



Acta Literaria

ISSN: 0716-0909

lguenant@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Fuentes Leal, Mariela
Memoria de historias menores en Basuras de Shanghai de Germán Marín
Acta Literaria, núm. 36, 2008, pp. 9-26
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=23703602>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Memoria de historias menores en *Basuras de Shanghai* de Germán Marín

Memory of minor stories in *Basuras de Shanghai*
by Germán Marín

MARIELA FUENTES LEAL

Universidad de Concepción. Concepción, Chile
mariefue@gmail.com

RESUMEN

En este artículo analizamos el texto *Basuras de Shanghai* de Germán Marín (2007), el cual es abordado desde dos puntos de vista complementarios. Primero, desde una perspectiva postestructuralista que desterritorializa la noción tradicional de literatura para manifestar una nueva percepción literaria inscrita dentro de la llamada *literatura menor* de Deleuze y Guattari. Segundo, desde la crítica literaria latinoamericana que, desde Sarmiento hasta Piglia, pasando por Borges, desplaza la tradición literaria latinoamericana y propone un nuevo estado de la literatura, la que rompe con los géneros literarios y rescata las historias no oficiales, las cuales incorporan el uso irreverente del lenguaje como mecanismo que permite diferenciarnos de las otras culturas y contextualizar las teorías europeizantes en Latinoamérica.

Palabras claves: Literatura menor, libertinaje literario, irreverencia literaria, historia de las derrotas, lectura utilitaria, historia de las deudas.

ABSTRACT

In this article we analyze the text *Basuras de Shanghai* by Germán Marín (2007), which is broached from two complementary viewpoints. The first, from a poststructuralist perspective, that deterritorializes the traditional idea of literature, to demonstrate a new literary perception that is within what it is called minor literature by Deleuze and Guattari. The second, belonging to a branch of Latin American literary criticism that, from Sarmiento to Piglia, via Borges, displaces the literary latinamerican tradition and proposes a new literary perception that rejects genres and rescues the non-official stories, incorporating the irreverent use of language as a mechanism that differentiates us from other cultures and contextualizes the European theories in Latin America.

Keywords: Minor literature, literary libertinism, literary disrespect, story of the defeats, utilitarian reading, story of the obligations.

Recibido: 02-03-2008. *Aceptado:* 09-05-2008.

ABORDAMOS el texto *Basuras de Shanghai* de Germán Marín, publicado en julio de 2007, a partir de la existencia de una literatura que des-construye los modelos clásicos de qué y cómo escribir literatura, tomando como fundamento las experiencias anteriores de algunos escritores latinoamericanos que se atrevieron a romper los parámetros europeizantes, otorgándole matices locales a sus obras, entre las cuales podemos mencionar a *Facundo* y *El matadero*.

Este trabajo se basa, por una parte, en una serie de conceptos relacionados entre sí, que rompen con la tradición literaria desde fines del siglo XIX, como “libertinaje literario” e “irreverencia” (literaria) planteados por Sarmiento y Borges, respectivamente. Ellos reflexionan sobre la utilización de mecanismos narrativos acordes al contexto de las obras. Rescatamos la idea sarmentina de “la hibridez de los géneros” en su obra *Facundo* (Sarmiento, 2002) y la idea borgeana, en el ensayo “El escritor argentino y la tradición” (Borges, 1994), de aceptar las influencias extranjeras, pero dándole un matiz irreverente, que permita comprender nuestra propia realidad. Por otra parte, abordamos *Basuras de Shanghai* a través de una nueva percepción crítica latinoamericana creada por desplazamientos teóricos de otras culturas hacia la nuestra. Así, utilizamos, las ideas de Gilles Deleuze y Félix Guattari de una *literatura menor* (presentes en varias historias en el libro de Marín). Postulamos, además, la existencia de una crítica literaria generada desde el contexto latinoamericano, presente especialmente en la figura de Ricardo Piglia, quien propone una lectura utilitaria capaz de descubrir los enigmas de las “historias de las derrotas” e “historias de las deudas” a través de la ficción, desde la idea de que “todo gran texto es político” (2000: 81), ya que siempre existe una historia secreta, contraoficial que ha sido derrotada, pero que se puede rescatar a partir de un tratamiento alternativo y descodificado de la escritura, captando una verdad oculta por los sistemas dominantes. Trabajamos en las ideas de Piglia mediante el texto *Argentina-s* de Laura Demaría (1999), quien realiza un trayecto exhaustivo por las distintas obras del novelista argentino para descubrir el diálogo que su novela *Respiración artificial* (2001) establece con la generación del 37 y conformar la propuesta de que no existe una literatura argentina, sino varias.

En nuestro caso, el planteamiento es que no existe una literatura chilena homogénea, por la existencia de textos capaces de romper con los parámetros de una literatura canónica y desplazarse a través de esferas desterritorializantes de la cultura oficial; nos referimos a *Basuras de Shanghai*, texto en el cual Germán Marín presenta la correlación entre literatura y vida (ficción y realidad), presentada mediante las historias de las derrotas e historias privadas de “hombres infames”¹,

¹ Foucault señala, en su libro *La vida de los hombres infames* (1996), que los hombres infames: “fuesen ellos mismos oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuvie-

rescatadas de su memoria y tratadas de manera irreverente en los diferentes aspectos narrativos y sociales. Marín ironiza con figuras de los sistemas dominantes, incorpora personajes y temas marginales, desconstruye el lenguaje formal, rompe con los géneros literarios clásicos y deviene historiador, crítico literario, ensayista, investigador, entre otros roles. Consiste, así, su obra en un objeto crítico literario, antropológico, lingüístico, social, reciclando e indagando en los residuos de su memoria, sumándose a los enfoques irreverentes de la historia para proponer una literatura como basura cuyo fin es saldar deudas pendientes con un pasado concreto, cotidiano.

