

LA DOBLE IMPRONTA DE LA MEMORIA EN *LAZOS DE FAMILIA. RELATOS CON IMÁGENES* DE GERMÁN MARÍN¹

Mariela FUENTES LEAL*
Juan D. CID HIDALGO**

- **RESUMEN:** El presente artículo interroga la propuesta interartística de Germán Marín en *Lazos de familia. Relatos con imágenes*, proyecto testamentario y memorial, compuesto de una serie de archivos coleccionados y montados episódicamente. En el volumen, analizamos tres líneas principales: el tiempo, el territorio y el yo, a través de las cuales el autor expone una doble impronta, visual y escritural, que exige el mismo statu *sígnico* en imágenes y textos. Este carácter iconotextual otorga la posibilidad de ingreso a otros niveles de sentido, sobre todo cuando la curaduría de ambas manifestaciones artísticas responde a la conjuración del pasado en un entrecruce memorial: individual y colectivo, de resistencia al olvido.
- **PALABRAS CLAVE:** Iconotexto. Memoria. Álbum. Tiempo. Historia.

Pese a todo, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber miraras tal y como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria. Georges Didi-Hubermann (2004, p. 17).

Desde que Roland Barthes (1989) asegurara –con justa razón– que las fotografías son fantasmas (*Spectrum*) y que son vehículos de retorno de lo muerto, su uso y su incorporación al flujo textual, ha significado un cambio interesante en la medida que la expresión memorial, su carácter testimonial y conjurador del olvido, quedan en entredicho justamente por su relación con la muerte, la finitud y la cesación. Sin embargo, creemos que precisamente en esta tensión entre fotografía y memoria individual es que se cifra el

* UDEC – Universidad de Concepción. Facultad de Humanidades y Arte – Departamento de Español. Concepción-Chile. jdcid@udec.cl

** UDEC – Universidad de Concepción. Facultad de Humanidades y Arte – Departamento de Español. Concepción-Chile. mariefue@udec.cl

¹ Este artículo incorpora resultados de la investigación “Reflexión y resistencia desde la poética de las ruinas de Germán Marín”. FONDECYT. N°11170585. Además, este trabajo forma parte de una investigación mayor de la Universidad de Concepción denominada “Poéticas en torno a las ruinas en la literatura latinoamericana de los últimos años”(código VRID2022000505INV) cuya investigadora principal es la Dra. Mariela Fuentes Leal.

Artigo recebido em 25/09/2022 e aprovado em 12/11/2022.

carácter *sui generis* de *Lazos de familia. Relatos con imágenes* (MARÍN, 2001) del novelista chileno Germán Marín (1934-2019)².

En primera instancia el título de la “novela” del escritor chileno nos lleva de inmediato a otorgarle el carácter de iconotexto (KRIEGER, 1967; HEFFERNAN, 1993, 1999; MITCHELL, 1994; WAGNER, 1996; CLÜVER, 1997; WEBB, 1999; PIMENTEL, 2003), fundamentalmente porque esta conjunción verbal nos emplaza a concebir un relato vehiculado por las imágenes donde convergen, “ilustran”, se coleccionan, se testamentan, se montan, yuxtaponen y se articulan elementos de naturaleza distinta aunque hermanas (PLATA, 2009)³ con el fin de conjurar el olvido colectivo a partir de la colección, exhibición, montaje y reflexión curatorial privada.

Dicho esto, proponemos que *Lazos de familia...* articula un proyecto testamentario y memorial, compuesto de una serie de archivos coleccionados y montados episódicamente, desarrollado en tres líneas principales: el tiempo, el territorio y el yo, a través de las cuales Germán Marín expone una doble impronta, visual y escritural, en que conjuga la memoria individual y colectiva, a partir de un intrincado y valioso trabajo interartístico.

² La tendencia del autor por relacionar su obra con el mundo plástico y/o artístico está presente desde los paratextos icónicos de sus primeras novelas publicadas. En *Las cien águilas*, Marín (1997, p. 358) afirma: “[...] el día que publique los tomos de *Historia de una absolución familiar*, no dejaré que el editor elija a su capricho los motivos gráficos de las portadas. Deseo que éstos tengan una relación poética con el contenido de cada libro”. De esta manera, la trilogía *Historia de una absolución familiar* compuesta por las novelas *Círculo vicioso* de 1994, *Las cien águilas* de 1997 y *La ola muerta* de 2005, exhibe: “Mit Federhut + Schwarzem” óleo sobre tela de Paul Wunderlich de 1973 y portada de *Círculo vicioso* (MARÍN, 1994); un montaje formado por un fragmento de la pintura de 1962 “El dominio de Arnheim” del pintor surrealista René Magritte, y una fotografía del archivo personal del autor en el casino de cadetes de la Escuela militar portada de *Las cien águilas* (MARÍN, 1997); “La gran ola” xilografía del japonés de Katsushika Hokusai, compuesta entre 1830 y 1835, portada de *La ola muerta* (MARÍN, 2005). También está presente una fotografía de Armino Cardoso en la portada *La segunda mano* (MARÍN, 2009). Por otro lado, exhibe –ahora dentro del texto, pero antes de su inicio (a manera de epígrafe)– “El origen del mundo” de Gustave Courbet en *Ídola* (MARÍN, 2000). En todas estas obras el componente icónico asume un compromiso parental cuya reciprocidad es digna de un estudio acabado.

