

Construir una ciudad para la memoria: *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita

Edmundo GARRIDO ALARCÓN

Universidad Complutense de Madrid
egarrido75@gmail.com

RESUMEN

Se plantea una lectura del poema *Canto a su amor desaparecido* del poeta chileno Raúl Zurita, aparecido durante la dictadura militar en Chile, desde una perspectiva que combina la antropología y la historia para comprender su configuración formal como una necrópolis para los *desaparecidos* en Chile y los países de la periferia de occidente. Esta configuración espacial permitiría trasponer, como *lugar de la memoria*, los hechos negados en una *Ciudad de la memoria*. Siguiendo el esquema antropológico del duelo, este lugar de la memoria es el espacio necesario para la sociedad para realizar el luto por los desaparecidos. Se destaca la importancia de su configuración formal mediante el uso de caligramas en forma de nicho y mapas que acentúan el carácter espacial de la composición del poema. En plena época de descreimiento postmoderno la propuesta afirmativa de Zurita dona un lugar para el duelo y la esperanza.

Palabras clave: Raúl Zurita, *Canto a su amor desaparecido*, luto, memoria, necrópolis.

ABSTRACT

A reading of *Canto a su amor desaparecido* by the Chilean poet Raúl Zurita, appeared during the military dictatorship in Chile, is proposed from a perspective that combines anthropology and history to understand its formal configuration as a necropolis for the disappeared from Chile and other peripheral countries of the West. This spatial configuration should allow a transposition, as a *lieu de mémoire*, the denied facts in a *City of memory*. Following the anthropological scheme of mourning, this *lieu de mémoire* is the necessary space for the society to enact mourning for the disappeared. The importance of the formal configuration is emphasized, the use of concrete poems (*calligrammes*) in the shape of niches and maps that stress the spatial character of the poem's composition. In the heyday of postmodernist skepticism Zurita's affirmative proposition gives a place for mourning and hope.

Keywords: Raúl Zurita, *Canto a su amor desaparecido*, mourning, memory, necropolis.

Canto a su amor desaparecido se configura como una *Ciudad de la memoria*. Para sostener esta hipótesis vamos a comenzar por presentar el contexto de la obra y luego algunos conceptos clave necesarios para comprender esta configuración. Estos son el ritual del duelo y los espacios que necesita para el trabajo de la memoria, a los que nos acercaremos con una mirada que combina aportes de historiadores y antropólogos. Con ellos podremos leer claramente la configuración espacial del poema en su especificidad de necrópolis o ciudad de los muertos, es decir, ciudad de la memoria.

La obra poética de Raúl Zurita tiene un innegable nexo con la coyuntura histórica de Chile durante el último cuarto del siglo XX aún cuando su alcance la supera ampliamente al plantear problemáticas universales usando procedimientos formales específicos para cada obra. Es por esto necesario recalcar que el libro que presentamos fue publicado cinco años antes del regreso a la democracia en Chile, apelando directamente a una problemática dolorosa pero central en la lucha por los derechos humanos, tanto en Chile como en otras dictaduras latinoamericanas: los *Detenidos Desaparecidos*. En este contexto, el *Canto* representa una propuesta poética para la realización del duelo por los desaparecidos y, por tanto, la habilitación de la posibilidad de resolver el desequilibrio social. El título del poema hace una referencia directa y evidente a esta situación que es necesario enfatizar desde el comienzo. Sin embargo, a pesar de esta referencia, es fácil ver que el *Canto a su amor desaparecido* no es un libro de denuncia al uso. No se sostiene en una ideología concreta en oposición al régimen militar ni se asienta en las convenciones de la poesía política¹. Para acercarnos al texto tenemos que comenzar por entender que este mismo título nos indica que es un *treno*. Es decir, un canto fúnebre y de lamentación del sobreviviente en el contexto de un duelo. La amante desaparecida a la que se hace alusión no puede ser encontrada. La designación de desaparecida es un eufemismo usado por los gobiernos totalitarios como herramienta de enmascaramiento de los crímenes cometidos. Sin embargo, la polisemia del título habilita otras lecturas. El amor desaparecido puede ser una mujer en particular o el concepto mismo de amor perdido por el hablante en una situación de crisis que lo imposibilita. Teniendo esto presente, comenzamos por establecer algunas características del concepto de duelo, y el trabajo de la memoria que conlleva, que nos serán útiles en la lectura del texto de Zurita como una configuración urbana. Una necrópolis, espacio privilegiado de la memoria.

