

La entropía de los territorios patagónicos.

Para una lectura de *El cementerio más hermoso de Chile*, de Christian Formoso

Sergio Mansilla
Universidad Austral de Chile
changuitad@gmail.com

RESUMEN / ABSTRACT

Artículo en el que se proponen y discuten algunos aspectos de la representación poética del territorio magallánico que hallamos en *El cementerio más hermoso de Chile*. Se avanza la tesis de que la metáfora del cementerio, que sirve de pivote al poeta, sintetiza el relato de una historia de entropía del tiempo y del lugar-nación cuyo desenlace, sin embargo, no es la muerte absoluta. Al contrario, como en el mito cosmogónico tehuelche de Kooch –que opera como subtexto del poemario–, de la tristeza originaria por la soledad y la tiniebla envolvente emerge al fin el mundo de la vida con sus luces y sombras.

PALABRAS CLAVE: Patagonia imaginaria, poesía chilena, poesía de la Patagonia, poesía y entropía.

This article proposes and discusses some aspects of the poetic representation of the Magellanic territory which we find in El cementerio más hermoso de Chile. We advance on the thesis that the metaphor of the cemetery, which functions as a pivotal point for the author, synthesizes the telling of the history of entropy of time and of the place-state, whose unfolding, however, is not absolute death. On the contrary, as Kooch's Tehuelche cosmogonic myth –which operates as the subtext for the collection– from the original sadness for loneliness and the enveloping darkness emerges, at last, a world of life with its lights and shadows.

KEY WORDS: Patagonian imaginary, Chilean poetry, poetry of the Patagonia, poetry and entropy.

LA HISTORIA: ESA PESADILLA DE LA QUE SE INTENTA DESPERTAR

Si la historia, repitiendo a Joyce, es la pesadilla de la que se intenta despertar¹, *El cementerio más hermoso de Chile* (2008, en adelante *El cementerio...*) del poeta magallánico Christian Formoso (Punta Arenas, 1971) sería el despertador que nos sacude con violencia para que la pesadilla de la historia mute, cuanto antes, en atenta vigilia que haga notar la perversidad de una belleza –la del cementerio de Punta Arenas– que se construyó sobre los huesos de las víctimas de un genocidio hoy velado tras las fachadas de imponentes monumentos funerarios². Tal cementerio se nos revela en el libro de Formoso como una vasta metáfora de tiempos y lugares

¹ La alusión a Joyce la tomo de Derek Walcott, en particular de su ensayo “La musa de la historia”, incluido en *La voz del crepúsculo*, en el que el poeta antillano de Santa Lucía discute los efectos poéticos y políticos de la historia en la imaginación literaria de poetas del Nuevo Mundo. El texto de Joyce, puesto como epígrafe del mencionado ensayo, dice a la letra: “La historia es la pesadilla de la que intento despertar” (53). Es, en realidad, una sentencia que Joyce pone en boca de Stephen Dedalus, personaje de su novela *Ulises*.

² El Cementerio Municipal de Punta Arenas es, en efecto, un cementerio de deslumbrante belleza arquitectónica y paisajística. Semejante remanso de belleza y paz contrasta de manera casi ofensiva con la violencia que signó la historia de la incorporación de los territorios patagónicos a las modernidades nacionales de Chile y Argentina en el siglo XIX y XX; historia marcada, entre otros actos violentos, por el brutal genocidio de las etnias locales originarias y por feroces represiones gubernamentales contra luchas obreras y los sectores de izquierda. En Chile, la más reciente experiencia de represión gubernamental lo constituyó el campo de concentración que la marina de Chile instaló en Isla Dawson, inmediatamente después del golpe de Estado de 1973, en el que estuvieron prisioneros la mayor

múltiples, a la vez fijos y errantes, entrecruzados por ausencias y presencias sombrías que configuran un cierto cronotopos patagónico en el que pareciera que la muerte gana siempre la partida; aunque su triunfo, tal como el libro sugiere, nunca será absoluto pues, sin la vida, sin el amor, la muerte perdería todo sentido (y a la inversa)³. Como fuere, el espacio alegórico denominado Cementerio de Punta Arenas se expande hasta copar la totalidad de la historia nacional; este cementerio particular se vuelve, así, metonimia de ese otro gran cementerio –rutilante, luminoso, espectacularizado, neoliberal– llamado Chile.

Ya en 1963, el poeta Enrique Lihn, en un poema memorable, “Cementerio de Punta Arenas” precisamente, había entrevisto el doble fondo de este cementerio en el que la paz, al decir del poeta, “reina aquí, junto al mar que iguala al mármol, / entre esta doble fila de obsequiosos cipreses” (52); misma fila cuya fotografía en blanco y negro y con efectos expresionistas en la composición de luces y sombras conforma la portada del libro de Formoso⁴. Para Lihn es “una paz que lucha por trizarse / romper en mil pedazos los pergaminos fúnebres / para asomar la cara de una antigua soberbia / y reírse del polvo” (52); diríamos, una paz tensa que no es sinónimo de clausura y olvido final de la vida, la misma que alguna vez aconteció allá en el pasado mundanal de los hoy muertos cuando sus vidas aún no eran textos escritos en lápidas. Formoso, 45 años después de la publicación de “El cementerio de Punta Arenas”, escribe una versión extendida del poema de Lihn atendiendo justamente a la trizadura, a los pedazos, a la soberbia que asoma su cara irrespetuosa, a la risa irónica que sacude el polvo de una historia básicamente trágica, triste, entrópica.