Germán Marín es conocido por una marginalidad consciente respecto a los círculos literarios tradicionales y su constante crítica hacia los escritores chilenos. Este modo de ubicarse en los márgenes se realiza en su proyecto literario desterritorializante², enfocado en rememorar acontecimientos de su propia vida, desdibujando los límites entre ficción y realidad, por ejemplo, en su trilogía *Historia de una absolución familiar*, compuesta por las novelas *Círculo vicioso* (1994), *Las cien águilas* (1997) y *La ola muerta* (2005).

El autor fractura los grandes géneros literarios para dar pie a una mixtura de ellos, en la que destacan la narrativa, la crónica, el ensayo y la investigación. Sucede con *Basuras de Shanghai*, cuyo título se refiere a los residuos o basuras guardadas en su mente que, en sus propias palabras, corresponden a “elementos pegajosos que se anidan en la memoria y que voy trabajando, transformando, para convertirlos en literatura” (Matus, 2007). Sin embargo, encontramos una segunda justificación del título en la primera Nota del autor, donde señala que proviene de un episodio ocurrido un domingo de los años cincuenta en la Escuela Militar Bernardo O’Higgins cuando, junto a otros cadetes, recogió todas las basuras del patio de armas como castigo por su indisciplina. En alusión a Shanghai, señala que “si bien no estaba en Shanghai de Marlene Dietrich ni de André Malraux, me sentía lejos de la realidad propia, en una suerte de tiempo irreal y eterno como era rastrear basuritas en el suelo” (2007: 9).

En cuanto a su estructura, el libro está compuesto por un conjunto de treinta y dos relatos divididos en cuatro capítulos encabezados cada uno por un

sen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas –nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad–, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro, que en sus desgracias, en sus pasiones, en sus amores y en sus odios hubiese un tono gris y ordinario frente a lo que generalmente se considera digno de ser narrado” (1996: 81).

² Utilizamos el término desterritorializante en relación a “la literatura menor”, analizado por Deleuze y Guattari en su libro *Kafka: por una literatura menor* (1990). En este libro se plantea la existencia de una literatura que algunos autores escriben dentro de una mayor. Así, Germán Marín es un representante de este tipo de literatura al presentar un desplazamiento de las grandes categorías literarias hacia una literatura menor.

epígrafe de Esquilo. Además, se agregan tres notas del autor en las cuales deviene crítico literario de su propia obra y analiza el papel de la literatura en el contexto actual. De hecho, entre los temas expuestos en los diversos relatos, encontramos a la propia literatura, así como el exilio, el voyerismo, objetos en desuso, entre otros; narrados mediante una pluralidad de voces irreverentes, que circulan por el texto de manera, muchas veces, nostálgica, otras inquisitiva y erótica. Marín ha señalado que el libro:

Se trata de una memoria personal, subjetiva. Aparentemente, la melancolía puede resultar una lección individualista y hasta egoísta, pero también la melancolía puede tener una visión totalizante de la realidad, mucho más fuerte que otros sentimientos. Al decir melancolía uno está apretando una serie de teclas que podrían ser, qué sé yo, la cultura popular, el yo en sus tribulaciones, los políticos, las frases de la época, la vestimenta, los olores. Porque las épocas también tienen sus propios olores (González, 2007).

Sin duda, los conceptos de “libertinaje literario” e “irreverencia” están íntimamente relacionados con los nuevos planteamientos críticos sobre nuestra cultura propuesto por Ricardo Piglia y recopilados por Laura Demaría en *Argentina-s*. El concepto de “libertinaje literario”, desarrollado por Domingo Faustino Sarmiento, se refiere a la libertad que goza el escritor latinoamericano para romper los géneros literarios. Este autor inaugura una tradición transgresora de los géneros y de las relecturas del canon, que permite a los jóvenes “desdogmatizarse” y crear ideas propias e independientes de los modelos europeizantes, asumiendo una actitud irreverente frente a la literatura. En palabras de Piglia, la nueva tradición inaugurada por Sarmiento está constituida por “libros más o menos desmesurados, de estructura fracturada que quiebran la continuidad narrativa, que integran registros y discursos diversos” (Demaría, 1999: 117).

El concepto de “irreverencia” se refiere a la propuesta de Jorge Luis Borges, quien plantea la desconstrucción de la literatura mediante el “uso irreverente” de ella y del lenguaje. El mecanismo consiste en no negar los temas de otras culturas y abocarse sólo a los de Latinoamérica, sino manejar toda la tradición occidental para diferenciarnos en el manejo irreverente de ella. Así, Borges rescata la idea de Thorstein Veblen sobre la supremacía de los judíos en la cultura occidental, señalando: “porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella” (Borges, 1994: 272).

De esta manera, los conceptos planteados por Sarmiento y Borges convergen en una reflexión que pretende crear nuevos criterios de lectura desde un contexto latinoamericano que rechaza la tradición literaria tradicional y los modelos originados en otra cultura, impuestos de forma mecánica y sin adapta-

ciones a nuestro contexto cultural. Se suma a lo anterior la crítica literaria de Ricardo Piglia, que recoge los planteamientos de Sarmiento y Borges. De hecho, la “lectura utilitaria” de Piglia se corresponde con el “libertinaje literario” de Sarmiento, pues ambos conceptos tienen como fin romper con la tradición literaria y manifestar una especie de rebeldía.