¹ Este libro se enmarca en un proyecto más amplio, relacionado con los esfuerzos de cohesionar una sociedad fracturada en la postdictadura. Es la búsqueda colectiva de la *reconciliación*, palabra manida en política que ha terminado por perder su valor pero que fue un concepto clave del regreso a la democracia. El *Canto* encuentra su forma definitiva, bastante reducido, como una sección del libro definitivo del regreso a la democracia, *La vida nueva*. Sin embargo, el autor ha vuelto a publicar la edición original y versiones de la misma en diversas ocasiones, la última como sección de *Los países muertos* (Zurita 2006), por lo cual podemos afirmar que el *Canto* conserva su entidad de texto independiente.

LOS DESPARECIDOS Y EL DUELO

Dada la extensión de la dictadura militar en Chile (11-09-1973 a 11-03-1990), y en general, las situaciones similares en todo el subcontinente durante el periodo, el proceso de duelo no comienza al terminar la dictadura sino mucho antes. Cuando los familiares de los detenidos en las múltiples operaciones militares y policiales piden cuentas a las autoridades y éstas niegan los hechos generando una situación insoluble. El problema de la realización del duelo radica en el siniestro y cobarde método usado por tantas lamentables dictaduras en Latinoamérica y el mundo. No sólo cometen los asesinatos sino que además hacen desaparecer toda prueba. No existiendo el cuerpo de la víctima, no hay registro de lo sucedido. No hay evidencia que pueda incriminar, éste es el cobarde móvil del procedimiento. Pero el efecto inmediato de la eliminación del *registro*, siguiendo las ideas de Pierre Nora relativas al texto y al archivo (Nora 1984: VII-XLII), es que, al mismo tiempo, elimina el *lugar de la memoria* de las víctimas. Se las arranca de la historia y se las lanza al anonimato. Sólo en la postdictadura podrán aparecer informes y se resolverán algunos casos, a pesar de la amnistía con la cual la dictadura pretendía librarse de la justicia, pero la gran mayoría de los casos permanecerán sin resolverse.

Así, el mayor daño es para los deudos que quedan inhabilitados, en sentido antropológico, para llevar a cabo el proceso de duelo correspondiente al fallecimiento de un ser querido. Nadie certifica su muerte, sólo su *desaparición*. Además, estos casos permean a toda la sociedad por su carácter público y por tener los crímenes su origen en el Estado mismo, no sólo en el momento del golpe de estado sino durante toda su permanencia en el poder. Con esto, el proceso de luto interrumpido invalida la reintegración a la vida social de toda la comunidad, no sólo durante la dictadura sino también después. Para explicar este proceso vamos a recurrir al esquema antropológico clásico desarrollado por Arnold Van Gennep (1909) respecto a los funerales y su actualización en la sociedad occidental contemporánea realizada por Martine Segalen en 1998. Este esquema, que trata tanto con los comportamientos individuales como con su relación al conjunto de la sociedad, nos permitirá ver la relevancia de los lugares de la memoria para la realización del luto.

EL ESQUEMA DEL DUELO

Los funerales comprenden dos clases de ritos. Los de separación, el funeral mismo, que suelen ser breves en la mayoría de las culturas, y los *ritos de margen* (duelo o luto), que suelen ser largos y complejos (Van Gennep 1982: 209). El luto se abre con el rito de separación que es el funeral y se cierra con un rito de reintegración a la sociedad. Durante este periodo los deudos (en nuestro caso la sociedad entera, al estar el Estado implicado como un todo) constituyen una sociedad especial con los muertos, un estado liminar en el que se *suspende* la vida social hasta que se realice el *trabajo de la memoria* necesario para asumir la pérdida sin por esto olvidar a los difuntos.

