



Vol. 11, No. 3, Spring 2014, 297-304

Nota / Note

Germán Marín está de visita en *El palacio de la risa*

Grínor Rojo

Universidad de Chile

El narrador y protagonista de *El palacio de la risa* sabe que ha perdido el que bien pudiera ser el espacio más importante entre aquellos en relación con los que se materializa la identidad colectiva moderna: el espacio nacional. Es un “retornado”, es decir que es un chileno que está de vuelta del exilio al que la dictadura de Augusto Pinochet lo obligó, un exilio que desde 1976 y a lo largo de diecisiete años transcurrió para él en un país, España, y en una ciudad, Barcelona, respecto de los cuales no experimentó nunca un sentimiento de adhesión, del mismo modo en que los lectores de la novela podemos inferir que recíprocamente tampoco esa ciudad y ese país lo reclamaron jamás como uno de los suyos. Ahora vuelve al que alguna vez fue su país, a Chile, al que, sin embargo, no reconoce y que tampoco lo reconoce a él:

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 [...] a pesar de saber que no tenía una respuesta, me pregunté mientras

recorría aquello con la mirada a qué país había llegado hacía dos meses, pues, aunque lo deseara, éste ya no parecía ser el mío luego de pasar por la verdad de esa mañana. Era hoy otro país como trataba de decirme, distinto al que había dejado al marchar al extranjero, ajeno como cualquiera de los que había pisado durante diecisiete años [...] Era un extranjero en mi propio país. Desde la orilla opuesta de este destierro, vivido durante diecisiete años, proseguía al volver con una historia escindida que no encajaba con el presente. ¿Qué cabía hacer?¹

El desexilio es pues el tema que nos sale al paso sin mayores preámbulos en esta novela de Germán Marín y él importa, aquí como en otras obras chilenas del mismo subgénero (*Una casa vacía*, de Carlos Cerda, es un buen ejemplo, pero podría citar varios más), un desencuentro primero y, finalmente, la instalación del personaje protagónico en un lugar que no es un lugar. Entre el no-lugar del país del exilio y el no-lugar del país que fue pero que ya no es el suyo, la existencia de ese individuo acabará empantanándose en una tierra de nadie. Por lo mismo, el retorno constituye para él una catástrofe existencial “que termina por dejarlo abandonado en el desastre de la desolación”, dicho sea esto con las palabras de Andrea Kottow. Pero, antes de hacerse cargo de esa evidencia desolada y comparándose con el “resto solitario de un naufragio”, especula que es el mar que lo “devuelve a la orilla en una última ola” (14).

A impulsos de esa última ola, en algún día de diciembre de 1993, ya en postdictadura, dos meses después de haber aterrizado en Santiago, el protagonista innominado de Marín se acerca a los “escombros” de Villa Grimaldi y emprende allí una operación de salvataje de sí mismo mediante lo que en principio, pero sólo en principio, nos da la impresión de ser una clásica meditación sobre las ruinas. A ello obedece la pregunta que clausura la cita de arriba, “¿Qué cabía hacer?”, y cuya respuesta lo lleva hasta un descubrimiento que le facilita el entorno ruinoso y que es homólogo al del enfermo y recluso Marcel Proust, el autor de *En busca del tiempo perdido*. Me refiero sobre todo al séptimo volumen de la serie, a aquellas páginas de “El tiempo recobrado” que nos muestran a Marcel en la biblioteca del príncipe de Guermantes reflexionando acerca del origen y significación de

¹ Germán Marín. *El palacio de la risa*. Edición definitiva. Santiago de Chile. Random House Mondadori, 2008, 13, 50 y 122. En las demás citas de la novela daré sólo el número de página entre paréntesis.

su obra:

Sí, si el recuerdo, gracias al olvido, no ha podido contraer ningún lazo, echar ningún eslabón entre él y el minuto presente, si ha permanecido en su lugar, en su fecha; si ha guardado las distancias, el aislamiento en el seno de un valle o en la punta de un monte, nos hace respirar de pronto un aire nuevo, precisamente porque es un aire que respiramos en otro tiempo, ese aire más puro que los poetas han intentado en vano hacer reinar en el paraíso y que sólo podría dar esa sensación profunda de renovación si lo hubiéramos respirado ya, pues los verdaderos paraísos son los paraísos que hemos perdido [...] Yo había llegado, pues, a la conclusión de que no somos en modo alguno libres ante la obra de arte, de que no la hacemos a nuestra guisa, sino que, preexistente en nosotros, tenemos que descubrirla, a la vez porque es necesaria y oculta, y como lo haríamos tratándose de una ley de la naturaleza. Pero este descubrimiento que el arte podía obligarnos a hacer ¿no era, en el fondo, el que más precioso debería sernos, y que generalmente nos es desconocido para siempre, nuestra verdadera vida...?