Con respecto a la “lectura utilitaria”, Demaría rescata la idea de Piglia en tanto que “construye un ‘desvío’, una relectura/reescritura del pasado y del presente”, ausente en la versión oficial y descubre el enigma que es “la historia que al narrador ‘verdaderamente’ le interesa contar” (1999: 25). Además, en este proyecto de re-elaboración del pasado, Piglia propone rescatar la “historia de las derrotas” a partir de la re-des-escritura de *Facundo* y

mostrar las ausencias –los muertos y los borrones– provocados por una concepción de la política, de la nación-estado y de la escritura como guerra. El margen, la palabra del exilio, del que no pacta con el sistema de poder... de los que quedaron fuera de la Argentina liberal-oficial, la re-definición de la palabra y la política como diálogo y, finalmente, la ficción como lucha contestaria contra los dictámenes del Estado (Demaría, 1999: 34).

A partir de lo anterior (los ausentes) y en relación a *Basuras de Shanghai*, es necesario detenerse en el concepto “historia de las deudas” (los personajes del pasado), creado por Piglia y que se refiere a: “el que escribe sólo puede hablar de su padre, o de sus padres y de sus abuelos, de sus parentescos y genealogía” (Demaría, 1999: 11).

Así como Piglia dialoga con Sarmiento para “tender una línea hacia el origen... de los límites actuales de Argentina” (Demaría, 1999: 54), Marín traza una línea hacia su pasado, del cual rescata las “basuras” que conllevan historias privadas y “pendientes” que adquieren un carácter de veracidad al presentarse como deudas sin saldar.

Por tanto, postulamos nuevas formas de lecturas asociadas a los conceptos mencionados, deteniéndonos en la dicotomía de lo oficial y lo contra oficial; para enfocarnos en develar los secretos de la tradición literaria visible a través de lecturas transgresoras, irreverentes y desconstructivas, que rescatan las historias de las derrotas, las deudas, por el sistema oficial y protagonizadas por hombres infames silenciados en la historia oficial, en este caso, chilena.

LECTURAS CRÍTICAS

Este libro de Germán Marín, igual que la mayoría de sus obras, se inscribe dentro de la literatura menor planteada como modelo teórico por Deleuze y

Guattari como “la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (1990: 28). Así, en *Basuras de Shanghai* se entrecruzan las teorías europeas con las latinoamericanas, ya que ambas proponen una literatura del “desplazamiento”; en otras palabras, una literatura fuera de los cánones tradicionales, en la cual el lenguaje se desterritorializa y se vuelve irreverente, un problema individual se convierte en un problema político, como enuncia Piglia: “todo texto es político” (2000: 81) y donde todo lo mencionado por el escritor adquiere un valor colectivo que, en este caso, hay que develar a través de una lectura utilitaria para releer el pasado de los sistemas dominantes en Chile; por ejemplo: La clasificación de los géneros (literatura), la Dictadura Militar (político), la Real Academia Española (lenguaje) y la Iglesia Católica (religión), entre otros.

De esta manera, la lectura utilitaria de Piglia nos permitirá una relectura transgresora de los distintos relatos que componen *Basuras de Shanghai*. La relectura nos puede confirmar el carácter irreverente de ellos, conseguido mediante narradores críticos que desconstruyen los sistemas dominantes provenientes de Europa, como el hecho de romper los grandes géneros y no temer apropiarse de temas “sagrados” insertos en la cultura occidental, tanto para adecuar las historias y los personajes al contexto de la cultura chilena, como para exponer las historias de las derrotas ausentes en las historias oficiales. Así, encontraremos las historias de las deudas, propuestas a modo de autobiografía, en la familia chileno-italiana de Germán Marín.

1. El gran desplazamiento mariniano

La vida es una suma de borradores
(G.M.)

Nos referimos al desplazamiento entre las zonas de la realidad y la ficción en *Basuras de Shanghai* con el fin de explicar cómo la literatura (ficción) se convierte en basura (realidad) valiosa para su autor, quien rescata de su memoria algunos relatos autobiográficos y objetos en desuso de la cultura chilena con el fin de legitimar su posición. Para ello, a veces, mezclando la realidad y la ficción, ocupa un triple rol: autor-narrador-personaje en su libro.

Recordemos que Germán Marín estuvo exiliado quince años, desde el Golpe Militar hasta el retorno a la democracia, lo que le permitió distanciarse de la tradición literaria chilena, rechazar la historia oficial y conformar un proyecto desterritorializante en sus obras, el cual se traduce en escribir desde los márgenes y, de alguna manera, autoexiliarse de la cultura oficial academicista de la lengua y la literatura e iniciar desde su propia vida, a través de la memoria, un

trabajo escritural complejo que requiere del estudio profundo de lo vivido personal o socialmente para luego ficcionalizar lo indagado en su memoria. De esta manera, concuerda con Piglia, quien señala que “la escritura convertida en investigación se desplaza como saber que se busca encarnado, materializado en la grafía de una vida” (Demaría, 1999: 127).

Marín también concuerda con Piglia en que “no son muy diferentes la vida y la literatura. Uno se enfrenta a las mismas cuestiones en los dos lados” (Piglia, 2000: 18). Por lo mismo, el interés mariniano de trabajar las zonas intermedias, en las cuales se cruzan la ficción y la realidad, sin establecer límites claros, se convierte en un mecanismo de resistencia hacia los cánones establecidos. De hecho, Piglia señala que “la escritura es vista también como el origen del espíritu de rebeldía” (2000: 188), lo que nos lleva a pensar que Marín, como una figura con carácter desterritorializante, no se propone aclarar los límites entre centro y periferia, por el contrario, le agrada situarse en el devenir mediante el cual puede resistir las normas y no plantearse un propósito fijo.

