

Biopolítica y biopoética: entre *El paso de los gansos* (1975), de Fernando Alegría y *París, situación irregular* (1977), de Enrique Lihn.

Dra. Mirian Pino

Universidad Nacional de Córdoba, Fac. de Lenguas

mirianpinofly@gmail.com

Introducción

Todo texto literario o no, todo discurso que circula en él puede ser nuevamente escuchado. Es decir, todo texto literario o no, merece una relectura, máxime cuando no ha sido lo suficientemente visibilizado por la crítica. Incluso la categoría de texto en cuanto enjambre de otros merece ser nuevamente oído, reescrito por la crítica. Volver a pasar, re-pasar el enjambre, destejer y tejer nuevamente. Si es posible dejar un punto suelto para tomar de allí para poder desarmar y rearmar y volver nuevamente repetir la operación que ya nunca será idéntica; sobre todo es posible dejar a propósito, como camino metódico, la soltura, un hilo por donde volver a tejer.

En primer lugar visitar el exilio, como hilo de un texto mayor, como hipertema tuvo un gran auge en las investigaciones literarias de las academias nacionales argentinas en la década del ochenta y noventa del siglo pasado ya sean con investigaciones de nuestra literatura e *in extenso* en el Cono Sur para luego dejar paso a los procesos de memorización y los Derechos Humanos en el nuevo milenio. Así, el exilio político como problema a ser auscultado desde la investigación académica literaria disminuyó ante el auge de la agenda anterior; en las décadas citadas el acento estaba puesto en el sentido épico de los exiliados hasta que en 1981 la publicación de *El jardín de la lado*, de José Donoso, produce un profundo debate iniciado por Ángel Rama en *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1984); debate que giró en torno a si un autor que no tuvo problema alguno con la dictadura chilena podría asumir desde la literatura un tema semejante y cuestionar ciertas prácticas militantes en el destierro. Por otra parte, por el mismo año Juan Gelman expresó “combatir a la lengua/que combate el exilio” (1980) y con estos versos abrió, instaló el exilio de los escritores, cuyo perfil político como enemigos de la dictadura fueron obligados a dejar su

país¹. Antes de Donoso en Chile y la poesía de Gelman en Argentina, desde su exilio mexicano, Theodor Adorno escribió en *Mínima Moralía* (1998) que el único territorio seguro en dicha situación es la escritura. Los autores evidenciaron entonces la tensión entre literatura/política que fue consecuencia del autoritarismo y un dispositivo central de la biopolítica de los regímenes dictatoriales; a su vez es posible inferir cómo el trabajo con la escritura desbarata dicha bipolaridad. En consecuencia, considero que se trata en todo caso de opciones poéticas para dialogar con lo político desde la literatura.

Así, es posible a partir de la estela gelmaniana y la potencia de las reflexiones de Rama derivar cómo los autores pertenecientes a las culturas del Cono Sur trabajan la lengua exiliar, cómo cada uno de ellos resuelven ética y estéticamente el exilio a partir del golpe de Estado de 1973, en Chile y fuera del territorio. En primer lugar infiero que implica un lugar desde donde se enuncia, es decir, los autores escriben desde dicha situación y tensan la escritura literaria de modo tal que superan la dicotomía literatura-política tanto como el exilio interno, de los que se quedaron, y el externo. Por otra parte, también es preciso acotar que las opciones estéticas derivan, no solo de la elección voluntaria sino que es una potencia emergente de la situación exiliar; de modo tal que la relación opositiva entre realismo versus neovanguardia también quedaría anulada ya que no permite observar la espesura de los textos seleccionados para esta presentación. No solo porque *El paso de los gansos* (1975), es una novela en la frontera con el testimonio en sus diferentes variantes y el otro es poesía; no es una cuestión del género elegido sino de formas de mirar y trabajar la materia estética. En consecuencia dicha dicotomía a la luz de los estudios realizados sobre un vasto corpus es cuestionable si bien es posible reconocer que la lengua literaria al interior de la contracultura chilena es más oblicua y lo es no solo por una posición frente al arte sino frente a la dictadura. La producción chilena en gran parte fue también desde el punto de vista de las opciones estéticas el resultado de un mecanismo de sobrevivencia, una forma de burlar el autoritarismo que desde el punto de vista de la promoción y gestión cultural fomentó el best seller y la traducción. De allí, que el período fue denominado por Joaquín Brunner (1983) como “apagón cultural”; asignación nada feliz ya que al interior de Chile se generó una rica producción a la sombra del régimen que abarcó, desde el discurso literario, un conjunto de poéticas como la novela negra, como ejemplo de la configuración

