

Voces anfibias o la irrupción de la narración: aproximaciones a poemas de Christian Formoso y Christian Aliaga

Amphibious voices or the irruption of narration: approximations to poems by Christian Formoso and Cristian Aliaga



Silvia MELLADO

Universidad Nacional del Comahue-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

silviamellado7@hotmail.com

ID ORCID: orcid.org/0000-0001-5802-8637

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Agosto 2018
Artículo aceptado:
Octubre 2018

Número 4 pp. 12-30

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n4a2>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

RESUMEN

El presente trabajo indaga la irrupción de la narración en el sector denominado “Panteón. Postales de turismo” del poemario *El cementerio más hermoso de Chile* (Christian Formoso, 2008) y en “Un pedazo de piel” de Cristian Aliaga, publicado en los poemarios *Estancia La Adivinación* (1998), *Música desconocida para viajes* (2002 y 2009) y en *Los umbrales imposibles de la Patagonia al Caribe Anglófono: Muestra crítica de textos* (Pollastri 2014). Los abordajes sobre estos textos, que pueden leerse como microrrelatos y como poemas, se realizan, principalmente, a partir de dos categorías teóricas ‘microrrelato en tanto estrategia de lectura’ y ‘relator’ (Pollastri).

PALABRAS CLAVE: microrrelato, poema, ‘relator’, Patagonia, Formoso, Aliaga.

ABSTRACT

This paper looks into the irruption of narration in the section called “Panteón. Postales de turismo” from the book of poems *El cementerio más hermoso de Chile* (Christian Formoso, 2008), and in “Un pedazo de piel” de Cristian Aliaga, published in the collection of poems *Estancia La Adivinación* (1998), *Música desconocida para viajes* (2002 y 2009) and in *Los umbrales imposibles de la Patagonia al Caribe Anglófono: Muestra crítica de textos* (Pollastri 2014). These texts, which can be read as micro-stories and as poems, are approached, principally, through two theoretical categories, ‘micro-stories as a reading strategy’ and ‘commentator’ (Pollastri).

KEYWORDS: micro-stories, poem, ‘commentator’, Patagonia, Formoso, Aliaga.

1 Introducción

En el capítulo “Microrrelatos y poemas” de *El microrrelato. Teoría e historia*, David Lagmanovich precisa la tipología del género más allá de su brevedad. De allí la “argucia tipográfica” con la cual comienza dicho apartado: dispone “A Circe” (1917) de Julio Torri¹ como si fuera un poema (Lagmanovich 2006: 106; cursivas en el original). Las oraciones de Torri se fragmentan en versos, se lanzan “de cabeza al abismo del sentido” (Agamben 1989: 21 -23), y exhiben un deslizamiento entre poema y microrrelato que da cuenta de cierta vecindad, no contigüidad, entre los géneros. La predilección por la extensión reducida y la comunidad compartida de procedimientos compositivos acercan poema y microrrelato; sin embargo, la ‘valla de la narratividad’ los aleja; los poemas están más involucrados con el instante que con el transcurso (Lagmanovich 2006: 103 – 122). En última instancia, el paso de prosa o encabalgamiento (Agamben), visibilizado en la ‘escansión interesada’ de “A Circe” por parte de Lagmanovich, resalta la tensión entre narrar y no narrar que la disposición en la página, la sonoridad o el ritmo anafórico, no podrían, por sí mismas, explicar.

Un trabajo algo más reciente, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* de Florencia Garramuño, explora también la relación entre narración y poema, en especial, a partir de la escritura de Carlito Azevedo y Tamara Kamenszain; no desde el ámbito del microrrelato, sino desde una escritura con impulso narrativo que vuelve poroso el límite del verso y posibilita el abordaje de la afectividad e intensidad de las emociones que dejan de ser específicas de la poesía y se alejan del centramiento subjetivo (Garramuño 2015: 131 -155). La puesta en crisis de lo específico en el arte, y en particular en los poemas, tanto en lo que respecta a lo formal como a las dimensiones de la subjetividad, redefine, para Garramuño, los modos de conceptualizar el potencial político de la poesía: el cuestionamiento de lo que se considera ‘lo propio’ de la poesía implica una nueva ubicación del yo lírico en la experiencia social.

En el caso de la literatura del sur argentino chileno, es posible delimitar un corpus de poemas en los cuales la narración cobra relevancia. *Los umbrales imposibles de la Patagonia al Caribe Anglófono: Muestra crítica de textos* (Pollastri 2014) puede considerarse una prueba de este estado de la cuestión. Dicha publicación es el resultado de un trabajo de recopilación y estudio de microrrelatos, realizado entre 2007 y 2014, que reúne setenta y ocho textos pertenecientes a veinticinco autores de la Patagonia argentina-chilena y del Caribe, de los cuales diecisiete son microrrelatistas. Los textos pertenecientes a los no cultores del género –de los sectores Patagonia argentina y

¹ “A Circe” está incluido en el libro *Ensayos y poemas* (1917). A partir del título, los textos que conforman la obra son propuestos como ensayos y/o poemas, aunque los criterios genéricos convencionales de la época no respalden tal atribución. Según la correspondencia entre Torri y Pedro Henríquez Ureña, “A Circe” está publicado por su autor como poema en prosa (Torri 1995: 246). En este sentido, la disposición que hace Lagmanovich ‘como si fuera un poema’ supone que el crítico no lo lee como tal el texto y, por tal motivo, realiza una hipercorrección o sobre escritura del poema. Asimismo, Laura Pollastri en “La vigilia de los signos: microrrelato hispanoamericano desde las vanguardias” (2012) lee “A Circe” como microrrelato. No se pregunta acerca del corte versal puesto que inquiere las relaciones entre las formas breves y las concepciones literarias vanguardistas. Para Pollastri, el empleo compactado, fragmentado y desviado del mito, es decir una irreverencia hacia la cultura occidental, trastrueca este intertexto en ficción y, en el plano de las voces, la primera persona de «A Circe» funde narrador, autor y personaje.

chilena– fueron publicados inicialmente como poemas y reunidos en dicha muestra a partir del envío de los textos por parte de sus propios autores, esta vez como microrrelatos, o seleccionados desde poemarios por parte de la coordinadora y colaboradoras de la publicación. Por otra parte, varios abordajes (Pollastri 2010 y 2012; Espinosa 2012) vienen señalando que, en el contexto de la literatura del sur argentino chileno, la poesía y la narrativa breve cobran presencia y contrarrestan los modelos fundacionales. Estos últimos, provenientes de textos narrativos sobre el sur y la Patagonia escritos desde el siglo XVI hasta el tercer cuarto del XX, en su mayoría narrativas de viaje y novelas, cuya voz se asienta en las estrategias descriptivas de la enumeración, la analogía y la configuración del indígena como otro (Lagmanovich, Livon – Grosman, Casini, Cristoff).

En este sentido, el carácter anfibológico de textos breves que pueden ser leídos como poemas o como microrrelatos producidos en el ‘área cultural sur’ (Espinosa 2016) resulta ineludible. A los fines de este trabajo, propongo el abordaje de los modos en que la narración irrumpe, haciendo que el relator (Pollastri 2008) intercepte y tome el lugar de la voz poética en el sector denominado “Panteón. Postales de turismo” del poemario *El cementerio más hermoso de Chile* (2008) del escritor magallánico Christian Formoso (Punta Arenas, Chile, 1971) y en las múltiples versiones del texto “Un pedazo de piel” de Cristian Aliaga (Darregueira, Buenos Aires 1962) publicado en los poemarios *Estancia La Adivinación* (1998), *Música desconocida para viajes* (2002 y 2009) y en la mencionada muestra *Los umbrales imposibles* (dir., coord. y pról. Pollastri 2014).