Así, la ficción en la escritura mariniana, en la línea de Piglia, trabaja con la verdad y construye un discurso difuso, que no es verdadero ni falso ni tampoco pretende serlo. Por lo anterior, a veces, Marín se ha encontrado con algunas dificultades en el proceso de escritura. Por ejemplo, en el relato “China-China” de *Basuras de Shanghai* (140-142), el narrador enuncia desde el presente la fascinación que la realidad de ese país le provoca en el pasado y que le impide escribir una historia ficticia, por tanto, necesita recurrir a elementos de la realidad para ficcionalizarlos en el espacio literario. Leamos:

todas estas visiones me rondaban en el proceso de escritura, envueltas políticamente en los aires de la canción *El este en rojo*, condujeron, según creo, a abordar la novela de marras, pues como hoy deduzco, al haber estado desacertado en (...) la historia de amor, dejaba de lado el tema que, en verdad, me involucraba, me entusiasmaba, China (142).

En esta línea, el libro está compuesto por varios episodios relacionados con la vida de Marín. Su figura circula por la materia narrativa y se apropia de la escritura a manera de autobiografía. Sin embargo, juega con una especie de biografía ficcionalizada que le impide al lector percibir, claramente, los límites entre la realidad y la ficción. De hecho, esta última es una estrategia utilizada para dialogar con el pasado, donde se reconoce que Marín no sólo es un hombre de letras, sino que también de política. De manera que *Basuras de Shanghai* deviene político a través de múltiples rutas de la ficción que le permiten criticar los discursos hegemónicos, rígidos y cerrados, basándose en la realidad del pasado.

El afán de Marín de escribir entre la ficción y la realidad lo lleva a invadir los límites genéricos y nos permite inscribir su texto dentro del concepto de “libertinaje literario”.

2. Libertinaje literario

Según Piglia, “un género es una perspectiva de lectura” y, en este caso, Marín se puede leer desde diferentes aristas, rompe con los géneros literarios, incorporando diversos tipos de textos dentro de la obra, como relatos breves, crónicas y ensayos, a través de los cuales el narrador –la mayoría de las veces también autor– deviene crítico literario, historiador, investigador, ensayista, etc., a tal extremo que analiza la literatura y su propia obra en una nota dentro del libro:

La literatura resulta cada vez más un ejercicio espúreo, indefinido, en que la crónica o el ensayo pueden ser también otro modo de narrar, hemos decidido añadir unas páginas que a lo mejor la academia rechazaría (...) hoy la literatura no tiene un sistema que la guíe, perdida a su propia suerte, excarcelada de los géneros y, como reflejo del mundo, en contradicción con la Historia de nuestros días (...) no presenta grandes pasiones ni utopías (131).

En el espacio literario, la escritura se libera de las fronteras genéricas cuyo origen ficcional puede convertirse en documento de la realidad con el paso del tiempo. En tanto, el narrador-autor (a veces personaje) circula por las mini-historias tratando de mostrar su visión personalizada de ellas para resistir a la rigidez literaria. Además, Marín le otorga al lector una función participativa en la lectura de su obra, ya que él comprende la escritura como una sola: “Toda forma parte de una misma escritura, de una misma mano, si nos ponemos extremos” (Matus, 2006).

Específicamente, en la tercera parte de *Basuras de Shanghai*, titulada “Lecciones de cosas”, compuesta por dieciocho relatos, el narrador-autor deviene cronista, investigador y ensayista cuando rescata, a través de la escritura, desde su memoria, objetos en desuso y lugares del pasado relacionados con la cultura chilena de tal modo que se podría considerar su obra como estudio literario. En términos de Piglia: “De ahí que para leer el diálogo, la escritura de la lectura, el ‘crítico literario’ debe transformarse, ‘de algún modo, en un detective’ y perseguir sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma” (Demaría, 1999: 20). Entre los objetos rescatados menciona la bicicleta, el maniquí, el barrio, la cantora, el abanico, Hula-Hop, pajarito (pala-

bra previa a sacar una fotografía para que las personas sonrían ante la cámara), entre otros.

En relación a esto, nos parece pertinente detenernos en dos rasgos fundamentales que componen esta parte del libro: el carácter socio-histórico-cultural de algunos relatos y el sentido erótico en otros. En un primer plano, el narrador-autor toma distancia para narrar, de tal manera que se despersonaliza a través del predominio de la tercera persona plural y trata de abarcar las costumbres sociales de la cultura chilena en el pasado. Por ejemplo, rescatamos el relato “Cantora” (108), en el cual entrega una breve crónica de la bacinica que refleja las costumbres privadas de los chilenos en el pasado. Así, comienza el texto entregando los diversos nombres otorgados en nuestra cultura:

Llamada también bacín, bacinica, bacinilla, etc., según el paso del tiempo, este tipo de receptáculo que comúnmente se guardaba debajo de la cama (...) hoy su uso es un anacronismo, a excepción del empleo que tiene en los menores, al cual se le identifica con el chilenismo pelela o pilela. Fabricada originalmente en metal, cubierta por una capa de loza esmaltada, al orinar en ésta se causaba una particular resonancia, de donde surgió el nombre que tuvo alguna vez entre nosotros (108).

De modo tal, observamos que Germán Marín se convierte en un crítico literario, una especie de detective del pasado que intenta rememorar un objeto particular para, finalmente, vincularlo con una experiencia vivida en la infancia. Esto quiere decir que el narrador-autor necesita convertirse en un investigador y así armar una especie de rompecabezas tanto de su entorno como de su propia vida en el pasado. Marín utiliza la crítica, en palabras de Piglia como: “una de las formas modernas de la autobiografía” (2000: 13).

En un segundo plano, el sentido erótico que adquieren algunos relatos se vincula con la subjetividad del narrador-autor a través del predominio de la primera persona singular y manifestada en comentarios aludidos a lo sexual sin descuidar el carácter social-histórico del objeto. Por ejemplo, el narrador-autor-personaje rememora episodios de su vida en el relato “Hula-Hoop” (124-125), objeto que lo lleva a recordar la película *Lolita* y escenas cotidianas a través de la actitud voyerista de los adultos y de él mismo:

La primera vez que vi una escena semejante fue en la película *Lolita*, de 1962, de Stanley Kubrick (...) es el hula-hoop que (...) hallaríamos ejercitado por las jovencitas en las plazas, en piscinas y en las playas (...) nunca la inocencia estuvo más en duda que entonces en los ojos de los adultos (124).