La ausencia de los cuerpos implica la ausencia de una tumba y por tanto de un lugar donde los deudos puedan llevar a cabo, realizar, el ritual y por tanto reintegrarse a la sociedad. En el caso de ser toda la sociedad la involucrada, es toda ella la que es incapaz de reintegrarse (*reconciliarse*) ya que una parte importante de la misma está en una situación de *aporía*². Es una sociedad a la que le ha sido negada la posibilidad de la memoria, el duelo y la reconciliación.

Esta necesidad antropológica está actualizada y confirmada a pesar del constante proceso de secularización, y por tanto, de pérdida ritual, de la sociedad occidental. Por ejemplo, estudios como los de Philippe Ariès mostraban en los años 60 que, a pesar de la pervivencia del funeral y el culto a los muertos como “única manifestación religiosa común” (Ariès 2000: 189), existía una fuerte tendencia a la negación de la sociedad del carácter de *deudo* del sobreviviente, la “prohibición del duelo”, que genera una serie de patologías negativas (Ariès 2000: 228-229). Martine Segalen ha mostrado esta misma evolución, desde la antropología, defendiendo la vigencia del esquema de Van Gennep noventa años después de su aparición, y destacando que la situación de desequilibrio que enunciaba Ariès ha ido generando nuevas respuestas en la sociedad. El antiguo ritual judeocristiano ha desaparecido en gran medida o al menos no es representativo de la sociedad occidental pero perduran fenómenos de naturaleza *liminoide*, es decir relacionados a las fronteras que supera el rito. La sociedad evidencia un *déficit ritual* que priva del apoyo colectivo a los deudos y que se soluciona con la aparición de nuevos ritos (Segalen 2005: 65). Si esto es así en casos individuales dentro de una sociedad moderna, es posible entender el paralelo en la sociedad chilena de fin de siglo, también secularizada y en déficit ritual pero además golpeada por una situación de quiebra institucional. El rito se hace aún más importante por cumplir un rol que supera el duelo personal y se hace colectivo.

Entonces no sólo es relevante la ausencia del *registro*, que permitiría a cada grupo de familiares realizar su duelo independiente, sino que se hace urgente la necesidad de un *lugar de la memoria* colectivo. Este *lugar* es, sin duda, el espacio del *cementerio*, también considerado por Pierre Nora como fundamental. La *Ciudad de los muertos* configura un *lugar de la memoria* porque permite la realización del duelo colectivo. Desarrollando la serie inversa, no hay posibilidad de memoria porque no hay un lugar, el cementerio, porque no hay un cuerpo. La memoria como articulación del proceso de luto no se puede *hacer* porque no hay un espacio para hacerla.

ESPACIALIZACIÓN DEL TIEMPO - LECTURA DEL TEXTO

Hemos insistido en las relaciones espacio-tiempo que configuran el duelo ya que son centrales para comprender el procedimiento poético de Zurita en su texto. Como dice

² No hay una dilatación de los sucesos, que generaría una esperanza, como la dilatación del regreso a la democracia, sino una imposibilidad de realizar el ritual incluso cuando la normalidad democrática se haya recuperado.

Pierre Vidal-Naquet sobre el concepto de Nora: “En el sentido estricto de la palabra, [un ‘lugar de la memoria’] es un espacio que simboliza un tiempo, una transposición espacial cuya función es evocar precisamente algo que sucedió en el tiempo” (Vidal-Naquet 1996: 16). La memoria, tiempo, requiere de ese espacio. En nuestro caso, lo sucedido es la muerte ocultada bajo la denominación de *desaparición*. El espacio, ausente, es el espacio de la tumba que simboliza, al mismo tiempo, la vida del difunto y el tiempo de duelo de los sobrevivientes. Nos proponemos mostrar cómo Zurita, mediante un procedimiento de *espacialización del tiempo en el texto* pretende configurar, poéticamente, ese espacio. El procedimiento poético pretende desvelar o hacer aparecer lo que no es posible hacer aparecer, el cementerio con las tumbas de los desaparecidos.