En esta misma línea de lectura se sitúa Juan Mihovilovich, quien, al referirse al libro de Formoso, enfatiza la dimensión disruptiva de éste en un entorno (provincia-país) que, se supone, debería ser apacible como apacibles son los cementerios: “*El cementerio más hermoso de Chile* [es] como un tajo sanguinolento en medio de la placidez ciudadana, de sus seculares progresos provincianos, de la llamada economía liberal que nos aprieta la garganta y llena de pixeles el espejismo planetario” (web). El propio Formoso, manifestando una sensibilidad política coincidente con la de su comentarista, es categórico a la hora de juzgar la historia nacional pasada y reciente:

Seguramente debo ser un tipo un tanto reaccionario, pues el curso de la historia me parece casi todo el tiempo demencial. No entiendo cómo ha sido posible juntar las palabras libre y mercado, y sobre ese lomo de burro –con el perdón de los burros– echarlo todo a correr y a perder. Puedo decir que esas pobres constataciones, esas pocas ideas sueltas que manejo, y esas muchas preguntas que me surgen, me vienen de la poesía (Formoso, entrevistado por González Barnet, web).

El epígrafe (tomado de Salvatore Quasimodo) con que se inaugura el volumen nos instala desde el comienzo en una atmósfera de ausencia de plenitud: “La vida / no está en este tremendo, oscuro, latir / del corazón” (9)

parte de los funcionarios de más alto rango del gobierno de Salvador Allende, además de rectores y profesores universitarios y un jovencísimo dirigente estudiantil de Punta Arenas, Aristóteles España, que no mucho tiempo después escribiría un notable testimonio poético de esa experiencia.

³ “En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (237-238). Así perfila Bajtín el concepto de cronotopo referido a la novela y que aquí traslado a la poesía. El traslado resulta pertinente, estimo, en tanto el libro de Formoso, considerado en su totalidad, se puede leer como una propuesta de relato maestro para comprender el devenir de los territorios patagónicos en dimensiones históricas y mítico-cósmicas que se entrecruzan y se confrontan. Cronotopo es una noción que proviene de las matemáticas y de la física teórica (Einstein), lo que hace sentido con el concepto de entropía que traslado de la física a la poesía.

⁴ El texto de Lihn forma parte del volumen *La pieza oscura*, cuya edición príncipe data de 1963. Cito de la antología *Porque escribí*.

¿Dónde está la vida entonces? ¿Por qué este latir del corazón es “tremendo”, “oscuro”? ¿Hay acaso otro latir que no sea “tremendo”, “oscuro”? Las páginas que constituyen *El cementerio...* pueden leerse como una larga y trabajosa respuesta, en varios registros, a estas preguntas; respuesta que toma la forma de un relato poético de derrotos y derrotas, de memorias e invenciones, de búsquedas urgentes de puertos que no sean solo los del hambre y la muerte. Desde el inicio mismo el libro no da tregua a la complacencia. Las primeras imágenes de las tierras magallánicas que nos espentan los textos remachan sin concesiones el señorío abrasador de la muerte:

Sobre sus islas o en tierras bañadas
por cielos más hondos, o en su silencio
o en las planicies que lloran calladas
el luto sin pausa hermano del viento
se llega a la tierra no cortejada
por ningún vivo, guardada a los muertos
que callados se siembran divididos
soñando el mismo sueño de los ríos.

(“Extracto apócrifo de *La Araucana*”, 11; itálicas mías)

Que el “extracto” de *La Araucana* sea apócrifo (“el cual declara el cementerio más hermoso de Chile”, 11) revela, a mi entender, un movimiento de diálogo tenso con el poema épico de Ercilla: reconoce en él la condición de documento literario fundacional de Chile; pero, al mismo tiempo, el Chile del poema de Ercilla (o, mejor, el Chile que su élite nacionalista lee en *La Araucana*) no es el mismo país que hallamos/ leemos en las páginas de *El cementerio...* Este otro Chile –tierra “guardada a los muertos”– requiere de otra épica; no de la heroica, no de la que canta hazañas de héroes extraordinarios y modélicos sino de aquella que ajusta cuentas con la violencia de la historia, con las prácticas genocidas, con la ignominiosa paz de aquellos cementerios en los que yacen esos otros que no tienen más tumba que las desoladas pampas patagónicas azotadas por vientos glaciales. Nombrar a estos muertos desconocidos, olvidados, traer a la poesía sus restos apilados en fosas anónimas o dispersos en la inmensidad patagónica –lo que Eugenia Brito describe como “el trabajo de establecer el archivo de lo que falta” (web)–, será entonces la tarea maestra de este libro:

Aquí encontré un rebaño de huesos balando
culpando los arcabuces del hambre y de la noche
el caiquén devorado y la gaviota
el trueno, herido de muerte, de rayos y de cóndores.
Todos, todos pasaron por este Puerto
dejando sílabas graves, el tilde invisible
de la palabra muerte.

(“No fue este bosque el herido sino su sien”, 51; itálicas mías).

En una de las constelaciones de sentido de su libro, Formoso sugiere que de la pesadilla de la historia no se puede despertar, porque no vivimos sino en la historia y, por eso mismo, habitamos perpetuamente una especie de *locus amoenus* invertido –el cementerio– por el que circulamos en una trashumancia que nos lleva a tiempos y lugares por diversos derrotos que son al mismo tiempo naufragios reiterados, derrotas. *El cementerio...* no es precisamente un canto a las glorias de Chile; al contrario, se nos manifiesta como un alegato contra el peso aplastante de éstas, tanto que no dejan más remedio que apostar al (precario) poder de la poesía: ese “ejercicio de nombrar y resignificar una angustia personal y plural y de territorio” (Formoso, entrevistado por González Barnet, web), con la esperanza de que la palabra poética construya los archivos de

prueba para enjuiciar a quienes hicieron de la pesadilla de la historia un negocio ventajoso. Un juicio cuya sentencia final, sin embargo, no se termina nunca de escribir y que el tribunal de la poesía borrona una y otra vez empeñado en el persistente ejercicio de develar la descomposición⁵.