³ Francisco Plata (2009) en, *La novela de artista: el künstlerroman en la literatura española fnisecular*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Texas, Austin, nos acompaña en una breve descripción de los alcances de la hermandad entre literatura y pintura o registro icónico. “El hermanamiento de las artes es tema de reflexión desde Plutarco, quien describía la pintura como poesía muda y la poesía como pintura verbal. Aristóteles, por su parte, equiparaba el color y la forma en pintura a la voz humana en poesía, mientras que Horacio acuñó el tan citado y controvertido *ut pictura poesis*. Con todo, el paralelismo o competencia entre las dos artes hermanas se había planteado aún antes, siendo posiblemente su ejemplo primero y más ilustre la descripción del escudo de Aquiles en el canto XVIII de la *Ilíada*, que probaba la supremacía del poeta, capaz de hacer ver tan bien como un pintor, y de reunir así los recursos de ambas artes” (PLATA, 2009, 159). El Renacimiento es un momento de auge en la combinación de las dos artes, tanto por la utilización en la pintura de temas extraídos de la Biblia, como por la aspiración en la poesía de apelar a imágenes que pudiesen sugerir las de un cuadro. La preocupación y la reflexión sobre las relaciones entre la poesía y la pintura se convierten en un tema habitual de discusión, que va acrecentándose y para finales del XVII es ya considerado un topos. Con todo, hay también una idea de que la poesía es superior, el arte por excelencia, ya expuesta desde la poética de Aristóteles. Otro momento decisivo en la reflexión sobre el tema del hermanamiento de las artes es el año 1766 en que Gotthold Epharaim Lessing publica su *Laocoonte*, donde se propone la separación entre artes espaciales y artes temporales; de este modo, la pintura “se sirve de colores y formas que se inscriben en el espacio”, mientras que la literatura “se sirve de sonidos que se articulan en el tiempo” (Standish 22). Sin embargo, esta distinción se muestra insuficiente, pues “resulta imposible captar una forma espacial fuera del tiempo; tampoco es posible articular una experiencia temporal sin implicar relaciones de espacio” (Standish 23). Es decir, considerar el tiempo y el espacio no como compartimentos estancos sino a través de una correspondencia interdependiente” (PLATA, 2009, p. 159-160).

El tiempo padecido

En oposición a esa insoslayable propuesta de Marcel Proust (2006) en *El tiempo recobrado*⁴ de su monumental *En busca del tiempo perdido*, publicada en 1913, Germán Marín pareciera exhibir el tiempo, sufrido, angustioso, afligido y padecido, pero a la vez el tiempo de formación, de aprendizaje, de estudios, del sexo, del desorden, de los cambios político y sociales; y de los sueños utópicos. El autor desempolva una carpeta dentro de la cual guardó por años una serie de imágenes que trazan un recorrido desde principios del siglo XX hasta la década de los setenta. Se trata de retazos históricos, culturales, políticos y personales adquiridos por vía familiar o por la experiencia del viaje, los que pretendo enlazar en un libro compacto sin desestimar su condición fragmentaria. La doble impronta de una memoria fisurada y ajada, compuesta por estelas de olvido (RICOEUR, 2008) que representa muchas veces el punto de origen de la obra que el autor pretendía indagar.

Georges Didi-Hubermann (2015) en *Remontajes del tiempo* acuña el término tiempo padecido precisamente para dar cuenta del influjo de las imágenes en la conformación tanto personal como colectiva de los sujetos que hemos vivido en un tiempo cronológico determinado, habitualmente cercanos a conflictos y violencia estatal. Las imágenes tienen, al decir del destacado crítico francés, un rol en la legibilidad de la historia, es decir, en la visibilidad, exhibición, puesta en valor de la imagen en vistas de su asunción a ser considerada como documento (LE GOFF, 1991), como un archivo testimonial que se atribuye un rol político al constituirse como memoria visual, registro objetivo (fotografías, publicidad, etc.), apostilla, glosa e inscripción simbólica que pone en la mirada (lente, encuadre, montaje, curaduría) aquellos acontecimientos sociales y colectivos significativos para el sujeto como para la comunidad nacional de la primera mitad del siglo XX⁵.

⁴ Primera edición en 1927. *El tiempo recobrado* corresponde al séptimo y último volumen que compone *En busca del tiempo perdido*. Según el mismo Proust fue escrito luego del último capítulo del primer volumen de *Por el camino de Swann*. En términos generales, Marcel, el protagonista de la novela, se reencuentra con el pasado y sus actores: amigos envejecidos, alejados de la belleza que los singularizaba y faltos de vitalidad por su cercanía con la muerte. Es un tiempo de retrospectión y balance por donde desfilan, sino todos, muchos de los sujetos que marcaron su vida y quehacer; el personaje rememora el pasado en una especie de balance contable respecto del aporte de cada escena memorial en la configuración de su yo. “Entonces, menos deslumbradora sin duda que la que me hiciera ver que la obra de arte era el único medio de recobrar en tiempo perdido, se hizo en mí una nueva luz. Y comprendí que todos esos materiales de la obra literaria eran mi vida pasada” (PROUST, 2006, p. 177). Y más categóricamente aún: “[...] nuestra vida, la verdadera vida, la vida por fin descubierta e iluminada, la única vida, por consiguiente, vivida en la realidad, esa vida plenamente vida, es la literatura” (PROUST, 2006, p. 174). En ello parecen coincidir Marín y el francés.

⁵ *Lazos de familia...* incorpora e interrumpe su flujo textual en la medida que inscribe imágenes en una especie de “libro-archivo” (BONGERS, 2016), álbum, libro objeto, registro anecdótico, apuntes, inventario, bitácora, etc. El volumen está compuesto por 50 imágenes, incluyendo la portada, las que están distribuidas de la siguiente manera: registro de dos pinturas, tres documentos, una variedad de instantáneas (30 fotografías, 1 fotograma, 2 fotomontaje, 1 fotonovela), cuatro tarjetas postales, dos dibujos, cuatro afiches y una caricatura.

Marín con sus *Lazos de familia. Relatos con imágenes* avanza en esta misma línea, que nos lleva precisamente a configurar lo que Leonor Arfuch (2008, p. 44), en *Crítica cultural entre política y poética*, ha denominado “territorio de intimidad”⁶.