¹ Asimismo, Juan Gelman y Osvaldo Bayer publicaron por Legasa, en 1984, un texto ensayístico capital *Exilio*.

de relatos a partir del verosímil realista. Esta se hará cargo del crimen y la violación de los derechos humanos, hasta llegar a la neovanguardia interdisciplinar a través de Colectivo de Acciones de Artes que recuperan las vanguardias históricas transculturadas y repolitizadas por el peso del autoritarismo. Entre ambas tendencias se ubica la obra total de Enrique Lihn que al momento del golpe de Estado ya poseía un corpus nada menor que se inició en el interregno de las décadas del 40-50. Para esta presentación he seleccionado *París situación irregular* (1977) ya que jalona un modo exiliar en la lengua poética particularmente interesante.

Como expresé anteriormente las opciones estéticas señaladas encontrarán con el auge del testimonio, que no fue conocido sino hasta entrada la década del noventa del siglo pasado tanto en Chile como en el resto de América Latina, un sesgo complejo porque aquel cuestionará los límites entre literatura y otros lenguajes de la cultura como el periodístico. Dicha complejidad también se centra en razones que se explican por el itinerario biográfico de quienes enuncian. Me refiero a que mientras los autores como Hernán Valdés estuvieron en campos de concentración como “Tejas Verdes” al salir al exilio pudo escribir su texto con el título homónimo respecto al lugar donde fue torturado y publicarlo en 1974. Como Valdés hubo otros autores que al partir forzosamente al exterior denunciaron las violaciones de los derechos humanos y una de las estrategias fue el género testimonial. No es casual entonces que frente a un doble encierro exiliar la literatura “de la dictadura y el exilio” fuera recientemente difundida y abordada.

En cuanto a *El paso de los gansos* es una conflagración de géneros: novela, testimonio, ensayo político sociológico. Un texto en frontera, exiliado de un territorio genérico determinado. En consecuencia, infiero que la dictadura y el exilio tuvieron una incidencia central en el reparto de lo sensible², en la disposición, en el lugar que ocupó la literatura y de las opciones en términos de poéticas utilizadas para dar cuenta de la dictadura y del destierro tanto como la visibilidad e invisibilidad de las obras y los autores por fuera de Chile y dentro de él.

² Para Rancière puede plantearse la cuestión de las "prácticas estéticas", tal como la entendemos, es decir, las formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de lo que "hacen" con respecto a lo común. Las prácticas artísticas son "maneras de hacer" que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad.

El paso de los gansos, la coralidad del testimonio

La novela se publicó en el exilio americano, en editorial Puelche, Road Island, donde el catedrático y escritor Fernando Alegría ya residía en el momento del golpe de Estado. Dicha situación se explica porque ocupó cargos políticos como agregado cultural de embajada chilena durante el gobierno de la Unidad Popular. El texto es un conglomerado de tramas discursivas; se divide en cuatro partes precedidos por un prefacio: “Las diez de últimas”, “Gallito de la Pasión”, “El paso de los gansos” y “El evangelio según Cristián”. Este último además fue publicado como nouvelle testimonial en Buenos Aires por editorial de La Flor, en 1988. Durante el largo exilio además Alegría formó parte de la resistencia y organizó el “Primer Coloquio de Literatura Chilena de la resistencia y el exilio” en 1980 en la ciudad de México como así también fue miembro de la revista *Araucaria*, editada desde España.

