuando necesita algo se dirige a ferias de libros usados, anticuarios o pequeños negocios de compraventa<sup>78</sup>. Pero el flâneur en la obra de Germán Marín no sólo busca adquirir textos sino también una serie de artículos, tarjetas, revistas, folletos o anuarios, que se podrían catalogar de colección<sup>79</sup>. El tipo de flâneur de las tres novelas analizadas asimismo concuerdan con las ideas de David Le Breton (2014), quien al caracterizar el caminar alude a un acto de resistencia a través del cual reconsidera la lentitud, curiosidad, disponibilidad, el silencio y otros valores dejados de lado por la sociedad de consumo. Para Le Breton, este acto se transforma en un anacronismo en donde la velocidad, la

---

<sup>78</sup> En *Ídola* (2015a) recuerda: “que un miércoles cualquiera, luego de comprar en una librería de saldos de la calle Merced, desordenada y bastante a maltraer” (79). En *Lazos de familia* (2008a) en *Nunca se sabe* comenta: “me acompañaba el hábito cada domingo en la mañana, hubiera lluvia o no, de concurrir a la feria de libros usados” (41). *La ola muerta* (2015c) menciona: “mientras regreso de la feria de libros usados, cerca del barrio donde vivía antes” (148). *La segunda mano* (2009b) narra cómo: “consiguiera a través de los anticuarios del barrio Brasil” (45).

<sup>79</sup> En *Lazos de familia* (2008a) en *Amarillo* expresa “tuve el premio de encontrar en cierta librería casposa esta tarjeta que presenta el edificio del Gran Hotel de Francia” (61). *La ola muerta* (2015c) menciona: “desde hace tiempo vengo rastreando cada domingo en la Feria de San Antonio, sea invierno o verano, los cachivaches que han quedado de los años cincuenta bajo el propósito de hallar en el desorden de esas revistas, fotos, anuarios, discos, folletos, catálogos, cartas, libros, etc., algunos pormenores que guarden cierta sintonía con los intereses de mis recuerdos” (178-179); “he encontrado en el Mercado de San Antonio un número de *Mecánica Popular*, justo de 1956” (252). *La segunda mano* (2009b) cuenta “un modesto aparato de radioaficionado, todavía de válvulas, adquirido de segunda mano en un negocio de la calle Bandera” (46).

prontitud y el utilitarismo son requisitos mínimos para vivir en sociedad. La narrativa mariniana tiene como uno de sus escenarios principales la ciudad de Santiago de Chile siendo posible apreciar un rasgo de las metrópolis desarrollado por George Simmel (2016), es decir, un epicentro de la vida social masiva, convulsiva y rápida en donde existe una gran cantidad de estímulos nerviosos que ocasionan en los individuos un hastío. El flâneur inmerso en la modernidad intenta esquivar esa forma de vida mediante la lentitud, el ocio y el vagabundeo por espacios públicos de los que se aleja luego con el propósito de disfrutar su espacio personal.

No es menor que al mismo Marín se le podría considerar un flâneur puesto que se observa que desde joven inicia su interés por pasear y vagabundear luego de ser dado de baja por su mala conducta de la Escuela Militar. Tal como señala, en una entrevista realizada por Andrea Viu (2018), salía a caminar durante el día ya que había quedado libre de estudiar. Al mismo tiempo, porque se retrata así mismo como el personaje principal de la mayor parte de sus novelas. Según Alan Pauls (2015), en *La Ola muerta* (2015c) se encuentra detallado el nacimiento del escritor, caracterizado por las particularidades del artista baudeleriano. Estas se manifiestan en la inclinación hacia la ociosidad, en la ausencia de generación de recursos económicos y en la carencia de convicciones profundas. Esto se refleja en esa misma obra en donde su autor afirma que producto de su situación económica su esposa debió vender una joya, heredada de su madre, para solventar sus necesidades más urgentes.

Otra peculiaridad del flâneur es subvertir los espacios destinados a la distracción como los grandes centros comerciales y a diferencia de ello se distrae en barrios que prefiere por su identidad propia y sus peculiaridades como se aprecia en *Notas de un ventrílocuo* (2013) en donde el ventrílocuo sale a pasear por el barrio, próximo a su residencia, a raíz del ocio en que vive. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor manifiesta una actitud similar, pero “sin otro interés que estirar las piernas” (120). Su flâneur frecuenta barrios pues siente un fuerte sentido de pertenencia que contrasta con sus recorridos por los centros urbanos de

Santiago. Así, en *Adiciones palermitanas* (2016b) comenta moverse “por el barrio, y en algunas oportunidades más allá, eran un periplo que repetido, solitario, aún me atraía” (133)<sup>80</sup>.

Conviene enfatizar que el protagonista de las novelas estudiadas trastoca tanto el tiempo como el modelo económico, por esa razón existe una intención por el desplazamiento del ventrílocuo en *Notas de un ventrílocuo* (2013) a espacios como las plazas que antaño constituían el centro de la vida social como un ritual casi obligado<sup>81</sup>. El Mall fue transformándose en el punto de encuentro de la gran mayoría de las personas relegando a la plaza y otros espacios. Es más, el ventrílocuo llega a definirse a sí mismo como un sujeto propenso a acudir a las calles del centro<sup>82</sup> de Santiago. Germán Marín plantea, por medio de su personaje, ser: “el turista más antiguo de Santiago, de visita de barrio en barrio” (84). En *Adiciones palermitanas* (2016b), se advierte el mismo hábito en el vendedor de alimento para canes, pero también visita cines de barrio, como se analizó en el capítulo anterior, o bien por distracción y pasatiempo tal como el ventrílocuo comenta: “las salas de cine, sobre todo de barrio, siempre has sido un refugio para solitarios y, gracias al azar, siempre he tenido donde viva un biógrafo cercano, el Hollywood, el Marconi, el República” (Marín, 2013: 91)<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> *Las cien águilas* (2015b) confirma: “me protegía yéndome a caminar por los barrios populares” (388); “sólo soy un espectador de cine de barrio” (91). *Ídola* (2015a) dice: “después de dar vueltas por el sector” (43); “solía estirar las piernas en las proximidades del barrio” (62). *Lazos de familia* (2008a) en *Nunca se sabe* comenta su inclinación a dirigir sus pasos a: “contornos familiares tales como, por ejemplo, el barrio donde vivo” (41); en *Amarillo* especifica: “una ociosa tarde de primavera, luego de vagar por el barrio madrileño de El Rastro” (61). *Cartago* (2008b) recalca: “recorrer el barrio, tranquilo y repetido bajo sus calles arboladas” (24); “después de chalupear muchas cuadras, me senté por ahí, en una modesta plaza de barrio” (46).

<sup>81</sup> En *Ídola* (2015a) se lee: “sentado en la placita cercana, luego de agotarme de tanto caminar” (44); “acostumbraba también, llevado por el descanso, visitar la Plaza Ñuñoa” (63); “caminaba [...] por el paseo en torno a la plaza Brasil” (227). En *Las cien águilas* (2015b) aduce: “día helado y luminoso que invita a caminar por la acera del sol, rumbo a la Plaza Cataluña, hasta agotar el último brío” (101). *La ola muerta* (2015b) precisa: “esa tarde, al salir a caminar [...] a la Plaza Bonanova” (123).

<sup>82</sup> *Círculo vicioso* (2015c) menciona: “caminando sin rumbo por las calles aledañas al centro” (221). En *Ídola* (2015a) destaca: “en esos callejeos. A veces iba a matar el tiempo al centro” (Marín, 2015a: 45); “en dichos paseos solitarios, que, a veces, prolongaba hasta llegar al centro” (64). *La ola muerta* (2015c) explica: “sin rumbo, vagué por las calles del centro, sin otro propósito que matar el tiempo” (36).

<sup>83</sup> En *La ola muerta* (2015c) comenta: “el Céntrico es tal vez el único lugar en Barcelona donde me siento a mis anchas, lejos del mundo, dentro de un orbe distinto gracias a los relatos que transcurren en la pantalla. Me dicen vecinos del barrio de este cine que pronto lo van a cerrar. Mientras tanto sigo fiel a él, incluso en verano” (72). *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*Biógrafo*” revela: “el día que se acabe el mundo me gustaría pasar la

El flâneur de la narrativa de Germán Marín coincide con los planteamientos de Rebecca Solnit (2015) cuando despliega un caminar que da relevancia a la experiencia de la exploración del territorio y está centrado en el rescate y rememoración de la cultura, de los oficios perdidos y espacios alternativos.

El vendedor de alimento para perros de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) se desplaza por los márgenes del sistema económico donde elude los lugares que han sido transformados por la *producción destructiva*, concepto acuñado por Gastón Gordillo (2018), al acabar con las condiciones de sociabilidad, afectar destructivamente los cuerpos y las costumbres humanas. Según Gordillo, quienes quieren disfrutar de los espacios de antaño ven un poco más complejo reunirse en ellos y al hacerlo parecen ir a contracorriente. El vendedor, una y otra vez, visita el centro para recrearse: “un poco, donde por años he sido un asiduo” (120). Si bien es cierto en esta parte de Santiago hay tiendas de retail para comprar, siguen existiendo sitios dedicados a pintar retratos, cafeterías añosas, galerías, etc. Incluso, el personaje principal, en vez de asistir a un casino, frecuenta un tugurio dirigido por un chino denominado Leng en donde se juega craps apostando. Sobre todo, se observa la *producción destructiva* cuando el vendedor de alimento para canes dilucida: “como sucede a menudo, terminé en el centro recorriendo ausente sus calles, conocidas para mí desde siempre, a pesar hoy de sus transformaciones” (246). Durante sus trayectos visualiza cómo el pasado está muriendo en Santiago a raíz del crecimiento del comercio y las grandes construcciones que se erigen para albergar nuevas tiendas. Ello, sin duda, concuerda con los planteamientos de Franz Hessel (2004), para quien el flâneur mientras recorre disfruta del tiempo en el cual vive junto con entenderlo de mejor forma. Para Hessel, un caminante es una especie de lector que lee un

---

última tarde encerrado en cualquiera de los cines de barrio” (117). *La segunda mano* (2009b) describe su asistencia a: “funciones de matiné de barrio” (49). En *Antes de que yo muera* (2011a) en *Cenizas del celuloide* apunta: “nunca he sido un cinéfilo sino más bien un espectador de barrio, sobre todo de películas fuera de cartelera, a las cuales debo buena parte de mi formación y, más que nada, el lugar desde donde veo el mundo que me rodea. Sin ellas todo me sería más desolado, fuera de sentido, pues, más que libros de historia, relatan el pasado con las imágenes mismas del tiempo” (33).

libro por placer y pasatiempo. Esta fascinación, entre otras cosas, tiene que ver tal como sugiere en *Lazos de familia* (2008a) con su interés por redescubrir lugares pretéritos.

Por su parte, *Adiciones palermitanas* (2016b) es un texto en que la subversión de los espacios se aprecia cuando el escritor se traslada a visitar una galería de arte que había sido inaugurada recientemente. En tanto que el administrador del hotel, de igual manera deambula por sectores próximos a su lugar de trabajo. El flâneur se desplaza por los lugares mencionados pues a diferencia de quienes asisten a los centros comerciales, puede observar, pasear y disfrutar sin pagar: tal como también se advierte en *Ídola* (2015a), *Cartago* (2008b) y *Tierra amarilla* (2014a). Esto reafirma cómo el flâneur se opone al modelo económico, aun cuando Beatriz Sarlo (2014) propone que existen más ventajas para recorrer en los sitios creados para el consumo: “así, el shopping produce una cultura extraterritorial de la que nadie puede sentirse excluido: incluso los que menos consumen se manejan perfectamente en el shopping e inventan algunos usos no previstos que la máquina tolera en la medida en que no dilapiden las energías que el shopping administra” (25). El perderse o no tener noción de dónde se está es irrelevante al interior de los centros comerciales, ya que el espacio ha sido creado para el consumo y donde quieran que se vaya habrá posibilidades de adquirir algo. En cambio, su flâneur se pasea por la ciudad sin saber dónde va, pero ello no implica adquirir productos: como señala el vendedor de alimento para perros de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) salir a la calle sin tener idea a dónde dirigir sus pasos. Como se puede observar el flâneur en el corpus narrativo en contraposición a pasear por los grandes centros comerciales busca espacios distintos al común de la sociedad, en consonancia con lo propuesto por Le Breton (2014) en relación al carácter de resistencia del flâneur al modelo de vida: basado en una sociedad que prioriza la apariencia, el aspecto exterior y la imagen. Pero, como se ha visto, el flâneur en las novelas de Marín busca sobreponerse a dichos imperativos mediante otras ocupaciones.

El acto de fisgonear es otra singularidad presente en *Notas de un ventrílocuo* (2013), en que el ventrílocuo dice salir a la calle a observar todo aquello que le rodea y prestando atención a las mujeres que se le cruzan en el camino. El vendedor de alimento para canes en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) dilucida:

Ayer me encontré por casualidad en plena calle [...] a la vecina del piso de arriba, por lo que curioso decidí seguirla [...] poco y nada sé de ella [...] vista desde atrás al caminar, no dejaba de lucir cierta silueta llamativa, robusta de caderas a pesar de su aire todavía joven [...] a la par de su cabellera un tanto castaña, una mujer desde luego atrayente. Fue así como proseguí tras ella a una distancia prudente, en ese momento por Agustinas luego de doblar, perdiéndose de la vista entre la gente, hasta que por fin la divisé entrar en una farmacia (36).