El álbum recopilatorio de imágenes, la colección, el archivo de ficciones (GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, 1990) se comporta como un dispositivo que busca “retratar” al sujeto narrador a partir de aquellos estímulos visuales que se han conectado en el tiempo con su sensibilidad en tanto sujeto fuera del pacto de ficción. Es por ello que creemos que en el (ícono)texto de Marín el tiempo se padece, la seducción por el pasado lleva consigo sus riesgos: el dolor, el conocimiento, el fracaso, la angustia y la desesperanza. Todo el volumen se exhibe como una especie de diario de vida en que el narrador expone su intimidad, su pensamiento, su registro emocional constituido por imágenes fotográficas, documentos, publicidades, caricaturas, fotomontaje, noticias contingentes, etc. (Figura 1) que dejan al narrador/escritor desnudo frente a sus lectores, quienes percibimos el proyecto literario-memorial como una especie de (auto) retrato cubista en que el artista disemina su rostro en los diferentes estímulos plásticos convocados. El filósofo francés Jean Luc Nancy (2006) apunta, en su iluminador trabajo *La mirada del retrato*:

Así pues, el retrato no consiste simplemente en revelar una identidad o un “yo”. Esto es siempre, sin duda, lo que se busca: de ahí que la imitación tenga primeramente su fin en una revelación (en un develamiento que haría salir al *yo* del cuadro; o sea, en un “destelamiento”...). Pero esto sólo puede hacerse – si se puede, y este poder y esta posibilidad son los que está precisamente en juego– a condición de poner al descubierto la estructura del sujeto: su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su ser-dentro-de sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición (NANCY, 2006 p. 15-16, énfasis en el original).

⁶ Leonor Arfuch, destacada intelectual argentina, académica e investigadora (fallecida el 18 de octubre de 2021), cuyo trabajo sobre la invención dialógica y del espacio biográfico, sobre las subjetividades, la memoria y las identidades, nos ha dejado una enorme batería de inquietudes intelectuales. En el capítulo 3 de *Crítica cultural entre política y poética* leemos “Álbum de familia”, texto cuyo interés es la noción de espacio biográfico, apunta “La noción de *espacio biográfico* se reveló de gran pertinencia para el tema: ella permitía incluir, más allá de los géneros literarios tradicionales, todas las variantes que asume actualmente el despliegue sin pausa de la subjetividad, esa tendencia a la instauración del yo en diversas narrativas, ese juego de inmediatez e identificación que compromete, en mayor o menor medida, los territorios de la intimidad –biografías, autobiografías, autoficciones, entrevistas, conversaciones, memorias, diarios íntimos, formas televisivas como el *talk-show* o el *reality show*” (ARFUCH, 2008, p. 44).

Figura 1 – Familia, archivo y publicidad



Fuente: Fotografía familiar “Álbum familiar” (MARÍN, 2001, p. 110), documento de archivo “Paleografía” (MARÍN, 2001, p. 32) y viñeta publicitaria “Ociosas lecturas” (MARÍN, 2001, p. 100).

Lazos de familia..., entonces, se construye como un dispositivo de visibilidad del yo, cuyo pasado problemático evidencia los costos de traspaso a un colectivo, a una instancia memorial amplia que converge con la historia propia, privada, íntima, reservada, personal y, en algunos casos, secreta cuyo eco amplifica zonas de contacto del yo con los otros yoes que de igual modo sufrieron la violencia estatal y que mitificaron, sublimaron, enaltecieron y deificaron algunos de los episodios registrados vía inscripción icónica; o bien que desaprobaron, recriminaron, criticaron, subvirtieron y censuraron esos mismos estímulos en una especie de resistencia a la inscripción de una sola verdad o realidad impuesta por los grupos hegemónicos de cualquier color. Tal es el caso de las imágenes/texto “Entre nosotros” (MARÍN, 2001, p. 44-45), “Amanecer en Santiago” (MARÍN, 2001, p. 50-51) y “Huellas” (MARÍN, 2001, p. 124-125) (Figura 2) en que el autor recoge testimonios de prensa, destacando el ambiente de sospecha del Estado y la caza de brujas sobre los ciudadanos con la pretensión de “limpiar la patria” y “extirpar de Chile el marxismo” para “restablecer una democracia moderna y depurada” (MARÍN, 2001, p. 125). Las imágenes orquestan el carácter fractal de los gestos de la violencia en compás con las palabras que denotan la imposición de un orden estatal a través de decretos de ley. Por ejemplo, Marín denuncia la expropiación de su librería *Letras*, anunciada en el Diario oficial el 15 de mayo de 1974, debido a “que se encuentra en la situación prevista”, referida a la incautación de bienes de partidos políticos.

pasajes ecfrásticos que nuevamente explicitan su subjetividad, sobre lo ausente en aquellas, a la vez que la evocación de retazos memoriales que develan el tiempo padecido referido en las instantáneas y que sostiene ese “incremento icónico” (PIMENTEL, 2012) que otorga a la obra, como dijimos, ese cambio de estatus denominado iconotexto.

Giorgio Agamben (2019, p. 24) en su *Autorretrato en el estudio* y siguiendo a Benjamin apunta que “[...] todo libro lleva consigo un índice histórico que marca el momento en el cual debería ser leído, cuando, muchos años después, esos mismos líderes se decidieron a leerlo, ya era demasiado tarde: la hora de su legibilidad ya había pasado hacía rato”. Para Marín (2001), se trata de ajustar el tiempo de la memoria con el tiempo oficial para develar las ironías de la historia y poner en escena imágenes de lo menor –por ejemplo, indígenas, campesinos, prostitutas– desplazado a los bordes del olvido. Porque en esta obra la literatura se constituye “[...] como operación capaz de rescatar el pasado, no tanto para guardarlo sino para exorcizarlo” (RODRÍGUEZ, 2004, p. 151). La serie de fotografías recuerdan lo ausente, un tipo de distorsión “entre la certidumbre y el olvido” que provoca vértigo y angustia en el sujeto (BARTHES, 1989).