Cabe señalar que la novela es una escritura en collage donde recoge documentos, pronunciamientos, el discurso de despedida de Salvador Allende, el golpe y la resistencia. Dos años después del golpe, en el texto emerge el enunciado “testimonio” con lo cual abre el camino para las importantes investigaciones respecto al tema en Chile y América Latina. Sin embargo, el sentido de dicho término es trabajado a través de un movimiento sutil del discurso: desde un yo en primera persona hacia un “nosotros”, es decir, una voz coral que orienta el discurso hacia la denuncia del autoritarismo. Este matiz es novedoso si consideramos la época en que fue escrito porque desplaza la primera persona para dejar paso a un colectivo de enunciación como marca discursiva un tanto compleja de detectar en textos de la resistencia al interior de Chile. Dicha voz es la de los muertos que testifican. En el prefacio es posible señalar la siguiente cita: “Nosotros los muertos somos los que llevamos la voz cantante en esta historia, somos los que más gritamos, los ultravociferantes y tumultuosos y agitados, en una palabra, los *verdaderos* extremistas a que se refieren los decretos y folios jurídicos de guerra. “ (Alegría, 1975:20). Luego el narrador se refiere a la muerte de un mito, el de Allende, y al de la Unidad Popular. En esta dirección, el texto se ubica en la frontera lúbil entre testimonio y ficcionalización o bien es indicativo que el primero conlleva en sí su naturaleza ficcional. La voz en primera persona en acto de

memoria relata cómo conoció a Tencha Allende mientras que el análisis político de un posible golpe con Allende abre el texto al armado cívico militar del sector de la derecha civil y castrense, quienes también hablan a través del texto acerca de por qué y cuándo propinarían el golpe. La figura de Allende se eleva a niveles épico, la de un héroe que si bien pertenecía a la clase media acomodada, representaba el sector de la población más vulnerada: la franja obrera industrial y campesina. Así también es posible acotar que el gobierno de la UP integró a un sector importante de intelectuales y artistas chilenos. El mito y el sentido épico provoca que el narrador lo compare con Balmaceda mientras que la voz periodística simultáneamente analiza qué y cómo se produce el golpe y quienes serán los mártires entre los ciudadanos ya sean militantes o no. En esta dirección, el capítulo “El evangelio según Cristián el fotógrafo” es central. El apartado está acompañado de las imágenes tomadas por el fotógrafo y es un diario que escribía al momento de su muerte como mártir social frente a la dictadura pinochetista. El personaje recrea la historia de Cristián Montecinos, residente en EEUU quien desde el mes de julio de 1973 se encontraba en Chile y pudo tomar imágenes del golpe para luego ser ajusticiado. Es importante rescatar el régimen narrativo de “El evangelio...” en el conjunto de *El paso de los gansos*. Como consigné más arriba luego fue publicado aparte como nouvelle en Argentina; en la decisión de dicha publicación es posible advertir que para Alegría el relato basado en la historia de Montecinos, tenía la suficiente complejidad (posible de advertirla a partir del diario) para poder conjugarlo con el resto de la historia relatada en la novela³. En primer lugar el diálogo entre el diario y las imágenes reproducidas en el texto muestran por parte del joven una toma de posición frente al régimen mientras que el escrito canaliza sus dudas y limitaciones frente al tiempo que le tocaba vivir. En segundo lugar, el diario y las imágenes conjuntamente con los otros procedimientos narrativos de la novela, desde una mirada

³ A Cristian Montecinos le tocó vivir el golpe en pleno centro de la capital. Con sus cámaras Nikon, el 11 de septiembre y las semanas siguientes, fue testigo de hechos que luego anotaba resumidamente en su diario. De los tres rollos que tomó el día del golpe le confiscaron dos al ser detenido, pero Montecinos luego estuvo en el Estadio Nacional, fue a las orillas del río Mapocho y a la morgue. Hasta acompañó a un militar a las poblaciones. El 16 de octubre de 1975 una patrulla militar ingresó al departamento de su padre y se llevó al joven y a otros cinco habitantes de la Torre 12. Fueron fusilados en la madrugada del día siguiente. *El Informe Rettig* dio cuenta del caso sin mencionar el nombre del fotógrafo que es la fuente del capítulo de nuestra novela.