Más adelante, comenta que luego de dar vueltas por la calle, se sienta a descansar y se entretiene mirando circular un elevado número de personas, en su gran mayoría jóvenes y en otro instante relata cómo una adolescente le llamó la atención a tal punto que estuvo muy inclinado a seguirla, con el objetivo de extender esa mirada<sup>84</sup>. Este fisgoneo en más de una vez es realizado desde el interior de un local: tal es el caso del ventrílocuo, quien enuncia haber pasado la tarde en un café sin otra entretención que mirar a los peatones apresurados por cumplir con sus obligaciones. De ahí la conexión con lo planteado por Walter Benjamin en el

---

<sup>84</sup> En *Círculo vicioso* (2009a) existen múltiples referencias a ello: “atento empero en observar el encanto de las mujeres que pasaban al lado mío. Me resultaban atractivas como unas diosas al seguirlas con la mirada” (422); “el otro día seguí [...] a una beldad otoñal que me atrajo por su molde burgués, decididamente compuesto, que ocultaba entre otros desasosiegos la perfección de sus caderas [...] pienso que todo el mundo al fisgonearla puede estar observándome [...] seguí tras ella a una prudente distancia” (499); “hay en la hembra catalana unos labios finos y largos [...] al mirarla en la calle durante mis paseos recoletos, que una mujer así me hace más voyeurista. Pero hay que aprender a espiarla desde distintas perspectivas” (311); “pero en particular me entretenía cuando estaba ocioso en seguir con la mirada a las señoras más jóvenes que se detenían ante el guardarropa [...] las perseguía con la mirada” (386-387); “al pasear por la calle Ahumada [...] mientras observaba de reojo a aquellas hermosas mujeres” (347); “sentía menos lejanas a aquellas mujeres bonitas, arregladas, que, bajo la tibieza de la mañana veía pasar cargadas de paquetes” (353). En *Ídola* (2015a) indica: “sobre todo dirigía la atención hacia las muchachas que trabajaban vestidas de ropas livianas, con unas batas de colores que permitían fisgonear” (77); “a pesar de haber vuelto a Ítaca, aún proseguía en el exilio, fijado en una inmovilidad que me transformaba, entre otras cosas, en un perpetuo mirón” (141). En *Lazos de familia* (2008a) en el relato “*El azar capitado*” dice: “siempre existe el factor que lleva a la insatisfacción a quien fisgonea anhelante, solitario, a semejanza del cazador, tras la presa visual sea ésta rubia o morena” (21). Por su parte en *La ola muerta* (2015c) se aprecia lo siguiente: “convine dentro del ocio de mi paseo [...] yo fisgoneaba siguiendo el contoneo de ellas” (235); “he caminado buena parte de esta mañana [...] aproveché [...] el recorrido por las calles céntricas en aquilatar a mi paso el ganado femenino” (326).

epílogo del texto de Franz Hessel, denominado *El retorno del flâneur* (1979), en que describe la cafetería como una terraza para el flâneur<sup>85</sup>. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor de alimento para perros en una taberna menciona haber permanecido una parte importante de la mañana dirigiendo su vista hacia las labores desempeñadas en el puerto. En *Adiciones palermitanas* (2016b), la narración consigna que el escritor jubilado está instalado en la cafetería llamada Il Cafetto, viendo un desfile o una comparsa que circula en el curso de la vida. Más adelante, cuando visita el Café Marisol señala quedar abstraído, como otras veces, al contemplar el movimiento anónimo de la calle formado por las personas que transitan en ella. En otra oportunidad manifiesta desde un local de café observar el cambio en la afluencia de público durante la tarde en las afueras del recinto. El escritor longevo refiere que sentado frente a una jarra de cerveza o en otras oportunidades ante una copa de vino, siente la libertad de observar cuanto transcurre y de seguir con la mirada al grupo de turistas: “fáciles de identificar por sus ropas deportivas, la atención me lleva en otros momentos a solazarme con las curvas femeninas que se balancean al pasar. Soy un individuo que, como se puede advertir, se alimenta en cierta medida de la visión aún hambrienta de sus ojos” (11). Al respecto, Schelle

---

<sup>85</sup> *Círculo vicioso* (2009a) agrega: “a llegar hasta el bar Marcel cerca de casa donde, ante un pocillo de café [...] he seguido el movimiento de la calle” (213). Algo casi idéntico aparece en *Las cien águilas* (2015b): “el otro día estaba en el bar Marcel sentado afuera, dejándome llevar por las caderas bien rellenas que pasaban frente a mí” (207). *Lazos de familia* (2008a) en el relato “*Bellezas muertas*” precisa: “camino a encontrarme con cierto amigo en un café próximo” (137). *Cartago* (2008b) plantea: “donde [...] pasaba las tardes en sus cafés” (Marín, 2008b: 46) y mientras está en un salón de té comenta: “me permitía seguir las conversaciones vecinas en torno de la mesa [...] auscultaba interesado, dispuesto a saber más, oculto en la lectura del diario de la tarde” (24). *La ola muerta* (2015c) menciona: “acordarse en la mesita de un café y ver desfilar por la acera el variopinto de la vida sabiendo que esa sucesión de curas, ancianos, chicas, estudiantes, ciegos, señoras, vagos, policías, obreros, vendedores, carteros, niños, señores, uf, qué lista más larga, serán al final del camino todas iguales” (127); “he pasado la corta tarde de invierno, refugiado del frío, en un bar de la calle Aribau, dedicado en parte a seguir el movimiento de la calle. Éste es quizá mi deporte preferido, imaginar la vida de quienes no conozco” (135); “he pasado un largo rato de la tarde escuchando en el Café Santaló, en la mesa de al lado, a un grupillo de argentinos, a todas luces turistas, que saltaban en su conversación de un tema a otro. Anoté ciertas palabras que pueden servirme: papita, gorrón, boloteador” (162); “en el bar de la estación Sants, me he dejado ir espionando a la gente que cruza por aquí [...] es un desfile variopinto a través del vestíbulo” (245-246); “acostumbraba como un jubilado salir a estirar las piernas por el barrio, y a continuación, sentarme en el primer cafetúcho a ver el paso de la gente, dueño de las horas que se sucederían con lentitud” (340-341). *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*El año del búfalo*” comenta: “respiración de un hombre que está solo, acodado en una mesa de café mirando caer la tarde” (73). *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*El juego de vivir*” asevera: “tras encontrarnos por azar en el café Haití” (116). *Tierra amarilla* (2014a) detalla: “sentado ese mediodía de sol, a inicios de noviembre, en una mesita a la calle del café al que acostumbraba concurrir” (58); “me dirigí justamente al café Las Palmas [...] la terraza del negocio seguía igual que siempre, rodeada por el ruido ciudadano de siempre” (128).



(2013) apunta a cómo al flâneur le genera placer el poder mirar un grupo divirtiéndose, proporcionándole agrado. Sin embargo, el flâneur mantiene distancia frente a lo observado mediada por una curiosidad. Dicha actitud, en el caso del personaje principal de la narrativa de Germán Marín, no interfiere en el comportamiento de lo observado pues el observante siempre está alejado y los demás, casi nunca, lo perciben. Razón por la cual tampoco existe sesgo de reactividad al no haber una alteración en la situación ni sesgo de expectativa ya que el observador no da cuenta de sus predicciones del comportamiento de sus observados, sino que transcribe, detalla lo que mira y luego reflexiona acerca de esto. Sumado a lo anterior, asimismo asiste al Café Colonia al cual llevaba a su ex compañera de trabajo y novia Mónica cuando era funcionario de la Biblioteca Nacional y que tras jubilar intenta revivir su amor con citas periódicas en donde se encuentran a dialogar. En ocasiones, el fisgonear se lleva a cabo al interior del hogar como en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) cuando confiesa que:

A través de sus ventanas transparentes, mitigadas por unas leves cortinas, he advertido más de una vez, sentada al parecer en una silla de ruedas, a una anciana que, como sus manos levantadas quizá temblorosas, trata de pedir ayuda al prójimo, llevada por un peligro que no alcanzo a discernir desde donde estoy, pero que me hace pensar, repetida la escena, como ya he comprobado, que algo innominado le sucede a ella, prisionera tal vez de cierto calvario familiar (45).

En *Adiciones palermitanas* (2016b) en algunas ocasiones el escritor longevo se ve imposibilitado de salir producto de su enfermedad y por ello husmea, a cualquier hora del día, desde la ventana de su departamento las actividades que se realizan en los alrededores<sup>86</sup>. Este

---

<sup>86</sup> En *Círculo vicioso* (2009a) se observa algo homólogo: “a solas en la habitación, mientras observo por la ventana el cielo de Barcelona, cargado de smog y ruido, escucho cómo las florescencias de esa música compuesta en el año 1725” (259). En *Lazos de familia* (2008a) en el relato “*Tan callado*” revela que: “a través del ojo de la cerradura, correspondiente a la puerta que comunica con la habitación vecina, estoy mirando a la pasajera llegada anoche, según los pasos que escuchara mientras dormía” (111). En *Cartago* (2008b) refiere: “al costado izquierdo de la casa [...] se levanta un edificio de departamentos [...] que permitía, a cualquier hora, darle rienda suelta al fisgoneo” (20); “me dedicaba a espiar a la gente del edificio próximo” (31); “espiar la existencia que se desarrolla a través de las ventanas” (69); “espiar a través de las ventanas qué sucedía en el vecindario colindante” (113); “desde dicha oportunidad, no le saqué el ojo de encima a la mujer, tanto el domingo en la noche frente a la ventana, recostada ligeramente en el sofá bajo una intimidad sin reservas, como a su vivo taconear por la calle cuando, atento a la presencia de ella, la divisaba volver modosa, decidida, antes del anochecer. Me atraía que una fuese la

flâneur aunque no salga a caminar puede dedicar tiempo a curiosear la vida que transcurre a su alrededor; sin embargo también presenta cierto voyeurismo, por ejemplo cuando narra: “a través de la ventana espíe hasta hace un rato el movimiento de la gente en el edificio próximo, aunque por la hora se advertía una escasa presencia [...] al proseguir la indagación [...] la hija del matrimonio de la casa yacía acostada en el sofá en esa oportunidad, de cara al respaldo, sin otra ropa que las prendas íntimas” (98-99).

Para Louis Huart (2018), cuando ya las piernas no le dan más el flâneur ingresa a un local a beber algo tal como ocurre en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) cuando el vendedor de alimento para perros menciona, en múltiples oportunidades, que tras sus paseos bebe una cerveza haciendo un balance de su jornada. En otro instante reitera, tras pasear se dirige “a la cafetería próxima a beber algo fresco” (214). En *Adiciones palermitanas* (2016b), el administrador del hotel menciona que luego de pasear pasa a descansar y tomar café en las cafeterías Marisol o Sebastián.

El flâneur mariniano despliega el vagar como un recurso frente a la crisis del sujeto en la modernidad; de esa manera recupera su existencia por medio de: “los paseos efectuados por el barrio y, en algunas oportunidades más allá, era un periplo que, repetido, solitario, aún me atraía, debido tal vez a que entretanto, sin orden, pensaba acerca de cuanto me rodeaba y, como un viejo meditabundo, rememoraba a menudo el ayer” (Marín, 2016b: 133). El flâneur en su narrativa por medio de la reflexión examina su alrededor buscando, en palabras de Benjamin (1997), aquello duradero, constante y continuo que contrasta con los ideales propuestos por la sociedad en donde se busca centrar al sujeto en el poseer o adquirir y no en el ser. En este

---

otra al fisgonearlas desde cada situación” (133). *La ola muerta* (2015c) menciona: “he aprovechado esta mañana a través de la ventana, gracias a un descuido suyo, para espiar a una vecina, que, vestida de bata, se dedicaba pacientemente a depilarse las piernas con una maquinilla” (251). *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*Prismático*” su personaje principal ayudado por un prismático e instalado en: “la ventanuca que daba al poniente se convirtió en un observatorio de primera, pues disponía sin saber no sólo del inmueble que se levantaba al frente, sino que, además, de la placita que existía en medio del condominio. Fue así como pude comenzar a inquirir en el prójimo [...] atisbé con detención en el movimiento del vecindario escenas” (114).

sentido, la crisis del sujeto es superada por medio de una actividad, para la cual no se necesita más que la voluntad y el tiempo, en que la ciudad proporciona estímulos, paisajes y emociones que propician reflexiones fundamentales para establecer un encuentro con el yo. Esta crisis, según, Jean-François Lyotard (1989) es generada por carencia de patrones comunes, el quiebre del orden y el sistema, el carácter efímero y rápido del mundo, la ambigüedad y el ignorar el pasado, la moda como sinónimo de placer, el consumismo desmedido de poseer por poseer y la vida fragmentaria. Características a las cuales, por cierto, el flâneur intenta superar dando énfasis a una época previa, a valores comunes, a los ritos, su oposición al consumo excesivo, etc. Para Bretón (2014), la crisis actual vivida del individuo conlleva la experimentación de una ruptura de su subsistencia, por lo cual no sabe a dónde va, dónde está y siente estar condenado a quedarse atascado para siempre en un mundo que se le escapa y frente a ello el caminar constituirá una salida posible para recuperar la existencia. Por esa razón su flâneur se ve incitado a caminar como un escape a ese imperativo moderno y a desplazarse a espacios ruinosos con contenido históricos que le propician reflexionar y mantener determinados rasgos identitarios que han ido cambiando de manera abrupta en la sociedad como consecuencia de las transformaciones modernas, tecnológicas, socioculturales y económicas llevando a las personas a un modo de vida basado en el trabajo y el consumo como un disfrute y satisfacción personal. De esta manera el flâneur no se identifica con la época en la que vive y se erige como una figura subversiva y nostálgica, en otras palabras: “el nostálgico se siente asfixiado por las categorías convencionales del tiempo y espacio” (Boym, 2015: 14).