“Yo estoy aquí para contar la historia. / Desde la paz del búfalo / hasta las azotadas arenas / de la tierra final, en las espumas / acumuladas de la luz antártica”, escribió Neruda en *Canto General* (“La lámpara en la tierra. Amor a América (1400)”, *Obras completas* 418). El relato poético nerudiano despliega una concepción adánica del hombre en el Nuevo Mundo; escribir será contar la historia de un tiempo pleno original que se fractura con la irrupción de los invasores-conquistadores, quienes, con diferentes rostros, se reiteran a lo largo de la historia de Latinoamérica hasta un presente de persecuciones y opresiones de las que el propio poeta-hablante es víctima⁶. Contar la historia en el marco de estas coordenadas es también trabajar por la recuperación y puesta al día de una promesa de plenitud originaria que se manifiesta, en el caso de Neruda, en un lenguaje (de lo) telúrico que busca instalar la plenitud del ser como posibilidad cierta en la historia. La utopía comunista resplandece en el horizonte nerudiano, lejana pero prometedoramente alcanzable en el futuro de un tiempo que se toca, a modo de círculo, con el pasado adánico: aquél del asombro primigenio ante las materias del mundo. La historia en última instancia se subsume en un mito poético-político que otorga sentido teleológico a un acontecer que entonces se ve como providencialmente ordenado para que de él emane la poesía que lo relatará con verbos conjugados en pasado y en futuro.

Algo de esto hallamos en *El cementerio...*, pero las semejanzas con la poética historicista nerudiana son apenas superficiales. Las 357 páginas que conforman el libro de Formoso recuerdan, por cierto, la extensión vasta de *Canto general*. Asimismo, la “musa de la historia” halla en *El cementerio...* un terreno fértil para una poesía que se escribe sobre una base documental evidente y que en su conjunto traza una trayectoria temporal de degradación, la que, leída en clave histórica, viene desde los tiempos de la fundación de la Ciudad Rey Don Felipe (Puerto del Hambre) en 1584 hasta los tiempos chilenos de la primera década del siglo XXI⁷. Aunque, por otra parte, Formoso acude al relato del origen del mundo, según la cosmogonía tehuelche, para establecer que en los confines del continente no ha habido nunca ninguna armonía esencial originaria a la cual volver la vista en los momentos de peligro.

No hay, pues, en *El cementerio...* un hablante o narrador que relate la historia en la forma de un mito poético-político cuyo desenlace sea la (promesa de) restitución, ni ahora ni en el futuro, de un cierto pasado entonces aún no fracturado por la violencia colonizante; no hay pues reversibilidad de los procesos. Lo que sí hallamos es un relato de viajes que es, a la vez, relato de sueños y naufragios; instancias en las que el territorio magallánico toma la forma de un espacio disponible para el desplazamiento del sujeto lírico, pero no para arribar a un espacio otro pletórico sino para naufragar una y otra vez en el solitario océano de la muerte. El

⁵ A la luz de la noción de entropía –que en este trabajo se usa como dispositivo de lectura de *El cementerio...*– la “descomposición” es a la vez composición de un nuevo estado de realidad que acontece en dirección a la maximización entrópica (estado de máxima distribución uniforme de la energía). Ver más adelante nota explicativa sobre el concepto mismo de entropía.

⁶ Walcott, en su ensayo ya aludido en una nota anterior, se pregunta: “¿Quién en el Nuevo Mundo no siente horror del pasado, con independencia de que sus antepasados fuesen verdugos o víctimas? ¿Quién, en lo más hondo de su conciencia, no clama en silencio perdón o vergüenza? El pulso de la historia del Nuevo Mundo es el veloz latido del miedo, los extenuantes ciclos de estupidez y codicia” (56-57).

⁷ Puerto del Hambre se considera la primera colonia española en la costa del Estrecho de Magallanes, ubicada cerca de la actual Punta Arenas. Originalmente, el emplazamiento se llamó Ciudad Rey Don Felipe, y fue fundado por Pedro Sarmiento de Gamboa en marzo de 1584. Pronto se convertiría en la tumba de alrededor de 300 colonos, fallecidos se estima de inanición y de enfermedades derivadas de la falta de alimentos. La denominación Puerto del Hambre (Port of Famine) se la dio Thomas Cavendish, corsario inglés, en 1587 cuando casualmente se topó con los restos humanos en lo que alguna vez fue el asentamiento colonial español más austral de la tierra.

sujeto lírico se verá a sí mismo simultáneamente como barco y como naufragio, lo que por una parte lo torna voz en trayectoria y, por otra, voz encallada en el cenagoso fondo de los ríos de una historia de pesadilla.

LAS LÁGRIMAS DEL ORIGEN

Como adelantábamos, no hay en *El cementerio...* un tiempo-lugar edénico al cual retornar ni siquiera como promesa de una historia otra. Formoso, al volver la mirada al origen, evoca el mito cosmogónico de Kooch para dejar en claro que el cementerio más hermoso –el mundo mismo en última instancia– se originó de las lágrimas de este ser mítico tehuelche; lágrimas no de alegría precisamente sino surgidas de la tristeza originaria de Kooch por estar solo y rodeado de tinieblas⁸. Pero si del llanto triste de Kooch nace el mundo (el mar primero y del mar la vida), de las lágrimas del poeta (de la “angustia personal y plural”), surgidas del hecho de estar rodeado por las entristecedoras tinieblas del cementerio “más hermoso de Chile”, nace la poesía como una palabra que hurga sin concesiones en los pliegues de las pesadilla de la historia. Y la pesadilla toma entonces la forma de un sueño fundacional que terminará y comenzará a la vez naufragando en el Puerto del Hambre, dramático cementerio de los hambrientos, de los abandonados, de los que hicieron de sus sueños una empresa imposible:

Hay pedazos de polvo en este Puerto
y hoy la visión no es sino un día, un naufragio
una palabra calcinada:
años de derrumbe con largas túnicas
inclinados, derramando
su santo olvido sobre las fuentes.

(“No fue este bosque el herido sino su sien”, 52).