actualizada, reponen la importancia y los límites de verosímil, es decir, cómo una escritura exiliar acude a una serie de montajes narrativos anudados en una coralidad denunciativa propia de procedimiento de novelas publicadas fuera de Chile. *En este lugar sagrado* (1986), de Poli Délano es un ejemplo capital de este aspecto y *Soñé que la nieve ardía* (1975) o *Nopasónada* (1981), de Antonio Skármeta otro tanto. Asimismo, Alegría a través del diario, los decretos, el análisis periodístico, la voces de los militantes produce performativamente el testimonio, lo produce al mismo tiempo que el golpe; de modo que la memoria es co-presente al tiempo relatado, es decir, se refiere a hechos recientes que son recordados casi al momento mismo del peligro. En este sentido, es posible advertir una memoria que constituye una performance, al provenir de un *cronicheur*, testigo de su tiempo. Dicho testigo y cronista posee ecos del nuevo periodismo nacido en las entrañas americanas, sin embargo en la novela la noticia del golpe y la voz que crónica en primera persona asume por momentos un matiz lírico; como si el tono poético fuera el más ajustado para dar cuenta no solo del golpe sino también de lo vendrá. En esta dirección, el autor se asemeja a Cristián, en el texto, no ya Montecinos sino Montealegre, personaje central del diario. El primero parte de la letra escrita, el “yo” relata la historia de su amistad con Allende, su lugar en la resistencia y trae la voz de sus compañeros; de este modo deconstruye el género testimonio bajo el rígido dominio del yo, mientras que el segundo acude a la cámara y a la forma tradicional del diario que posee algunas alteraciones temporales cuando podemos advertir que el tiempo oscila entre pasado –futuro, detectable en las fechas. Así, el apego a los hechos hace que el relato se fije en el verosímil pero los montajes narrativos provocan que la sucesión de las acciones se alteren porque el montaje lo acerca a la neovanguardia que emergerá unos años después en Chile con Colectivo de Acciones de Artes y más precisamente en *Lumpérica* (1981), novela de Diamela Eltit; en dicho texto aparece el injerto fotográfico y si bien este no es periodístico como en el texto de Alegría, la imagen es soporte de significación, de denuncia del régimen. También en la novela de Eltit se visibiliza una coralidad que no es trabajada a modo de manifiesto como queda expuesto en la cita reproducida en esta presentación. Es la voz que encarna el despojo del que son víctimas. los lumpenes, situados en el último escalón social de la dictadura chilena.

La biopolítica del régimen en su primer momento encuentra un dispositivo central en el Estadio Nacional, convertido en centro de detención, o bien las calles, o los hogares chilenos refractados en la novela de Alegría, recreados a través de determinados procedimientos narrativos mientras el relato tensa un “yo” cuyos datos biográficos coinciden con los de Alegría o un nosotros, “los extremistas”. Enunciado posible de ser dicho solo fuera del territorio chileno. Es decir, la biopoética es una respuesta polémica, de denuncia frente al régimen por lo cual una relectura de la novela de Alegría como el texto de Lihn no puede circunscribirse solo a escuelas o generaciones literarias porque los mandatos estéticos de estas son, desde mi perspectiva, insuficientes para el análisis de los textos como lo es la separación tajante entre exilio externo o interno o bien la definición de “apagón cultural”, perspectiva enunciada más arriba.

Lihn y la situación irregular de su escritura

En 1977 Enrique Lihn publica en Chile la primera edición de *París, situación irregular* conjunto de poemas en los cuales el exilio no conforma el tema del libro sino el lugar desde donde escribe. El autor ha declarado acerca del exilio en el sentido de no escribir acerca de él sino desde ese lugar; semejante declaración de principios es particularmente relevante porque contrasta con el tratamiento de un conjunto de obras nacidas en situación de deportación forzada. No fue el caso de Lihn, sin embargo, un conjunto nada menor da cuenta de cómo el autor abordó estéticamente al autoritarismo, vaya como ejemplo su novela *La orquesta de cristal*, publicada en Buenos Aires en 1976 o bien su poemario *La aparición de la virgen*, de 1987, solo por citar dos ejemplos. Escribir desde el destierro implica un modo de hacer literatura y política, una posición, un modo deliberado en el reparto de lo sensible. Escribir desde el exilio significa en el autor la elección deliberada de parodiar toda postura gratificante de los géneros, vulnerar sus límites como así también un tratamiento particular de incorporar un tipo determinado de versificación como es el soneto para desplegar oblicuamente el horror. El título del poema que evidencia lo irregular no corresponde con la simetría de la cartografía parisina sino la condición del yo poético.