El territorio (com)partido

Como señalamos párrafos arriba, el proyecto de *Lazos de familia...* pareciera definirse a partir de la configuración de un territorio de intimidad, de un álbum abierto de par en par en que el acceso al sentido se encuentra cada vez más lejos de las posibilidades de los lectores (sobre todo aquellos de generaciones más jóvenes), por lo tanto, la posibilidad de descubrir un secreto, por ejemplo, que comprometa la honorabilidad del sujeto es casi nula. La colección de archivos, su montaje discontinuo con heterogéneas preocupaciones, su yuxtaposición alejada de principios organizadores convencionales y el montaje que privilegia la discontinuidad, transforma el texto de Germán Marín en una colección episódica, en una colección/archivo que cede su coherencia interna en pos de remedar el funcionamiento de la memoria, vale decir, de una manera inorgánica que se despliega fuera de normas o privilegios racionales, sino más bien, adviene intuitivamente a partir de la mirada del observador y el deseo de examinar y dar sentido al iconotexto (imágenes / historias). Su condición de archivista está ligada a “[...] el escepticismo, la ironía, el descreimiento, la desmitificación de la prosa [que] producen un hueco por donde se desangra la correspondencia entre la imagen (el retrato) y el relato” (RODRÍGUEZ, 2004, p. 153). Es por este intersticio donde aparece la voz de Marín que amplía, vincula y fabula hasta develar las sombras de un pasado que a veces no es el que pensamos o imaginamos.

Como sabemos con Jacques Derrida (2002, p. 106) “no hay archivos inocentes”, por lo tanto, la configuración episódica –y caótica en sentido técnico⁷– del texto de Marín,

⁷ El trabajo de selección, disposición, edición, montaje y exégesis que realiza el archivista cobra entonces enorme significación, sobre todo si asociamos esta labor, en el caso de los escritores, al narrador y en caso de los artistas plásticos, al curador. Es por ello que valoramos el acto curatorial como una acción al menos

sus intervenciones del flujo textual con imágenes o archivos fotográficos, la descripción más o menos pormenorizada de esas imágenes en el flujo narrativo nos lleva a pensar, a ser interpelados por el proyecto iconotextual mariniano, el cual se abrirá ante nosotros precisamente porque el montaje tiene una intención que lleva a los lectores a concebir orgánicamente el volumen a pesar de su carácter episódico y fractal.

Ambos territorios exhibidos en el soporte libro: el plano textual y el icónico entran en tensión en el cubo blanco (O'DOHERTY, 2011). Las 49 imágenes interiores son incorporadas en las páginas izquierdas, es decir, en primer lugar, para efectos de su lectura y, frente a ellas, se despliegan los textos referidos al ícono –vía écfrasis⁸– y que siguen un patrón plástico. Todos los textos se exhiben como bloques textuales sin cortes o puntos aparte, por lo tanto, buscan imponerse en el territorio de las imágenes cuya naturaleza exhibe expresamente sus límites con lo cual se define su ser y sus márgenes de acción hacia el interior de los lindes de la imagen. En otras palabras, los textos exhibidos en las páginas derechas buscan asemejarse a esa dimensión plástica propia del ícono (Figura 3).

bidisciplinaria. Cuando hablamos de curaduría entendemos, en principio, la labor del especialista del arte capaz de montar, componer, ordenar y distribuir en un plano o soporte determinado (la sala de museo, por ejemplo) los archivos para su exhibición al público. Aun cuando ese montaje y distribución pueda calificarse como caótico o que no tiene una vertebración racional, son los espectadores los que al experimentar la exposición generan los lazos o trama intertextual de comprensión o, al menos, acercamiento al sentido de la obra expuesta. El relato plástico, entonces, adviene al espectador, aun cuando, el sentido aun pueda estar vedado. Brian O'Doherty (2011) en *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* llega más lejos aun cuando atribuye o piensa el contexto como contenido.

⁸ Sin embargo, la “ekphrasis”, desde este punto de partida, se convirtió en la descripción de una obra artística real como ejercicio en el arte de escribir. Ya en la retórica clásica se hablaba de “ekphrasis”, literalmente “descripción”, con el propósito de detener el flujo narrativo a través de un intento de representación espacial. El término fue acuñado por vez primera en los *Progymnasmata* de los siglos I al IV d.C., donde se concebía como una especie de narración descriptiva realizada a partir de cualquier estímulo temático que tenga como requisito la vividez o capacidad de poner el objeto ante los ojos. En otras palabras, dicha descripción debe ser tan fidedigna que el lector debe tener la sensación de encontrarse frente al original. A propósito de esta categoría o recurso literario recomendamos el trabajo de la investigadora Begoña Alberdi Soto (2016), en “Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis”; y de Iraidia Bárzaga Morales (2018) en “La écfrasis metaléptica: recurso representacional en *Una novelista en el Museo del Louvre*, de Zoé Valdés. Y los libros: *Entre artes, entre actos: ecfrasis e intermedialidad* de Susana González Aktories e Irene Artigas Albarelli (2011); *Écfrasis: visión y escritura* de Jesús Ponce Cárdenas (2014); *Galería de palabras: la variedad de la écfrasis* de Irene Artigas Albarelli (2013); y, *Las palabras de la imagen: Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura* de Pedro Agudelo Rendón (2019).

Figura 3 – Fotografía de una escena musical



RETRATO PERUANO

Acostumbrados a escuchar la música del órgano en templos decorados por la solemnidad del barroco, donde la idea de Dios resulta omnipotente como la palabra de un iracundo amo de palacio, no puedo menos de maravillarme ante ese engendro de aparato que, producto del talento del mestizaje, permite a través de la conjunción de unas tablas de mampostería, de unas cañas recortadas, de unas sogas de arreo y de otras invenciones de la pobreza, llevar a oír las partituras de los grandes maestros europeos. La foto del peruano Martín Champi fue sacada el año 1936 en un pueblito llamado Tinta, situado en Kanchis, perteneciente a un territorio que no he podido ubicar en el mapa de ese país andino. Me sobrecoge la presencia menesterosa del ejecutante indígena que, absorto en dicha capilla tal vez de adobe, maneja descalzo esa suerte de pedal que logra enhebrar, con la paciencia de un artesano, las graves notas de Dandrieu o de Bach del pentagrama que está leyendo, profundas como el silencio de las quebradas del contorno, oscuras al igual que los espíritus errantes que transitan perdidos en el polvo. La imagen obtenida por la cámara del maestro Champi es menos el testimonio de un instante capturado de la fluidez que la escena perdurable de una historia, antigua como el alma, estampada en la luz provisoria de la sierra andina.

Fuente: “Retrato peruano” (MARÍN, 2001, p.72-73).