Un libro-cenotafio que, aunque vacío, permite localizar en el espacio el ritual y la realización de la reintegración al tiempo social. El lugar no actúa, no pretende que se imparta justicia ni dar por terminado el proceso, sólo *dar lugar*, el don del lugar, a un proceso que debería ser paralelo y complementario al de la justicia, que es la aceptación de la pérdida en la realización del duelo. Este proceso antropológico en ningún caso implica el *olvido* de los difuntos sino que simplemente permite *asumir* su muerte y regular la aporía que significa la muerte para los sobrevivientes.

Para cerrar la herida abierta en el cuerpo social no se puede continuar dividiendo. Por lo mismo la dedicatoria del *Canto* va a incluir tanto a los deudos como a los asesinos y al mismo tiempo, contra la posición unívoca de la denuncia, va a asumir la incómoda y ambigua posición de interlocutor entre torturados y torturadores:

- *A la Paísa*
 - *A las Madres de la Plaza de Mayo*
 - *A la Agrupación de Familiares de los que no aparecen*
 - *A todos los tortura, palomos de amor, países chilenos y asesinos*
- (Zurita 1985: 9)

No es una dedicatoria en agradecimiento ni reconocimiento sino lo que debe ser una verdadera dedicatoria, enuncia a quienes se dirige el texto en primer lugar, sin que esto signifique reducir el ámbito de su público ni su alcance. Tanto es así que podemos ver que ya aquí no se restringe al caso chileno. Por otra parte, es de destacar que formalmente se inserta en el texto (cada línea cuenta con los mismos guiones que el resto de los versos de las primeras siete páginas del poema) y sólo se diferencia del resto por estar aislado.

Normalmente la dedicatoria es el primer paratexto de un libro. Sin embargo, encontramos otro texto antes de esta dedicatoria. Esto refuerza la idea de que esta dedicatoria es parte del texto pero, al mismo tiempo, problematiza la condición de este texto preliminar. Es una voz que se diferencia del hablante al incluir el nombre del poeta en su interpelación. No sabemos si es un mecanismo poético o un testimonio, en último caso, no importa. En otras obras Zurita ha incluido intertextos testimoniales de sueños de pobladores, aquí se habla de pesadillas. Sea cual sea el ori-

gen del texto mismo, la voz que se dirige al poeta es un dispositivo propio de la poética de Zurita.

*Ahora Zurita –me largó– ya que de puro verso
y desgarró te pudiste entrar aquí, en nuestras
pesadillas; ¿tú puedes decirme dónde está mi hijo?*
(Zurita 1985: 7)

Articulada en la dedicatoria a continuación, esta pregunta desgarrada es el pórtico de acceso a partir del cual leer todo el libro y entrar en el espacio que configura ya que es una pregunta *espacial*. Tendrá tiempo de saber quién fue el asesino y de reclamar justicia, pero lo primero es encontrar al desaparecido y darle sepultura. Al poner esta pregunta en el arranque de su *Canto*, Zurita asume la pesada responsabilidad de dar una respuesta. Así, la dedicatoria posterior no es ambigua, aunque incluya a víctimas y verdugos, ya que se dirige a ambos, que engloban a toda la sociedad, sino que busca dar respuesta a esta pregunta augural, dirigida al poeta, cuando la sociedad misma es incapaz de dar respuesta.