El personaje principal de su narrativa presenta otra de las características asociadas al flâneur, la de detective. Walter Benjamin (2012a) alude a la capacidad de éste de identificar diversos aspectos de la vida de otras personas que paseaban a su alrededor y así transformarse en un detective, tal como reafirma en su *Libro de los pasajes* (2005). Además, esta tesis doctoral propone que la figura del flâneur en Germán Marín no sólo presenta las características

descritas por Benjamin sino también la de un investigador de la verdad en base a los planteamientos de Piglia en *Crítica y Ficción* (2014), quien la asocia a: “la figura del detective, como esa figura intermedia entre la ley y la verdad, esa figura de mediación” (205). Es decir, el flâneur busca indagar en determinados hechos, sucesos, noticias y eventos los cuales intenta develar mediante diversos métodos. En *Notas de un ventrílocuo* (2013) el ventrílocuo quiere saber con exactitud lo ocurrido en la habitación del Palermo que se mantenía vacía, debido a que una pareja buscada por la DINA se suicidó allí, por esta razón sube la escalera a espiar. Luego de averiguarlo se pregunta: “por qué solo yo tengo oídos para captar esos residuos que permanecen flotando en el aire” (96)<sup>87</sup>. Una actitud similar se presenta en *Adiciones palermitanas* (2016b) en donde el administrador del hotel siente un interés similar respecto a la misma pieza del hotel descrita en la novela anterior y descubre nuevos antecedentes: tanto los nombres registrados en el libro de recepción como sus antecedentes eran falsos. Asimismo, expone los pormenores de todo lo sucedido esa noche en el Palermo al momento de suicidarse la pareja. Al arribar a las instalaciones como administrador se enteró de la existencia de una habitación sin ocupar y mantenida siempre con llave. Tras pesquisar, detecta que la razón de su clausura se debía a un atentado acaecido en el año 1980. Ese año una pareja habría arribado al Hotel desde Temuco para pasar su luna de miel en Santiago. Sin embargo, ambos eran investigados por los servicios de inteligencia debido a su participación en actos subversivos. Una noche la CNI, en un operativo ingresa al hotel y por medio de un megáfono, ordena a la pareja abrir la puerta o de lo contrario utilizará la fuerza. Luego de unos instantes: “se escuchó una detonación, semejante al estallido de una válvula de escape [...] habían tenido tiempo para

---

<sup>87</sup> Quizá la respuesta ya se puede colegir por medio del análisis previo, en parte, como muestran tres de sus obras. *Cartago* (2008b), por ejemplo, asevera: “incapaz de liberarme del recuerdo de los años que, a semejanza de unos hilos de arena, se deslizan imperceptibles, silenciosos” (71). Mientras tanto que en *La ola muerta* (2015c) sentencia: “me resulta curioso que, mientras vivo el presente, el interés de mi parte está puesto en resucitar un pasado que, sepultado entre sus propios escombros, trato de ajustarlo a un orden que permita su relato. Me pregunto qué hacer entretanto con el presente” (35). Por su parte, *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*El año del búfalo*” afirma que cuando escribe lo hace: “bajo unos recuerdos perpetuos” (73).

inmolarse al no actuar ellos de una vez a fin de sorprenderlos” (75). Otro ejemplo, se visibiliza cuando el administrador del hotel, en *Adiciones palermitanas* (2016b), identifica la verdadera razón por la que el ex boxeador Cárcamo se mantenía recluido en su habitación. Más adelante se entera por boca del doctor del púgil que sus problemas estaban relacionados con los recuerdos<sup>88</sup> de algunos de los prisioneros en Villa Grimaldi, cuando el ex boxeador trabajaba para los servicios de inteligencia<sup>89</sup>.

### 5.3.1. Atracción y rechazo

El flâneur establece una relación ambivalente con la multitud que varía desde la proximidad, como se aprecia en *Notas de un Ventrilocuo* (2013), donde el ventrílocuo pasea: “perdido en el rebaño de la calle” (13) y como en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) en que el vendedor de alimento para perros asegura: “donde todos somos alguien más, desaparecidos en la multitud, camino a un punto” (16). Sin embargo, en determinados momentos rehúye de ella como se refleja con el vendedor de alimento para canes en el instante en que le sobrepasan

---

<sup>88</sup> El flâneur investigador está presente en otras obras como en *El palacio de la risa* (2014b). El relato parte con la visita de su personaje principal a Villa Grimaldi y sus alrededores. Mientras constata el lugar en ruinas va describiendo detalles los cuales le llevan a recordar e imaginar, gracias a los planos levantados por algunos de los sobrevivientes, la serie de sucesos acontecidos allí durante la dictadura; periodo en donde se convirtió en un centro de torturas denominado El palacio de la risa. En dicha novela, como plantea Lazzara (2003), su protagonista procura por múltiples fuentes: archivos de la Biblioteca Nacional, los libros de historia, memorias escritas, documentos de la Vicaría de la Solidaridad, pinturas y testimonios orales saber dónde está Mónica, pero ninguna de ellas le ayuda a descubrir la veracidad de los hechos. Su investigación finaliza cuando una sobreviviente de Villa Grimaldi le narra el destino final de Mónica, así la verdad se funda en el testimonio de una sola mujer. La obra, añade Lazzara, invita a cuestionar la posibilidad de construir una sola certeza y en cambio refleja las múltiples verdades que circulan postdictadura. En *Tierra amarilla* (2014a) su protagonista, aborda una indagación en el norte de Chile sobre la explotación del agua por parte de las mineras y los latifundistas en desmedro de los pequeños agricultores. A través de ella devela la falta de fiscalización de las autoridades y la nula llegada de la justicia frente al abuso de poder. El texto tiene como personaje principal a un escritor retornado del exilio, enviado al norte, por la revista en la cual trabaja para llevar a cabo un reportaje sobre el chupacabras. El periodista postula a Chile como un país de grandes engaños y de menores como el emprendido por su historia. De manera que el chupacabras es una acción encubierta para quedarse con el agua. En *Tierra amarilla* (2014a) el personaje principal es capaz de poner su propia vida en riesgo para llegar al fondo de todo. Al respecto, Patricia Espinosa (2014), considera a Marín un autor que sostiene casi de manera obsesiva e intransable una propuesta estética centrada en develar las formas de operar de la corrupción tanto social como política en el país.

<sup>89</sup> Esto remite a la novela *El palacio de la risa* (2014b), considerada una novela paradigmática de la narrativa postdictatorial chilena, dicha obra inicia con la visita del personaje principal a la llamada Villa Grimaldi, tras su llegada hacia dos meses a Chile.

en velocidad: “como una estampida de búfalos que me dejaban atrás” (52). En otra oportunidad cuando camina dos o tres cuadras bajo el gentío y decide marginarse para buscar tranquilidad, puesto que el atochamiento humano le incomoda. El flâneur de las tres novelas analizadas posee un sentimiento ambiguo que le impulsa a acercarse a la masa por un breve periodo de tiempo para examinarla, pero que luego se aleja porque no pertenece a ella, no forma parte de los intereses, ritmo y estilo de vida de ésta. En *Adiciones palermitanas* (2016b), de igual modo se comprueba la seducción por la masa, el administrador del Hotel el Palermo asevera que “cuando salgo a estirar las piernas. Allí desaparezco como un suspiro en medio de la gente anónima, perdido” (151)<sup>90</sup>. Simmel (2016) plantea que el vivir en las grandes ciudades es más llevadero en la medida en que a los individuos se le presentan diversas maneras de ocupar su tiempo, la mente y es llevado en ese ritmo de vida como en una corriente en donde ni siquiera

---

<sup>90</sup> La seducción y el rechazo, tal como la mayoría de los tópicos en Germán Marín, es posible de rastrear en otras de sus obras. En *Círculo vicioso* (2009a) precisa: “arrastrado por la muchedumbre” (351). *Ídola* (2015a) indica: “sentía al caminar bajo la despersonalización que me provocaba el centro de Santiago, a diferencia del encuentro que experimentaba a solas al deambular por las calles arboladas y tristonas de Ñuñoa, que reducía mi yo a un ser minúsculo apenas viviente, enajenado por esa fuerza zoológica sin rostro de la muchedumbre, que me imposibilitaba fijar la mirada en alguien determinado para iluminarlo luego a través de la memoria. Después de sumergirme en esa marea que inundaba las aceras, la gente parecía ante mis ojos réplica de sí misma y, asfixiado por el smog y el ruido, llevado de un lugar a otro por esa potencia anónima, doblaba para resguardarme en la primera galería comercial que me saliera al paso. Resultaba una experiencia distinta vagar por esos interiores en su mayoría pobretones, mal alumbrados, donde lo primero que advertía, en una confusión psicológica con la luz amarillenta, era el olor resabiado que despedían los pequeños establecimientos de comida” (76-77). Más adelante comenta: “flotaba cada tarde en medio de la muchedumbre del centro” (79). *Cartago* (2008b) advierte: “desorientado, entre una gente a mis ojos de pronto árabe, en algunas oportunidades centroamericana, a veces japonesa, cuya presencia evitaba aquejado seguramente de alguna fobia social” (23). *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*Sueño en el paraíso*” declara: “desaparecer en la muchedumbre bajo el color sucio del anonimato” (70). En *Compases al amanecer* (2010a) en el relato “*El presente*” el personaje principal recupera la memoria después de varios años sin poder recordar a causa de un accidente de auto fuera de Santiago. Es así como al despertar se da cuenta de estar en compañía de una mujer con la cual está casado y de nombre Natalia. Ella al irse al trabajo le aconseja cerrar con llave la casa si va de paseo. Él de inmediato comienza a recorrer las instalaciones como si fuera un completo desconocido. Tras ello sale y menciona: “caminé en cualquier dirección llevado por el rumbo de la gente [...] y angustiado de haber sido tragado, deseoso de escapar de la turba pude escabullirme por fin al entrar en una galería formado por unos pequeños negocios de servicios, donde después de descansar en una banca ubicada al fondo, proseguí la [...] aventura” (78). En *Antes de que yo muera* (2011a) en el relato “*En el bajo*” su personaje principal afirma: “llevar un libro en la mano no debía llamar la atención, más aún en una arteria tan transitada como ésta, perdido entre la gente” (87). En su última obra, *Un oscuro pedazo de vida* (2019) en *Inestabilidad* su protagonista en sus desplazamientos se encontraba con el bullicio de las personas junto a las cuales se sentía a gusto, pero manteniendo siempre su distancia. En otro relato “*Presente*”, el personaje principal goza de una pensión vitalicia y a menudo sale a pasear para estirar las piernas de manera solitaria aislado del mundo. En *Cine*, al mismo tiempo, su protagonista había regresado de Copiapó para participar del entierro de su madre. Al finalizar la ceremonia refiere: “enfilé en la calle en dirección hacia el centro, melancólico como se divisa dicho barrio [...] yo también me consideraba un hombre sin destino, a solas como iba sin otra compañía” (89).

necesita moverse. Sin embargo, como se ha visto, la actitud del flâneur se opone, de hecho, a dicho orden al ir a otro compás. Para Hazlitt (2004), las personas debido a sus ocupaciones soslayan en ocasiones vivir, pero el caminante de las obras de Marín disfruta de sus constantes paseos, vagabundeos por medio de los cuales experimenta la vida de una forma inversa.

Frédéric Gros (2014) señala que el flâneur suele internarse en la masa para esconderse allí y encontrar el anonimato. A pesar de esa seducción, el flâneur busca la soledad: su separación está motivada por su indiferencia hacia la vida actual y por requerir dedicar su tiempo a otras ocupaciones como escribir. Dicha relación paradigmática del flâneur con la muchedumbre es explicada por Ramón del Castillo (2020), quien considera que el caminar constituye un acto que ocasiona un tiempo sin medida habitando un espacio sin tamaño concreto. La figura del flâneur en la narrativa de Germán Marín observa a la multitud con cierta distancia: “miraba distraído el paso de la gente que, agitada en su mayoría, cruzaba la esquina en una u otra dirección” (Marín, 2014a: 58). En algunas oportunidades sentado en la cafetería percibe el sonido que causa a su paso comparándolo con el ruido de un motor que tiene como energía el alimentarse de la muchedumbre.

La búsqueda de la multitud tiene por propósito indagar en la sociedad actual, recolectar material artístico; para luego rechazarla y buscar el aislamiento<sup>91</sup>, silencio y espacio íntimo que se ve reforzado además por la soledad experimentada por cada uno de los protagonistas de las tres novelas.

---

<sup>91</sup> En *La ola muerta* (2015c) destaca: “incluso cuando ingresaba a un café, pues fuera de cruzar a veces dos o tres palabras con el vecino del mesón, de inmediato regresaba al aislamiento en medio del bullicio” (117).

### 5.3.2. Escritura, fragmentariedad y diario íntimo

El personaje principal de las obras de Marín registra sus pensamientos desde un café, un bar o simplemente mientras camina<sup>92</sup> y luego se encierra en su habitación a trabajar con dicho contenido: “de regreso a la tranquilidad del departamento, volví a las páginas que estoy escribiendo” (2016b: 47). Así da forma a una narrativa del encierro que va más allá de la descripción al proponer otra forma de ver la realidad nacional desde microrrelatos o historias mínimas alternativas a las dominantes. Conviene enfatizar que el flâneur, como protagonista, al igual que los escritores de la literatura panorámica, lleva consigo un cuaderno para registrar todo aquello que le llama la atención en sus caminatas. En *Adiciones palermitanas* (2016b), el escritor jubilado, durante su permanencia en el café Il Cafeto extrae la libreta de notas para apuntar información pendiente. Para Marín, el flâneur no es sólo un vagabundo, un fisgón, sino que además presenta una creatividad literaria caracterizada por una escritura desordenada, fragmentaria y en formato de notas. Estos apuntes en ocasiones se pierden o quedan guardados llegando a ser encontradas al tiempo empolvadas. Se opone a la productividad de obras que tienen más bien un fin económico, sino que por el contrario busca registrar lo acontecido para recordar, sobrevivir o entretenerse. Tal es el caso del ventrílocuo de *Notas de un Ventrilocuo* (2013), quien en cuanto a su escritura arguye: “aburrido [...] por suerte [...] me ayudan las notas que estoy escribiendo” (139)<sup>93</sup>. Por lo que su creatividad literaria no siempre está encaminada a la creación de una obra e incluso cuando se trata de una ésta puede ser el resultado de un proceso que se dio varios años atrás: “de esas páginas mecanografiadas, hoy un tanto

---

<sup>92</sup> En *Círculo vicioso* (2009a) apunta: “acodado en una mesa del bar donde escribo esta mañana” (156); “escribir lo hacía, cada vez que encontraba un momento, en el primer bar que tuviera al lado” (327). En *La ola muerta* (2015c) cuando está en un bar relata: “sobre todo he dedicado las horas, mientras a un café sucedía otro café, a corregir hasta el fondo de sus magros cimientos cierta novelilla” (135).