Una de las hipótesis que guía este trabajo es que el ‘impulso narrativo’ del corpus mencionado da cuenta, por un lado, del deslizamiento entre poema breve y microrrelato y, por otro, de una tensión entre el ojo de quien mira durante un recorrido o viaje y la imagen o paisaje que captura en la escritura; por lo cual, cabe preguntarse en qué medida la presencia del sema del viaje se relaciona con la irrupción de la narración en textos que son publicados inicialmente como poemas. La presencia de un sema tan particular –y ampliamente subrayado en los textos literarios y críticos de y sobre la literatura del área cultural sur– no irrumpe para mantener la autoridad monológica de las narrativas extensas y fundacionales del viaje, sino para acentuar un deslizamiento entre el yo lírico y la voz narrativa en relación con la experiencia social, como señala Garramuño respecto de la ‘inespecificidad’ de cierta poesía.

Posicionada en el ámbito de la minificción, privilegio dos modos de acercarme a textos considerados poemas y también microrrelatos: los que atienden a los impulsos narrativos de los textos más allá de la ‘conciencia de género’ (Lagmanovich 2006: 35) del autor, por un lado, y aquellos que prestan atención a la narratividad no sólo en un plano inmanentista, sino en el papel del lector o editor de los mismos. Esta segunda opción involucra categorías teóricas como la del ‘microrrelato en tanto estrategia de lectura’ –por parte de antólogos y críticos que leen como minificción textos que no son publicados como tales por sus autores– así como la de ‘relator’ –una voz intermedia entre narrador y autor, cuya mediación contiene la narratividad–; estas últimas categorías propuestas por Laura Pollastri (ver 2006a, 2006b, 2007 y 2008).

2 Una prosopeya para el futuro

En el año 2008, Christian Formoso publica *El cementerio más hermoso de Chile*, un extenso poemario de ciento noventa y tres textos distribuidos en nueve grandes

apartados,² distinguido dos años después con el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven 2010. El nombre de la obra indica la representación territorial magallánica patagónica a partir de la metáfora del emblemático Cementerio Municipal de Punta Arenas Sara Braun, inaugurado en 1894 y declarado Monumento Nacional en 2012 (Decreto 449).³ Tal como lo señala Sergio Mansilla Torres, la metáfora del cementerio se expande en el poemario y envuelve la totalidad de la historia chilena: un monumento de la barbarie construido sobre los huesos de los pueblos originarios, los restos de los naufragios y la memoria de los colonos (2014 *online*). Por su parte, Christian Formoso explicita en una entrevista que la imagen del cementerio más hermoso de Chile, ratificada por el mercado y vuelta *commodity*, le permite sondear la pertenencia o inclusión de la región en el relato nacional marcada por la presencia particular de la muerte en el territorio: son los registros y vestigios de la muerte aquello que nos hace particulares, sostiene Formoso (Bravo 2016 *online*).

Además de la invención de un espacio como cementerio-territorio, otro rasgo que creo relevante subrayar aquí es el de una enunciación polifónica. En el sentido de que acentúa el descentramiento subjetivo de un poemario que no se erige en el ‘yo’ del sujeto lírico sino en una multiplicidad de voces y discursos: los poemas traman discursos antropológicos, descriptivo – turísticos, registros provenientes de la prensa escrita, mitología de los pueblos originarios, referencias al poema épico *La Araucana* de Alonso de Ercilla, entre otros. En el ámbito de la polifonía, las voces de los muertos construyen un coro en la extensa obra, evidente sobre todo en “SECTOR POEMAS A CAMBIO DE LÁPIDAS” y en aquellos pasajes que se titulan “Todos esos nombres son tus nombres”.⁴ Estos procedimientos no respaldan tanto la figura de poeta que cede y presta voz a los muertos, como la instancia de una escucha sin mediación que pone al lector en el vórtice de un cúmulo de diversas voces, que no siempre dialogan entre sí. Además, una serie de poemas-epitafio titulados con las iniciales del poeta, Ch., subrayan también la des-jerarquización de la voz poética o narrativa. El gesto de titular un poema epitafio con las iniciales propias es cercano de la tanatografía huidobriana – “Aquí yace Vicente Huidobro antipoeta y mago”– y vallejiana –César Vallejo ha muerto, le pegaban / todos sin que él les haga nada– mientras que las voces que nos hablan desde las tumbas –en un ambiente que podríamos describir como una Comala

² Todas las citas de los textos pertenecen a la edición de Editorial Cuarto Propio, Chile 2008. Los nueve apartados son: “EL CEMENTERIO MÁS HERMOSO DE CHILE”, “EN MEDIO DEL ESTRECHO EL SUEÑO DEL CEMENTERIO MÁS HERMOSO DE CHILE”, “PRIMERAS PIEDRAS DEL SUEÑO”, “PABELLÓN DE LOS NOMBRES”, “PANTEONES URBANOS”, “SECTOR POEMAS A CAMBIO DE LÁPIDAS”, “SECTOR EL MILAGRO CHILENO”, “EPÍLOGO” y “POST SCRIPTUM”. A estos les sigue el texto “EL CEMENTERIO MÁS HERMOSO DE CHILE. Algunas consideraciones finales -o iniciales-.” Firmado con las iniciales del autor (Ch F) y datado en “Punta Arenas, Patagonia, febrero 2007”.

³ El cementerio, ubicado en Avenida Manuel Bulnes 29, según la página oficial del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile “evidencia el conjunto de influencias de diversas nacionalidades de inmigrantes que llegaron a la región y que conforman la cultura Magallánica. En este lugar reposan los restos de aquellos pioneros, colonos y comerciantes”; y se lee más adelante “Es el cementerio laico más austral de Chile, que agrupa a diferentes credos y costumbres de migrantes que forjaron el desarrollo de Magallanes” y exhibe una cruz en su explanada principal donada por Alfonso Menéndez. (<http://www.monumentos.cl/monumentos/monumentos-historicos/cementerio-municipal-punta-arenas-sara-braun>); cuyas familias, los Menéndez Behety y Braum, tienen un papel fundamental en el desarrollo económico autárquico de la región asentado en la ganadería ovina. El desarrollo de esta actividad tuvo como contracara la aniquilación de buena parte de los pueblos originarios. Ver Martinic (1973 y 2005) y Mellado (2016a y 2016b).

⁴ Se respeta el uso de mayúsculas sostenidas o iniciales de la mencionada edición de Editorial Cuarto Propio, Chile, 2008.

austral– evocan un sello rulfiano. Estas ‘tradiciones’ son cinceladas con la ironía, no sólo respecto de cierta ubicación geopolítica magallánica, sino de las dinámicas específicas del campo literario; por ejemplo, en el siguiente texto:

Ch. F.

†23/10/2006

Óyeme Señor, en este mundo contaminado de pecados y radiactividad, Tú no culparás tan solo a un poetucho provinciano, que como todo poetucho provinciano soñó volarse la cabeza, y bla, bla, bla. (Formoso 2008: 295)

El sector “Panteón. Postales de turismo” de *El cementerio más hermoso de Chile*, en el cual se centra esta parte del análisis, está compuesto por cuatro textos: el primero, de trescientas sesenta y nueve palabras, sin título, que oficia de introducción, al que le siguen “TUMBA PINGÜINERAS”, de trescientas dos palabras; “TUMBA TORRES DEL PAINE” de doscientas tres palabras, y “TUMBA CEMENTERIO DE LOS MILODONES” de doscientas sesenta. Transcribo parte del primer texto:

La imagen es un fragmento recortado de la mirada, el amarillo sacado de contexto parece estar sobrepuesto a un infinito posible llevado por la lente, los viajeros van en la ruta como un collage al fondo de la retina. La Van vuela sobre los viejos sepulcros, el agua y el mineral que la enraíza se mueven dentro de un recipiente. Veloz debe ser el tránsito sobre estos paisajes, dos semanas de visitar sepulturas para llevarse un recorte a casa, un gesto de melancolía mezclado con palabras y lenguas de mil bárbaros, la Quinta del Sordo viva y recomponiéndose. Uno el alquitrán de las ruedas y el destello de la cámara, la risa en la mano levantada y el sombrero de cazador volado por el viento. (Formoso 2008: 171)

La puesta en abismo de texto radica en el hecho de que la voz parece leer/ver una fotografía y al mismo tiempo estar incluida en ella. La profundidad de la fotografía, ese plano sobre el cual se superponen todos los elementos, se vuelve retina que captura y al mismo tiempo nos devuelve la imagen. El montaje es el principio sobre el cual la voz genera el texto y organiza el transcurso de la acción o la narratividad que marca, tanto este texto en particular, como el sector completo: un conjunto de viajeros recorre en vehículos durante varios días los hitos turísticos, escucha los relatos del guía, camina, observa, toma fotografías.