Dado el reducido espacio con el que contamos, sólo vamos a enunciar brevemente el resto del preámbulo del poema para centrarnos en la espacialización del tiempo que hemos anunciado. Es un poema largo en el que podemos identificar tres voces que finalmente convergen. Una testimonial, de un torturado, registra los hechos desde un tono alucinado y coloquial, escatológico y de confusión sexual, otra voz es íntima, habla a una amada desaparecida a la que ama aún después de que ambos hayan muerto, y la tercera, la del hablante propiamente dicho, quien canta el *Canto*. Cada una encuentra su particular forma sobre la página en blanco, siguiendo el dictado de Mallarmé. La primera voz está compuesta en prosa poética. Abre y cierra este preámbulo y por lo mismo engloba las otras dos voces. La segunda, el testimonio enloquecido, está compuesta en versos largos precedidos por un guión, como si se tratara de un acta o un registro, enfatizándose el lugar de la memoria del *archivo*. Por último, la tercera voz, del enamorado, es prosa poética diagramada en forma de un párrafo cuadrado aunque no lleno. Se da testimonio de tortura y de agresión, de dolor y de pérdida, de un amor que perdura a pesar de todo y de pena y nostalgia. También se alude al problema de la culpa. La voz del testimonio es la más dura y la más clara en su apreciación de la violencia: “De un bayonetazo me cercenaron el hombro y sentí mi brazo al caer al pasto. Y luego con él golpearon a mis amigos.” (Zurita 1985: 13). Aquí el brazo cortado es metáfora de la culpa que debe asumir una sociedad entera por los crímenes que se han cometido. Finalmente, se anuncian unos *países muertos* que serán *nichos* de un *cementerio* no localizado en ninguna latitud en concreto sino configurado en las siguientes páginas del libro.

LOS NICHOS

Después de este preámbulo, éste pórtico, encontramos la respuesta del poeta. Esta respuesta consiste en un cementerio configurado en dos galpones con treinta nichos.

Cada nicho es un caligrama cuadrado lleno y, al mismo tiempo, un poema en prosa, representando un nicho. Además en su mayoría comienzan por la palabra nicho y contienen el número correlativo de su posición.

Aparecen distribuidos de manera que el blanco de la página se convierte en una *nichería*³ que los aloja y así todo el libro pasa a ser un columbario. El nicho sería una forma cerrada, como el soneto, pero creada especialmente para esta obra. La función de un nicho es alojar un cuerpo. Para el horizonte de expectativas del lector parecería lógico, al punto de llegar a estas páginas y dentro del contexto metafórico de las voces precedentes, que los poemas trataran de individuos, casos concretos de detenidos desaparecidos.



Figura 1. Doce nichos, págs. 20 y 21 del *Canto*.

Sin embargo, el poeta aprovecha esta expectativa para subvertir la función del nicho y ensanchar radicalmente el alcance del poema articulando metafóricamente cada caligrama como un *país* donde el trabajo del duelo está pendiente. Centrándose especialmente en la periferia de occidente, es decir África y Sudamérica, e incluyendo zonas de entidad propia además de países políticamente diferenciados como los Nichos Amazonas y Arauco. Cada nicho incluye la descripción, el testimonio, la *memoria* poética, de aquello que necesita ser enterrado pero no olvidado. Son *países muertos* ya que,

³ *Nichería* sería la palabra técnica para referirse a un muro constituido de nichos, que no recoge el *DRAE*. Para un conjunto de nichos el *DRAE* indica la palabra *columbario*, pero esta designaría más bien el edificio donde se alojan los nichos, en *nicherías*.

al no poder cerrar sus lutos, sus sociedades permanecen en estado liminar. Así la necrópolis, *ciudad de la memoria*, en la que se describen los horrores sucedidos, es también una imagen (aunque distópica) del Cosmos. Espejo del mundo que, mediante un juego de sinécdoques, va de lo individual a lo colectivo en tres etapas concatenadas: persona – ciudad (de la memoria) – país. Esta singular articulación permite que el *Canto* supere la coyuntura espacio-temporal de los abusos de la dictadura en Chile para erigirse en un canto universal de dolor y memoria ya que habla tanto a los mismos países mencionados como a todos los países que están rodeados por esta *periferia*.