<sup>93</sup> Germán Marín, en la entrevista *Germán Marín hoy me interesan los personajes vencidos* realizada por Roberto Careaga (2016), asevera “me aburro sin escribir” (14). En otra entrevista denominada *Germán Marín: “Lo único que sé hacer es escribir”* llevada a cabo por Amelia Carvallo (2015), comenta que escribe “para no aburrirme” (5). En *Basuras de Shanghai* (2007) reafirma “las páginas que he escrito sobre la mesa donde, agachado en mi giba, selecciono lo que me salve de la nada” (9).



amarillas y quebradizas, dejo anotado” (142)<sup>94</sup>. O bien como el vendedor de alimento para canes de *Bolígrafo o los sueños chinos*, quien asevera que el escribir usando un bolígrafo constituye su sostén y a lo que le dedica tiempo cada vez que puede. Por su parte, el escritor de *Adiciones palermitanas* (2016b) menciona: “sino fuera por el libro que estoy escribiendo, la jornada sería más larga y tediosa” (9).

Como se observa en *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), la escritura en el flâneur es propiciada por sus constantes caminatas, el vendedor de alimento para perros dice que como resultado de sus paseos redacta las notas que conforman la novela y a pesar de tener que ofrecer sus productos y muestras en negocios persiste en su tarea de escribir: *Adiciones Palermitanas* (2016b) refleja cómo el escritor longevo luego de pasear y del bienestar obtenido gracias a ello, ordenar, revisar y redactar nuevas escenas los personajes de la novela que está desarrollando. Allí el escritor longevo reitera la relación entre escribir y pasear: “cada tarde le dedico un par de horas y, luego de esto, salgo a caminar por aquí cerca” (9)<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Un caso similar es *Tal vez sí, tal vez no* (2017) que afirma haberla escrito “hace 18 años y la guardé pensado que nunca la iba a publicar [...] la descubrí hace un año y me llamó la atención” (Guerrero, 2016: s/n).

<sup>95</sup> *El palacio de la risa* (2014b) da cuenta de los paseos solitarios llevados a cabo después de almuerzo cuando hacía menos calor y, más en específico, refleja la relación entre caminar y escribir pues la obra es construida a partir de las descripciones de las visitas hechas por el protagonista durante distintos periodos de la edificación, su transformación en uno de los centros de tortura de la dictadura y su posterior desmantelamiento hasta convertirlo en un sitio casi eriazado. En *Las cien águilas* (2015b) comenta: “hoy en la mañana, después de tomar el café, escribí [...] luego he ido [...] a dar una vuelta a la estación de ferrocarril de Sants donde pasé dos horas dedicado al arte de caminar” (69). Aquí también se aprecia el proceso inverso en donde luego de escribir siente la necesidad de salir: “hoy he salido a vagabundear luego de finalizar el texto anterior” (334). *Ídola* (2015a), por su parte, inicia con el despertar del protagonista a raíz de un terremoto y una noche previa de ingerir alcohol. Tras salir del hotel, en el que había dormido, camina describiendo lo visto durante la jornada en relación a los destrozos ocasionados por el sismo. En la última parte de la novela, el personaje principal, dedica su tiempo a vagar tras el abrupto fracaso de una red delictual vinculada a la pornografía de la cual él era un integrante e intenta eludir la justicia llevando una vida de bajo perfil. En *La ola muerta* (2015c) consta: “proseguiré escribiendo estas páginas y, al término de cada tarde, luego de ducharme, saldré después de cambiarme ropa a chalupear sin rumbo” (56); “por lo que es mejor recoger el bolígrafo y salir a pasear, a hilar babas por la calle” (367). *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*Días perdidos*” su protagonista enuncia: “después de perseverar en el desarrollo [...] de escribir [...] concluí que sería bueno darme un respiro y no hallé mejor distracción de ir [...] a estirar las piernas” (63). En tanto que *Tierra Amarilla* (2014a), narra la investigación del personaje principal en el norte de Chile en donde acude a algunos lugares y camina para recabar información. Algo similar sucede en *Un oscuro pedazo de vida* (2019) en *Inestabilidad* su personaje principal, un abogado tras quince años de ejercicio se sentía frustrado, su verdadero interés era el ejercicio literario de escribir. La narración está centrada en cómo éste abogado inicia la creación de una historia de un militar en retiro. La escritura estaba acompañada del caminar: “trataba por lo común de superar el tedio, saliendo a pasear en las tardes, casi siempre sin un rumbo determinado” (72). La redacción en este texto, menciona el abogado, se transforma en su único desahogo con que disponía, su oxígeno y tranquilidad.

El personaje principal de las novelas de Germán Marín concuerda con Luis Huart (1841) que alude a cómo el flâneur, al igual que un poeta, escribe gracias a la inspiración obtenida en sus desplazamientos y de manera similar con Robert Louis Stevenson (2004), quien asegura que las caminatas individuales facilitan al flâneur el componer oraciones, artículos o bien, como en el caso del escritor jubilado de *Adiciones palermitanas* (2016b) le ayudan en el proceso de corrección y edición: “al salir a dar una vuelta [...] vuelto a la novela, he revisado sus páginas dándome cuenta, no sin irritación que modificaré algunos pasajes a fin de obtener mayor coherencia” (71). Del mismo modo, el flâneur de las tres novelas coincide con Franz Hessel (1997) que plantea el caminar como una actividad asociada a leer en la calle los rostros de las personas, los escaparates, las cafeterías, los negocios, los medios de transporte y la vegetación que adorna dicho paisaje inspirado en el flâneur: oraciones, palabras e ideas para un libro. Esta creatividad literaria de las novelas -reflejada en el flâneur- se relaciona con lo propuesto por Benjamin (2005):

Una de las ideas básicas del callejeo es que el fruto de la ociosidad tiene más valor que el trabajo. Es sabido que el *flâneur* emprende «estudios». El *Larousse du XIX siècle* lo explica del siguiente modo: «su ojo abierto, su oído preparado, buscan otra cosa muy distinta a la que la muchedumbre viene a ver [...] la mayoría de los hombres de genio han sido grandes *flâneurs*; pero *flâneurs* laboriosos y fecundos [...] En los primeros años de este siglo, todos los días se podía ver a un hombre caminando alrededor de las murallas de la ciudad de Viena, sin importar el tiempo que hiciera, con nieve o con sol: era Beethoven, que, paseándose, repetía en su cabeza sus admirables sinfonías antes de verterlas al papel [...] (456).

La narrativa de Germán Marín se alinea con las ideas de David Le Breton (2014), quien resalta cómo el flâneur retorna a su hogar impregnado de sonidos e imágenes. Además, concuerda con Frédéric Gros (2014), quien no considera al flâneur como un caminante pasivo, sino como un individuo constantemente alerta y generador de imágenes. Esta perspectiva también encuentra eco en las reflexiones de Rebecca Solnit (2015), quien establece una conexión entre la creatividad literaria y el acto de caminar. Tal como se observa en el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013), quien afirma sentir “una propensión

irresponsable [...] a soltar la mano frente a la palabra y permitir que ésta fluya como estime” (111) tras deambular por las calles. El personaje principal pasea, vagabundea y examina lo acontece a su alrededor ya sea en la calle o bien desde una terraza de un local para tomar apuntes, corregir sus textos, redactar ideas todo lo cual le permitirá en un segundo momento trabajar sobre ello en silencio al interior de su hogar.

La creatividad literaria adquiere gradualmente fuerza a partir de la soledad experimentada por cada uno de los protagonistas de las novelas: *Notas de un ventrílocuo* (2013) el ventrílocuo plantea que: “solterón y taciturno, he tenido en la vida diversos amoríos, ninguno llegado a buen fin, debido quizás a la labor itinerante cumplida, entre otras cosas me impedía llevar una existencia ordenada” (81). El ventrílocuo inmerso en el *espacio literario* -descrito por Maurice Blanchot (2002)- le lleva a retirarse del bullicio; sólo en ese momento puede dedicarse a la escritura de los diálogos de sus muñecos. Esta acción es interesante porque no habla de una acción establecida, sino más bien de un borrador de escritura, un tanteo de la palabra. Por lo mismo, el escritor jubilado de *Adiciones palermitanas* (2016b) se refiere a su propio texto como “una novelita” (9), “obrita” (11) o bien “librito” (149). En sus propias palabras: “pergeñar el intento de escribir” (14). Una vez más, se advierte una intención por parte del escritor chileno de ir en oposición a los éxitos de venta y tal como él mismo afirma en la entrevista denominada “Germán Marín: el golpe fue mi primera comunión” realizada por Andrés Gómez (2009) ser un bestseller es un insulto. Ello también se aprecia en el tiempo dedicado a la creación de sus obras en donde destaca los nueve años que tomó en escribir *Hdaf*, sin considerar el posterior proceso editorial pues pensaba publicarla en un solo tomo<sup>96</sup>. De manera que en Marín no hay una finalidad comercial, sino tal como propone Maurice Blanchot

---

<sup>96</sup> *Basuras de Shanghai* (2007) proporciona una interesante metáfora sobre el tiempo dedicado a una obra: “una persona que escribía libros y no dejó de parecerme un extraño oficio, semejante no sé por qué a la labor que, a la vuelta de donde yo vivía, detrás de la ventana a la calle de su taller, realizaba cierto anciano ayudado por un ocular, componer relojes pacientemente, lejos del tiempo, no obstante su trabajo de orfebre con las agujas, cilindros y ruedas de esos mecanismos, hoy materiales de desecho a causa del progreso” (134).

(2002), una de las consecuencias de ser un autor es ser: “apartados, arrojados a la soledad esencial de la que sólo se liberan escribiendo” (47).

Asimismo, en *Bolígrafo o sueños chinos* (2016a) se observa la creatividad literaria en el vendedor de alimento para perros, quien además vive una soledad más radical aún al no tener amigos, excepto durante su adolescencia. Él regresa a su departamento para escribir las notas antes de que termine el día. Dicho vendedor (empleo al que renunciará) se puede dedicar a escribir ya que, al volver a su hogar, como señala, nadie le espera. A pesar de que consigue entablar una relación amorosa con Eloísa, en principio por una atracción y luego por los beneficios económicos proporcionados por ella. Esta decisión no le impide explorar un distanciamiento de Eloísa. Para Maurice Blanchot (2002), este aislamiento es consecuencia de que escribir es un proceso que nunca termina, en otras palabras, “la soledad que alcanza el escritor mediante la obra se revela en que ahora escribir es lo interminable, lo incesante” (22). Esto se reafirma cuando el protagonista determina ir al centro a comprar otra libreta de repuesto justo antes de llenar las últimas páginas de la que tenía.

El vendedor de alimento de *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) comienza a quedarse en casa de Eloísa, pero se dirige al departamento que él arrienda para estar solo y, entre otras cosas, registrar sus notas. El personaje principal valora su espacio personal desde el principio de la relación amorosa por lo que en ocasiones decide quedarse en casa a pesar de la invitación de Eloísa a asistir a algún panorama. Su aspiración a la soledad blanchotiana se refleja en que luego de pasar un fin de semana en la playa junto a Eloísa se recoge recuperando su identidad de vuelta a casa, tornando a la vida diaria que acostumbraba. Es en ese recogimiento donde puede escribir su diario de vida, por ello: “el tono no es la voz del escritor sino la intimidad del silencio que impone a la palabra, lo que hace que ese silencio sea aún el suyo, lo que permanece de sí mismo en la discreción que lo aparta” (Blanchot, 2002: 23).

El ideal de buscar la soledad para trabajar en una obra se evidencia y reitera en *Adiciones palermitanas* (2016b): uno de sus protagonistas, el escritor, se dedica a elaborar una novela, pero a pesar de su enfermedad mantiene ciertas rutinas entre las que predomina el caminar y el escribir. El *espacio literario* de la novela está marcado por dicha pretensión por llevar casi dos años pasando gran parte del día recluso en su hogar<sup>97</sup>. En ocasiones llama a la ex secretaria de su empleo en la Biblioteca Nacional, del cual ya está jubilado. No obstante, al margen de ella, sostiene no contar con otra relación. Ahora bien, esta particular manera de desarrollar una narrativa del encierro es promovida por las características del personaje principal del corpus narrativo, al ser un sujeto de edad avanzada dispuesto siempre a salir a examinar su alrededor, y cuando no puede llevar a cabo dicha tarea mira a través de la ventana de su habitación o bien se informa por medio de la radio de los acontecimientos ocasionados tanto a su alrededor como del país. Esto se aprecia en *Notas de un ventrílocuo* (2013) en que el ventrílocuo va recordando su historia desde el inicio de su carrera hasta su jubilación (cuando obtiene una pensión de vejez). En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a), el vendedor de alimento para perros es de igual modo un hombre mayor quien a pesar de concurrir a la peluquería para cortarse el pelo y perder las canas dice continuar siendo la misma persona. En *Adiciones palermitanas* (2016b) sus protagonistas son, por un lado, un escritor jubilado de la tercera edad y, por otro lado, el administrador del hotel, es un hombre mayor. La biografía de estos personajes se identifica con la de su autor quien al momento de publicar la primera novela tiene setenta y nueve años. Lo anterior hace referencia a los elementos desarrollados por Marín

---

<sup>97</sup> Actitud similar se observa en *Círculo vicioso* (2009a) que comenta: “quedo a solas conmigo cuando cierro la puerta, libre de lo circunstancial y ajeno” (229). En *La ola muerta* (2015c) señala: “he recibido unas líneas de Venzano Torres, escritas desde su México [...] en que me acusa de haber abandonado este tomo de la trilogía. Nada le he dicho que prosigo, bajo el silencio” (132). *Basuras de Shanghai* (2007) en el relato “*Sacando viruta*” su personaje principal dice: “asilado del mundo en un pequeño departamento, pergeñaba de a poco el original titulado “*Cartago*” de manera provisoria” (88). En *La segunda mano* (2009b) advierte: “la soledad me parecía una condición natural, a semejanza del frío invierno en la calle, pero ese sentimiento aseguraba al menos que la palabra en uno tenía resonancia, era la voz íntima, el espejo del propio aliento” (58); “alejado de la vida de los demás” (59).

que se vinculan con los tópicos de: el exilio, la actividad literaria, la publicación de libros, la austeridad, etc.