Cortado el puente entre el pasado y el presente e impedido por consiguiente de vivir su vida actual en plenitud, como si ella estuviese unida todavía con la suya de antaño y, más aún, convencido de que puede y debe cambiar su vida enferma y reclusa de hoy por una vida más “verdadera”, el nuevo horizonte vital que el protagonista de Proust se autoadministra no es otro que el de un ingreso en el único paraíso que sigue estando a su disposición, el de lo “tenido” y “perdido”. El recobro de eso tenido y perdido, que a él le resulta imposible como tal e imposible asimismo con la ayuda de la “memoria voluntaria”, lo llevará a cabo por medio de un camino alternativo. Éste es el que a los seres humanos nos suministra la otra memoria, la “involuntaria”, la que es capaz de sustraerse al “olvido”. Estos son los dos términos con los cuales Proust, que leyó y anotó *Materia y memoria*, el libro de Henri Bergson, traduce la diferencia insalvable que el filósofo establece entre la memoria biológica, para él la “del hábito”, y la espiritualidad y esencialidad de la que denomina memoria “pura”, con el añadido de que a esta última el novelista le atribuye la capacidad de producir la “obra de arte”. Fue ése, piensa Marcel, su destino de siempre, de lo que ahora se percata no sin regocijo, porque es de ahí de donde emerge su escritura, concebida y vivida como la sublimación del recobro espontáneo de lo ya preexistente, de lo que se almacena donde quiera que se aposentan sus recuerdos, sublimación por lo tanto de una

vida real, que él conoció alguna vez (durante su infancia en Combray), que perdió más tarde (en la degradada y finalmente perversa sociabilidad parisina primero y en el espanto de la Primera Guerra Mundial después) y que sólo recupera poniendo en marcha su relato, o sea por medio de una representación estética que se construye a base de unos contenidos que incluyen la posesión de lo real, su pérdida y una memoria involuntaria que se sobrepone a esa pérdida.

En *El palacio de la risa* se nos entrega un material especulativo y narrativo que obedece a una dinámica que es similar a ésta de Proust. E independientemente de la mayor o menor familiaridad que Marín puede haber tenido con la obra del maestro francés, ya que no estoy hablando aquí de “influencias”. La novela del chileno comienza de este modo con la llegada del narrador-protagonista a Villa Grimaldi, como un viaje más dentro del viaje de su desexilio o antes bien, como una prolongación metonímica, de deseada y frustrada conclusión del mismo: “Luego de bajarme del taxi a la altura del ocho mil de la avenida José Arrieta, divisé un poco más allá los muros de color rojo de Villa Grimaldi y, aunque al principio no reconocí nada de sus alrededores, algo remoto, pero a la vez familiar, me señaló que era el lugar” (14).

Ya en Villa Grimaldi, aun cuando carece de una magdalena o de cualquiera otro de los catalizadores que desencadenaban en el Marcel proustiano el flujo de la remembranza, los procedimientos del retornado narrador-protagonista de Marín son esencialmente los mismos. En vez de los varios estímulos que en el héroe de Proust incentivaban la actividad memorística, lo que él tiene ahora frente a sus ojos es un edificio y un paisaje ruinosos (“páramo”, “residuos”, “yermo” son tres de los varios sinónimos que utiliza) y su tarea consistirá no tanto en interrogarlos, como hizo Neruda en Machu Picchu, como en dejar que sean ellos, esos restos del edificio y del paisaje que en otro tiempo formaron parte de su existencia, los que, por sí solos y durante el transcurso de la visita, precipiten los hallazgos de su memoria involuntaria. Éstos se presentan dando origen a un relato de doble fondo, en el que el tiempo de lo narrado funciona en un primer y segundo niveles, partiendo desde el lugar de la enunciación, que es desde donde arranca la actividad de la memoria así como la oportunidad

del narrar, y hacia donde éste se recoge intermitentemente, para cerrarse por fin, de manera definitiva, sobre el punto de partida. Todo ello ayudado por el contraste entre lo que en ese sitio no está más y lo que estuvo en el pasado, entre lo que se ve y lo que, como en una serie de napas subterráneas y que sólo existen en la profundidad de la subconciencia del memorioso, subyace a eso que se ve.