Hay un contrapunto entre la carencia de movimiento del plano sobre el cual se monta la escena –la palabra ‘quietud’ se reitera cuatro veces en el texto–, la visita de los turistas y el dinamismo que ésta imprime:

La quietud permanece al fondo con su amenaza invisible echada sin piedad sobre el vaho del sueño. Sólo los búhos de Magallanes se rebelan a esa quietud. La mañana traerá el desquiciamiento de la sangre y el cadáver de las liebres, restos para el carancho sorprendido por el flash, obligado a dejar su presa por la rueda en el camino, para volver a alimentarse de la fresca quietud. Dentro de la Van va el carancho detenido, capturado a medio vuelo. Afuera el guanaco despedazado por el hambre muestra la enrojecida floración de sus entrañas. Su quietud se hizo movimiento continuo para el puma, y al mismo tiempo quedó encerrada dentro del flash. También el vuelo del cóndor bajo el cual la van se detiene, todo almacenado detrás del destello, aquietado ahora a voluntad en la eternidad del instante congelado. Más allá, la sangre a un costado de la berma, una doctora abriendo la

boca de un hombre y ayudándole a respirar. La doctora pasa sus dedos sobre la lengua de esa boca. Salen con ellos todos los dientes del que apenas respira. My gosh! dice ella, mientras lo cambia de posición. Luego sube a la Van. A fondo el acelerador. Cien por hora sobre el ripio amarillo de los sepulcros. (Formoso 2008: 171 - 172)

La significación de lo quieto, que en un primer momento es un atributo del ambiente, se le adjudica luego a la fotografía que congela los instantes. Este desplazamiento del ambiente a su captura se acompaña con el deslizamiento desde la mirada y el dato descriptivo (la quietud del fondo) hacia la interpretación (el fondo contiene una amenaza invisible) y es el universo animal el que da cuenta de ello. A esta serie, además, ingresa el hombre al costado de la ruta: un cuerpo, al margen en la berma, que forma parte hacia el final del texto del “desquiciamiento de la sangre” que trajo la mañana y se suma a las imágenes de entrañas y cadáveres de liebre.

En el segundo texto, “TUMBA PINGÜINERAS”, cobra relevancia el tiempo presente y la voz ubicada en el polo de la visión. Quien habla no es ni guía ni viajero, mira y relata lo visto. Forma parte del conjunto que viaja pero al mismo tiempo se distancia:

Primer desvío a la izquierda sobre Kon Aiken, que en lengua tehuelche quiso decir Lugar de Viento. El camino cambia abruptamente, ya no es la lápida suavizada del rápido transcurrir, la Van acelera sobre los cuerpos más viejos, piedras debajo en la Van, se escuchan piedras y recibe el polvo sus visitantes aún móviles. Estamos a una hora más o menos de la Colonia de Pingüinos, dice el guía. Los viajeros asienten y miran el amarillo y el azul y el gris y el todo moviéndose afuera a un mismo tiempo. Ñandúes se divisan a poca distancia, ovejas y vacunos y ñandúes posan para el collage escala humana; a parejas las fosas sobre el camino, la mano del conductor aferrada sobre el volante –que algunos reconocen, es un anillo de compromiso–. La velocidad se reduce cuando pasamos frente a una mina de carbón: un barco recibiendo una carga de 35 millones de años. La Van acelera sobre los cuerpos más viejos. (2008: 173)

A veces más cercano o más lejano del punto de vista de los turistas, quien relata da lugar a los datos del camino proporcionados por el guía y describe un paisaje mediatizado –es un collage que ‘posa’ a propósito para la foto mientras que, o al mismo tiempo que, parte de ese ‘escenario’ es extraído. En el final del texto una voz condensa aquello que cuenta: los turistas realizan un viaje de más de una hora para visitar una colonia de pingüinos en la que permanecen por treinta minutos. La temporalidad de la primera parte está marcada por la sucesión de imágenes, descripción de hitos o puntos en el camino –*Kon aiken*, la fauna típica, la rancho y finalmente la colonia de pingüinos. El texto, como la Van, acelera en las últimas tres oraciones que focalizan las acciones de los turistas: cruzan el sendero, miran, sacan fotos.

La imagen del barco que parece ser una escena traída desde el fuera de campo en el que transcurre la acción principal –recorrer la zona– irrumpe, desacelera el viaje y la narración, queda como un ‘hito’ que imanta la escena. Es el narrador/relator quien captura esa foto, no los turistas, y el pasaje “la velocidad se desacelera” da cuenta de, al menos, dos sentidos: o es la Van la que marcha más despacio, o es la mirada de quien cuenta la que se clava y traduce la extracción en la imagen de “un barco recibiendo una carga de 35 millones de años”. Entre lo que hacen los turistas –escuchar el relato del guía y sacar fotos– y lo que sucede en el fuera de campo, la voz que enuncia introduce el relato de la extracción. ‘Pecuniarización del espacio’ llama Pollastri a la

representación, en textos producidos en el área cultural sur, de un espacio que tiene adosado el valor del dinero (2016a). Si una de las imágenes del paisaje privilegiadas en los textos fundacionales era la del desierto o reserva utópica intocada, en los textos actuales es el yacimiento: lugar del cual se extrae algo que parece estar muerto, pero que en el flujo capitalista se vuelve sangre invisible para una sociedad ajena al mundo que habitamos (Paz 1991). El carbón, que en sí mismo se vincula con la muerte y la descomposición, se torna combustible para la vida del mundo capitalista.

Aquí, la imagen poetizada del barco que recibe tiene una crudeza apartemente suavizada en la personificación, su potencia irrumpe en el texto porque es la imagen del tiempo prehistórico —la carga, la sustancia fósil de treinta y cinco millones de años— vuelto mercancía; es la mirada de quien enuncia la que se ‘engancha’ y queda prendida de esa escena. Ubicada casi en mitad del texto, marca un momento previo a la nueva aceleración del recorrido. Después de ella, la Van acelera sobre los cuerpos; es decir, sobre un territorio ‘yacimiento’ en tanto muerte siguiendo la metáfora del cementerio y ‘yacimiento’ en tanto recurso posible de ser extraído recuperando el sentido de las rutas económicas transcontinentales.

Los textos que le siguen, TUMBAS TORRES DEL PAINE y TUMBA CEMENTERIO DE LOS MILODONES (sic) cuentan la visita a los últimos destinos del recorrido. En el primero, los visitantes llegan al “Circuito muertos ilustres sobre la sepultura Paine”, apagan los motores de las Van y “asienten y miran la película del paisaje 3-D” mientras alimentan a los “zorros -como si fueran palomas-”. El estereotipo de personajes apenas delineados puntualiza una urbanidad que contrasta con la ‘modernización’ del espacio:

Sobre los cerros, los que trataron de sobrevolar la cordillera, fallas de aviones y otros elementos precarios. Bajo los cerros el pillaje, las correrías sobre caballos que dieron forma a valles y quebradas, saltos de agua, cursos fluviales y acordes lacustres. Más tarde, tuberías y pozos de hoteles y campamentos. (2008: 174)

Parte de la descripción del paisaje queda en la ambivalencia de una focalización externa o interna: “El humo abre en el cielo grandes circuitos, los círculos se hacen voces, las voces sepulcros y luego grandes concentraciones de gente: pañuelos quemados bajo chorros de agua, llamas que suben y bajan los cerros” (2008: 174). La red semántica del incendio ingresa en el texto como una segunda capa que parecería ser percibida solamente por la voz narradora/relatora. Una voz que trama un saber desde el lugar de enunciación distinto al de los viajeros.