Para Blanchot (2002), la soledad es trascendental y coloca como ejemplo a Kafka, quien habría generado su obra siguiendo ese ideal: “mi única aspiración y mi única vocación [...] es la literatura [...] todo lo que hice no es sino resultado de la soledad [...] entonces, nunca más estaré solo” (52). El protagonista de las tres novelas analizadas, al igual que Kafka, el recogimiento le posibilita la creación literaria por lo cual puede dedicar buena parte del día a la confección, edición y corrección de una obra. La marcada soledad del personaje principal se relaciona con la escritura en formato de diario de vida lo que, según Blanchot (2002), ayuda a mantener la identidad del autor. Es decir, el diario íntimo es una herramienta por medio de la cual le facilita al escritor el recordarse a sí mismo y a raíz de que el *espacio literario* genera en el autor un perderse en la obra, surge la necesidad de llevar un registro (diario íntimo) para salir de esa aporía. En *Notas de un ventrílocuo* (2013), el ventrílocuo mantiene un diario de vida para recordarse a sí mismo y no desorientarse entre tantos personajes cuando redacta los diálogos a presentar en sus espectáculos y escribir su propia novela. En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) sucede algo semejante pues el vendedor de alimento para perros lleva un diario íntimo para no ser atrapado por el *espacio literario* de su propia trama. Germán Marín como autor incluye el diario de vida en sus novelas con el objetivo de no olvidarse de quién es al ir registrando parte de su propia biografía. Tanto el protagonista como el autor se recuerdan a sí mismos quienes son y escapan en cierta medida a la exigencia de la obra y evaden a la rigurosidad requerida por un libro: “entra en ese tiempo del desamparo [...] debe renunciar a todo ídolo [...] romper con todo [...] ni el futuro por morada [...] de ningún modo tiene derecho a la esperanza” (Blanchot, 2002: 32).

La inclusión de dicho género referencial tiene otra una razón de ser, siguiendo a Martín Cerda, quien en *La palabra quebrada* (2005) plantea que el diario sería un mecanismo por

medio del cual el yo anota, observa, reflexiona o inquiere. Ello es evidenciado a través de su exilio que se emplaza como una experiencia la que le permite narrar una historia personal única junto con cada una de sus cavilaciones respecto de las consecuencias a nivel personal, familiar y emocional de este forzado evento. En otras palabras, mediante su ejercicio se refleja “la historia cotidiana pasada, filtrada, valorada por la vida psíquica del autor, es decir, el testimonio de un hombre que, de un modo u otro, se encuentra perdido y ensaya, justamente, reorientarse anotando, escribiendo el curso de su vida” (Cerda, 2005: 107). En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) el vendedor menciona dedicar tiempo a la revisión de las páginas que ha escrito, convencido de tener que efectuar modificaciones a las posibles repeticiones de contenido presentes y a raíz de la libre inspiración que registra con su bolígrafo. Es reiterativa, en el corpus narrativo, la idea de que el lápiz (bolígrafo) sea quien tome el control al momento de escribir. Esto es una referencia a *La segunda mano* (2009b), en donde el narrador reescribe una historia que ya pasó por una primera mano. Marín en *La segunda mano* (2009b) es una especie de copista que implica, a su vez, el hecho de que la Historia puede tener varias versiones como se ha analizado en amplitud previamente.

*Adiciones palermitanas* (2016b) constata algo parecido cuando el escritor longevo dice entretenerse: “en borrar la escritura de aquello que estoy imaginando” (10) y abocarse en corregir redundancias<sup>98</sup>. Marín entonces concibe la literatura como un palimpsesto en donde “el que escuchó esa palabra, el que se convirtió en la unión, en el mediador” (Blanchot, 2002: 31).

El diario íntimo es para Martín Cerda (2005) el acto de un sujeto individual, mediante el cual se refleja la soledad del autor, la que tiene un carácter social al interrogar a la soledad

---

<sup>98</sup> En *Círculo vicioso* (2009a) se lee: “hoy ha sido un día fructífero para este libro en preparación. He escrito unas setecientas palabras, pero a la vez he eliminado otras tantas” (110); “tiendo por naturaleza a avanzar y a retroceder en la escritura, sin saber nunca si la página está terminada, bajo una sensación de tarea inconclusa que siento como un fracaso [...] muchas veces lleno la hoja de tachaduras hasta transformarla en una superficie inexplicable, ruinosa, como el vacío” (110-111); “a medida que avanzo siento que voy hundiéndome en una arenas movedizas” (200).

de su propia vida, descubriendo sus límites y en ocasiones es una superación de la misma. Dicho dispositivo dialéctico faculta al escritor a explorar, reconocer y profundizar en las múltiples conexiones de su vida con el mundo en el cual vive. El diario tiene como protagonista a un yo que se encuentra en la búsqueda de sí mismo a través de los eventos que ocupan y preocupan su mente. Este sujeto escribe y registra meticulosamente los acontecimientos cotidianos de su vida. Al mismo tiempo, logra distanciarse de estos sucesos para reflexionar y comentar sobre lo plasmado en el diario. El diario es un medio del escritor para registrar aspectos memorables del tiempo en su vida: fracasos, incidentes, ilusiones, depresiones, entusiasmos, deseos. Según Cerda, el diario es un procedimiento del escritor que se emplea para diferenciar su existencia de las demás personas. El diario ofrece tanto la historia individual de una dificultad de ser (desengaños, fracasos, encuentros fallidos) como los antecedentes de un intento por reorientarse en la realidad que le dificulta la vida al autor. En el universo narrativo de Marín está presente la intención aludida por Cerda, quien mantiene un diario de vida con el objetivo de organizar mediante un relato coherente el desorden interno que le inquieta, atormenta y amenaza con alterar su vida. Germán Marín redacta un diario íntimo como un mecanismo para superar su conflicto interno causado; en parte, por su salida y regreso del país. Por ello, el ventrílocuo en *Notas de un ventrílocuo* (2013) afirma escribir las notas a raíz de: “las tribulaciones existenciales” (72)<sup>99</sup>. Según Leonidas Morales (1995), la incorporación del diario íntimo en nuestro autor se basa en la creencia de no renunciar al lector, esto es, en la certeza de que en el receptor es donde la obra escrita, será acogida y causará una respuesta, cumpliendo con su destino vinculante: su rasgo comunitario. Su integración y la redacción del mismo se debería a un intento de explicar los sucesos del pasado y a la experiencia de la expatriación vivida por Germán Marín. De ahí que al escritor chileno se le

---

<sup>99</sup> En *La ola muerta* (2015c) indica: “el diario se ha convertido en un vaciadero [...] de mis zozobras, de mis contemplaciones” (339). En *La segunda mano* (2009b) arguye: “mi yo atribulado” (185).



puede definir como un escritor político desde la perspectiva teórica de Giorgio Agamben (1996), quien apunta a una reivindicación del concepto exilio por medio de su reconstrucción histórica. En este proceso, destaca la influencia de Plotino al describir la vida del filósofo como un exilio, fundamentado en los conceptos de felicidad y levedad. Al delinear de esta manera la condición humana, se restituye el significado del desarraigo como la auténtica condición política. La esencia política de un individuo no se limita únicamente a su pertenencia a una comunidad específica, sino también a su naturaleza de ser “superpolítico-apátrida” (Agamben, 1996: 52).

La introducción del diario de vida se justifica mediante el análisis de obras anteriores al corpus narrativo, como *Hdaf*, donde este recurso desempeña un papel fundamental. En relación a esto, Hernán Soto (1995) observa que en *Círculo vicioso* (2009a), el diario de vida cumple la función de brindar comprensión al trazar los contornos de una historia distante, revivida en los comentarios del autor sobre su exilio en el diario íntimo. De esta manera, el autor busca explicar los acontecimientos en torno al Golpe de Estado, un punto de inflexión que fragmentó la Historia y finalmente sofocó los sueños a través de la violencia y el crimen. De esta manera, ciertos fenómenos actuales adquieren sentido, desde allí, le permiten fijar su atención en cosas casi imposibles de visualizar a simple vista. Pablo Cabañas (2016) da cuenta de que en *Círculo vicioso* (2009a) se demuestra que para Marín la única salvación frente a la realidad del exilio son las palabras. Patricia Espinoza (1997), sostiene que la incorporación del diario de vida en *Las Cien águilas* (2015b) le posibilita a Marín llevar a cabo un acto de sobrevivencia. Propuesta que concuerda con Marcela Soto (2005), quien ve *La ola muerta* (2015c) cómo la literatura puede salvar del fracaso encarnado por el protagonista de la trilogía.

Esta peculiar narrativa del encierro, que integra el diario íntimo, se caracteriza además porque las tres novelas están redactadas en notas, apuntes, glosas; lo que da cuenta por un lado de una fragmentariedad y una escritura que refleja las ruinas de lo perdido y por otro lado de

una narración que a pesar de tomar como punto de partida el presente, constantemente, vuelve al pasado. Se trata de un relato fragmentario en el espacio y tiempo que no necesariamente sigue un orden cronológico y que apela a la necesidad de construir la Historia a partir de fragmentos. Así, el tiempo se centra en un presente disorde y nostálgico que retrocede constantemente al pasado permitiendo reconstruir, revivir y explicar el tiempo actual<sup>100</sup>. En la entrevista denominada “Germán Marín y su nueva novela: “Nació al ver el mundo sumergido en el avance tecnológico”” señala que “el pasado es una actualización, un calendario sin fin” (Alarcón, 2013: s/n). Paralelamente, se advierte un coleccionista en términos de Walter Benjamin (2005), en el protagonista de las obras de Marín quien colecciona fragmentos en formato de apuntes, notas y glosas. Esta figura, le posibilita a Marín montarlos otorgándoles un nuevo sentido, esto es, explicar las ruinas en que se encuentra Chile en el que, según el autor, ha fracasado el proyecto país anterior al Golpe de Estado.

Para Cerda (2005), la fragmentariedad se relaciona con la cosmovisión del autor. Lo trascendente, según Cerda, en todo escrito fragmentario es su capacidad de transgredir los discursos institucionalizados y que, a su vez, se conecta con la idea de resistencia de Walter Benjamin (2008a) al tiempo homogéneo, es decir, lineal, unidireccional y hegemónico que resalta los acontecimientos de los vencedores. La obra de Germán Marín se desarrolla de manera fragmentaria y sin seguir un orden cronológico, como destaca el ventrílocuo de *Notas de un ventrílocuo* (2013): “estas notas que he pergeñado sin mucho orden, a la suerte, a la suerte de la olla” (37). Algo similar comenta el vendedor de alimento para canes de *Bolígrafo o los*

---

<sup>100</sup> En *Hdaf* a pesar de tener una continuidad, el pasado y el presente nunca convergen. Este aparente error le permite a Marín ilustrar cómo el Chile actual niega el anclaje del presente con el pasado. Mediante este recurso, la narración mariniana, va caracterizando las múltiples evidencias de la crisis ocasionada por el Golpe de Estado en el ámbito económico, social, cultural y político y en la construcción de la actual sociedad chilena. Marín hace ver, por medio de su proyecto literario, la insistencia promovida por el modelo neoliberal de fomentar el olvido y omisión de uno de los episodios más dramáticos para los familiares de las personas torturadas, exiliadas y/o otros asesinados por la dictadura, a lo cual podría sumarse el dolor experimentado por quienes no pudieron sepultar a sus seres queridos. En *Basuras de Shanghai* (2007) explica sentirse lejos: “de la realidad propia, en una suerte de tiempo irreal y eterno” (9). En *La segunda mano* (2009b) afirma: “años después, digo hoy” (Marín, 2009b: 34); “el pasado [...] todo lo contiene” (110); “los días del pasado o del futuro, pues, en el oleaje del tiempo, como sabemos, éstos terminan al fin siendo iguales” (215).

*sueños chinos* (2016a): “propedéutica a mantener: unir apuntes a fin de obtener alguna continuidad. Difícil, sin embargo, pues a menudo las vivencias cotidianas son dispares” (31), buscando demostrar que existen otras maneras de narrar la Historia diferente a la oficial al escribir sin seguir un orden cronológico. Da cuenta además de una temporalidad fuera de continuidad en donde coexisten versiones alternativas y voces silenciadas. En el caso de Marín se agrega el trauma del exilio a ese proyecto fragmentario; lo cual se corresponde con lo propuesto por la crítica Mariela Fuentes Leal (2007) para quien la escritura de Germán Marín invalida las categorías totalizadoras del discurso y da forma a su proyecto narrativo incluyendo diferentes dimensiones como el diario de vida.

## 6. Conclusiones y proyecciones

Tras el análisis de las tres novelas, que se vinculan con otros textos del autor, se constata cómo Germán Marín crea un proyecto narrativo singular que se desarrolla a lo largo de toda su vasta y extensa obra, lleno de intertextualidades que le otorgan un peculiar vaivén temporal. Así, pretende llevar a cabo una crítica al continuum de la Historia de Chile por medio de la inclusión de ruinas, desechos, alegorías y personajes menores que están imbricados con acontecimientos políticos, culturales, económicos y sociales que emplazan a observar la existencia de un discurso unívoco promovido el poder hegemónico. A través del método espeleológico, el escritor nacional, se interna en una búsqueda de sucesos para recordarlos y recuperarlos puesto que han sido catalogados como desechos en el proceso de selección cultural por la narrativa oficial que los minusvalora y excluye. Con ello aspira a construir un significado alternativo y discontinuo que rompe con la linealidad temporal y más bien en sus obras destaca a un constante ir y venir entre lo pretérito y el acontecer actual, posibilitando una reconstrucción del presente que integra nuevos sentidos e interpretaciones del pasado.

Su detallada descripción desenmascara la ilusión promovida por el poder hegemónico de un país unificado y con una identidad singular. Por el contrario, a través de personajes en ruinas, se evidencia la diversidad cultural y se cuestiona el supuesto progreso propagado por los medios de comunicación. Esto refleja la desigualdad, la pobreza y la segregación que contrastan con la riqueza acumulada por la élite política y ciertos individuos vinculados a la dictadura, quienes se enriquecieron a través de actividades ilícitas.