Comprende entonces que “había ocurrido una profunda desgracia entre esos murallones de adobe” (49), pero entiende asimismo que esa desgracia no es tan reciente como se lee en ciertos discursos oficiales y que, por lo tanto, las ruinas que ahora contempla no son sino el último capítulo de un desarrollo de “larga duración”, el del deterioro progresivo de la mansión de Peñalolén a lo largo de un proceso que posee una prehistoria gloriosa y una historia de decaimiento. El recuerdo del memorioso no guarda un conocimiento directo de la era prehistórica, por lo que la incorporación de la misma dentro del extenso esfuerzo retrospectivo que articula la sintaxis profunda del relato se suplementa con la averiguación documental en archivos, bibliotecas, etc. Es esa la prehistoria de la casa desde los tiempos de su edificación, “por encargo de la familia Egaña, a mediados del siglo diecinueve” (25), pasando por un ciclo modernizador a fines de aquel mismo siglo y principios del veinte, hasta mediados del veinte.

Posee, en cambio, el narrador el registro de un conocimiento directo de al menos una parte de la era histórica, la que se inaugura a mediados del siglo veinte y se prolonga hasta nuestros días, y que es la que culminó con la casa convertida en uno de los centros de detención, de tortura y de muerte de la dictadura pinochetista. En el lenguaje técnico de Frye, uno tendría que decir que su introducción en el relato de Marín barre con la imaginería del bajo mimético, la de la analogía de la experiencia, sustituyéndola por la forma más extrema de la degradación, la que se expresa a través de una imaginería mítica invertida, “demoníaca”, hecha de chivos expiatorios (presos políticos, humillados, torturados y torturadas), sadismo (“Villa Grimaldi era la casa de Chile donde nadie dejaba de reírse ni de día ni de noche”, 107), fragmentación del cuerpo y del espíritu (“quebrar” física y mentalmente a la víctima era, como se sabe, la consigna,

ya que “el propósito fundamental en el interrogatorio consistía en llegar a abolir la voluntad del individuo”, 101), utilización de bestias de presa auténticas (los feroces perros *doberman* que circulan por el parque, uno de los cuales responde nada sorprendentemente al nombre de Diablo) y animalización de los prisioneros, además de la irreverencia sarcástica. El “SALVE” romano y más o menos religioso de la entrada, que fuera lema de bienvenida a la casa, ahora es “motivo de chirigotas para los agentes del servicio” (105). Observa el narrador: “Les causaba hilaridad el saludo estampado allí que los recibía cuando, luego de pasar por el control de guardia, instalado en el vestíbulo, entregaban a los detenidos para el fichaje de sus datos. Si los gallos tienen fortuna a partir de ahora, sólo los salvará la muerte, se burlaban de ellos” (Ibid.). La narrativa de Marín se ha movido así hacia abajo, hacia el fondo de los fondos, hacia el espacio-tiempo del averno, el opuesto simétricamente al espacio de los dioses.

En la quinta y última etapa de la sintaxis que comento encontramos a un narrador está de vuelta frente a los escombros de cuanto otrora otorgó significado a su identidad nacional: una casa en ruinas, después de la última de sus metamorfosis. El motivo es de raigambre tradicional, como bien lo sabemos los críticos literarios. Su contenido pone a prueba el contacto del presente con el pasado y yo mismo he escrito acerca de él en otras oportunidades sin ignorar la variante que nos habla no acerca de un locus de grandeza espléndida, el del *laus urbi* a la ciudad que desapareció por cualesquiera hayan sido las causas, sino de una ciudad maldita (o de su haberse convertido por ello en “tierra arrasada”, como bien dice Marín). Recurriendo a un procedimiento que es similar al de Proust, cuyo antecedente no es otro que la tesis bergsoniana sobre la memoria “pura”, captadora espontánea de esencias y alternativa por lo mismo a la memoria del “hábito”, frente al espectáculo de este paisaje de páramo arranca el relato de Germán Marín y a él regresa intermitentemente. También será aquí donde él se extinga: en los resultados agridulces de su meditación. Por una parte, en la certidumbre del exiliado-desexiliado de su condena a la existencia (o a la no-existencia) futura en una tierra (o, ahora, en un país) de nadie, y por otra en la posible sublimación de esta certidumbre en la obra de arte literario.