En el segundo, TUMBA CEMENTERIO DE LOS MILODONES,⁵ los viajeros

⁵ El Milodón, mamífero herbívoro de tres metros de alto. el nombre fue acuñado por Richard Owen (1804 -1892) denominado *Myloodon Darwinii* (Mylos, moler y odon: diente) después de analizar una mandíbula que Charles Darwin extrajo en su viaje a bordo del Beagle. En el sitio oficial sobre Parques nacionales, se lee: “La Cueva del Milodón se hizo conocida en el mundo hace poco más de 100 años, cuando en 1895 el colono Hermann Eberhard visitó la cueva y descubrió en ella una extraña piel con gruesos pelos. Tanto los curiosos como los científicos se interesaron en el hallazgo y pronto se estableció que era la piel de un milodón, un gran perezoso extinto. Esto motivó numerosas expediciones científicas, pero también que los saqueadores excavaran en la cueva buscando restos que luego vendían a coleccionistas y museos, principalmente de Europa.

Durante los últimos 100 años la Cueva del Milodón y sus alrededores han sido una riquísima fuente de conocimiento que ha contribuido de forma decisiva a conocer el pasado de la Patagonia y de la humanidad.

En 1968 esta área fue declarada Monumento Histórico por el Ministerio de Educación, y en 1993 pasó a ser el Monumento Natural Cueva del Milodón, incorporándose al Sistema de Áreas Protegidas del Estado. Actualmente es administrado por CONAF.”. < <http://cuedelamilodon.cl/historia.php> >

llegan a la última parada y buscan la última captura fotográfica para llevarse a casa:

El guía dice ese es el cementerio que buscamos. Los viajeros asienten y se apresuran en bajar. Cruzan la pequeña pampa y llegan a una abertura entre dos rocas. Ante ellos se abren las fauces aún rojas de los Milodones, sus lenguas secas pero aún humeantes, los restos conservados con sus pieles intactas. Los viajeros se acercan hasta el borde permitido. Uno a uno los recorre un gesto de estupor mezclado con palabras, uno el crujido de huesos y el destello de la cámara, la risa en la mano levantada, el sombrero de cazador volado otra vez por el viento. La quietud de la pampa permanece, dos semanas de visitar sepulturas y el último recorte para llevarse a casa. Es sólo que esta vez la caminata se hace más larga de regreso, los viajeros demoran el último cigarro antes de subir a la Van. (2008: 175)

Este texto que cierra el sector reitera la imagen de “la risa en la mano levantada, el sombrero de cazador volado otra vez por el viento” que aparece idéntica en el primer texto del sector. El contrapunto entre el crujido del hueso y el destello de la cámara subraya la metáfora del cementerio que pisa el turista; una imagen que puede leerse como *remake* de cazador expedicionario.

El papel de las expediciones sobre el territorio y la presencia del espacio austral en la prosa narrativa colonial han dado lugar a que los propios creadores actuales elaboren una historiografía de la literatura de su zona. En el caso de la Patagonia argentina, por ejemplo, Cristian Aliaga lee una saga de los viajeros de las tierras australes que se inicia con Antonio Pigafetta y sobre la cual, o contra la cual, se escribe una literatura que “en pleno estallido, escrita(s) en un territorio manoseado por el mito” profundiza la experimentación y escapa a los gestos fundacionales (Aliaga 2009: 16). El pensamiento de Formoso se inscribe, en parte, en la misma línea que Aliaga, puesto que reflexiona desde un campo literario actual que tiene en cuenta ‘el peso de la letra’ sobre territorios des-centrados respecto de lo nacional. En “Mi barco es el poema” –un texto que entrelaza fragmentos de su discurso pronunciado para la recepción del premio Pablo Neruda 2010 y con el cual introduce la tercera edición de *El cementerio* de 2016–, Formoso también pone a Pigafetta en el inicio de los imaginarios foráneos escritos sobre la región Magallanes con su célebre descripción del guanaco de dos cabezas, orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballos. Y, desde su trayecto de lecturas, también ingresa los versos de Gabriela Mistral y Pablo Neruda en la serie de palabras sobre el territorio.

El relato de los comienzos como escritor tiene una escena magisterial: cuando el joven poeta concurre a un taller de la universidad de Magallanes a principio de la década de 1990, Aristóteles España (Castro 1955 – Valparaíso 2011) le pregunta “qué vas a escribir tú pendejo en el país en que Neruda escribió las *Residencias*, Humberto Díaz el *Réquiem*, Anguita, *Venus en el pudridero*; Lihn, *la pieza oscura*” (Formoso 2016: 16 7). La pregunta de Aristóteles España, contada por Formoso, marca un comienzo de escritura que parece no poder, al menos conscientemente, desprenderse de las escrituras previas. Más adelante en el mencionado texto, Formoso apunta:

El territorio, donde acaba y comienza la geografía del continente, ha sido testigo y protagonista violento de la misma tensión contrapuesta en la pregunta de [Aristóteles] España: fines del siglo XVI (1584), Pedro Sarmiento de Gamboa, a bordo del bajel “Nuestra Señora de la esperanza”, fundó la ciudad del Rey Don Felipe, hoy Puerto del Hambre. El sitio es testamento mudo el primer enclave español a orillas del Estrecho. Murieron allí 300 colonos que quedaron esperando ese barco: “Nuestra Señora de la Esperanza”. Hacia finales de la primera mitad del

s. XIX ocurre la toma del Estrecho por parte del Estado chileno. El exterminio de los pueblos patagónico-fueguinos acontece desde finales del s. XIX. A comienzos del XX, la represión al movimiento obrero. Luego Isla Dawson, antes campo de concentración indígenas y con el golpe de Estado, campo concentración de la dictadura pinochetista. Finalmente un par de imágenes que me quiero detener. (2016: 17)

Aquí Formoso retoma las imágenes de la década de 1990 de una toma a orillas del Río de las Minas,⁶ intervenida diecisiete años después con programas contra la delincuencia; y otra imagen del año 2000, cuando el obispo Tomás Gonzales Morales traslada a la familia de un muchacho la responsabilidad por un abuso sexual perpetrado contra el niño por parte de un cura. Formoso anuda las imágenes del siglo XVI con la actualidad porque de algún modo lee la continuidad de una nación “sitiada, intervenida, penetrada hasta la garganta” (2016: 18). El título de este texto que señalo, “El barco es el poema”, describe la posición política que asume Formoso en su escritura ante la pregunta “qué vas a escribir tú pendejo” cambiando el “qué” en “para”: se escribe para los hijos de los hijos de las tomas y las poblaciones tengan “el sueño más hermoso despierto” y un barco, “ese sí en propiedad y sin ironía” que los lleve del sol (2016: 18).

La idea programática de una escritura que no se desgaja de las escrituras anteriores ni de sucesos actuales interpela al poeta y lo ubica en un ámbito social. En este sentido, el bosquejo o silueta de “la mano levantada, el sombrero de cazador volado otra vez por el viento” que abre y cierra el sector “Panteón. Postales de turismo” cobra otra relevancia. No hay instante que pueda desgajarse de la capa de relatos y acontecimientos que cimientan el suelo —un crujido de huesos— sobre el cual se ‘posan’ los personajes, el hombre cuyo sombrero vuela por el viento. El panteón, monumento funerario destinado al enterramiento de varias personas, es la otra cara de la postal o es la postal misma: un revés del folleto turístico —condición de algunos poemas de escritores del sur, leídos por Pollastri desde la mencionada pecuniarización del espacio y de la condición colectiva que asumen las voces (2016b: 51). De modo que se corre el velo del cementerio *commodity* porque en su misma dimensión de ‘postal’ alguien ‘cuenta’ y trae los otros trozos y fragmentos de la historia —los otros huesos— que contribuyen, o sobre los cuales se construye, la versión ‘rosa’ de la historia. La narratividad ingresa al sector cuando estos poemas integrados pueden leerse como una narración encadenada (Mora 1994; Pollastri 2006b) en tanto y en cuanto la voz nos entrega el relato de la barbarie y de la extracción. El ámbito programático de los relatos sobre sus comienzos de escritor por parte de Formoso se cruza con el procedimiento de la prosopopeya en el ámbito de la ficción: no hay apuesta por el futuro si la literatura se desgaja de las voces sobre y del territorio.