Marín observa cómo el golpe de estado y la subsiguiente dictadura desencadenan una serie de efectos perjudiciales en la sociedad chilena. Para abordar este tema, se sumerge en la tarea de visitar los eventos pasados desde una perspectiva alternativa a la oficial. En este enfoque, señala los abusos acontecidos, las violaciones a los derechos humanos, la desaparición

forzada de individuos y la posterior destrucción de los lugares utilizados durante el régimen militar.

El autor nacional pone de manifiesto la impunidad y el continuo intento de borrar ese traumático pasado de la Historia del país. Su universo narrativo se convierte en la exposición del horror político, psicológico y metafísico experimentado por sectores específicos de la sociedad que demandan justicia. Buscan una completa reparación por los múltiples daños sufridos durante ese período histórico y buscan visibilizar sus testimonios, experiencias y sufrimientos. Por medio de personajes anacrónicos y oficios perdidos denuncia una cultura del desalojo en que éstos se sienten extraños, desplazados y transitando por la periferia; sin embargo, hacen frente a ello mediante una permanente reflexión y una crítica de los estándares sociales promovidos por la sociedad de consumo. Sus alegorías apuntan a la necesidad de establecer memoriales que permitan a las generaciones actuales y futuras acercarse a la historia oficial, pero teniendo acceso también a la voz de aquellos, que, según Marín, hasta ahora no han tenido cabida dentro del discurso hegemónico.

Germán Marín describe por medio de una nostalgia reflexiva los múltiples cambios al interior del país a nivel arquitectónico, cultural y social rememorando ritos, valores, experiencias, modos de vida previos al golpe de estado y que para él lograban configurar tanto un sentido de pertenencia como una identidad colectiva puesto que estaban basados en valores y estilos de vida comunitarios. Tras ese recorrido, constata que en la sociedad se puede apreciar el castigo de Sísifo y que vendría a constituir la condena a olvidar el pasado. Esta nostalgia y mirada retrospectiva detallada por medio de los personajes anacrónicos de sus textos refleja su intento por comprender el país del que él se ausentó durante prácticamente dos décadas y dar cuenta de la existencia de una memoria alternativa que difiere de la oficial.

Todo lo anterior, es descrito por un flâneur que camina, pasea, vagabundea y reflexiona por distintos espacios y que busca informarse de aquellas noticias omitidas por los medios de

comunicación tradicionales. Dicho paseante se siente atraído por la muchedumbre la que observa, analiza, pero de la que luego toma distancia puesto que posee valores opuestos como la lentitud y el interés por espacios no convencionales para fisgonear e investigar aquello que para los demás ha pasado inadvertido. El flâneur en el proyecto mariniano presenta una creatividad literaria asociada al registro de sus pensamientos, cavilaciones durante sus merodeos para luego apartarse en búsqueda de la soledad en donde puede trabajar con dicho material artístico. Esta escritura además es fragmentaria, en formato de notas para dar cuenta, una vez más, de que en la creación de la historia no existe una linealidad fija sino más bien interrumpida por el pasado. En sus obras su escritura toma la forma, incluso, de diario íntimo por medio del cual intenta superar la crisis ocasionada por el exilio experimentado. El flâneur busca dar cuenta de cómo es posible subvertir los espacios de entretención, socialización y goce estético estandarizados en la actualidad. El personaje principal de su universo narrativo logra vivir una vida tranquila sin adquirir bienes materiales innecesarios, libre del excesivo uso de aparatos tecnológicos por lo que se define como alguien atrasado en la adquisición “de la actual tecnología” (Marín, 2016a: 244) y, principalmente, a través de un ritmo de vida distinto al del resto gracias a que él es el administrador de su tiempo y no posee las preocupaciones propias de una persona con un empleo fijo de jornada completa. Marín resiste y hace frente a los “modos de vida que se inauguran” (Marín, 2016a: 238) y respecto a los que se siente ajeno, extraño y por los que siente rechazo<sup>101</sup>.

Las tres novelas estudiadas describen la realidad nacional y el proyecto de país que para Germán Marín parece haber fracasado. Esa idea es relevante dado el contexto social que actualmente se vive en Chile y la grave crisis que ha provocado la sociedad de consumo en las personas al intensificar las desigualdades y las injusticias debido a que no todos pueden acceder

---

<sup>101</sup> Arturo Marín, hijo de Germán, señaló en la ceremonia realizada en el Parque del Recuerdo durante el entierro de su padre que “nunca tuvo cuenta corriente ni aprendió a manejar un auto” (García, 2019: 2).

a determinadas cosas como la cultura si su ingreso no alcanza a costear los gastos mínimos para vivir.

Se visualiza que esta investigación puede derivar a estudios postdoctorales o investigativos sobre conceptos que no han sido trabajados como el poder y la violencia en la obra de Marín, de los cuales todavía quedan rezagos en la sociedad chilena y que se vinculan con los ya desarrollados hasta aquí. Pero también sería posible investigar conectando algunos de los elementos abordados en el universo narrativo de Germán Marín con otros autores nacionales, por ejemplo, Pedro Lemebel que en 2001 publica *Tengo miedo torero* (2014). Dicho texto surge a partir de veinte páginas redactadas a fines de la década de los ochenta y que permanecieron por años olvidadas<sup>102</sup>. Su protagonista: la Loca del Frente, es un personaje ruinoso y menor, que arrienda una casa convertida en un escombro<sup>103</sup>, producto de un terremoto que había hecho que permaneciera por años cerrada. Dicha construcción le permite apreciar la ciudad en penumbras a raíz del humo de los neumáticos y la pólvora. Ella se transformó en una más de las personas de escasos recursos que transitaban entre la cesantía y el pedir prestado en el negocio. Al igual que los personajes de Marín, la Loca del Frente presenta una nostalgia al preferir los programas de radio del recuerdo: “Al compás del corazón”, “Para los que fueron lolos” o “Noches de arrabal” y desarrolla un oficio casi extinguido como es bordar a mano<sup>104</sup> para alguna clienta de la clase social alta. En el almacén de su barrio fue donde conoció al joven Carlos que le solicitó que le guardara unas cajas de libros en su domicilio. Debido a que siguieron trayendo cajas, éstas se transformaron en parte de la decoración: sillones, divanes y tronos. Al poco tiempo, debió facilitarles sus instalaciones para unas reuniones nocturnas durante el toque de queda. Si bien es cierto la Loca del Frente

---

<sup>102</sup> Es decir, en base a un desecho tal como: *Carne de Perro* (2002), *Notas de un ventrílocuo* (2013) y *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a).

<sup>103</sup> En *Adiciones palermitanas* (2016b) el ruinoso Hotel Palermo es el escenario principal de la trama.

<sup>104</sup> Tareas casi extinguidas que recuerdan a todas las mencionadas por Marín.

en primera instancia se muestra imparcial ante los acontecimientos que ocurren durante la trama, contextualizada en el año 1986, entre los que menciona la prohibición de noticieros de radio y televisión; con el correr de la trama va adquiriendo rasgos que la hacen ver como opositora y cómplice de grupos insubordinados, debido a su relación con Carlos, quien pertenecía al Frente Patriótico Manuel Rodríguez. En la novela se narra el fallido intento de asesinato de Augusto Pinochet por parte del Frente y cómo ella luego de ello debe abandonar su casa para desaparecer por las posibles represalias que pueda tener su participación en el encubrimiento de las armas y la facilitación de espacio para los mítines del Frente. *Tengo miedo torero* (2014) coincide, con la narrativa de Germán Marín al retratar un Santiago “debatándose entre la sobrevivencia aporreada de la dictadura y las serpentinatas tricolores flotando en el aire de septiembre” (73), el robo de bienes materiales por parte de algunos integrantes del ejército de Chile como Augusto Pinochet al que su esposa Lucía Iriarte le señalaba “porque fue idea mía que se la compráramos tan barata, casi regalada, a esos upelientos que mandaste al exilio. Y ahora, así como está de arreglada, debe valer una fortuna. Piensa tú, ¿qué haríamos si no tuviéramos todas estas propiedades para descansar?” (131); se reitera la noción de orden en las palabras del General Pinochet: “ahora Chile era una nación ordenada y fértil como lo mostraba el paisaje florido” (134) y la precariedad de la Loca del Frente, quien al tener que escapar por su complicidad con el Frente Patriótico se da cuenta de que: “no tenía muebles, eran puros cachureos tirados por el suelo y que daba lo mismo recogerlos o guardarlos, total en cualquier otro sitio con unos cajones, trapos y mucha imaginación podría levantar de nuevo su castillo piñufla” (177).

Entre los escritores nacidos después del Golpe de Estado está Alejandro Zambra en quien también se podrían ahondar conexiones con el universo narrativo mariniano. *Formas de volver a casa* (2011) destaca por su nostalgia por el pasado y el deseo de reencontrarse con él y tiene similitudes con *Hdaf* de Germán Marín. Zambra, a menor escala, puesto que su



personaje principal se obsesiona en la búsqueda de apellido y herencia, tal como señala en *La vida privada de los árboles* (2016), su propósito es “ir construyendo un pasado” (148). Este proyecto lo retoma en *Formas de volver a casa* (2011) retratando a su familia “sin ritos, sin arraigo” (157). Allí, integra una estructura narrativa similar a *Hdaf* puesto que su protagonista se propone escribir una obra de su infancia y su familia<sup>105</sup> y, paralelamente, lleva un diario de vida en el que registra sus problemáticas, sus reflexiones sobre su propio proceso de escritura<sup>106</sup> y una sugerencia de cómo se debería interpretar su libro. *Formas de volver a casa* reitera elementos presentes en Marín respecto a: la pérdida de memoria en los chilenos y sobre el Orden del país puesto que otra vez la derecha vuelve al poder: “me parece horrible. Ya se ve que perdimos la memoria. Entregaremos plácida, cándidamente el país a Piñera y al Opus Dei y a los Legionarios de Cristo” (156); su deseo por “los personajes secundarios” (122); la precariedad de sus protagonistas al residir en un sector periférico durante la dictadura: “vivo en la villa de los nombres reales [...] Lucila Godoy Alcaayaga es el verdadero nombre de Gabriela Mistral, explicó, y Neftalí Reyes Basoalto el nombre real de Pablo Neruda” (29) y el caminar: “caminaba ensayando trayectos cada vez más largos [...] nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa” (22-23)<sup>107</sup>.

Finalmente, en esta investigación, se ha abordado la obra de Germán Marín desde una perspectiva multidisciplinaria, con el propósito de verificar la hipótesis propuesta, la que se ha

---

<sup>105</sup> Algo similar realiza Rafael Gumucio en *Memoria prematuras* (2010), en donde narra su vida de infancia durante su exilio en París y su regreso clandestino a Chile durante la dictadura. Son visibles los problemas familiares producto de su postura contraria al régimen militar: “mi padre y mi padrastro eran de Izquierda” (43) y por esa razón “mi padre tuvo que esconderse en la casa de unos miristas más perseguidos que él. Mi madre cayó presa una noche” (22). El texto aborda diversos temas como el tema del fracaso: “somos tres fracasados, mi madre, mi padre, yo, a los tres en algún momento nos paró la policía y nos dijo: «Vivan callados, y no hagan ruido mientras no se regularice su situación»” (56) o el horror experimentado tras volver al país y transformarse en “peligrosos terroristas clandestinos” (64).

<sup>106</sup> Al igual que Germán Marín en *Mudanza* (2003) comenta que “fue la mano y no yo quien escribió este libro” (8). En *No leer* (2012) asegura: “yo escribo boceteando [...] a la espera de una frase que no siempre llega [...] huellas, marcas y borrones” (27).

<sup>107</sup> *Fantasia* (2007) en su final dice: “caminamos un montón de cuadras en busca de una micro” (28). *Mis documentos* (2014), Dante “deambulaba todo el día [...] caminaba siempre” (13).

comprobado a cabalidad, pues las tres novelas del autor establecen una crítica profunda al desarrollo histórico ininterrumpido de Chile, contextualizándolo en las ruinas dejadas por la modernidad chilena. Este logro se debe, en gran parte, a la intrincada figura del flâneur presente en *Notas de un ventrílocuo* (2013), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) y *Adiciones palermitanas* (2016b). Este protagonista peculiar emerge como un contrapunto a la narrativa histórica convencional, revelando un significado alternativo al oficial, promovido por el poder hegemónico y la percepción lineal del tiempo. Su papel, marcado por observaciones y reflexiones críticas, destila una visión más profunda y reveladora de la interacción entre la sociedad y su pasado, iluminando las sombras de la historia oficial.

En forma concordante, los objetivos planteados en esta investigación se han abordado con meticulosidad, esclareciendo la manera en que la narrativa de Germán Marín emplea una variedad de recursos para explorar las ruinas de la modernidad. La inclusión del flâneur en sus obras *Notas de un ventrílocuo* (2013), *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) y *Adiciones palermitanas* (2016b) emerge como un catalizador esencial para abordar esta temática. Este peculiar observador se convierte en una voz crítica que interpela y examina el flujo histórico de Chile, lo que permite descubrir las sombras y los impactos adversos engendrados por la modernidad en la trama social y cultural. Los objetivos específicos, a su vez, se han cumplido rigurosamente, trazando una ruta que ha llevado a una comprensión más profunda de conceptos como ruina, nostalgia y flâneur, revelando sus nexos intrínsecos con la obra de Marín y su exploración de la historia y la identidad chilena.