La imagen tremebunda de Saturno que devora a sus hijos, que se le ofrece al lector de *El palacio de la risa* muy temprano, en el primer capítulo de la novela, resume, creo yo, el melancólico estado de conciencia en que este individuo se estaciona finalmente. Según lo que nos sugiere esa imagen, la privación de historia de la que él está siendo víctima se le ha transformado en una norma de validez universal. Si por un lado se da cuenta de que “Santiago no era una ciudad que se dejara moldear por la Historia” (así con mayúscula, 16), por el otro concluye que “La Historia [también con mayúscula] es la historia de la sempiterna biografía de Saturno que devora a sus hijos” (19). Si las entiendo bien, con esas frases Marín universaliza una experiencia personal. El despojo del pasado propio se convierte, según el dictamen que ahí se nos propone, ni más ni menos que en la no continuidad del tiempo histórico en general, en la negativa nietzscheana a que el presente sea un heredero del pasado así como a la de que el futuro sea un heredero del presente. Como cada uno de nuestros actos, también cada período de la historia humana agotaría su significación al interior de sí mismo, nos advierte esta víctima de la desesperanza.

La abolición del tiempo histórico, el personal y el colectivo, deja finalmente a disposición del narrador de Marín, como su único recurso aprovechable, el tiempo recobrado por la memoria involuntaria y su volcamiento posterior en la escritura: “Al alejarme de la posible verdad, cualquiera fuese el tropiezo, el recuerdo parecía mantenerse intacto, pero era una hermenéutica difícil de prolongar” (94). Esta frase es casi idéntica a numerosas de Proust que yo podría traer aquí a colación, y que son frases en las que Marcel confiesa el temor que le infunde la naturaleza huidiza de la imagen recobrada. Por ejemplo, ésta: “lo que el ser tres o cuatro veces resucitado en mí acababa de gustar era quizá fragmentos de existencia sustraídos al tiempo, pero esta contemplación, aunque de eternidad, era fugitiva”. En los dos escritores, dada la imposibilidad de retener las “iluminaciones” provenientes de la memoria involuntaria, la escritura llega a ser una necesidad. Pocos han entendido mejor este proceso que Walter Benjamin, contemplador él también de sus propios despojos históricos, propelerado hacia el futuro por el huracán del progreso, como en las “Tesis sobre la filosofía de la historia”, pero dándole la espalda y con la mirada

vuelta hacia un pasado al que las fuerzas del mal han hecho trizas. Proust fue su modelo y en *En busca del tiempo perdido* él aprendió que “Proust no describe una vida como realmente ocurrió sino que describe una vida como la recordaba aquel que la vivió” y que ni siquiera lo que el autor experimentó es lo importante, “sino el ondular de su memoria, el trabajo de Penélope de su recordar”.

Comprendemos, pues, que son su desengaño del presente primero y luego su repliegue en el ámbito de la verdad recordada lo que ha hecho del narrador y protagonista de *El palacio de la risa* el escritor que previamente quiso ser pero no pudo. El “escritor chileno en bancarrota, que sólo tenía a su haber, entre otros papeles garabateados, el proyecto de una pequeña narración titulada Bofe” (79), se abastecerá de ahora en adelante con el material esencial de que lo provee su memoria involuntaria, con cuya fijación en la letra él puede y debe sobreponerse a su aridez creadora y dar justificación a lo que aún le queda de existencia. Le sobreviene, por consiguiente, la epifanía proustiana consabida. Como el Marcel que en la biblioteca del príncipe de Guermantes entiende que “no somos en modo alguno libres ante la obra de arte, que no la hacemos a nuestra guisa, sino que, preexistente en nosotros, tenemos que descubrirla”, al abandonar Villa Grimaldi y antes de iniciar su propio trámite de escritura, el protagonista de Marín experimenta una revelación: “Luego de hacer chirriar el portalón de hierro, al darme vuelta para cerrar su hoja, vi la mansión del recuerdo frente a mis ojos. Estaba intacta...” (124).