El territorio, en principio local y cercano a la voz narrativa, comienza a desplazarse, creemos por un efecto curatorial determinado por el montaje, selección y ordenamiento de los distintos elementos en el plano o soporte libro, a zonas de convergencia e inclusión no solo en la dimensión pública vinculada con referentes de violencia política, sino también en zonas íntimas (ARFUCH, 2008) que de algún modo se articulan con una mirada colectiva o mayoritaria, por no decir directamente un espíritu epocal en consolidación temprana. La presencia de la dimensión privada, precisamente violentada por la expresión política generalizada, busca reivindicar la memoria privada, insumo por supuesto de la memoria colectiva que describe las taras, defectos y deficiencias de un colectivo, en cuya sintaxis visual es posible percibir que toda imagen se encuentra al borde de la crueldad (NANCY, 2003)⁹.

⁹ Nancy, Jean-Luc (2003). *Au fond des images*. Recomendamos con especial énfasis el capítulo dos “Image et violence” donde despliega una interesante mirada analítica sobre la convergencia entre representación icónica y violencia política: “*Les images font l’objet d’une déconsidération permanente et aussi intense que leur prolifération polymorphe. C’est une vieille affaire de l’Occident : méfiance pour les apparences, les reflets, les ‘idoles’, le ‘spectacle’ et l’ ‘illustration’*” [“Las imágenes están sujetas a un desprestigio permanente que es tan intenso como su proliferación polimórfica. Es un viejo asunto de Occidente: desconfianza por las apariencias, los reflejos, los ‘ídolos’, el ‘espectáculo’ y la ‘ilustración’”] (NANCY, 2003, contraportada, traducción nuestra, énfasis en el original), la confianza en los logos, el verbo, la seriedad del significado frente al brillo, el cromo o la pantalla de plasma. Pero esta rabia iconoclasta, que a los “intelectuales” a menudo les gusta o afecta, tiene su reverso iconódulo secreto. Porque, con la superficialidad de la imagen, también denunciarnos su poder abusivo: una bella contradicción que cabalgamos con descuido. ¿De dónde saca la imagen la potencia que irradia su superficie? De un fondo inimaginable: de este fondo de ausencia para siempre retirado del cual la

Como dejamos entrever la imagen es un registro problematizador del soporte libro, ya que convoca en él dos códigos a un mismo plano de visibilidad. La evidente intensión de reivindicación memorial individual, deviene, se transforma, o se concreta en un ideario curatorial de agenciamiento colectivo, fundamentalmente por aquel recurso descrito por Eugenia Brito (1994, p. 19) en *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*, “Dicha ideología ocupará, como dije, los lexemas sustanciales de la vida cultural chilena, pero con otro significado, obligando a los precedentes a permanecer incrustados en la memoria, como recuerdo, por lo tanto, trauma”¹⁰. Como podemos ver este tema atraviesa el proyecto literario de Marín y se vincula a otros episodios implacables a los cuales obsesivamente regresa con persistencia para examinar “[...] la historia de Chile y violencia destructora” (RODRÍGUEZ, 2004, p. 151), la historia de uno que es la de muchos, una historia que es pasado pero que siempre se reactualiza, con variantes, frente a los ojos de las nuevas generaciones que en muchos casos piensan que ese registro con minúscula ha comenzado con ellos.

En “Memoria e imagen”, capítulo tres de *Memoria y autobiografía* de Leonor Arfuch (2013), describe expresamente como el trabajo de la memoria vehiculada por las imágenes se constituye en una diada que se nutre la una de la otra, que son contrarios complementarios, invocaciones al porvenir y espacios de convergencia memorial, política (en términos rancierianos) y utópica. En este contexto la destacada intelectual argentina apunta:

Imagen y narración se unen así, de modo indisoluble, en todo intento –y, por ende, en toda política– de transmisión de la memoria. Tanto por la dimensión icónica de la palabra, que hace de todo relato una pantalla proyectiva de nuestra imaginación –imaginación no menos “verdadera” que la que atestiguan las imágenes–, como por el carácter narrativo de la imagen, aunque ésta requiera a menudo de la vecindad de la palabra (ARFUCH, 2013, p. 7, énfasis en el original).

Tales des(encuentros) aparecen mayoritariamente en *Lazos de familia...* en forma irónica, el relato a veces nos devela el secreto que la imagen es incapaz de proyectar, por otra parte, las fotografías subvierten el relato “no cuando asusta, trastorna o estigmatiza, sino cuando es pensativa” (BARTHES, 1989, p. 81) (Figura 4). Desde

imago de los muertos romanos formaba la imponente y venerable presencia. Siempre, desde el fondo de las imágenes, la muerte nos mira fijamente; muerte, es decir, nuestra inmortalidad. Nos mira fijamente, sin ver ningún rostro y, mirándonos fijamente, nos abre los ojos a lo que las imágenes van pintando, o imaginando en un sentido deslumbrante: “*ressemblance qui n’a rien à quoi ressembler*’ (Maurice Blanchot) – *ou bien ressemblance du très distinctement et absolument dissemblable de tout*” [“semejanza que no tiene nada que parecerse’ (Maurice Blanchot) – o semejanza del muy distinta y absolutamente diferente a todo”] (NANCY, 2003, contraportada, traducción nuestra).

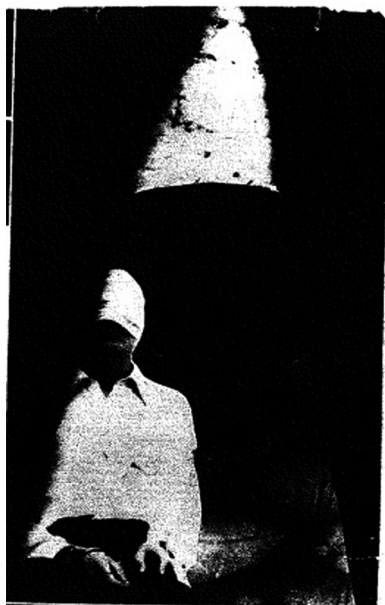
¹⁰ La académica chilena inclusive va más allá: “La escena que he denominado como Resistencia Chilena, padece pues este drama: cómo sobrevivir en un sistema opuesto conceptualmente al suyo; cómo reconquistar esa memoria y su lenguaje; cómo responder a la demanda cada vez más creciente del país por restaurar su Historia. Dentro de esa resistencia literaria, la ficción –la creación mimética de objetos de arte– responderá reconstituyendo el Otro acallado y silenciado por el lenguaje oficial” (BRITO, 1994, p. 19).