## 7. Referencias bibliográficas

### Bibliografía de Germán Marín:

- \_\_\_\_\_ (1995). “Mudo”. En Marín, G. *El palacio de la risa* (83-89). Santiago: Planeta Biblioteca del Sur.
- \_\_\_\_\_ (1999a). *Conversaciones para solitarios*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana Chilena.
- \_\_\_\_\_ (1999b). *Un viaje inmóvil*. Santiago, Chile: Revista Qué pasa. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81111.html>.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Carne de perro*. Santiago, Chile: Ediciones B.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Basuras de Shanghai*. Santiago, Chile: Random House Mondadori S.A.
- \_\_\_\_\_ (2008a). *Lazos de familia*. Santiago, Chile: DeBolsillo.
- \_\_\_\_\_ (2008b). *Cartago*. Santiago, Chile: DeBolsillo.
- \_\_\_\_\_ (2009a). *Círculo vicioso*. Santiago, Chile: DeBolsillo.
- \_\_\_\_\_ (2009b). *La segunda mano*. Santiago, Chile: Random House Mondadori S.A.
- \_\_\_\_\_ (2010a). *Compases al amanecer*. Santiago, Chile: Editorial Hueders.
- \_\_\_\_\_ (2010b). *Dejar hacer*. Santiago, Chile: Aguilar Chilena de Ediciones S.A.
- \_\_\_\_\_ (2011a). *Antes de que yo muera*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales.
- \_\_\_\_\_ (2011b). *Últimos resplandores de una tarde precaria*. Santiago, Chile: Aguilar Chilena Ediciones S.A.
- \_\_\_\_\_ (2012). *El guarén. Historia de un guardaespaldas*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Notas de un ventrílocuo*. Santiago, Chile: Aguilar Chilena de Ediciones S.A.
- \_\_\_\_\_ (2014a). *Tierra Amarilla*. Santiago, Chile: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2014b). *El palacio de la risa*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- \_\_\_\_\_ (2015a). *Ídola*. Santiago, Chile: Editorial Hueders.
- \_\_\_\_\_ (2015b). *Las cien águilas*. Santiago, Chile: Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2015c). *La ola muerta*. Santiago, Chile: Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2016a). *Bolígrafo o los sueños chinos*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

\_\_\_\_\_ (2016b). *Adicciones palermitanas*. Santiago, Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.

\_\_\_\_\_ (2017). *Fuegos artificiales*. Santiago, Chile: Lectura Ediciones.

\_\_\_\_\_ (2018). *Póstumo y sospecha*. Santiago, Chile: Editorial Planeta Chilena S.A.

\_\_\_\_\_ (2019). *Un oscuro pedazo de vida*. Santiago, Chile: Lecturas Ediciones.

### **Bibliografía Crítica:**

Aguirre, M. (13 de febrero de 1995). Voces de la memoria. *La Nación*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-205307.html>

Alarcón, C. (26 de agosto de 2013). Germán Marín y su nueva novela: "Nació al ver el mundo sumergido en el avance tecnológico". *El Mercurio On-line*. Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/magazine/2013/08/26/616474/notas-de-un-ventrilocuo-lo-nuevo-de-german-marin.html>.

Allende, C. (2005). Novela sin novela. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-562237.html>.

Amaro, L. (2017). Un paso atrás. Sitio revistasantiago.cl. Recuperado de <http://revistasantiago.cl/criticas/un-paso-atras-adicciones-palermitanas-de-german-marin/>. Consulta: 30.09.2019.

Barreto, I. (2007). "La pérdida del origen en el neoliberalismo: Ídola, de Germán Marín". *Cuadernos de Aleph* 2, 21-46.

Bisama, A. (2010). Los monstruos. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-332724.html>. Consulta: 16.01.2021.

\_\_\_\_\_ (2013) El último chileno. Sitio Revista quepasa.cl. Recuperado de <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2013/08/6-12527-9-el-ultimo-chileno.shtml/>. Consulta: 27.09.2019.

\_\_\_\_\_ (2014a). Una casa. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de: [https://www.bibliotecanacional.gob.cl/615/w3-article-38481.html?\\_noredirect=1](https://www.bibliotecanacional.gob.cl/615/w3-article-38481.html?_noredirect=1). Consulta: 15.01.2021.

\_\_\_\_\_ (2014b). Una casa. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de: [https://www.bibliotecanacional.gob.cl/615/w3-article-38481.html?\\_noredirect=1](https://www.bibliotecanacional.gob.cl/615/w3-article-38481.html?_noredirect=1). Consulta: 10.06.2020

\_\_\_\_\_ (2016). Tiempos muertos. Sitio Revista quepasa.cl. Recuperado de: <http://www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/2016/06/tiempos-muertos.shtml/>. Consulta: 27.09.2019.

\_\_\_\_\_ (2019). El baile fantasma. En Marín, G, *Un oscuro pedazo de vida* (pp 115- 119). Santiago: Lecturas Ediciones.

Cabaña, P. (2016). Círculo vicioso (Germán Marín). Sitio Loqueleimos.com. Recuperado de <https://loqueleimos.com/2016/02/circulo-vicioso-german-marin/>. Consulta: 14.01.2021.

Careaga, R. (2010). Escribir sobre el hampa es encontrarse con el país real. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-586834.html>. Consulta: 17.01.2021.

\_\_\_\_\_ (16 de agosto de 2013). Soy un outsider a la maraña literaria. *La Tercera*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:570492>

\_\_\_\_\_ (20 de mayo de 2016). Germán Marín hoy me interesan los personajes vencidos. *El Mercurio*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:355374>.

\_\_\_\_\_ (06 de mayo de 2018). Germán Marín, 45 años de trayectoria interrumpida: El pellejo no da para más. *El Mercurio*. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=466200>.

\_\_\_\_\_ (2019). Muere Germán Marín, el escritor de los perdedores de nuestra historia. Sitio El Mercurio. Recuperado de [https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa\\_Texto?LPKey=ZDmp4apQ9YbMw6HcBCnaRS2P47ME7xm26hXU8uDUF6M%C3%96](https://www.litoralpress.cl/sitio/Prensa_Texto?LPKey=ZDmp4apQ9YbMw6HcBCnaRS2P47ME7xm26hXU8uDUF6M%C3%96).

Carvallo, A. (2015). Germán Marín: “Lo único que sé hacer es escribir”. Sitio Biblioteca Nacional Digital. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-580185.html>. Consulta: 07.02.2023.

\_\_\_\_\_ (2016). Las historias de un hombre solo, según Germán Marín. Sitio letras.mysite.com. Recuperado de <http://letras.mysite.com/gmar280616.html>. Consulta: 27.09.2019.

Castillo, R. (2019). Con este libro ya me estoy despidiendo de la escritura. Sitio Las últimas noticias. Recuperado de <https://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2019-12-15&PaginaId=34&bodyid=0>.

Donoso, C. (2005). Germán Marín. Sitio Biblioteca Nacional Digital. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:263489>. Consulta: 15.07.2020.

Echegoyen, A. (2006). El océano del tiempo. *La Nación*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:327692>.

Espinosa, P. (22 de junio de 1997). No hay primera sin segunda. *La época*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:171975>.

\_\_\_\_\_ (2010). Una piltrafa frente al espejo. Sitio Biblioteca Nacional Digital. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-332748.html>. Consulta: 17.01.2021.

\_\_\_\_\_ (27 de junio de 2014). Los auténticos chupacabras. *Las últimas noticias*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:573390>.

\_\_\_\_\_ (06 de enero de 2017). Un macho anciano. *Las últimas noticias*. Recuperado de <http://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?ST=El%20macho%20anciano&SF=1&SD=06/01/2017&ED=06/01/2017&AL=&RF=&RT=&WD=-%20Todos%20--&NewsID=363371&PaginaId=70&dt=06-01-2017%200:00:00&SupplementId=0>

Friera, S. (2019). Germán Marín: uno de los últimos rebeldes. *El país*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/secciones/el-pais>

Fuentes, M. (2007). “La ola muerta de Germán Marín”. *Acta Literaria* 34, 129-139.

\_\_\_\_\_ (2008a). “Memoria de historias menores en *Basuras de Shanghai* de Germán Marín”. *Acta Literaria* 36, 9-26.

\_\_\_\_\_ (2008b). “Dos cortes en la historia, la cultura y la narrativa chilenas: *Juana Lucero* y *La princesa del Babilonia*”. *Taller de Letras* 42, 117-141.

\_\_\_\_\_ (2010). “En busca del ADN de la escritura en Historia de una absolución familiar de Germán Marín”. *Acta Literaria* 41, 9-33.

\_\_\_\_\_ (2013). “La extinción del oficio del escritor en *Notas de un ventrilocu* de Germán Marín”. *Acta Literaria* 47, 151-156.

\_\_\_\_\_ (2021). “El imaginario de las ruinas desde una nostalgia reflexiva en *Adiciones palermitanas* de Germán Marín”. *Universum* 36, 237-252.

\_\_\_\_\_ (2023). “La palabra quebrada en la poética de Germán Marín” en Waldegaray, M. (ed.) *Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas* (pp. 579-596). Saint-Apollinaire: Editorial Orbis Tertius.

Fuentes, M. & Zapata, J. (2016). “La escritura a la intemperie del lenguaje en Enrique Lihn y Germán Marín”. *Universum* 31, 153-172.

Fuguet, A. (1997). “Voz ronca y potente”. *Capital* 13, 140-141.

Gajardo, I. (2017). “Significación del espacio en ejercicios de memoria y el caso de Villa Grimaldi en Chile: una lectura desde *El palacio de la risa* de Germán Marín”. *Summa Humanitatis* 9, 75 – 109 .

Gandolfo, P. (2013). Un extranjero del ayer. Sitio [letras.mysite.com](http://www.letras.mysite.com). Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/gmar251113.html>. Consulta: 27.09.2019.

\_\_\_\_\_ (2014). Ese muy huidizo mal. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-573446.html>. Consulta: 01.01.2021.

Gómez, A. (2009). Germán Marín: "El golpe fue mi primera comunión". Sitio Latercera.com. Recuperado de <https://www.latercera.com/noticia/german-marin-el-golpe-fue-mi-primera-comunion/>. Consulta 17.11.2022

\_\_\_\_\_ (2010). Marín revive viejos fantasmas en nuevo libro de cuentos. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-347394.html>. Consulta: 17.01.2021.

Guerrero, E. (1995). Primera parte de la saga de los Marín. Un lúcido ejercicio novelesco. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:205600>.

Guerrero, P. (2002). Marín anuncia su retiro. El resto es silencio. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0075403.pdf>. Consulta: 01.10.2019.

\_\_\_\_\_ (06 de noviembre de 2016). Germán Marín: recuerdos de un sobreviviente. *El Mercurio* *On-line*. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=305570>.

Gumucio, R. (1995). En la búsqueda del yo perdido. Sitio Memoriachilena.cl. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81115.html>. Consulta: 13.01.2021.

Hurtado, P. (2013). Notas de un ventríloquo, la nostalgia según Germán Marín. Sitio 800.cl. Recuperado de <http://noticias.800.cl/archives/76019>. Consulta: 27.09.2019.

Jocelyn-Holt, A. (2005). La trilogía de Germán Marín. Sitio letras.mysite.com. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/gm2111051.htm>. Consulta: 04.02.2023.

Kottow, A. (2010). "La figura de la pérdida como catástrofe del individuo contemporáneo en la trilogía *Un animal mudo levanta la vista* de Germán Marín: Una lectura desde Peter Sloterdijk". *Acta Literaria* 41, 35-51.

Lange, F. (2006). Memoria extrema. Sitio letras.mysite.com. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/gm060606.htm>. Consulta: 15.07.2020.

Marks, C. (1995). En busca del tiempo vivido. Sitio Memoriachilena.cl. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81117.html>. Consulta: 13.01.2021.

Matus, A. (2007). Soy reaccionario del alma y progresista de vocación. *El Mercurio*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:353736>.

Merino, R. (2010). Marín. Sitio Memoriachilena.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-565399.html>. Consulta: 17.01.2021.

Miranda, C. (2010). “La transformación del relato cinematográfico y televisivo en la representación del pasado”. *Revista Analecta* 4, 1-22.

Montecinos, M. & Pinos, J. (2001). Germán Marín: el escepticismo es una moral. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:591420>. Consulta: 24.07.2020.

Montes, C. (2014). “Violencia y crisis del tejido social en *El palacio de la risa* de Germán Marín”. *Taller de letras* 55, 37-52.

Mosciatti, E. (2017). Germán Marín y Palermitanas: de la memoria, la vejez y la (ir)realidad. Sitio biobiochile.cl. Recuperado de <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/libros/2017/01/24/german-marin-y-palermitanas-de-la-memoria-la-vejez-y-la-irrealidad.shtml>. Consulta: 27.09.2019.

Pauls, A. (2015). Prólogo. En Marín, G. *La ola muerta* (pp. 17-23). Santiago: Alfaguara.

Pereda, C. (2010). El cuarto propio. Sitio Memoriachilena.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:565511>.

Pérez, O. (2006). Círculo vicioso de Germán Marín. Neocriollismo encriptado. Sitio letras.mysite.com. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/gm230906.htm>. Consulta: 13.01.2021.

Pinto, R. (2006). La ola muerta. Sitio Memoriachilena.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-263467.html>. Consulta: 15.01.2021.

Piña, J. (2005). La ola muerta. Sitio Memoriachilena.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-562917.html>. Consulta: 15.01.2021.

Ramírez, J. C. (20 de mayo de 2016). Germán Marín: “Yo prefiero la muerte súbita”. *La segunda*. Recuperado de <https://jcrfarchivos.com/2016/05/20/yo-prefiero-la-muerte-subita-20-de-mayo-de-2016-la-segunda/>.

Rau, C. & Rozas, D. (2017). Germán Marín: “si no escribo me siento culpable”. Sitio mediorural.cl. Recuperado de <http://mediorural.cl/german-marin-si-no-escribo-me-siento-culpable/>. Consulta: 27.09.2019.

Rivas, R. (2017). Germán Marín, un escritor incómodo. Sitio Punto Final.cl. Recuperado de <http://letras.mysite.com/gmar090617.html>. Consulta: 08.04.2019.

Rivera, A. (1997). Lo imaginario también es real. *Las Últimas Noticias*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:172022>



Rodríguez, M. (2004). “Germán Marín: Lazos de familia. Relatos con imágenes”. *Revista Atenea* 489, 151-153.

Sánchez, L. (08 de enero de 1995). Los tiempos del “Círculo vicioso”. *Las últimas noticias*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:205196>.