El poeta, creador desde la tristeza (al igual que Kooch), proyecta la visión de un mundo, histórica y geográficamente documentable, que ha transitado por la degradación y la ruina; Puerto del Hambre deviene entonces descarnada metonimia de la entropía patagónica: “un naufragio”, “una palabra calcinada”. Pero esto no impedirá que el sujeto de la escritura persista en el deseo de superar la soledad esencial a la hora de escribir

⁸ Formoso cita el relato mítico sobre Kooch como epígrafe del poema “La lágrima de Kooch que dio origen al cementerio más hermoso de Chile”; dice el epígrafe: “Desde el principio de todo Kooch estaba rodeado de tinieblas; esto lo entristecía de tal manera que comenzó a llorar. Fueron tantas sus lágrimas que formaron el mar, donde comenzó a gestarse la vida para poblar el futuro del mundo” (*El cementerio...*, 32); el texto del epígrafe está tomado de *Vida y leyendas tehuelches*, de Mario Echeverría Baleta. El texto que transcribe Formoso es en realidad una versión condensada del siguiente pasaje del relato dialogado “La creación del mundo” que forma parte del libro de Echeverría ya mencionado:

“Como desde la eternidad vivía solo y rodeado de tinieblas, nada podía ver, situación que lo entristeció de tal manera que comenzó a llorar largamente, con un llanto profundo e interminable. Lloró y lloró, tanto que...

-¿Mucho tiempo lloró? ¿Cómo cuánto?-, interrumpió Keóken, una dulce niña de ojos pequeños y vivaces.

-Tanto tiempo que nadie puede contarle ni imaginarlo siquiera. Nuestra mente no es capaz de calcularlo-, respondió la abuela.

-¿Dejó de llorar, verdad?-, preguntó Ótilkel, el más pequeño del grupo.

-Fueron tantas sus lágrimas que formaron el mar, donde comenzó a gestarse la vida para poblar el futuro mundo, que tal vez ya estaba ideado en la mente de Kooch. Entonces, al ver que el nivel del mar era demasiado alto, dejó de llorar, dando un profundo suspiro...

-Como Pol cuando llora-, dijo Güenta, mientras todos reían, menos Pol.

-Con ese suspiro –continuó narrando la anciana– dio nacimiento al viento, que agitó las tinieblas logrando disiparlas, de manera que Kooch pudo observar la claridad a su alrededor.

Este hecho le causó una gran alegría, despertando en él las ansias de seguir creando los restantes elementos que, una vez coordinados, formarían el mundo” (web).

y leer la experiencia de ser (en) el mundo, ya limpio de las tinieblas por los suspiros –el viento del amor– de quien descubre que llanto y latido enamorado son dos dimensiones del sí mismo:

Caen pantallazos ahora que veo
la pequeña verdad de ese llanto y el latido enamorado
de las pantallas me revela el destino frente al bosque
de cables donde mueren nuevos y viejos
dioses. Ya no soy sino mi lágrima dañada por las posibles
direcciones de mi vista, el mensaje de texto escrito dentro
de mis ojos, mi lenguaje de lágrimas perdido por
verdadero, los himnos que no alcanzo a descifrar.
Te digo que te amo aunque sólo te vea muerta
aunque tu foto se dibuje frente a mi propio reflejo
coagulado.

(“La lágrima de Kooch que dio origen el cementerio más hermoso de Chile”, 34).

En una primera instancia, si hay un relato que contar será el de la entropía de un cronotopos que cobra realidad mundanal a partir de las lágrimas de Kooch y que se constituye como un desorden continuo, irreversible –pero de algún modo no lineal si lo concebimos a escala cósmica–, llegando hasta el momento mismo en que la escritura acontece como expresión del retorno de/a una tiniebla (no absoluta, pero que nos remonta imaginativamente a la tiniebla originaria) que ha devenido monumentos funerarios altamente estetizados. El relato sobre Kooch evocado por Formoso es perfectamente asociable con la teoría de Ilya Prigogine sobre el origen del universo: el espacio-tiempo se transforma en materia cuando la inestabilidad del vacío (la insostenible soledad de Kooch) se corresponde con una explosión de entropía, lo cual es un fenómeno irreversible⁹. Para Formoso, la irreversibilidad entrópica, en su dimensión de degradación de las cosas, corresponde a la historia: aquella secuencia lineal de hechos nada felices que en la Patagonia vienen desde los tiempos de Hernando de Magallanes hasta los actuales días de decadencia neoliberal. A escala cósmica, sin embargo, pareciera que la entropía en *El cementerio...* toma la forma de una totalidad inestable, de compleja recursividad, de manera que el origen triste del mundo tanto como sus efectos de gratificante compañía para Kooch están siempre ahí. El trabajo del poeta, emulando la creatividad de Kooch, será producir una escritura-mundo que, teniendo que hacerse cargo de la historia, de sus cementerios en rigor, no quede asfixiada por ésta, sino que igualmente sea la inscripción de las complejidades de la vida empezando justamente por la vida de los cementerios. El espacio-tiempo del cementerio “más hermoso” se va haciendo mediante el entrecruzamiento de textos cuyos hablantes, vivos y muertos, de antaño y de ahora, conforman un coro desigual, asimétrico, pero que en su conjunto registran la transformación de un sistema –el mundo salido de las lágrimas de Kooch– que queda sujeto a la entropía en el sentido ya descrito¹⁰.