la confidencialidad de un álbum de familia, pasando por un archivo histórico, hasta llegar a la curaduría pública de relatos con imágenes, el sujeto espía la intimidad, colecciona momentos e investiga lo real, destacando su voz crítica e inquisitiva, en esta especie de crónica dual. Tal como aparece “Lecciones de la mentira” “Bronces y mármoles”, “Amarillo”, “Escena del parque”, “Loas al Pulento”, “La primera calle del país”¹¹ e “Historia de la patria”. En dichas imágenes/texto, Marín examina y reflexiona, a través de pinturas de óleo de 1920, fotografías en blanco y negro o afiches propagandístico, acerca de la evolución de la ciudad de Santiago, a partir de la primera mitad del siglo XX, en su territorio e historia. Afirma que dicha ciudad siempre está en construcción, su crecimiento maligno extingue el pasado, exacerbado además por los temblores e incendios, que ha provocado la carencia de una identidad genuina y un destino claro. Sus habitantes parecidos a los lotófagos padecen de una pérdida de memoria que provoca la abundancia en ironías y detritus de la ciudad en su tránsito territorial e histórico en forma cíclica, y sostenido por la teatralidad y artificialidad¹². Diseñada a partir de retazos, *Lazos de familia...*, expande su territorio en torno a voluntad de tres figuras soberanas que marcan su sino imprevisto y articulan la historia del país: los uniformados, curas y políticos. Es significativo que Marín, dieciocho años antes del estallido social de octubre de 2019, haya aludido precisamente a la estatua de General Baquedano, ubicada en la plaza del mismo nombre, para expresar el malestar que le suscita “[...] la presencia soberana del militar en territorio conquistado” (MARÍN, 2001, p. 27), en medio de una ciudad que no tiene claro su destino, pero que destruye a quien subvierte la voluntad de alguna de las tres figuras mencionadas. Frente a la aversión sobre aquellas tres figuras, Marín siente una atracción nostálgica por constelaciones de lo colectivo y espontáneo, lo que es visibilizado en imágenes perdidas en el tiempo que desentrañan y desenmascaran las ilusiones de la épica y el orden soberano y, en cambio, ellas expresan modos cotidianos y menores de los habitantes de dicha ciudad y presentan construcciones de gran valor cultural e histórico en torno a un “clima de recogimiento” (MARÍN, 2001, p.69) de una colectividad heterogénea y enriquecida culturalmente.

¹¹ Las imágenes que acompañan a los relatos “Lecciones de las mentiras”, “Loas al Pulento”, “La primera calle del país”, también aparecen en el proyecto gráfico *Chile o Muerte* de Germán Marín y Armino Cardoso, publicado en 1974, en la editorial Diógenes de México D.F. En la portada del volumen se nos informa que Marín es el encargado del “Argumento” y Cardoso de las “Fotos”.

¹² El relato “Puro Chile” ejemplifica el paisaje cíclico chileno en que Marín (2001, p. 65) recuerda la escena de los caballeros burgueses en las escalinatas del Banco de Chile, a mediados del siglo XX, quienes representaban “esa estirpe maldita, hija del fascismo” a cargo del país. Este mismo grupo de caballeros son referidos –vía écfasis referencial– en el libro *Círculo vicioso* vinculándolos al paisaje citadino “[...] esos caballeros solemnes de ojos lacrimosos, de mejillas encendidas arrellanados en los sillones de cuerpo que, si te acuerdas, era posible hasta principios de la década del setenta contemplarlos, muy tiesos al mediodía en la calle Ahumada, tomando el sol blanco de invierno en las gradas de acceso al Banco de Chile” (MARÍN, 1994, p.171).

Figura 4 – Imagen recorte de artículo fusilamiento de Raúl Silva



Fuente: “Amanecer en Santiago” (MARÍN, 2001, p. 50).

El yo imaginado / *sujet trouvé*

El develamiento del yo a que aludimos antes nos lleva a una zona de enorme interés respecto de los mecanismos de visibilización que impone el texto de Marín. El “*sujet trouvé*” a partir de las imágenes y sus reminiscencias del pasado textualizadas a propósito de la incorporación de las 49 imágenes interiores (más la imagen de portada), va delineando al sujeto de enunciación que expone sus vivencias, sus recuerdos, sus mitificaciones, su ideología, en definitiva, su testamento o ideario político que sobrevive el paso del tiempo y el rigor de la ruina y el despojo.

En *Lazos de familia...*, el sujeto memorial se delinea sin exhibirse por completo, sino a través de retazos (imágenes y textos) que fractalizan la memoria individual hasta ser percibida como comunitaria o colectiva. La memoria, entonces, es intervenida¹³, modificada o movilizada a partir de la subjetividad del recuerdo que como dijimos en

¹³ Esta idea es propuesta, aunque muy poco desarrollada, por Jeannette Miller (2009) en *Textos sobre arte, literatura e identidad. Ensayos*, texto que se refiere fundamentalmente a un diagnóstico acerca de la realidad dominicana y sus alcances en el contexto latinoamericano. En “El rescate de la memoria intervenida”, tercer ensayo de la colección ancla algunos puntos centrales para su propuesta: “La memoria es un elemento clave para el registro de la historia. Un pueblo sin memoria no es un pueblo. Un hombre sin memoria no es un individuo, no tiene un asidero de conformación, de idiosincrasia, de quién y qué es él, ni de cuál es su contexto. Las respuestas ante la vida son reflejos de la memoria no consciente; es decir, la memoria es

ocasiones sublima y en otras volatiliza aquello que gatilla el acto de mirar al pasado. De ese modo, las fotografías del texto interrogan “[...] el gesto, el objeto, todo lo que rodea el quehacer cotidiano y lo introduce en la dimensión del recuerdo, de la confrontación con la intención plenamente intelectual de interpretar la realidad, sin ocultar por ello lo que, de pasional, de deseo, posee tal ejercicio” (BARTHES, 1989, p. 14). En este sentido, el proyecto de Marín sigue la idea base del texto de Philipp Blom (2013), denominado *El coleccionista apasionado*, que es la pasión por coleccionar, ordenar, montar, poner en valor (curatoriar, diríamos nosotros) con el objeto de resistir el poder, el olvido, la ignorancia, el *status quo*.