Este es el que deambula en la regularidad moderna de la capital francesa a modo de flaneur con el fin de marcar por contragolpe su situación exiliar, de la una voz ajena a París. Sin embargo, es la ciudad luz la que a modo de contragolpe le devuelve la irregularidad de un espacio que no termina de dibujarse del todo en el texto pero que va de suyo que es Chile. La regularidad francesa, la regularidad en la versificación de la forma soneto o de largas tiradas de versos adensan una línea de sombra ominosa que se encarna en la voz poética. Un ejemplo revelador es el soneto 'Seremos lo que son los que ya fueron...' en donde el yo trabaja la coralidad yo-nosotros en estado de desintegración o de abandono: "seremos lo que son lo que ya fueron/un alguien en plural del mismo nombre/de quién por fin se diga: sólo el hombre/y por *esto* mataron y murieron." (Lihn, 2013: 89). El matiz existencial y los límites de lo humano se cuaja en un juego de lo individual/yo y el colectivo "plural". Bajo el signo barroco de Quevedo, el resto de lo humano y la acción de dar muerte en el "entre" es una imagen por demás elocuente en 1977. Asimismo, el juego verbal del pasado "fueron" instala la duda entre haber sido o haberse marchado, es decir, el exilio es ex/ilio, haberse marchado de un lugar es haber dejado de ser y devenir en...Otros ejemplos elocuentes son 'Vieja casa sin puertas ni ventanas' o el extenso poema 'Brisa marina' que fue incorporado en la edición de la Universidad Diego Portales, fechado en 1976. En el primero recuerda la premisa adorniana acerca del exilio y la territorialidad escrituraria: "Vieja casa sin puertas ni ventanas/de la que somos sombras y habitantes/ventanas falsas, puertas deseantes/ciegas por fuera y por adentro vanas" (ibidem: 101). Cabe advertir el tratamiento recurrente del yo-somos, es decir, de la coralidad rítmica y la relación entre el afuera y el adentro trabajada desde la descripción de una casa como metáfora del país. Es decir, el exilio no es una representación sino una condición existencial y escritural de la cual solo podemos atisbarla de modo oblicuo, de allí la importancia que posee en el primer poema la deixis pronominal "*esto*", es decir, lo que no se puede decir se cubre con una indeterminación y lo que no se puede decir alude a las causas, al cómo y por qué "mataron y murieron".

Cabe acotar que en el segundo poema 'Brisa marina' el yo-nosotros está atravesado por imágenes violentas; en lengua exiliar, afásica la violencia a partir de la imagen de un viejo jardinero opera en contrapunto con la tradicional imagen barroca del polvo como metáfora de la finitud humana. Pero Lihn retraduce dicha tradición ya que el polvo, elemento en

suspensión, es el exilio del cual “nosotros”, es decir, todos estamos deportados: “Este es más que el balance de algunos años de vida/sobrellevada desde siempre en un exilio culpable/ni el cura ni el analista saben nada del verbo/ es una cosa sorda muda y ciega que asume/sin ninguna responsabilidad todas nuestras deficiencias/propias o ajenas para el caso da lo mismo”. Cabe advertir que la imagen de la poesía se traduce a través de los enunciados “verbo” y “sorda muda”; la poesía o el “verbo” gira alrededor de la articulación yo-nosotros: la voz que enuncia, el yo lírico sale de su mismidad para convertirse en “deficiencias propias o ajenas”; la escritura exiliar en Lihn es una constante deportación del territorio seguro de escuelas o generaciones literarias. En otros textos dicha voz se identifica con la del “meteco”, personaje cosmopolita, sujeto en constante viaje, de cultura enciclopédica quien acude a la cháchara vacía, a la grandilocuencia de la nadería. Tiene por nombre de Gerardo de Pompier; su voz y la pomposidad retórica son formas sentido a partir de las cuales el autor parodia a un flaneur sudamericano, reflejo de las deficiencias a las que alude el yo en el poema. El paseante no observa la modernidad europea, la regularidad parisina sino que el texto escribe Valparaíso, desde Valparaíso escriturario. En todos el viaje y lo monstruoso, como señala Matías Ayala en sus artículos sobre Lihn, son las formas de hostigar al capitalismo. Pero agregaría que la forma soneto, la imagen del polvo, lo que se echa a perder y lo monstruoso tensan los textos de *París...* hacia una escritura que en su trayecto de cuenta del “horroroso Chile”⁴, mucho más horroroso durante la dictadura. Las posteriores publicaciones de Lihn darán cuenta de forma más acabada de este sesgo anticipado ya en el período 1976-1977.