⁹ “La materia se distingue del espacio-tiempo en cuanto que ella es portadora de la entropía del Universo. Su existencia no es ya un dato, como lo presupone el modelo standard, sino que es el producto de un proceso irreversible de creación. La singularidad inicial se sustituye por la inestabilidad de un Universo primordial vacío, en el que el espacio-tiempo se curvaría radiando materia de la misma forma que un átomo excitado vuelve a su estado fundamental radiando luz [... La irreversibilidad] la vemos ahora asociada no ya a la muerte térmica del Universo sino a su nacimiento; no ya a una evolución que lleva sin retorno a un estado inerte sino quizás a una sucesión eterna de Universos” (Prigogine y Stengers 2008). Entropía es un concepto definible desde varias perspectivas dependiendo de si lo situamos en el campo de la física mecánica (termodinámica) o en el campo de la física cuántica o aun en la astrofísica. Para los efectos de este trabajo, operaré con una semántica “líquida” del concepto; difusamente aludirá a la segunda ley de la termodinámica tanto como al devenir mismo de toda materia en la línea del pensamiento de Prigogine.

¹⁰ En materia de modelos literarios, *El cementerio...* está, en rigor, más cerca de *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Master o de *Paterson* de William Carlos Williams que de *Canto General* en lo que concierne al efecto de caleidoscopio a la hora de construir una

LA HISTORIA COMO EXPERIENCIA ENTRÓPICA

Si, como postula Yushimito del Valle, *El cementerio...* vale como “contraépica” (web), tal cualidad delataría no solo la ausencia de héroes modélicos sino la ausencia misma de toda posibilidad de heroísmo en la medida en que no hay, no ha habido, propiamente guerra entre bandos enemigos, sino una sistemática degradación de los lugares y de la vida en beneficio de la inerte materia de los cementerios, en particular el de Punta Arenas. Se trata, como sabemos, de un cementerio reconocido por su singular belleza (suele ser parte de la oferta turística magallánica), expresión de una estética moderna sofisticada, seductora, que en el libro viene a ser el signo metonímico de la letal hermosura de los monumentos funerarios levantados como indeleble huella de una modernidad homicida, que ha hecho del espacio de la muerte un lugar de continuidad de la dominación¹¹. “Ni aun la muerte –nos dirá Lihn– pudo igualar a estos hombres / que dan su nombre en lápidas distintas” (“Cementerio de Punta Arenas”, 52).

Si, por otra parte, Sara Braum Hamburguer y su padre Elías Braum pudieron construir el imponente portal que tanto impresiona a los visitantes del cementerio de Punta Arenas, fue porque su desmesurado poder económico les permitió construir una especie de libro de la inmortalidad, de dimensiones monumentales, en el cual inscribieron sus nombres y dejaron testimonio de su poder así como de su educada sensibilidad estética. El portal, y el cementerio todo, son el signo tangible de una grandeza que se prolongaría más allá de la muerte, pero que es también signo de la “bella” omnipresencia de la muerte. La estética modernista del cementerio de Punta Arenas nada dice (o dice demasiado, según se mire) de la caza de indígenas, de su exterminio, de la pavorosa invisibilización de éstos en los cementerios pobres y abandonados de la Patagonia (y de Chile por extensión).

Formoso emprende entonces la tarea de visibilizar los cementerios otros, de antes y de ahora, realizando una operación de descentramiento del, digamos, cementerio maestro, forzándolo a que éste exhiba sus genealogías:

Un cementerio es un lugar donde confluyen épocas, voces y registros. Tengo la impresión de que, en general, hay un pattern en la experiencia, que persiste desde los tiempos míticos, fundacionales, hasta hoy. Y que, de algún modo, ese pattern hace posible que todo lo arcaico y lo contemporáneo puedan percibirse al unísono (Formoso, entrevistado por Sanhueza, web).

Se comprenderá entonces que “el cementerio más hermoso de Chile”, el de Punta Arenas, se le figure al poeta una especie de libro resumen de todos los tiempos del tiempo, de todos los lugares del lugar, de todos los muertos de la muerte. Sus cuidadas tumbas y primorosos pasajes ocultan y a la vez delatan la fealdad de la violencia demoledora de los procesos civilizatorios que se fundaron en el exterminio físico o simbólico del salvaje, del “natural”, y que dio paso a tantos cementerios sin ningún nombre, sin portal alguno; violencia homicida que volverá a aparecer, con otro ropaje, durante la dictadura militar con sus campos de prisioneros

representación, podríamos decir, rizomática del cementerio patagónico. La noción de entropía, puesta en relación con el libro de Formoso, es en realidad una manera de nombrar una cierta prospección del tipo de narrativa maestra que subyace en *El cementerio...* y que autoriza a poner todos los lugares en un lugar, todos los tiempos en el tiempo de la historia.

¹¹ A modo de ejemplo, nótese cómo el cementerio de Punta Arenas es descrito en un sitio de Internet destinado a la promoción turística de Magallanes: “Fundado en 1894 y actualmente integrado al patrimonio urbano, relata en silencio la historia de Punta Arenas, a través de las tumbas y mausoleos de las principales familias que dieron vida a la región” (chileaustral.com). Podríamos decir que Formoso está de acuerdo con la primera parte de este texto; solo que la “historia de Punta Arenas” en *El Cementerio...* adquiere proporciones míticas, históricas, metapoéticas, antiépicas, ensuciando la asepsia de la mirada mercantil hacia dicho campo santo y arremetiendo contra su reificación.

políticos (famoso es el de Isla Dawson, atestiguado por Aristóteles España en poesía en su libro *Dawson* y por Sergio Bitar en su relato testimonial *Isla 10*¹²) y continuará con la opresión impuesta a partir del endiosamiento del mercado, el cual, desde la perspectiva de Formoso y tal como ya se ha expuesto, no es ni será nunca libre. Para el poeta es tan irónicamente trágico decir libre mercado como cementerio hermoso, si estas expresiones se las emite en el contexto de una historia en que todo ha terminado, como sugiere el mismo Formoso, echándose a perder.