3. Irreverencia literaria

La “irreverencia literaria” propuesta por Jorge Luis Borges está vinculada estrechamente al “libertinaje literario”, ya que ambos conceptos convergen en “la literatura utilitaria” planteada por Ricardo Piglia, quien propone romper con la tradición literaria e innovar en la forma de leer los textos, sin dogmas ni normas, para descubrir los enigmas o historias de las derrotas, encubiertas por la cultura oficial.

En el ensayo “El escritor argentino y la tradición” Borges señala que la tradición de la literatura argentina es occidental y extiende esta idea hacia la literatura latinoamericana. Así, el crítico propone aceptar las influencias extranjeras, pero dándole un sabor local. En palabras de Borges: “Los sudamericanos, en general... podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene, consecuencias afortunadas” (1994: 273).

Basándonos en el planteamiento borgeano, nos corresponde desmontar la forma de poder de la cultura occidental y aprovechar la ventaja de conocer la doble realidad; es decir, desde nuestra posición en la “periferia” como hombres colonizados frente a los conquistadores situados en el “centro”. En relación a *Basuras de Shanghai*, nos encontramos con una irreverencia en distintos niveles, comenzando por mostrar la contra realidad de los personajes infames y el uso irreverente del lenguaje hasta crear una puerta entreabierta, imposible de cerrar, si no se han saldado todas las deudas.

En esta categoría, los relatos que componen el libro de Marín rescatan historias privadas, historias de las derrotas, relacionadas, la mayoría de las veces, con su propia vida y su entorno, exceptuando la tercera parte, “Lecciones de cosas”, donde se rescata el carácter histórico-cultural de objetos en desuso.

“Only you” (49-56) es uno de los relatos que desconstruye la representación oficial de los grandes discursos canonizada por la escritura, por lo cual puede catalogarse tanto de libertinaje (literario) (en tanto tergiversa la versión oficial) como de irreverencia discursiva (desacraliza a un sacerdote, porque explora el placer) e historia de las derrotas (expone los deseos prohibidos para un sacerdote). Es protagonizado y narrado por un sacerdote que se siente atraído por una adolescente llamada Betina. La escritura del religioso deviene deseo y desacraliza el lenguaje sagrado cuando enuncia la verdad de sus deseos reprimidos y reconoce que su cuerpo tiene supremacía frente a su espíritu. Así, lo secreto desmascara los significados ocultos en la historia oficial:

La niña Betina arribará al balneario acompañada de los padres. Mientras tanto, ausente su persona que apesadumbrado echaba de menos, enloquecido por

un amor en que reconozco por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa, que ella me importaba más que el culto a Dios, al grado de que a veces, derrotado por las tentaciones del Demonio, hallaba en el atrio el misterio de las huellas de arena que (...) dejaban sus pies descalzos (54).

Así también, el texto desacraliza a las autoridades religiosas y el sacerdote se convierte en un ser subversivo cuyo carácter irreverente admite el erotismo en el discurso religioso y corrompe los espacios sagrados a través de su pensamiento desvergonzado y el uso de un lenguaje corporal que causa un placer no propicio en su autoexamen.

En relación a lo anterior, el crítico Mario Rodríguez (2006) escribe de la novela de aprendizaje, donde el sacerdote abandona su papel religioso y libera sus deseos a través de la escritura. Para lo anterior, cita a Foucault, quien señala que “la confesión difundió hasta muy lejos sus efectos en la medicina, en la pedagogía (...) en los ritos más solemnes; se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y deseos (...) en el placer o la pena, uno se hace a sí mismo confesiones imposibles de hacer a otro, y con ellas escribe libros” (Rodríguez, 2006: 44).

De tal manera, en “Only you”, el lector ideal accede a la verdad del sujeto narrador-personaje, a esa verdad oculta y que debiese ser derrotada por las reglas y normas de la Iglesia Católica. Sin embargo, en el relato, el sacerdote, por una parte, traiciona el carácter secreto y privado de la confesión cuando comenta la intensidad de los deseos prohibidos de una feligresa:

Nunca estuvo en llamas la parroquia, pero aquella vez vi cómo, a través de la combustión de las palabras de la señora Tala, saltaban las chispas de la penumbra (...) bajo un calor afiebrado que me subía por las mejillas y, disculpándose de la vergüenza de su expiación, me dijo, dado que usted me ha reconocido, Padre, tenga indulgencia conmigo, olvide para siempre qué le he confesado (55).

Por otra parte, también se traiciona a sí mismo al comunicar al lector ideal, mediante la escritura, que se contagió con los deseos prohibidos escuchados en la confesión de sus feligreses:

Sentí que el incendio me quemaba la sotana sin importar que rezaba ahora contra la tentación y, doblegado por el mal de la fantasía que me transportaba, las palabras de ella se convirtieron durante esas llamas crepitantes en unas imágenes corruptas de la carne que animaban al fornicio (56).

Por tanto, el confesionario se anula como espacio de encubrimiento de la verdad y se convierte en un lugar que devela los deseos ocultos en el discurso

oficial, y que son traspasados al espacio de la escritura. Así, las estrategias de poder del discurso visible y dominante fracasan y las historias secretas devienen públicas; por lo tanto, *Basuras de Shanghai* es un texto político.

Ciertamente, otra de las formas en que se presenta la irreverencia literaria es mediante el uso del lenguaje. La cultura oficial se caracteriza por el empleo correcto de las normas. La narrativa clásica, dogmatizada por la Real Academia Española, se ceñía, estrictamente, a los parámetros gramaticales fijos en la lengua española. Por el contrario, Borges plantea el desafío de atreverse a perder el respeto a los grandes sistemas que homogeneizan las distintas variables, en este caso no sólo lingüísticas, que suelen existir en las distintas literaturas.