Los estímulos en el texto de Marín, son claramente la (re)lectura de esas imágenes guardadas en el cajón y que cobran tal vez (otro)sentido que el que detona el acto de coleccionar, de resguardar, de archivar. Esa legibilidad asociada a un tiempo determinado, a la que aludía Agamben, tiene su expresión en una especie de guion museográfico que nos guía en el trayecto de esta sala de exposiciones en que se convierte el texto de Marín, un cubo blanco totalmente montado a la luz de una propuesta plástica consciente de su legibilidad pronta a caducar. El escritor chileno pareciera seguir de cerca al filósofo italiano cuando este se pregunta: “(¿Qué estoy haciendo en este libro? ¿No me arriesgo, como dice Ginevra, a transformar mi estudio en un pequeño museo en el cual conduzco de la mano a los lectores?...)” (AGAMBEN, 2019, p. 35). El carácter iconotextual de *Lazos de familia...* favorece precisamente la comprensión del volumen como un proyecto artístico memorial fractalizado en que lo privado a fuerza de evidencias, necesariamente deviene colectivo y, por lo tanto, político con intereses utópicos de restauración del equilibrio de poderes sociales en que la violencia, la opresión y el sin sentido desalojen el territorio común.

El yo nostálgico desplegado entre sus recuerdos fotográficos y sus exégesis narrativas, creemos, busca o aspira a una reivindicación memorial individual, a la visibilidad que un ilustrado escritor merece en cuanto a su labor disciplinaria. Resistir el olvido, entonces, pareciera la principal razón de ser de un texto híbrido, complejo y enrevesado como *Lazos de familia...*, donde la elucidad del narrador/autor contrasta con la reacción esperada de parte de los lectores contemporáneos suyo y que a la luz de estas revelaciones incorporan su propia historia, su experiencia vital, su desasosiego, su propio retablo iconográfico, sus antepasados, su genealogía abruptamente interrumpida, su retrato, “[...] retazos de vida, una vida atravesada por un misterio que se resiste a la búsqueda, una búsqueda identitaria que lo lleva sin descanso de un lugar a otro –como el “sin respiro” de la narración-.” (ARFUCH, 2013, p. 61, énfasis en el original). La reivindicación memorial del álbum, diría la intelectual argentina, sobrepasa el narcisismo de la autoproiedad y se abre al ingreso de una actitud generacional o espacio de identificación colectiva (HALBWACHS, 2004), por lo tanto, estadísticamente más relevante y, por cierto, visiblemente más asentada en lo que podríamos llamar tradición. En el capítulo “Álbum de familia” que leemos en *Crítica cultural entre política y poética*, Leonor Arfuch (2008, p. 49, énfasis en el original) sentencia:

condicionante de las formas y maneras en que interpretamos y existimos; por lo tanto, la memoria es cultura” (MILLER, 2009, p.37).

El valor de lo biográfico en lo público, en este tipo de experiencias, excede así el mero narcisismo para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional. Espacio de identificaciones ideológicas, estéticas, culturales, pero también primarias, ligadas a la vivencia más recóndita del “sí mismo”.

De ahí que el umbral del libro con la imagen de su madre en la portada, una inmigrante italiana, sirve para introducir dicha cultura y sus valores en una serie de instantáneas visuales: “Allá lejos (1)”, “Paleografía”, “Giovinezza”, “Allá Lejos (2)”, “Álbum familiar”, “L’Americana”. De algún modo Marín mantiene una relación de tensión con dicha cultura, por una parte, reconoce la importancia hacia la institución de la familia, el esfuerzo desmedido por liberarse de la pobreza y escapar del terror político en Italia; y otra parte, desprecia el exacerbado interés por “il denario”, la importancia de la apariencia de solvencia económica frente a los otros¹⁴ y los valores fascistas arraigados en la estirpe.

Lazos de familia. Relatos con imágenes, entonces, se erige como un proyecto artístico iconotextual y memorial, en cuya doble impronta, busca actualizar un “yo perdido”, donde la nostalgia reflexiona, reconstruye o crítica (BOYM, 2015), auxilia y socorre del olvido segmentos de la historia personal y colectiva de Chile, en una mirada panorámica de largo aliento en que el narrador/autor curatoría el pasado a partir de la exhibición plástica y textual de una colección heterogénea de estímulos visuales en una práctica poco extendida pero de enorme alcance en la medida que como recuerda nuestro autor, en el epígrafe del texto, citando a Kant: “la imaginación es la facultad de percepción en ausencia de un objeto” (MARÍN, 2001, p. 12).

Figura 5 – Fotografía de inmigrantes italianos



Fuente: “Allá lejos (2)” (MARÍN, 2001, p.88).

¹⁴ Esta idea también es expuesta en la novela *Círculo vicioso* (MARÍN, 1994, p. 148), en la cual el autor señala “[...] esas imágenes constituían el síntoma visual de una prosperidad que estaba naciendo del sacrificio de cada día y, como las fotos tenían el fin de ser vistas por los demás, había que lucir el dinero ganado, el denario figlio”.

FUENTES LEAL, M., CID HIDALGO, J. D. The double imprint of memory in Lazos de familia. Relatos con imágenes by German Marín. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 62, n. 2, p. 103-119, jul./dez. 2022.

- **ABSTRACT:** *This article questions the inter-artistic proposal of Germán Marín in Lazos de familia. Stories with images, testamentary and a memorial project, made up of a series of archives collected and assembled episodically. In the volume, we analyze three main lines: time, territory, and the self, through which the author exposes a double imprint, visual and scriptural, that requires the same sign status in images and texts. This iconotextual character grants the possibility of entering other levels of meaning, especially when the curatorship of both artistic manifestations responds to the conjuration of the past in a memorial intersection: individual and collective, resistance to forgetting.*
- **KEYWORDS:** *Iconotext. Memory. Album. Time. History.*

Referencias

AGAMBEN, G. **Autorretrato en el estudio**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores, 2019.