Chile entero es un cementerio cuya huella de muerte se manifiesta de muchas maneras, además de los cementerios mismos. Por ejemplo, las modernas ciudades con sus calles y casas habitadas por cadáveres que viven consumidos por el consumo mercantil; pero sobre todo consumidos por la imposibilidad de no ser sino hijos de una tristeza originaria, sombríos descendientes del llanto que los vuelve espectros en el paraíso del “libre mercado” (digamos de paso que la atmósfera que evocan muchos textos recuerdan de cerca al Londres de *The Waste Land* de Eliot). Asimismo, el ejercicio de escribir poesía pone al poeta delante del ordenador cuya pantalla apagada, cual tiniebla originaria que hizo llorar a Kooch, da paso a señales eléctricas, las que, ahora semejante al agua marina que cae de unos ojos que ven transversalmente el tiempo y los lugares, hacen que se forme el mar; solo que es el mar de las palabras, las mismas que evocan una pampa patagónica que imaginariamente es página-pantalla-pampa escrita e inscrita en lápidas funerarias. Pues precisamente es en las lápidas donde hallamos la poesía que mejor documenta las soledades de Kooch.

El desorden entrópico de esa Patagonia que *El cementerio...* construye y deconstruye podríamos describirlo, en principio, como el conjunto de energías vitales que se pierden en el anonimato y el olvido, resultando útiles solo aquellas que dan paso a la emergencia y construcción (literal) del cementerio más hermoso de Chile, el de Punta Arenas. Dicho de otro modo, la muerte, en la forma de un cementerio hermoso (el más hermoso), viene a homogeneizar el sistema cronotópico llamado Patagonia al punto de conseguir una “muerte térmica del universo” en el sentido de alcanzar un estado de historia-memoria neutralmente uniforme, estable, inmóvil, que halla su manifestación material palpable en el estetizado cementerio de Punta Arenas¹³. La escritura poética del libro, puesta en curso de colisión con la hermosura funeraria de Chile, pasa a ser un “anticementerio” (permítaseme el neologismo) en la medida en que la poesía toma la forma de un discurso desequilibrante que desmonta la belleza de la desmemoria, instalando, en cambio, la memoria de la denuncia, el “archivo de lo que falta”, y derribando las bellas fachadas de un lugar-país construido sobre la sangre de tantos olvidados, muchos de los cuales ni siquiera tienen cementerio para sus restos porque ni restos quedan ya: solo la palabra evocadora –las lápidas, reales e imaginarias– le otorgan presencia desde su borradura. Y la consiguiente reconstitución imaginativa de una cartografía densa de la historia abre la puerta a una transferencia de energías de memoria que favorece la institución de un *locus* más democrático, más justo a la postre.

Al leer el libro de Formoso desde la noción de entropía (acomodada a una cierta operación de lectura, precisamente la que venimos intentando en estas notas), resulta que la poesía viene a ser un factor desequilibrante que arremete desde la exterioridad del sistema “cementerio más hermoso de Chile” tornándolo dinámico. Tal intervención desequilibrante da paso a un flujo de significaciones que permiten la recuperación y

¹² De este libro existe una versión cinematográfica. *Dawson. Isla 10*, de Miguel Littin, 2009.

¹³ La noción de “muerte térmica del universo” ha sido, desde el siglo XIX, objeto de debate, de especulaciones y de sofisticados cálculos predictivos que indican cuándo podría producirse la muerte del universo (se habla de cifras inimaginablemente grandes expresadas en gugols). En 1854, el científico Herman von Helmholtz pronunció una conferencia en la que postulaba que “toda energía llegaría a transformarse en calor a una temperatura uniforme y cesarían los procesos naturales; a partir de ese momento ‘el universo quedaría condenado a un eterno reposo’. Así se hacía explícito el concepto de *muerte térmica* del universo” (Holton 429; itálicas del autor). Serían los efectos, a escala sideral, de la segunda ley de la termodinámica. Sin embargo, Prologine sostiene que a escala de universo no es así, punto en que veo coincidencia con Formoso. No obstante, a la hora de mirar la historia de la ocupación y asentamiento occidental-cristiano en la Patagonia, Formoso está con Helmholtz.

reutilización de un cierto volumen de energía histórica que el trabajo de la hegemonía colonizadora deja escapar –se niega a trabajar con ella– para beneficio de su monumentalidad funeraria y la borradura de la sangrienta genealogía de ésta. La poesía entonces hace ver lo pesadillesco de la historia: registra los lugares con los nombres de los difuntos que no están en el cementerio maestro, actúa como un sistema externo que viene a demostrar que el sistema cementerio más hermoso de Chile no es en verdad aislado ni copa la totalidad del ser. Pero, asimismo, la poesía es parte de ese mundo surgido de las lágrimas de Kooch, por lo que la poesía, a su modo, es también un desorden entrópico: la muerte siempre le roba energías; el propio lenguaje que la sustenta, siempre insuficiente para tanta necesidad de significación, le resta fuerzas. La pobre inspiración de un “poetuchito provinciano” que ha pensado más de una vez volarse la cabeza¹⁴, viene a refrendar el naufragio y, por complementariedad y oposición, el sueño (fallido) de escribir la historia de una manera totalizante y con un sentido teleológico ajeno a toda incertidumbre.

Llamamos
y escuchamos al mismo tiempo y no es sino la reiteración
de lo que escuchamos. Sería lo mismo decir que estamos
en la cabina rodeados de luz y que entonces
empezamos a llorar. Las teclas riman contra la soledad
de esa cabina y hacen espacio para dejar oír
que llamamos. Es un ejemplo y un decir. La reiteración
sigue si caemos en cuenta de que repetimos la cantinela
del navegar, y que el rostro repetido en la pantalla
está igualmente repetido y del mismo modo que el rostro
sobre el agua. *Todas esas constataciones no son sino
pedazos de lo que oímos, y lo que sigue rimado
con sus teclas es parte de lo que llamamos después
del llanto. Antes de la mar. Y antes de volver a escuchar.*

(“Escrito hace un millón de años”, 331; itálicas mías)