Sanhueza, L. (2019). Germán Marín, el escritor que escarbó sin pausa en las oscuridades de Chile. *Las últimas noticias*. Recuperado de [http://www.lun.com:9999/lunmobile//pages/NewsDetailMobile.aspx?IsNPHR=1&dt=2019-12-30&NewsID=0&BodyId=0&PaginaID=42&Name=42&PagNum=4&SupplementId=0&Anchor=20191230\\_42\\_0\\_0](http://www.lun.com:9999/lunmobile//pages/NewsDetailMobile.aspx?IsNPHR=1&dt=2019-12-30&NewsID=0&BodyId=0&PaginaID=42&Name=42&PagNum=4&SupplementId=0&Anchor=20191230_42_0_0). Consulta: 16.03.2022.

Soto, H. (1995). Fantasmas de Germán Marín. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81118.html>. Consulta: 17.06.2020.

\_\_\_\_\_ (1997). Nueva narrativa, otro mito nacional. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-172867.html>. Consulta: 18.01.2021.

Soto, M. (2005). Historia de fracaso. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-266213.html>. Consulta: 15.01.2021.

Valdés, A. (1997). Ironía y espejismos. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81138.html>. Consulta: 18.01.2021.

Vial, J. (2010). Historias para noctámbulos. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-332575.html>. Consulta: 17.01.2021.

\_\_\_\_\_ (2014). Agua turbia. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-573416.html>. Consulta: 15.01.2021.

Viu, A (2018). Germán Marín: La escritura como un destino prefigurado. Sitio Fundación la Fuente.cl. Recuperado de: <http://www.fundacionlafuente.cl/german-marin-la-escritura-como-un-destino-prefigurado/>. Consulta: 11.04.2019.

Willem, B. (2010). “Lugares de Maravilla y de horror la imagen de la casa en *El Palacio de la risa* de Germán Marín y *Una casa vacía* de Carlos Cerda”. *Amerika* 3, 1-8.

\_\_\_\_\_ (2016). “El lenguaje silencioso de Alejandra Costamagna: En voz baja y “Había una vez un pájaro”. *Letras hispánicas* 12, 212-219.

Zúñiga, D. (2010). Fantasmas. Sitio Bibliotecanacional.gob.cl. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-332621.html>. Consulta: 17.01.2021.

Zurita, R. (2015). Prólogo: La voz del padre. En Marín, G, *Círculo vicioso*. (pp. 17-23). Santiago, Chile: Alfaguara.

### **Bibliografía Teórica:**

Agamben, G. (1996). "Política del exilio". *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 26-27, 41-52.

\_\_\_\_\_ (2011). *Desnudez*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Aguirre, C. (2002). "Walter Benjamin y las lecciones de historia vista a "contrapelo". *Secuencia* 52, 181-198.

Aguirre, J. (1972). Walter Benjamin: Fantasmagoría y objetividad. En Benjamin, W. *Illuminaciones* (pp. 331-338). Madrid: Taurus.

Aínsa, F. (2014). "Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana". *Iberoamericana* 14, 111-126.

Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.

Baudelaire, C. (1995). *El Pintor de la vida moderna*. Valencia, España: Artes Gráficas Soler.

\_\_\_\_\_ (1999). *Pequeños poemas en prosa (El spleen de París)*. Ediciones Elaleph. <https://www.elaleph.com/>

Bedoya, C. (2014). "Ruina y recuperación de la vida: la hermenéutica en el joven Heidegger". *Universitas Philosophica* 62, 95-112.

Benjamin, W. (1989). *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones nueva visión.

\_\_\_\_\_ (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México, México: Itaca.

\_\_\_\_\_ (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid, España: Ediciones Akal.

\_\_\_\_\_ (2008a). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México, México: Editorial Itaca.

\_\_\_\_\_ (2008b). *Obras*. Libro I. Vol 2. Madrid, España: Abada Editores.

\_\_\_\_\_ (2010a). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

\_\_\_\_\_ (2010b). *Obras*. Libro IV. Vol 1. Madrid, España: Abada Editores.

\_\_\_\_\_ (2012a). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia Editora.

\_\_\_\_\_ (2012b). *Origen del trauerspiel alemán*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Gorla.

\_\_\_\_\_ (2015). *Calle de sentido único*. Madrid, España: Akal Básica de bolsillo.

\_\_\_\_\_ (2018). *Iluminaciones*. Madrid, España: Taurus.

Biglieri, A. (2002). “Ruinas romanas y poesía española”. *Auster* 6-7, 85-111.

Blanchot, M. (1559). *El libro que vendrá*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.

\_\_\_\_\_ (2002). *El espacio literario*. Madrid: España: Editora Nacional

Boym, S. (2015). *El futuro de la nostalgia*. Madrid, España: Antonio Machado Libros.

Bui, D. C., Myerson, J., & Hale, S. (2013). Note-taking with computers: Exploring alternative strategies for improved recall. *Journal of Educational Psychology*, 105, 299–309. Recuperado de <https://doi.org/10.1037/a0030367>

Casullo, N. (2004). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Retórica.

Cerda, M. (1997). *Palabras sobre palabras*. Santiago, Chile: Ediciones de la Biblioteca Nacional de Chile.

\_\_\_\_\_ (2005). *La palabra quebrada*. Santiago, Chile: Tajamar Editores.

Chomsky, N. (2014). Neoliberalismo y orden global. En Chomsky, N. *El beneficio es lo que cuenta. Neoliberalismo y orden global* (pp. 19-45). Buenos Aires: Austral.

Cuvardic, D. (2012). *El flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. Saint-Denis, Francia: Éditions Publibook Université.

Del Castillo, R. (2020). *Filósofos de Paseo*. Madrid, España: Turner Publicaciones SL.

Drislane, R. & Parkinson, G. (2010). Online Dictionary of the Social Sciences. Alberta: Athabasca University & International Consortium for the Advancement of Academic Publication. Recuperado de <http://bitbucket.icaap.org/dict.pl>.

Dube, S. (2006). “Asuntos de la modernidad”. *Revista Estudios de Asia y África* 49, 83-109.

Dussel, E. (2012). *1492: El encubrimiento del Otro. (Hacia el origen del “mito de la Modernidad”)*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Docencia.

\_\_\_\_\_ (2016). “Transmodernidad e interculturalidad”. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la ciudad* 21, 31-54.

Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Ciudad de México, México: Ediciones Era.

\_\_\_\_\_ (2009). *¿Qué es la modernidad?* Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Ferrater, J. (1965). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.

Frisby, D. (1992). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Barcelona, España: La bolsa de Medusa, 51.

\_\_\_\_\_ (2001). "Para analizar la modernidad". *Guaraguo* 12, 91-104.

García, J. (30 de diciembre de 2019). "Amigos, escritores y familia despiden a Germán". *La Tercera*. Recuperado de <https://culto.latercera.com/2019/12/30/despiden-a-german-marin/>

Gatti, G. (2011). *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Gordillo, G. (2014). *Los escombros del progreso*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Gros, F. (2014). *Andar, una filosofía*. Madrid, España: Taurus.

Gumucio, R. (2010). *Memoria prematura*. Santiago, Chile: Debolsillo.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hazlitt, W. & Stevenson, R. (2004). *El arte de caminar*. Ciudad de México, México. UNAM: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.

Heidegger, M. (2002). *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (indicación de la situación hermenéutica) [Informe Natorp]*. Madrid, España: Editorial Trotta.

Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid, España: Editorial Tecnos.

\_\_\_\_\_ (2004). "Sobre el difícil arte de caminar". *Guaraguo* 8, 145- 149.

Huart, L. (2018). *Fisiología del flâneur*. Madrid, España: Gallo Nero Ediciones, S.L.

Huyssen, A. (2007). "La nostalgia de las ruinas". *Revista de cultura* 87, 34-40.

\_\_\_\_\_ (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

James, K. & Engelhardt, L. (2012). The effects of handwriting experience on functional brain development in pre-literate children. *Trends in Neuroscience and Education* 1, 32-42.

Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: España: Siglo XXI Editores.

Koselleck, R. (2004). Introducción por la historia del término. En Koselleck, R. *historia/Historia* (27-38). Madrid: Editorial Trotta, S.A.

Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Valencia, España: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.

\_\_\_\_\_ (2008). *Los empleados*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, S.A.

Lazzara, M. (2003). Tres recorridos de Villa Grimaldi. En Jelin, E & Langland, V. (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (127-147). Madrid: Siglo XXI de España Editores.

\_\_\_\_\_ (2014). “El fenómeno Mocito (Las puestas en escena de un sujeto cómplice)”. *Contracorriente* 12, 89-106.

Le Breton, D. (2014). *Caminar. Elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires, Argentina: Waldhuter Editores.

Leal, A. & Leal, C. (2013). “Modernidad y postmodernidad: una discusión vigente”. *Música, cultura y pensamiento* 5, 87-97.

Leslie, E. (2015). *Walter Benjamin: la vida posible*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.

López, F. (2017). “Revisitar el concepto de modernidad en el pensamiento nuestroamericano: una aproximación descolonizadora”. *Revista Religación* 2, 100-120.

Löwy, M. (2012). *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (2015). Walter Benjamin y la crítica del progreso. En Cohen, E, (ed.) *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas* (pp. 17-32). Buenos Aires: Ediciones Godot.

Liotard, J-F, (1989). *La condición postmoderna*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.

Madariaga, A. (2019). “La continuidad del Neoliberalismo en Chile: ideas, instituciones e intereses”. *Revista de Estudios e Pesquisas sobre as Américas* 13, 81-113.

Masiello, F. (2008). “Los sentidos y las ruinas”. *Revista Iberoamericana* 30, 103-112.

Méndez-Ramírez, O. (2013). “Neoliberalismo y equidad: la sociedad chilena analizada desde una perspectiva estudiantil”. *Revista Iberoamericana de Educación Superior* 4, 3-25.

Molloy, S. (2001). Introducción. En Richard, N. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)* (pp. 11-23). Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Morales, L. (1995). El diario de Luis Oyarzún. En Oyarzún, L, *Diario íntimo (7-20)*. Santiago: Departamento de Estudios Humanísticos. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas. Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_ (2001). *La escritura de al lado: géneros referenciales*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.

\_\_\_\_\_ (2014). *El diario íntimo en Chile*. Santiago, Chile: Ril Editores.

Moraña, M. (2018). *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados.

Musitano, J. (2016). “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria* 52, 103-123.

Nancy, J-L. (2003). *El sentido del mundo*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editorial.

\_\_\_\_\_ (2015). *El arte hoy*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Nietzsche, F. (2019). *La genealogía de la moral*. Madrid, España: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (2020). *Ecce Homo*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Oliván, L. (2004). “La alegoría en el origen del drama barroco alemán de Walter Benjamin y en Las flores del mal de Baudelaire”. *A parte Rei: Revista de Filosofía* 36, 1-20.

Ose Askvik, E., Van Der Weel, F. & Van Der Meer, A. (2020). The Importance of Cursive Handwriting Over Typewriting for Learning in the Classroom: A High-Density EEG Study of 12-Year-Old Children and Young Adults. *Front. Psychol.* 11:1810.

Piglia, R. (2006). *El último lector*. Barcelona, España: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2014). *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Argentina: De bolsillo.

Pizza, A. (1995). Baudelaire, la ciudad, el arte. En, Baudelaire, C. *El pintor de la vida moderna* (11-72). Valencia: Artes Gráficas Soler.

Puello-Socarrás, J. (2015). Neoliberalismo, antineoliberalismo, nuevo neoliberalismo. Episodios y trayectorias económico-políticas suramericanas (1973-2015). En Rojas, L, (Coord.). *Neoliberalismo en América Latina. Crisis, tendencias y alternativas*. (pp. 19-42). Asunción: Clacso.

Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas, Venezuela: Fundación Editorial El perro y la rana.

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Argentina: Libros del zorzal.

Richard, N. (1994). *Insubordinación de los signos. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto propio.

\_\_\_\_\_ (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, España: Arrecife – Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Rousseau, J-J. (2016). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Sarlo, B. (2010). *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores Argentina.

\_\_\_\_\_ (2014). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y video juego en la cultura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.

Schelle, K. (2013). *El arte de pasear*. Madrid, España: Díaz & Pons Editores.

Shütz, A (2012). La vuelta al hogar. En Simmel, G. *El Extranjero* (pp.43-56). Madrid: Ediciones Sequitur.

Simmel, G. (2001). *Sobre la aventura. Ensayos de Estética*. Barcelona, España: Ediciones Península.

\_\_\_\_\_ (2013). *Filosofía del dinero*. Madrid, España: Capitán Swing.

\_\_\_\_\_ (2016). *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Madrid, España: Hermida Editores.

Solnit, R. (2015) *Wanderlust: Una historia del caminar*. Santiago, Chile: Editorial Hueders.

Subirats, E. (2015). Crítica de la teología de la historia de Walter Benjamin. En Cohen, E, (ed.) *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas* (pp. 17-32). Buenos Aires: Ediciones Godot.

Thoreau, H. (2014). *Caminar*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Interzona.

\_\_\_\_\_ (2019). *Poéticas del caminar*. Santiago, Chile: Alquimia Ediciones.

Valenzuela, L. (2018). “Formas residuales en la narrativa de Nona Fernández”. *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 17, 181-197.

Villoro, L. (1992). *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Viveros, E. (2009). “Noción de modernidad. Algunas consideraciones para reflexionar una época”. *Revista Fundación Universitaria Luis Amigó* 19, 96-106.

We Are Social & Hootsuite (2021, 27 de enero). Digital 2021 Global Overview Report. <https://datareportal.com/reports/digital-2021-global-overview-report>. Consultado el 19 de febrero de 2022.

Williams, R. (2000). Dominante, residual y emergente. En Williams, R. *Marxismo y literatura* (pp. 143-149). Barcelona: Ediciones Península.

Zambra, A. (2003) *Mudanza*. Bogotá, Colombia: Destiempo.

\_\_\_\_\_ (2007). *Fantasía*. Santiago, Chile: Metales pesados.

\_\_\_\_\_ (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona, España: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2012). *No leer*. Barcelona, España: Ediciones Alpha Decay.

\_\_\_\_\_ (2016). *Bonsái & La vida privada de los árboles*. Barcelona, España: Anagrama.

Zambrano, M. (1973). *El hombre y lo divino*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.