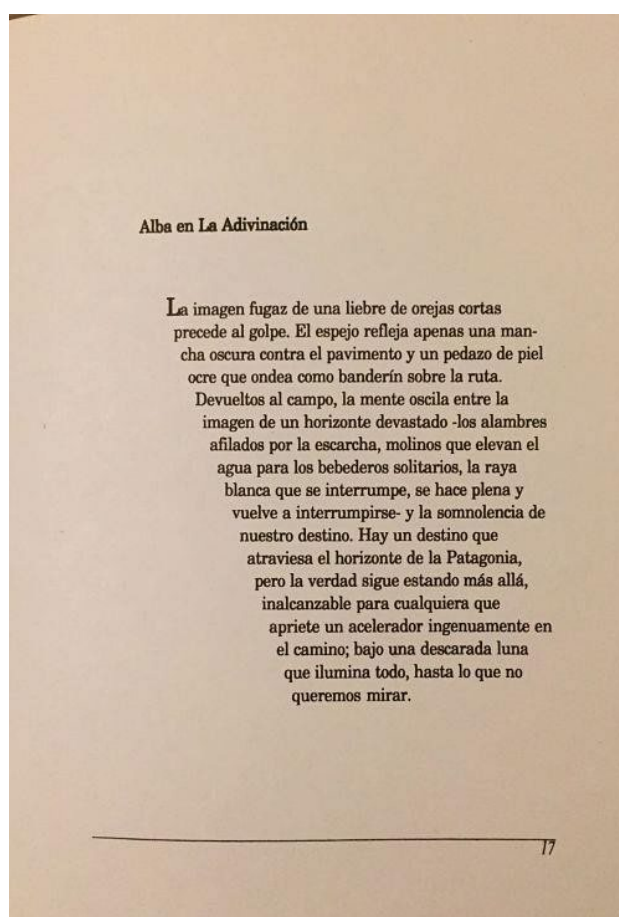
3 Las uñas de Lumière

La primera edición de *Música desconocida para viajes* (2002) de Cristian Aliaga, que contiene el texto “Un pedazo de piel” analizado aquí, está compuesto por cincuenta y nueve textos prologados por el poeta Francisco Madariaga. Excepto el que recibe de título “La oveja”, todos poseen un topónimo al pie que indica a qué pueblo, paraje o

⁶ El emblemático río de Las Minas o Río Las Minas, también llamado Río del Carbón, atraviesa la ciudad de Punta Arenas y se vuelve un elemento signifiante en su literatura; por ejemplo, se puede mencionar *La égloga de los cántaros sucios* (2004) de Oscar Barrientos Bradasic.

ciudad se refiere el texto precedente. Los lugares que dieron origen a los breves textos están situados entre Estados Unidos y la Patagonia Argentina. La reedición del año 2009 incorpora otros quince textos y cambios en la disposición de los topónimos: ya no se ubican al pie de los textos sino a la derecha de cada título; asimismo se observan cambios en la puntuación de algunos textos. Algunos poemas de *Música desconocida para viajes* fueron compilados y leídos como crónicas en *Relatos de Patagonia* (sel. pról. María Sonia Cristof). También, “Un pedazo de piel”, “El príncipe de Down”, “La oveja”, “Señales de la pasión” y “Un mar que tiemble” fueron reunidos como microrrelatos en el caso de la mencionada muestra *Los umbrales imposibles de la Patagonia al Caribe Anglófono: Muestra crítica de textos* (Pollastri 2014).

Es posible leer *Música desconocida para viajes* atendiendo a la relación entre el periplo y movimiento del narrador o el poeta en relación al modo en que la obra cobra la dimensión de una *road movie*: una colección de pequeñas escenas —o cortometrajes— que reunidos conforman el film (Mellado 2007). Me detengo, como señalé, en el texto “Un pedazo de piel”, e incluyo las tres versiones —las dos de *Música desconocida para viajes* y una anterior de 1998 que corresponde al poemario *Estancia La Adivinación*— para señalar el carácter anfibológico anteriormente referido de textos escritos como poemas, y leídos y editados como microrrelatos posteriormente:



(Estancia La Adivinación 1998: 17)

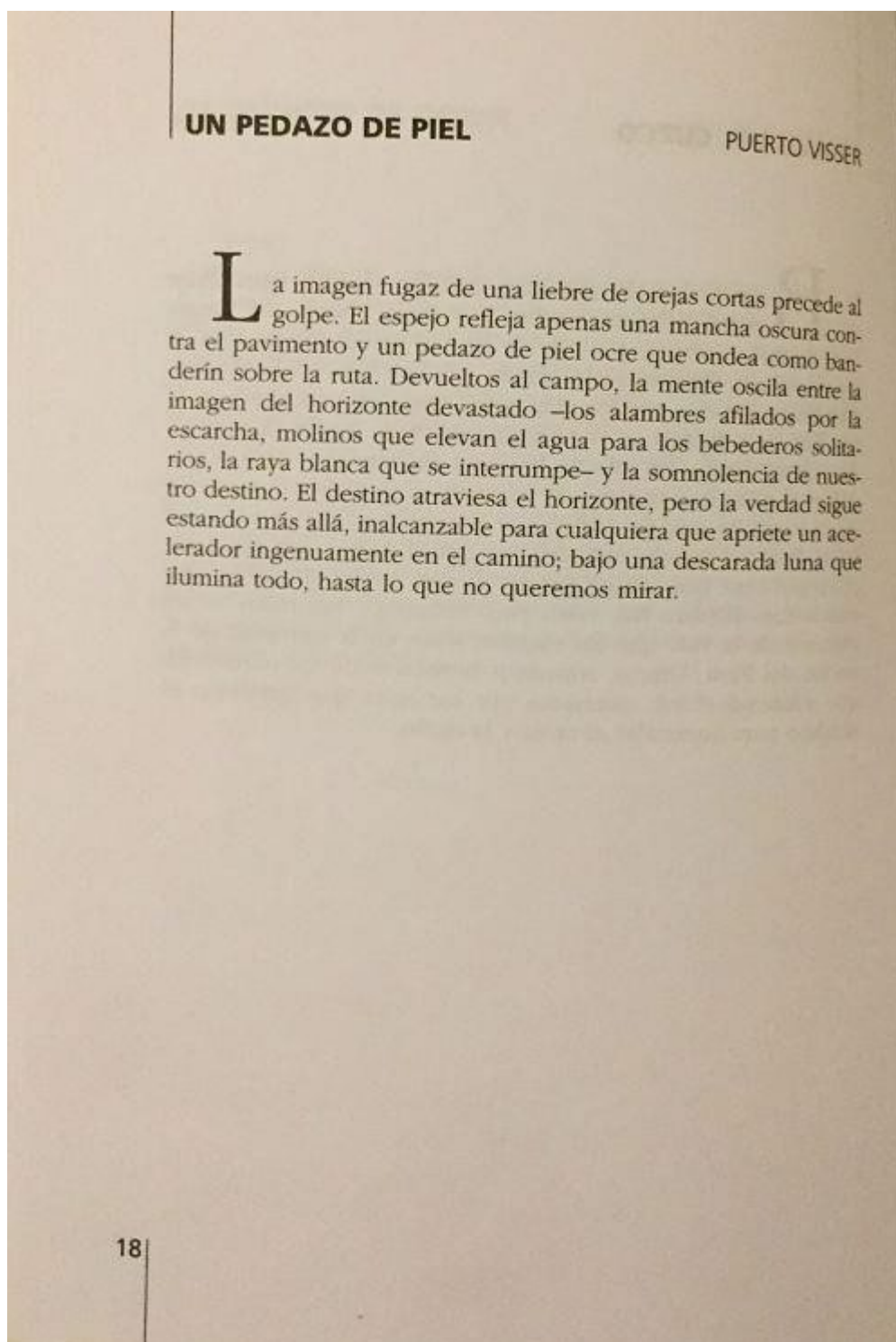
Un pedazo de piel

La imagen fugaz de una liebre de orejas cortas precede al golpe.