Como todo lo que viene “después del llanto”, la poesía no es sino parte del interminable habitar en el Puerto del Hambre, el mismo en el que antaño murieron de inanición, según datos históricos considerados verosímiles, 337 colonos españoles. Solo que el Puerto del Hambre de hoy lo es de varias clases de hambre: de memoria, de significaciones liberadoras, de reivindicación de los olvidados, de belleza (no de la belleza muerta de los cementerios sino de la de los genuinos lugares de la vida), de deseo de dejar huella que no sea nada más el portal de Sara Braum cuya sofisticada estética modernista habla menos de la modernidad del arte y más de una estetizada barbarie del progreso. Al final, como todo es afectado por la entropía, la poesía inevitablemente se degradará en una irónica carcajada que cierra un texto ya ilegible, epitafio de una época triste, llena de tinieblas que siguen rodeando a Kooch, ahora metamorfoseado en poeta moderno empeñado, a pesar de todo (o a causa de todo esto), en crear el mar (y la vida) con sus lágrimas. Descontando el texto final de formato ensayístico, *El cementerio...* se clausura con el poema “Dos epitafios”; el primero reproduce una conversación por chat entre dos personas/ personajes cuyos mensajes se empiezan literalmente a deshacer; el segundo epitafio es un “monólogo” cuasi ilegible, y en todo caso ininteligible, de otro escritor de chat que ha sido superado, pareciera, por el lenguaje o por la realidad que éste documenta, optando, en cambio, por una sardónica carcajada final:

te envié un (ilegible) porque encontré la (...) del papá que aquí yac (...) entre (...) que de ustedes se

¹⁴ Cf. “Ch. F. † 23/10/2006”, poema-lápida y “autorretrato” del propio poeta, convertido en personaje poético, 295.

(ilegible) sé todo porque después (...) mi dije (...) que si estuviera (...) iría sí (ilegible) gracias sí (ilegible) gracias, ja ja ja (343).

Risa final que nos recuerda, a manera de un sollozo disfrazado de carcajada, que la poesía a la larga será abolida por la “muerte térmica del universo”.

LA HISTORIA COMO EXPERIENCIA AMATORIA

Semejante final, previsible si se piensa que el universo tarde o temprano colapsaría sobre sí mismo para volver a empezar tal vez a partir de un nuevo Big Bang, no anula ni anulará, sin embargo, el poder develador e insurgente de la palabra, por encima de la derrota y el señorío de la muerte. Solo el amor se (nos) mantiene a flote. Formoso lo reivindica categóricamente cuando se refiere al proyecto poético que anima su propio libro y que expone en el texto final de éste:

Proyecto entendido, en definitiva, [...] como tentativa de hacer del Magallanes territorio una *visión comunicable*, al decir de Rosamel del Valle. Consciente [...] que este intento está marcado por la estirpe y la derrota final de Sarmiento. Y no solo Sarmiento, añadido hoy. La sombra de esa serpiente que *oculta los ojos de la amada tras los cerros, para que siga ella su voz y su derrotero*, refiere lo que permanece – muchas veces en lápidas ilegibles– diseminado en este mismo decir-territorio-cementerio: la única tabla navegando –antes y ahora– sobre el Estrecho; y sobre ella, un hombre y una mujer. Y es que más que el *respiramos y dejamos de respirar* de Teillier, es una experiencia amorosa –tabla, Estrecho, lecho–, la única certeza que no fue –ni nos será– arrebatada (“El cementerio más hermoso de Chile. Algunas consideraciones finales –o iniciales–”, 347; itálicas del autor).

La entropía del lugar-territorio-escritura no conducirá entonces a esa “muerte térmica” mientras la experiencia del amor persista en la memoria de los seres. Formoso reconoce una deuda con *La espada encendida* de Neruda en el sentido de que esta alegoría nerudiana es un antecedente literario de la refundación poética de los arrasados paisajes patagónicos “bajo la metáfora de la experiencia amorosa” (Formoso 346); metáfora que en *El cementerio...* adquiere proporciones más vastas que las del vínculo erótico entre Rhodo y Rosía, la pareja del Edén Austral imaginado por Neruda. Si bien el libro de Formoso se presta igualmente para ser leído como refundación poética de la Patagonia, sus alcances no se reducen a refrendar la “naturaleza telúrica y genésica de este Edén Austral, cuya *máxima expresión* estaría dada por el vínculo erótico de la nueva pareja edénica” (Müller 125; itálicas mías). Sobre todo porque, como ya se ha sugerido, no hallamos propiamente un Edén en *El cementerio...* y porque en la poesía de Formoso los “paisajes” son menos paisajes y mucho más sueños (“sueño de los ríos”); en ellos lo real y lo irreal se entrecruzan conformando entornos líquidos que son, al mismo tiempo, momentos neblinosos de una historia que al poeta le parece demencial. En una dirección contraria a la degradación, pero complementaria también, el propio Formoso sugiere que la historia entera se puede concebir como “una gran experiencia amorosa”, sobre cuya base cobra sentido atestiguar “un territorio trágico real [‘vapuleado hasta los huesos’] pero donde hombre y mujer, así y todo, echan sus apuestas y pagan el precio de *haber manchado a la muerte con sus besos, su lecho*” (346, itálicas del autor).