Basuras de Shanghai se suma a la idea borgeana cuando incorpora distintas variantes del lenguaje chileno, como groserías, articulación y apodos de los nombres, uso de términos ingleses y de la cultura popular; esto en tanto las historias de las derrotas o de los ausentes e incluso privadas permiten darle a la lengua un “uso menor” o desterritorializante tanto a los personajes como al narrador para expresarse espontánea y directamente frente a las versiones oficiales que reprimen el uso “libre” que se le puede dar a una lengua. Así, como señala Demaria: “Sólo por la desviación –violación de la ‘norma’– se puede presentar la trasgresión” (1999: 92).

Por ejemplo, el relato “La roja de todos” (76-85) trata el tema del exilio, pero desde una visión poco usual. El narrador-personaje registra, con tono sarcástico y humor negro, la historia del reencuentro de un grupo de amigos con el fin de prepararle la bienvenida a uno de ellos, exiliado en Francia. En el relato circula un lenguaje privado y transgresor, utilizado por la serie de personajes que recuerdan las peripecias del pasado. La fiesta se realiza en un ambiente relajado y amistoso hasta cuando llega el invitado especial, Kilo Sánchez, y se percatan de que ha cambiado de personalidad, ahora es arribista y clasista, mira la cultura chilena y a ellos mismos como inferiores lo que provoca resentimiento en los integrantes del grupo, quienes se unen contra Sánchez de manera violenta.

Si bien desde el título “La roja de todos”, Marín evoca la unidad nacional en tanto nos remite a la Selección Chilena de fútbol, hay una alteración de sentido en el enunciado, ya que la trama del relato no trata sobre el deporte, sino sobre una reunión de amigos vinculados por sus posturas políticas y por experiencias comunes en la época de 1973. De alguna manera, Marín utiliza esta historia de ficción y anónima como excusa para detallar una situación política y de interés de todos los chilenos. Por tanto, el relato deviene político, realidad a través de la ficción, donde el lenguaje juega un papel fundamental como rasgo identificador de la cultura:

La música sabrosona y el trago que no faltaba nunca, *never*. La posible explicación de esa convivencia a través del tiempo era que proseguíamos iguales de *rascas* que antes, o sea, ni más ricos ni más pobres... siendo los mismos muchachos del pasado que se juntaban en la esquina con Cueto a hablar de *minas* (77)³.

La literatura se convierte en un espacio de la irreverencia, en el cual la lengua, a través de los personajes, se desacraliza y manifiesta actitudes de descontrol y violencia frente a un discurso discriminador que origina un episodio de violencia y asesinato. De esta manera, Germán Marín propone el tema del exilio para pensar una alternativa mediante la ficción que desplace el discurso hegemónico –es decir, todos los exiliados están unidos por razones políticas– y reconstruir el relato de los derrotados, los que se quedaron en Chile tras el Golpe Militar. Desde aquí, se plantea una pérdida de respeto hacia las figuras “ganadoras”, las que salieron de Chile, oponiéndose al orden establecido tanto en la historia política como en la literatura tradicional.

4. Historia de las derrotas e historias de las deudas

Deteniéndonos más profundamente en las “historias de las derrotas” e “historias de las deudas”, nos proponemos vincular ambos conceptos a través del carácter histórico-político de algunos relatos en *Basuras de Shanghai*, en los cuales se narra la versión de los oprimidos, infames o derrotados de las historias del pasado y que se situaron en una posición al margen de los sistemas dominantes.

Dentro de aquéllos insertamos a Germán Marín, cuyo énfasis está puesto en reescribir una especie de autobiografía que le permita rescatar ciertos episodios u objetos vinculados con su vida. Su proyecto se propone, al igual que Piglia, “escribir una ficción que inscriba una política contra el uso estándar de la lengua, contra el uso oficial de la misma. Una ficción que aspire a lo imposible, a la utopía, a su vez, la contra-realidad, la cual podemos entender como la política revolucionaria, en el sentido de que esta realidad está gastada y hay que construir otra” (Demaría, 1999: 33).

En este sentido, podemos comprender que tanto el libertinaje como la irreverencia literaria en *Basuras de Shanghai*, son mecanismos utilizados frente al discurso del poder con el fin de construir o descubrir una nueva versión mediante su proyecto desterritorializante de cruzar la ficción y la realidad en su

³ El destacado en cursivas resalta el lenguaje informal que deviene irreverente.

escritura; es decir, basar sus relatos en la realidad; pero ficcionalizarlos en relación a su vida, ya que la ficción funciona: “como lucha contestaria contra los dictámenes del Estado” (Demaría, 1999: 34). Así, Marín dialoga con el pasado oculto en la historia chilena para evidenciarlo a través de su relación personal, y mostrar una verdad alternativa sobre la base de la resistencia a las categorías de los dominadores y vinculadas a su versión subjetiva, propia de los márgenes y que afirma la contra-realidad en un nuevo espacio.

Un ejemplo evidente es el relato “El año del búfalo” (73-75), que empieza, precisamente, en la página “73” del libro (realidad) y que narra el Golpe del '73 (ficción). De esta manera, el autor reúne la realidad y la ficción desde la configuración del libro como objeto hasta la construcción de la trama para criticar el episodio histórico. Además, en este relato, el autor deviene narrador-personaje, con un tono melancólico y nostálgico y, a través de su triple rol, su vida se convierte en materia central del relato, en el cual reconoce la imposibilidad de vivir el presente sin mirar hacia el pasado, es la deuda que debe saldar, aunque a veces no logre encontrar recuerdos nítidos. Tal vez, es el enigma de que habla Piglia, es decir, “la historia que no ha llegado el momento de contar” (Demaría, 1999: 25). Leemos en *Basuras de Shanghai*: “Qué cosa no lo sé, aunque quizá poco importe, sin embargo tengo algo que decir que no encuentro, desvanecido en la oscuridad como un hedor, como un recuerdo inaprensible, donde lo único cierto parece ser su búsqueda” (73).