El espejo refleja apenas una mancha oscura contra el pavimento y un pedazo de piel ocre que ondea como banderín sobre la ruta.

Devueltos al campo, la mente oscila entre la imagen del horizonte devastado —los alambres afilados por la escarcha, molinos que elevan el agua para los bebederos solitarios, la raya blanca que se interrumpe, se hace plena y vuelve a interrumpirse— y la somnolencia de nuestro destino. El destino atraviesa el horizonte, pero la verdad sigue estando más allá, inalcanzable para cualquiera que apriete un acelerador ingenuamente en el camino; bajo una descarada luna que ilumina todo, hasta lo que no queremos mirar.

(Puerto Visser)



(*Música desconocida para viajes* 2009: 18)

El recorrido por las tres versiones realiza un camino inverso a la imagen del río que pierde su cauce, señalado por Garramuño cuando analiza poemas extensos en los cuales los cortes versales ceden y son como barriadas sobrepasadas por las crecidas de las aguas. En las versiones transcritas, desde el blanco de página que queda como si una mano hubiese desplazado los versos hacia el margen derecho de la página, hasta la caja compacta de ciento diez palabras en once líneas en la versión de 2009, más que anegar la página, los versos se encapsulan.

En la tercera versión, no solo no se indican los cortes versales en la visualidad de la página, sino que se elide también la separación de los párrafos que posee la primera versión de *Música desconocida para viajes*. El verso desaparece al mismo tiempo que el blanco de la página encierra el texto mínimo. Hay una especie de destino en este ‘encajonamiento del texto’ puesto que el corte versal en la primera versión parece no asentarse tanto en un trabajo sobre el verso sino en el juego tipográfico: el límite del margen derecho de la página es una barricada contra la cual chocan los versos y en un movimiento de oleaje danzan hacia el margen izquierdo sin llegar a la orilla.

Respecto de las palabras que conforman el cuerpo del texto, a excepción de la frase “Hay un destino que atraviesa el horizonte de la Patagonia” que aparece sólo en “Alba La Adivinación”, no hay cambios. Sí cambia, como dije anteriormente, el título: “Un pedazo de piel”, a diferencia del primero, pone en primer plano la imagen de la liebre muerta en el camino y no el lapso que posibilita la creación. Esta temporalidad de la creación está reforzada por la disposición o lugar que el texto ocupaba en el poemario inicial, pues se ubica en el umbral del mismo como contrapunto del poema que cierra el volumen, “Oscurece en la adivinación”:

Al extremo de la costa, el barco devuelto por el mar
 reposa para siempre, inmóvil en un ángulo de
 sesenta grados. El resto de los buques —varados en
 la arena a la espera de una marea que los ponga a
 flote— constituyen la graduación hacia el naufragio.
 El óxido es el verdadero tripulante, apenas
 deja pasar resabios de rojos y amarillos, patrón
 de tiempo. Ostreros y gaviotas de lomo engrasado
 picotean las chapas que aún sirven para flotar.
 La palabra “puerto” es horizonte para quienes divisan
 desde la orilla velámenes y luces lejanas al otro lado
 de la mar océano, que no existen. La mirada pierde su
 orientación, pero no es chatarra lo que se ve sino
 movimiento, viajes desesperados en busca de una mar
 que tiemble con nosotros.

(*Estancia La Adivinación* 1998: 107)

Este último, también integra *Música desconocida para viajes*, sin pausas versales, con la adición del topónimo Comodoro Rivadavia y con un único cambio en el cuerpo del texto; la palabra ‘costa’ es reemplazada por ‘costanera’:

UN MAR QUE TIEMBLE

COMODORO RIVADAVIA

Al extremo de la costanera, el barco devuelto por el mar reposa para siempre, inmóvil en un ángulo de sesenta grados. El resto de los buques —varados en la arena a la espera de una marea que los ponga a flote— constituyen la graduación hacia el naufragio. El óxido es el verdadero tripulante, apenas deja pasar resabios de rojos y amarillos, patrón de tiempo. Ostreros y gaviotas de lomo engrasado picotean las chapas que aún sirven para flotar. La palabra “puerto” es horizonte para quienes divisan desde la orilla velámenes y luces lejanas al otro lado de la mar océano, que no existen. La mirada pierde su orientación, pero no es chatarra lo que

se ve sino movimiento, viajes desesperados en busca de una mar que tiemble con nosotros.

(*Música desconocida para viajes* 2009: 67)

En *Estancia*, los poemas abarcan un día, las imaginaciones del poeta acontecen entre el alba y la caída de la noche (ver íncipit a modo de epígrafe del poemario: “La Estancia La Adivinación es imaginaria [...] allí fueron escritos los textos de este libro). Ya en “Un pedazo de piel”, el título reubica la voz en el plano de la mirada puesto que esa imagen imanta la escena y establece un contrapunto con el horizonte o panorámica del paisaje: la libre muerta y su piel ondeando como bandera resultan un interior para el sujeto que, cuando la pierde de vista, es arrojado de nuevo a la ruta, el horizonte y su búsqueda existencial. El lapso que propicia la creación del poeta se trueca en espacio en *Música desconocida para viajes*: no es el alba, es Puerto Visser; no es el anochecer, es Comodoro Rivadavia; como si los microrrelatos devolvieran a sus primeras versiones, los poemas, la cara real que está, como en una moneda, en el revés de la cara imaginaria. El tiempo se repliega ante el espacio y el verso se desboca. No es el horizonte de la Patagonia, sino un horizonte de Puerto Visser que, paradójicamente, al des-regionalizarse y localizarse, se universaliza. El destino no es único para todos, sino el ‘estado de la cuestión’ asentado en la constatación de una voz arrojada al camino y no en la certeza totalizante del sujeto del poema.

Un desplazamiento similar se lee entre las versiones “Oscurece en la adivinación” y “Un mar que tiemble”. La culminación del lapso imaginario del poeta explícito en el volumen *Estancia La Adivinación* de 1998, que cierra el poemario con el atardecer, cede ante la imagen del mar que no encierra tanto el objeto contemplado sino la alegoría de la búsqueda: lo que queda y puede leerse en las chatarras de los barcos son los viajes desesperados en busca de una mar que tiemble con nosotros. La contemplación parece mostrar dos modos de ‘leer’ desde la orilla: la palabra ‘puerto’ supone horizonte como promesa y un mar humanizado por el temblor, mientras que la chatarra, graduación de naufragios, muestra lo inerte y oxidado; dos caras de la misma moneda.

4 La narratividad en las capturas del paisaje, a modo de conclusión

Tanto el sector “Panteón. Postales de turismo” de Formoso como “Un pedazo de piel” de Aliaga parecen sujetar, a medias, el impulso narrativo. El primero cuenta el viaje de turistas, los recorridos en los diferentes hitos y en por lo menos dos textos –“TUMBA PINGÜINERAS” y “TUMBA CEMENTERIO DE LOS MILODONES– las acciones se suceden más rápidamente hacia el final; paradójicamente cuando los viajeros descienden del vehículo. En “Un pedazo de piel” sucede lo inverso, hacia el final del texto y mientras se pisa el acelerador la acción se suspende como un trascurrir infinito. No es casual que ambos textos tomen el tópico del viaje y el acto de mirar por la ventanilla. En *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturaciones*, Mary Louis Pratt indaga la construcción por parte de Paul Theroux del espacio patagónico basada en la parálisis y la alienación. La estetización del paisaje, tal como aparece en los relatos de la época victoriana, condenando lo que ven, trivializándolo y disociándose de ello se repite en relatos de fines del siglo XX. Tal es así que en *The Old Patagonian Express*, el territorio viola las normas estéticas que el viajero reserva para el derrotero en tren: el lugar no brinda los hitos adecuados, nada cambia, todo es igual entonces no se sabe dónde se está mirando (1997: 368 y ss; la cursiva es mía). El ‘dónde’ o la necesidad del