Las lágrimas de Kooch, después de todo, resultan de su soledad, es decir, de la necesidad originaria de compañía. En este sentido, las lágrimas son el líquido amoroso que da vida, que hacen el mar, que construyen ese espacio para la navegación de los amores que no tendrán que fatalmente ir a morir al Puerto del Hambre, toda vez que este sombrío puerto, visto desde la “experiencia amorosa”, es un campo de denodada lucha por la vida, por la palabra testimonio que busca/ construye un latir de una clase de corazón en el que sí esté la vida palpitando. El vínculo erótico en *El cementerio...* no es el de la “nueva pareja adánica” refundando un territorio

violentamente natural, sino aquél que subyace en el acto de escuchar “a los que llaman en lo antiguo” para asegurar la continuidad de las fuerzas de la historia y la naturaleza cuyo recursivo tránsito vida-muerte convierte la entropía del territorio en una trayectoria siempre en curso, que avanza tanto hacia la “muerte térmica del universo” como hacia su propio origen o, siguiendo a Prigogine, hacia el origen de otros universos. La entropía acontece como consecuencia del trabajo de la materia de pasar de un estado a otro, lo que la lleva a dejar de ser pero al mismo tiempo a ser una otra entidad, proceso en el que la pérdida de energía (proceso irreversible) puede verse también, desde otra magnitud, como la reenergización de los sistemas dinámicos de la vida. No sería, pues, aventurado decir que *El cementerio...*, leído en clave entropía del cronotopos Patagonia-Chile, remacha al fin el imbricamiento, y en última instancia la indiferenciación, entre procesos de transformación reversibles e irreversibles.

“No olvides pedir la juventud antes de pedir la vida eterna. Junta las monedas para el viaje y tiéndete, con una moneda sobre tu boca, y habla” (“Pabellón de los nombres”, 92). La velada alusión a Eos y a Títono es significativa: Títono, viejísimo pero imposibilitado de morir, es convertido en grillo (o cigarra, según ciertas versiones) por Eos misma, y se alimenta de las lágrimas de Eos –el rocío de la mañana– a la vez que canta su tristeza de no morir. En los confines patagónicos, las lágrimas provienen de los ojos de Kooch; en ellas yace la sustancia nutricia del canto –un canto igualmente triste, pero canto al fin, evidencia incontrarrestable de la fuerza de la vida– que toma la forma de una poesía que registra el balbuceo de una tierra “vapuleada hasta los huesos”, que atestigua “su [dificultosa] respiración contra el viento” (346), algo que Formoso interpreta como una experiencia amorosa en sí misma.

El diálogo final con Ezra Pound insiste en la idea de que la experiencia del amor es “la única certeza que no fue –ni nos será arrebatada”; afirmación que viene a solventar la tesis de que la poesía, a pesar de sus precariedades, o acaso por eso mismo, es por encima de todo una experiencia amorosa que tiene la particularidad de convertir la entropía en un beneficioso desequilibrio a favor de la continuidad del tiempo, de las cosas, de la vida. “Lo que amas es tu herencia verdadera / Lo que amas no te será arrebatado”, escribe Pound (canto LXXXI)¹⁵, justamente cuando el poeta estadounidense, semejante a los abandonados colonos en el Puerto del Hambre, se hallaba preso en una cárcel de Pisa en condiciones inhumanas. Los basurales de Chile, los focos de delincuencia, los cementerios más feos de Chile en definitiva, tienen, al igual que los viejos barcos que surcaron el Estrecho de Magallanes, “las velas echadas y, por naturaleza, dispuestas al naufragio. Sin que por ello [...] dejen de estar henchidas por el viento de nuestro sueño” (Formoso 347). Y gracias a la fuerza del amor, el triste *reality* llamado Chile –gran cementerio de la realidad nacional– se lo vivirá como la fantasía de una ausencia inaceptable, porque en él falta el archivo principal: el de la realidad de una historia que, finalmente, podría refundarse ¿por qué no? desde la experiencia del amor.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bitar, Sergio. *Isla 10*. Santiago: Pehuén, 2009, 12ª edic. [1987].
- Brito, Eugenia. “Una aproximación a un texto inmenso: *El cementerio más hermoso de Chile* de Christian Formoso”. Web. 5-12-2011. [<http://www.letras.s5.com/cf020708.html>]
- chileaustral.com. “Invierno en la Patagonia chilena: cuando las calles se visten de blanco para recibir a sus visitantes”. Web 15-9-2012. [<http://chileaustral.com/portal/>]

¹⁵ Cito según traducción de Javier Coy. El texto original en inglés dice: “What thou lovest well is thy true heritage / What thou lov’st well shall not be reft from thee”.

Echeverría Baleta, Mario. *Vida y leyendas tehuelches*. Web. 6-12-2011.
[<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/narrativa/MarioEcheverria/VidayLeyendasTehuelches/index.asp>].

Formoso, Christian. *El cementerio más hermoso de Chile*. Santiago: Cuarto Propio, 2008.

González Barnet, Ernesto. "Entrevista a Christian Formoso". Web. 5-12-2011.
[<http://www.letras.s5.com/egb300308.html>]

Holton, Gerald. *Introducción a los conceptos y teorías de las ciencias físicas*. Edic. aumentada y revisada por Stephen G. Brush. Trad. J. Aguilar Peris. Barcelona: Reverté, 2004.

Lihn, Enrique. *Porque escribí. Antología poética*. Ed. Eduardo Llanos Melussa. Santiago: FCE, 1995.

Mihovilovich, Juan. "El cementerio más hermoso de Chile". Web. 5-12-2011.
[<http://www.letras.s5.com/jm050908.html>]

Müller, Brenda. "Edén patagónico, una lectura del espacio en *La espada encendida*". *Revista Chilena de Literatura* 79 (2011): 109-125.

Neruda, Pablo. *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
_____. *La espada encendida*. Buenos Aires: Losada, 1970.

Prigogine, Ilya y Isabelle Stengers. *Entre el tiempo y la eternidad*. Trad. Javier García Sanz. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1998.

Pound, Ezra. *Cantares completos I*. Trad. Javier Coy. Madrid: Cátedra, 1994.

Sanhueza, Leonardo. "Muertos de Punta Arenas salen a menear el esqueleto". Crónica y breve entrevista a Formoso. *Las Últimas Noticias*, 3 de agosto de 2008. Web. 5-12-2011.

Walcott, Derek. *La voz del crepúsculo*. Trad. Catalina Martínez Muñoz. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

Yushimito del Valle, Carlos. "Contraépica de los márgenes". Web. 5-12-2011.
[<http://letras.s5.com/cf280409.html>]