Aunque también, puede ser una estrategia del silencio, imposible de narrar, porque el personaje se siente asfixiado y derrotado por el golpe militar, que “rompió” la historia chilena en dos etapas, y lo marcó para toda la vida. Por tanto, la alternativa es mostrar los resultados de aquel hecho mediante la crítica y la melancolía:

Cansa extraer vida de la nada y, al escuchar en silencio los viejos días que me persiguen, me doy cuenta de que tengo muy poco que expresar al seguir el movimiento sin sentido de los labios. Estoy condenado a quedar para siempre, con la mirada vuelta hacia atrás, vagando por el país mental que una mañana, aparentemente igual a otra, puso término a una historia que dejó atrás en el más horroroso desnudo (74).

De la misma forma, el relato “El golpe avisa” (143-152) retoma el tema del Golpe militar. Es una especie de breve autobiografía del 11 de septiembre de 1973, detallada a través de una mirada subjetiva y su protagonista es Marín y su familia. El escenario de aquella época deviene político desde el momento en que Germán Marín se atreve a enunciar una versión contra-oficial, pues se sitúa en contra de los líderes militares que asumieron en ese periodo y descodifica he-

chos “ausentes” y “cotidianos” que fueron borrados u olvidados en la historia oficial:

Ellos no venían a gobernar sino a mandar, aupados al poder por una derecha revanchista y otra derecha expectante, la Democracia Cristiana, que jugaba con falsa inocencia la carta liberal (...) a mitad de la tarde del televisor blanco y negro, como si fuera otra realidad, el nombramiento oficial de esa junta de gobierno celebrado en el edificio de la Escuela Militar. Al ratificar la presencia del general Augusto Pinochet (...) mi desolación fue mayor ya que volvía a tenerlo encima (...) Odié en la pesadilla mi mala suerte (147, 150).

De esta manera, como señala Demaría, la palabra escrita se vuelve sinónimo de palabra política en el hecho histórico de 1973, así: “frente a la verdad de la autobiografía, surge, de acuerdo con la lectura de Piglia, la barbarie y la ficción” (Demaría, 1999: 61), a través de la cual Marín critica el canon establecido y la historia oficial. En este caso, narrar se convierte, según Piglia, en: “una forma de conspirar contra los silencios de la historia, contra el monólogo ideológico del discurso oficial” (Demaría, 1999: 23). En palabras simples, la ficción muestra lo silenciado por el discurso oficial.

Marín se preocupa de descubrir los secretos ocultos por la historia oficial y lo hace a través de una búsqueda memorística de los residuos que se han ido desvaneciendo con el tiempo. En esta misma línea, coloca en primer lugar y con mayor extensión el relato “La princesa del Babilonia” (15-48), en el cual reescribe la historia escuchada por Marín a su amigo actor Luis Alarcón sobre el prostíbulo El Babilonia y su figura principal, Bambi, en la década de los setenta, especialmente el año 1973 y parte de los ochenta. Por tanto, rescata la versión contra-oficial dejada en los márgenes, el prostíbulo, y lo hace mediante una narradora-prostituta (la dueña del Babilonia), quien dialoga con un personaje fantasmal, que va desapareciendo a medida en que avanza el relato. Aquella se convierte en una voz portadora de una verdad oculta en la historia oficial y que es legitimada al final del relato: “Podía asegurarme que la mujer siempre había sido veraz, de una sola palabra” (48).

Nuevamente, el autor decodifica los hechos y descubre la historia no oficial del pasado, mediante una voz narrativa marginal, en el contexto del Golpe Militar. Penetra en la cultura de los ausentes de la historia y se entera de las historias secretas que vinculan a los militares a ese escenario, incluso, devela un crimen pasional llevado a cabo por un sargento como resultado de sus celos hacia su enamorada Bambi: “con ese caldo de cabeza se gestan los crímenes en Chile, niño” (48). Así, el relato deviene texto político, en el que la ficción devela la contra-realidad oculta en la versión oficial.

Otra forma de comprender la literatura como basura es escarbando en la cultura popular ausente en los libros tradicionales para presentar personajes, costumbres y lugares del pueblo, como es el caso de los relatos “Barrio”(101-102) y “Pajarito”(126-127). El primer relato está relacionado con la cultura popular y rescata los barrios chilenos como escenarios sociales donde convergen distintos personajes infames, los que son recordados con melancolía y rememorados a través de la escritura, con el propósito de hacerlos visibles en la cultura oficial que los ha relegado al olvido:

está relacionado al hacer memoria con el teatro cercano donde se anunciaba a diario tres películas en reposición, con la mujer que trabajaba de costurera para cubrir las insolencias del marido, con el almacén del bachicha en la *Ecran, Margarita y Estadio* ... el barrio del ayer es al fin de cuentas el refugio donde nos escondemos en los momentos de debilidad cuando, agotados por el presente, cansados de vivir, miramos hacia atrás creyendo, de acuerdo a la frase, que todo pasado fue mejor (101).

En el segundo relato, a partir del título, accedemos a una escena típica de la cultura chilena en las plazas del país, a través de una crónica del pasado, en la cual se describe una fotografía detrás del relato, que funciona como testimonio del ambiente tranquilo, previo al Golpe de Estado y que, también, el narrador asocia a una pintura de Velázquez frente a las cortes españolas. De esta manera, fotografía, escritura y pintura se entremezclan en la crónica, anunciando su ausencia en el futuro, así como avisa el fin de la tradicional frase dicha por el fotógrafo: “mira el pajarito”, para hacer sonreír a los fotografiados, ya que las circunstancias históricas de la época llevan a la desaparición de la tranquilidad.