hito ocupan un lugar relevante en “TUMBAS” y en “Un pedazo de piel”: Seno Oatway y Puerto Visser en el ámbito de topónimos, y también mojones como *Kon Aiken*, mina de carbón, rancho de pescadores, Colonia de Pingüinos, en el primero, y alambres afilados por la escarcha, molinos que elevan el agua, en el segundo. El pintor verbal, el expedicionario, dice Pratt, debe convertir en significativo algo que “sobre todo desde un punto de vista narrativo es un no-hecho” (1997: 347). Por un lado, mira y descubre aquello que ya está descubierto, por otro: “el acto mismo de descubrimiento –en cuyo nombre se sacrificaron incontables vidas y se soportaron intolerables sufrimientos– consistió en lo que la cultura europea considera una experiencia puramente *pasiva: mirar*” (349; la cursiva es mía). Algo similar acerca del ‘pintor’ establece Lagmanovich en los estudios citados aquí: a propósito de “Naturaleza muerta” de Rubén Darío y su condición de poema en prosa como género cercano al microrrelato, expone que la “aproximación al estatismo del cuadro, desde luego, aleja a estos textos del modo narrativo: lo que importa es la visión minuciosa de una escena, y esa visión, ese acto de fijar la *vista, inmoviliza*” (2006: 91; las cursivas son mías).

Me interesa aquí interceptar las reflexiones de Pratt y de Lagmanovich sobre la vista como ‘no acción’ –pasiva y a la vez montada sobre una vorágine de acciones colonizadoras– con la categoría de ‘relator’ de Pollastri. La autora desarrolla este concepto en tanto una voz a mitad de camino entre la figura social del autor y la voz del texto. El relator necesita de una comunidad interpretativa que comparta el campo de experiencia y ‘lea el relato que este le entrega’ más allá del ámbito de la significación de las palabras que pueden o no narrar, o pueden o no contener ‘acción’. Por otra parte, Pratt lee narratividad en la pasividad que el pintor verbal ‘esconde’ para mostrar cómo en los relatos orientalistas –y patagonialistas/patagonistas⁷ (Pratt no usa estas categorías ex professo)– ese “no pasa nada” sí cuenta “que pasa mucho”.

Me pregunto si las voces poéticas y/o narrativas de los relatos seleccionados, que capturan un paisaje y cuentan un recorrido, alejadas del monologismo, la enumeración y la autoridad de una única ‘visión’, necesariamente conllevan un modo de mirar que no absolutiza la posesión. Esta fisura en la captura del espacio parece provenir del hecho de que el espacio mismo está cargado de relatos sobre él que, ya sea por su deslizamiento desambiguación o contracara, ingresan en las significaciones de los textos. En el caso de Aliaga, por los cambios en las versiones, y en el caso de Formoso, por el fuera de campo que ingresa para mostrar la otra cara de la postal turística.

Por otra parte, no sólo son necesarias las significaciones que el texto minúsculo escarba en nosotros, sino el hecho de que la voz relatora a mitad de camino entre el narrador y el autor (y sujeto poético agregaría aquí) posibilite pensar que ese ‘yo’ que enuncia es un ‘él’ (ver Pollastri 2008: 172 – 175 principalmente). Entonces, los cuadros, las naturalezas muertas⁸ e incluso los fragmentos de viajeros victorianos narran cómo ‘él’ ve, qué ve, qué pasa y qué no pasa.

Vuelvo a la inversión señalada a propósito de los textos, a mi interrogación acerca de si las voces poéticas y/o narrativas de los relatos seleccionados leen el paisaje o son leídos por él, leen el viaje o son leídos por él; Pollastri a propósito del microrrelato y la experiencia de lectura señala que es él quien nos lee (2008). Quizá es en la inversión

⁷ Silvia Casini traslada la noción de ‘orientalismo’ a los discursos escritos sobre Patagonia y los denomina ‘patagonialistas’. En el caso de Pollastri, estos enunciados foráneos se denominan, también siguiendo a Said, ‘patagonistas’ (2010).

⁸ Hay textos insoslayables sobre microrrelato y descripción, tema que no privilegio en este estudio, y su relación con lo que podría llamar “narratividad”, ver Tomasini (2010) y Noguerol (2008).

señalada donde radican los momentos en que la narratividad intercepta el aparente estatismo de la voz poética. Supongamos que aquello que se cuenta es la tensión entre el ojo y la cámara/paisaje que devuelve la imagen de ese ojo, una maquinaria significativa en la que la relación entre quien ve y es mirado no es tan lineal o victoriana, para decirlo en correspondencia con Pratt. Pedro Bascuñan ha abordado la serie *Microcuentos postales* (edición de autor, Proyecto home made, 2011 - 2014) de otro escritor chileno, Pedro Guillermo Jara (Chillán, 1951), como contracara de la literatura de viajes. Para Bascuñan, la postal como continente literario reescribe no sólo el itinerario signado por “la inmovilidad de quien escribe y enuncia situado en el ámbito de lo local” sino modos y formatos que vehiculizan la literatura por fuera de circuitos hegemónicos (2016) Lo lúdico en Jara encuentra un eco en Formoso: la postal en este último tampoco parece estar ‘enviada’ o ‘escrita’ por el viajero, sino por el ‘local’, pero no se trata de volver esta relación una dicotomía estanca de alteridad, sino de sondear las derivas y fugas del binarismo en el sentido de que la voz poética e incluso la voz narrativa se ausenta porque son las postales quienes (nos) leen. En “Un pedazo de piel” puede pasar lo propio, si cada texto del libro *Música* es un recorte llevado a casa, cada hito o lugar ha dado la postal/relato al poeta o ha devuelto al poeta con una postal, que nosotros leemos, en la mano.

La interrogación de cuándo el poeta deja lugar al narrador o cuándo la narración intercepta el poema parecería una pregunta cuya respuesta no está en la disposición versal. Los textos parecen respirar de la misma manera, llevar un ritmo propio que no tiene que ver con disposición de la página. Sin embargo, son los temas de las grandes narraciones patagonistas –desierto, carencia, baja densidad poblacional, olvido, resto, entre otros– quienes interceptan los textos que, por su brevedad, delimitan un recorte espacial modesto a escala humana. El poema se vuelve pequeña narración cuando se ubica ‘al lado de’ o ‘hace frente a’ las pinturas totalizantes del paisaje.

No se trata de que el territorio se vuelva protagonista ni de narrar la región. Las voces son habladas por su ubicuidad y el carácter anfíbológico expresa una difuminación de las delimitaciones genéricas, por un lado, y, por otro, el descentramiento subjetivo. El deslizamiento que marca Garramuño respecto de una yo lírico que se despersonaliza cuando narra, y sobre el cual impactan los acontecimientos, puede leerse en los textos aquí reunidos también en relación con la idea de una literatura menor con la cual se ha asediado la literatura del ‘área cultural sur’ (ver Pollastri, Espinosa nota al pie número 2): la enunciación se torna política, colectiva y muestra una comunidad potencial; la ‘des-individualización’ tiende a la ‘convivencia o comunidad’; en última instancia, a una ‘des-subjetivación no solitaria’, como sostiene Garramuño. Por su parte, la categoría de relator (Pollastri) va en esta línea puesto que esta voz que no es la figura social del poeta ni es la voz narradora, necesita, como se señaló, la comunidad interpretativa que decodifica el relato entregado. Esa misma comunidad interpretativa que puede leer el mencionado “A Circe”, en el principio de este trabajo, como microrrelato porque la relación de Torri con la cultura occidental y la apropiación y desvío del mito marcan el desdibujamiento de la individualidad del sujeto que se vuelve actor social (Pollastri 1999). En el caso de los textos abordados en este artículo, el desplazamiento desde el ‘yo’ de los poemas hacia la figura del poeta que narra, hacia el personaje que viaja, está acompañado por una geografía que ‘lo apresa’ con sus incontables costras de relatos. Para ponerlo en imágenes, la lente de la cámara, en un primer plano absoluto, muestra al documentalista con la cámara al hombro, a la manera

de Dziga Vertov,⁹ y un avatar de la voz es susurrado por la imaginaria geografía.