LOS MAPAS

Esta espacialización de la memoria se ve reforzada en su dispositivo visual mediante la inclusión de dos cartografías que nos muestran la disposición espacial de cada nicho en un columbario visto en planta.

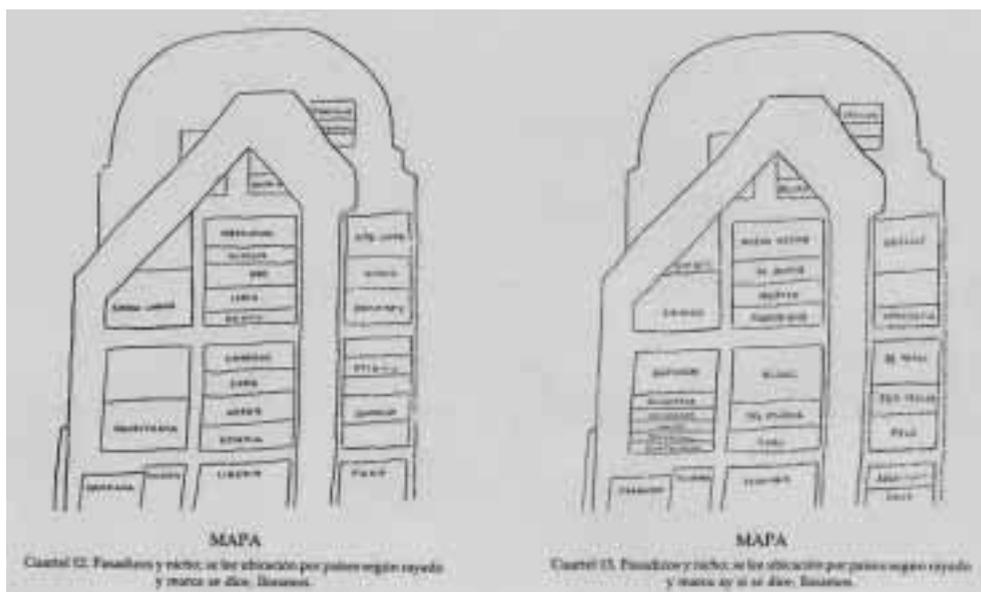


Figura 2. Mapas, págs. 24 y 25 del *Canto*.

El poeta los llama *galpones* y *cuarteles*, en referencia a muchos espacios de almacenamiento de mercancías, así como cuarteles militares, que fueron usados como prisiones provisionarias de los detenidos⁴. Las *nicherías* desplegadas como cali-

⁴ El mismo Zurita, sin haber participado en la vida política activa previa al golpe militar, sufrió la traumática experiencia de ser detenido y encerrado en la bodega de un barco mercante, no militar, de la Compañía Sudamericana de Vapores (Piña 1990: 206).

gramas en las páginas 19 a 23 se reconfiguran en la planta de los mapas. Quizás a partir de su formación como ingeniero civil, Zurita nos presenta la *Ciudad de la Memoria* en las dos caras principales del dibujo técnico, la vista frontal y la planta. No necesita más para mostrar una imagen de la muerte total y del espacio que la puede redimir a través del luto y la memoria. Además el mapa cumple con la función de asignar un lugar concreto a los nichos sobre la tierra, los delimita en el espacio, dándoles fronteras como países para completar la trasposición metafórica⁵.