Ciertamente, también estos dos relatos se relacionan con el concepto de “libertinaje literario” en tanto están narrados como crónicas. Por tanto, nos parece relevante recalcar que “las historias de las derrotas” en *Basuras de Shanghai*, no sólo se enfocan en la vida de Marín, sino que también destaca las historias cotidianas que formaban parte de la cultura y que devienen tanto ficción como realidad en la memoria de un chileno.

Finalmente, rescatamos algunos relatos que poseen rasgos autobiográficos y que pueden ser catalogados de historia de deudas familiares y personales. Aunque la cuarta parte del libro, “Artículos de bazar”, está compuesta por relatos autobiográficos ocurridos en el pasado, también es cierto que la mayoría están protagonizados por personajes del ámbito literario chileno, entre ellos, Marta Brunet, Pablo Neruda, Manuel Rojas y Enrique Lihn, quedando Marín como un narrador de los hechos.

En primer lugar, destacamos el relato “Flores marchitas”(92-93), cuya trama

está a cargo de un narrador-autor que intenta averiguar un secreto familiar oculto por sus antepasados. En este sentido, Piglia señala que “las historias de las deudas son historias verdaderas”. Este enunciado se concreta cuando la ficción deviene realidad en el momento que la voz narrativa percibe misteriosos borrones en su familia Sessa, que tienen relación con un crimen silenciado a través de los años. De esta manera, el narrador postula que “siempre existe en las familias algún secreto que se oculta de una generación a otra, si bien por algunos deslices aquellos domingos en esas conversaciones de sobremesa de los adultos pude sospechar ya entonces que había gato encerrado entre los míos” (92). Así desde la infancia, el narrador-personaje comienza a indagar entre las conversaciones para descubrir el secreto familiar hasta que, finalmente, lo revela a través de la escritura. Sin embargo, debió devenir una especie de detective y crítico de su familia para descifrar el enigma.

En segundo lugar, el relato “Lihneas discontinuas” (167-179) narra una serie de ocho recuerdos sobre la personalidad multifacética de Enrique Lihn. Por ejemplo, lector de anuncios comerciales, cronista de arte, editor de revistas, entre otros. Aquí, nuevamente, es la memoria la que construye un relato de lo real, mezclado con la ficción, en palabras de Marín con el propósito “de dialogar con él y de reconstruir nuestra amistad”. Así, el autor-narrador mezcla su vida y la de Lihn a través de los encuentros con él. La narración se convierte en otra lectura de vidas cotidianas y desconocidas, en este caso, ficción y estudio literario del poeta chileno:

El poeta empezó a colaborar en diversas publicaciones, en la revista *Pro Arte*, dirigida por Enrique Bello, donde escribió acerca del danés Johannes Jensen; en los *Anales de la Universidad de Chile*, en que dio a conocer el primer ensayo sobre la obra de Nicanor Parra, hasta que en 1955 editó su segundo libro, *Poemas de este tiempo y del otro* (169).

El último relato del libro es “Adiós a La Siberia” (180-183), texto en el que relata una visita al Internado Barros Arana, donde estudió, específicamente el patio cinco y seis. De modo que, con un tono nostálgico, Marín se niega a borrar el pasado, al igual que en el relato “Palimpsesto” (106-107), contado en cuatro partes, en las cuales se repite la misma historia con distintos finales. Marín confirma su proyecto de la imposibilidad de la borratura en tanto existe “la tablilla” y, en otras palabras, “la memoria” que permite rescatar la literatura borrada o desechada como basura, la cual se corresponde con la historia de los derrotados o los ausentes en la versión oficial. Así, *Basuras de Shanghai* es una obra abierta sin un final concreto, que se va escribiendo a medida que Germán Marín está viviendo y rescatando personajes o espacios del pasado e incluso su

propia persona para anunciar el triunfo de las historias menores mediante la escritura, la que termina en este libro, con la siguiente frase: “Entendí, con la jarra en la mano que nunca el pasado se cierra definitivamente” (183). Finaliza el libro con un texto con el título de “Agradecimientos” (185-186), el que, literalmente, constituye una serie de agradecimientos a lo que consideramos “historias menores”; en última instancia, a la memoria, otro texto.

REFERENCIAS

- Borges, Jorge Luis. 1994. “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, en *Obras completas*, pp. 267-274. Buenos Aires: Emecé.
- Demaría, Laura. 1999. *Argentina-s*. Buenos Aires: Corregidor.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1990. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- Foucault, Michel. 1996. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Editorial Altamira.
- González Toro, Alberto. 2007. “En Chile no hay buenos escritores”, entrevista a Germán Marín, en revista *Ñ*, 6.
- Marín, Germán. 1994. *Círculo vicioso*. Santiago, Chile: Planeta.
- . 1997. *Las cien águilas*. Santiago, Chile: Planeta.
- . 2005. *La ola muerta*. Santiago, Chile: Sudamericana.
- . 2007. *Basuras de Shanghai*. Santiago: Random House Mondadori.
- Matus, Alvaro. 2007. “Soy reaccionario del alma y progresista de vocación”, entrevista a Germán Marín en *Revista Literaria AZUL@RTE*, Santiago, 5 de agosto.
- Piglia, Ricardo. 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire.
- . 2000. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Rodríguez, Mario. 2006. “Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestanda. El lugar de la confesión”, en *Utopía y mentira de la novela panóptica*, pp. 25-48. Concepción, Chile: Universidad de Concepción.
- Sarmiento, Domingo F. [1845] 2002. *Facundo*. Buenos Aires: Grupo Editorial Altamira.