5 Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio. *Idea de la prosa*. Trad. Laura Silvani. Edición. Barcelona: Ediciones península, 1989.
- Agamben, Giorgio. *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Trad. Edgardo Dobry. Argentina: Adriana Hidalgo editora, 2016.
- Aliaga, Cristian. *Estancia La Adivinación*. Buenos Aires: Último Reino, 1998.
- Aliaga, Cristian. *Música desconocida para viajes*. Buenos Aires: Ediciones del Dragón, 2002.
- Aliaga, Cristian. *Música desconocida para viajes*. Buenos Aires: Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos y Desde la Gente, 2009.
- Aliaga, Cristian. “Viajes a la intemperie argentina o la deriva de la mirada periférica”. *Revista El Camarote. Arte y cultura desde la Patagonia* n° 15 (2009): 29-44.
- Barrientos Bradasic, Oscar. *Églogas de los cántaros sucios*. Valdivia: Ediciones el Kultrun, 2004.
- Bascuñan, Pedro. “La intervención espacial y la resignificación de las postales de viaje como estrategia escritural en Microcuentos postales, de Pedro Guillermo Jara”. *Patagonia literaria II. Funciones, proyecciones e intervenciones de autoría estratégica en la nueva literatura patagónica*. Ed. Claudia Hammerschmidt. Primera edición. Potsdam: INOLAS, 2016. 289-310.
- Bravo, Roberto. “Christian Formoso en Punto de encuentro en la Patagonia (2). El cementerio más hermoso de Chile” <https://www.youtube.com/watch?v=5VUmyoVpdas&t=121s>. 02/07/2018
- Casini, Silvia. *Ficciones de Patagonia. La construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*. Rawson: Secretaría de Cultura de Chubut, 2007.
- Cristoff, María Sonia, Pról. Sel. y posfacio. *Relatos de Patagonia*. Colección Geografías Literarias, Buenos Aires: Editorial Cántaro, 2005.
- Espinosa, Gabriela. “Frontera, lengua y dinero: acerca de la escritura de Chile austral”. *Katatay Revista crítica de literatura latinoamericana*, n° 10 (2012): 83 – 91.
- Formoso, Christian. *El cementerio más hermoso de Chile*. Primera edición. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2008.
- Formoso, Christian. “Introducción. Mi barco es el poema”. *El cementerio más hermoso de Chile*. Tercera edición. Temuco: Ofqui editores, 2016. 15 -20.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2015.
- Lagmanovich, David “Visiones de la Patagonia en escritores de lengua inglesa: de Falkner a Theroux”. *Espéculo* n° 31 (2005): 1-13 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/patagon.html>> 11/08/2018
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. España: Menoscuarto ediciones, 2006.

⁹ Dziga Vértov, seudónimo de Denís Abrámovich Káufman (Białystok, actual Polonia, 1986 – Moscú 1954), se lo considera uno de los directores más importantes del cine de vanguardista soviético. Sus propuestas y experimentaciones transformaron, entre otros, el género documental.

- Livon-Grosman, Ernesto. Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Mansilla, Sergio. "Para una lectura de El cementerio más hermoso de Chile, de Christian Formoso". *Revista Chilena de Literatura*, nº 86 (2014) <<http://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/31510/33280>> 17 /7/ 2016
- Martinic B, Mateo. "Panorama de la colonización en tierra del fuego entre 1881 Y 1900". *Anales del Instituto de la Patagonia*, nº 13, Vol. IV (1973): 5-69.
- Martinic B, Mateo. "Patagonia austral: 1885-1925, un caso singular y temprano de integración regional autárquica". *Cruzando la Cordillera. La frontera argentino chilena como espacio social*. Coord. Susana Bandieri, Neuquén: CEHIR, Universidad Nacional del Comahue, 2005. 459-486.
- Mellado, Silvia. "La diáspora obligada a partir del 'arreo': aproximaciones a poemas de Pablo Riveros y Christian Formoso". *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 8 (2016): 205-221.
- Mellado, Silvia. "Patagonia y arreo en el área cultural sur y su literatura: tensiones entre tácticas y estrategias en textos de Liliana Ancalao, Tulio Galantini, Jaime Luis Huenún y Gloria Dünkler". *Patagonia literaria II. Funciones, proyecciones e intervenciones de autoría estratégica en la nueva literatura patagónica*. Ed. Claudia Hammerschmidt. Primera edición. Potsdam: INOLAS, 2016. 421-441.
- Mora, Gabriela. "Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados". *El puente de las palabras: Homenaje a David Lagmanovich*. Ed. Inés Azar. Washington: Organización de los Estados Americanos, 1994. 317-326.
- Noguerol, Francisca. "Minificción e imagen: cuando la narración gana la partida". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Primera edición. Palencia: Menoscuarto ediciones, 2008. 183-206.
- Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Primera edición (nueva edición corregida). México: Joaquín Mortiz y Grupo editorial Planeta, 1991.
- Pollastri, Laura. "La palabra escamoteada: una mirada sobre el relato breve". IV Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. JALLA, Cusco, Perú, 1999. [Inédita facilitada por su autora]
- Pollastri, Laura. "Desbordes de la minificción hispanoamericana". *Katatay Revista crítica de literatura Latinoamericana*, 3 / 4 (2006): 31-36.
- Pollastri, Laura. "Desordenar la biblioteca: microrrelato y ciclo cuentístico". *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en la literatura latinoamericana*. Eds. Pablo Brescia y Evelia Romano. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la Universidad Autónoma Nacional de México, 2006. Pp. 79-113.
- Pollastri, Laura, ed. *El límite de la palabra. Antología del microrrelato argentino contemporáneo*. Palencia: Menoscuarto ediciones, 2007.
- Pollastri, Laura. "La figura del relator en el microrrelato hispanoamericano". *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Eds. Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas. Palencia: Menoscuarto ediciones, 2008. 159-182.
- Pollastri, Laura. "El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato". *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Ed. Coord. y pról. Laura Pollastri. Buenos Aires: Katatay ediciones, 2010. 439-462.
- Pollastri, Laura "El sur en la palabra: meridionalidad y escritura". *Katatay Revista*

- crítica de literatura latinoamericana*, 10 (2012): 92-99.
- Pollastri, Laura. "La vigilia de los signos: microrrelato hispanoamericano desde las vanguardias". *Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS)*, Universidade da Coruña (2012): 1649-1660. <https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/13462/CC-130_art_162.pdf?sequence=1&isAllowed=y> 10/08/2018
- Pollastri, Laura, dir., coord. y pról. *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al Caribe anglófono: muestra crítica de textos)*. General Roca: Publifadecs, 2014.
- Pollastri, Laura. "Literatura en el sur del mundo: Patagonia y escritura". *Patagonia literaria: fundaciones, invenciones y emancipaciones de un espacio geopolítico discursivo*. Ed. Claudia Hammerschmidt. Potsdam: INOLAS, 2016. 21-46.
- Pollastri, Laura. "Las fronteras de Tlön: 'Patagonia' como territorio en la palabra del sur argentino chileno". *Patagonia literaria II. Funciones, proyecciones e intervenciones de autoría estratégica en la nueva literatura patagónica*. Ed. Claudia Hammerschmidt. Primera edición. Potsdam: INOLAS, 2016. 14-60.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Tomasini, Graciela. "Naturalezas vivas: retórica de la descripción en la ficción brevísima". *La huella de la clepsidra. El microrrelato en el siglo XXI*. Ed. Laura Pollastri. Primera Edición. Argentina: Ediciones Katatay, 2010. 107-120.
- Torri, Julio. *Tres libros. Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas*. México: Fondo de cultura económica, 1981.
- Torri, Julio. *Epistolarios*. Ed. Serge Zaitzeff. México: Universidad Nacional autónoma de México, 1995.