Conclusión

La cultura chilena en el interregno dictatorial produjo un verdadero arte de la resistencia y fue el exilio y sus matices el que habilitó, como el otro rostro del dolor, no solo la denuncia sino también en el caso de la literatura cómo escribir el horror ya sea con apego al referente en el caso de Fernando Alegría o desde lugar escriturario como Lihn. En este sentido, el arte como forma de hacer entre yo-nosotros tal como puede advertirse en los textos superó

⁴ El enunciado es una alusión al poema “Nunca salí del horroroso Chile” que forma parte del libro *A partir de Manhattan* (1979).

toda demarcación positivista de generaciones y escuelas. Es la estética como acción política la que visibiliza aquello que estaba oculto o no suficientemente mirado. La literatura y las miradas en torno a ella constituyen un fuerte lazo de visibilidad aun en los lectores jóvenes que no atravesaron los procesos dictatoriales. El “horroroso Chile” de la dictadura demarcó desde 1973 hasta la actualidad una producción literaria de escasa circulación en la Argentina. Son los espacios académicos los encargados de hacer visible, hacer sensible el vasto campo de obras y autores por donde atraviesa la política del exilio.

Bibliografía

Adorno, Theodor. *Mínima moralía*. Ed. Taurus, Argentina, 1998.

Alegría, Fernando. *El paso de los gansos*. Ed. Puelche, Road Island, 1975.

Ayala Matías. *Lugar incómodo. Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez*. Ed. Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2010.

Arroyo, Guido y Bustos, David. *Horroroso Chile. Ensayos sobre las tensiones políticas en la obra de Enrique Lihn*. Ed. Alquimia, Santiago de Chile, 2013.

Bayer, Osvaldo y Gelman, Juan. *Exilio*. Ed. Legasa, Argentina, 1984.

Brunner, José Joaquín. *La cultura en la sociedad autoritaria*. Documento FLACSO, Santiago de Chile, 1983.

Espinosa, Patricia. "Modos de construcción de la memoria en la primera novela chilena experimental antidictadura: 'El paso de los gansos' (1975) de Fernando Alegría": <http://catedraltomada.pitt.edu/.../catedralt.../article/view/250>

Lihn, Enrique. *París, situación irregular*. Ed. Diego Portales, Santiago de Chile, 2013.

Gelman, Juan. *Bajo la lluvia ajena (Notas al pie de la derrota)* en *Poesía reunida*, Tomo I (1956-1980). Ed. Seix Barral, Argentina, 2012.

Y Osvaldo Bayer. *Exilio*. Ed. Legasa, Buenos Aires, 1984.

González, Carolina. *Dossier Enrique Lihn (1929-1988)* en *Revista Anales de Literatura Chilena* N°28, Ed. PUC, Santiago de Chile, 2017.

Pino, Mirian. *La literatura chilena y el tema de la dictadura*. Tesis doctoral. Mimeo. Argentina, UNC, 1999.

“La ciudad letrada en cuestión: ‘Panorama artístico en La República Independiente de Miranda’ (1989) de Enrique Lihn” en *Anales de Literatura Chilena* N°28. Ed. PUC, Santiago de Chile, 2017. Págs. 151-158.

“*La efímera vulgata* (2012), de Enrique Lihn y Luis Poirot: la doble mirada de un texto” en *Pouvoirs, identités, résistances dans les arts visuels chiliens du XIXe au XXe siècle*. Alvar de La Llosa y Nathalie Jammet-Arias eds. Université Paris Nanterre, 2017. Págs. 207-215.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Ed. Prometeo, Buenos Aires, 2014.