AGUDELO RENDÓN, P. **Las palabras de la imagen:** Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano, 2019.

ALBERDI SOTO, B. Escribir la imagen: la literatura a través de la écfrasis. **Literatura y Lingüística**, Santiago, v. 33, p. 17-38, 2016.

ARFUCH, L. **Crítica cultural entre política y poética**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

ARFUCH, L. **Memoria y autobiografía:** exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARTIGAS ALBARELLI, I. **Galería de palabras:** la variedad de la écfrasis. México, D.F: Bonilla Artigas Ed., 2013.

BARTHES, R. **La cámara lúcida:** notas sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1989.

BÁRZAGA MORALES, I. L. La écfrasis metaléptica: recurso representacional en Una Novelista en el Museo del Louvre, de Zoé Valdés. **Comunicación**, Cartago, v. 27, p. 19-34, 2018.

BLOM, P. **El coleccionista apasionado**. Barcelona: Anagrama, 2013.

BOYM. S. **El futuro de la nostalgia**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.

BRITO, E. **Campos minados:** literatura post-golpe en Chile. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

BONGERS, W. **Interferencias del archivo**: cortes estéticos y políticos en cine y literatura Argentina y Chile. Berlín: Peter Lang, 2016.

CLÜVER, C. Ekphrasis reconsidered: on verbal representations of nonverbal texts. *In*: LAGERROTH, U. B.; LUND, L.; HEDLING, E. (ed.). **Interart poetics**: essays on the interrelations of the arts and media. Amsterdam: Rodopi, 1997. p. 19-33.

DERRIDA, J. El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida [Entrevista realizada] por Antoine de Baecque, Thierry Jousse y Stéphane Delorme al filósofo francés Jacques Derrida. Traducido por Antonio Tudela-Sancho. **Desobra**: pensamiento: arte: política, Madrid, n. 1, p. 93-106, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imágenes pese a todo**: memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontajes del tiempo padecido**: el ojo de la historia 2. Buenos Aires: Biblos – Universidad del Cine, 2015.

GONZÁLEZ AKTÓRIES, S.; ARTIGAS ALBARELLI, I. (ed.). **Entre artes, entre actos**: ecfrais e intermedialidad. México, D.F.: Bonilla Artigas Ed., 2011.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, R. **Mito y archivo**: una teoría de la narrativa latinoamericana. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.

HALBWACHS, M. **La memoria colectiva**. Traducido por Inés Sánchez-Arroyo. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.

HEFFERNAN, J. **Museum of world**: the poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HEFFERNAN, J. Speaking for pictures: the rhetoric of art criticism. **Word & Image**, London, v. 15, n. 1, p. 19-33, 1999.

KRIEGER, M. The Ekphrastic principle and the still movement of poetry: or Laoköon revisited. *In*: KRIEGER, M. **The play and place of criticism**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1967. p. 3-26.

LE GOFF, J. Documento/monumento. *In*: LE GOFF, J. **El orden de la memoria**: el tiempo como imaginario. Barcelona: Paidós, 1991. p. 227-239.

MARÍN, G. **Chile o muerte**. Fotografía de Armindo Cardoso. México DF: Editorial Diógenes, 1974.

MARÍN, G. **Círculo vicioso**. Santiago: Planeta, 1994.

MARÍN, G. **Las cien águilas**. Santiago: Planeta, 1997.

MARÍN, G. **Ídola**. Santiago: Sudamericana, 2000.

MARÍN, G. **Lazos de familia. Relatos con imágenes**. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.

- MARÍN, G. **La ola muerta**. Santiago: Sudamericana, 2005.
- MARÍN, G. **La segunda mano**. Santiago: Mondadori, 2009.
- MILLER, J. **Textos sobre arte, literatura e identidad**: ensayos. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana, 2009.
- MITCHELL, W. J. T. **Picture theory**: essays on verbal and visual representation. Chicago: Universidad de Chicago, 1994.
- NANCY, J. **Au fond des images**. París: Galilée, 2003.
- NANCY, J. **La mirada del retrato**. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- O'DOHERTY, B. **Dentro del cubo blanco**: la ideología del espacio expositivo. Murcia: CENDEAC, 2011.
- PIMENTEL, L. Ecfrasis y lecturas iconotextuales. **Poligrafías**: revista de literatura comparada, Mexico, v. 4, p. 205-215, 2003.
- PIMENTEL, L. Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal. *In*: PIMENTEL, L. **Constelaciones I**: ensayos sobre teoría narrativa y literatura comparada. México: Bonilla Artigas Editores, 2012. p. 307-350.
- PLATA, F. **La novela de artista**: el künstlerroman en la literatura española finisecular. 2009. Tesis (Doctor en Filosofía) – Universidad de Texas, Austin, 2009. Disponible: <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18378/plataf74100.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acceso: 4 jun. 2021.
- PONCE CÁRDENAS, J. **Écfrasis**: visión y escritura. Madrid: Fragua, 2014.
- PROUST, M. El tiempo recobrado. *In*: PROUST, M. **En busca del tiempo perdido**. Buenos Aires: CS Ediciones, 2006. v. 7, p. 3-327.
- RICOEUR, P. **La memoria, la historia, el olvido**. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- RODRÍGUEZ, F. M. Germán Marín: Lazos de familia. Relatos con imágenes. Santiago: Editorial Sudamericana. 2001. 140 pp. **Atenea**, Concepción, n. 489, p.151-153, 2004. Disponible: <https://www.scielo.cl/pdf/atenea/n489/art12.pdf>. Acceso: 21 sept. 2021.
- WAGNER, P. (ed.). **Icons – Texts – Iconotexts**: essays on Ekphrasis and intermediality. Berlín: Walter de Gruyter, 1996.
- WEBB, R. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre. **Word & Image**, London, v. 15, n. 1, p.7-18, 1999.