APARICIÓN - AFIRMACIÓN

Los mapas se sitúan entre el final de los nichos y la última sección del poema. A pesar de su potencia poética debemos retomar el final de los nichos para ver que evolucionan desde los testimonios locales hacia el motivo del duelo. En los tres últimos aparece una nueva voz, diferente a las anteriores. No es el *archivo* escrito sobre la lápida del nicho sino una voz que surge desde el interior del nicho al sentirse interpelada desde el exterior. La *voz del nicho*, que ha sido invocada, responde preguntando “¿Me llamas tú?” (Zurita 1985: 23). Pregunta que queda suspendida en los dos mapas, que nos dejan ver, de un golpe de ojo, toda la muerte que nos ha llegado y llegará, pero evoluciona hacia un diálogo, en la última parte, formado por preguntas y respuestas. Todas las respuestas son “Sí, dice” (Zurita 1985: 27). Afirmaciones a preguntas de la *memoria*, “¿Te acuerdas...”, “¿Recuerdas...”, memoria del dolor, del abandono y la muerte que se resuelven en una invitación al canto para terminar en una gran *invocación* final. Invocación a la desaparecida para que cante:

*¡Aparece entonces!
levántate nueva de entre los paisitos muertos
chilenos, somozas y traidores.*

(Zurita 1985: 27)

Le pide que le devuelva el canto y el poeta se define como “desaparecido del amor / palomo y malo” (Zurita 1985: 29), asumiendo las tres personas que aparecen en su poema, los desaparecidos, el enamorado⁶, pero también el asesino.

⁵ Es necesario recalcar que una de las virtudes formales de esta obra es la subversión de esquemas vanguardistas (caligrama, poesía visual, diversos registros, etc.) como pivotes referenciales. Es decir, no usados en una desarticulación del discurso que se oriente al *nonsense* sino, por el contrario, como articuladores formales de la temática textual. Si el texto habla de dar un lugar a los desaparecidos para realizar el luto, la forma del texto es ese lugar.

⁶ Se debe recordar que el apellido Zurita también es el adjetivo que define una especie de *paloma*.

Así un rotundo “Sí, dice” (Zurita 1987: 29)⁷ aislado en el centro blanco de la última página, diagramado en un cuerpo mucho mayor que el resto del texto, impacta en su doble respuesta. Es un sí al imperativo de la invocación, aparece, levántate. Pero no sólo es la respuesta de la *voz del nicho* a la invocación precedente sino que responde, al mismo tiempo, a la pregunta del pórtico dando una conclusión total a la problemática abierta y generadora de la tensión poética de todo el libro. Esta vez el sí es la voz del hablante-poeta que dice poder responder afirmativamente a la pregunta. *Sí*, su poema, el *Canto a su amor desaparecido*, se ofrece, se dona, como un *lugar de la memoria* para encontrar al desaparecido y realizar el trabajo del duelo. Luego vendrán los memoriales, los informes oficiales y la justicia. Imprescindibles y una tarea aún pendiente. Pero así como nada, y aquí está la tragedia, nos hará recuperar a quienes desaparecieron, tampoco nada puede invalidar la urgencia y la validez del poema de Zurita como espacio de memoria, monumento o memento para las víctimas de la injusticia en Chile y en la periferia de Occidente así como propuesta regeneradora y testimonio universal para el futuro.

Por otra parte, este *don*, esta afirmación rotunda, muestra una gran entereza y solidez enfrentándose a una posmodernidad irónica, subjetiva y descreída, en sus años de apogeo, donde los grandes Relatos, y las grandes afirmaciones que conllevan, se daban por “descompuestos” y los lazos sociales rotos, generando una “masa compuesta de átomos individuales” (Lyotard 1984: 36). Zurita, a conciencia de esta situación, se posiciona respecto a ella: “Vivimos en un tiempo dominado en cierta forma por el nihilismo, por el postmodernismo. [...] Pero frente a ese descreimiento, siento que llegó el momento de las grandes afirmaciones” (Piña 1990: 229). No es un regreso retrógrado a los estragos que causaron los grandes Relatos por vía de los totalitarismos, sino que es un proceso de asimilación de este peligro y una apuesta por la esperanza. Contra una posmodernidad sin historia, el *Canto* da un lugar a la *memoria*, dona un espacio a la historia negada. No hay ataque ni amenaza, no hay odio ni venganza. Hay un testimonio de lo sucedido, el *archivo* para la memoria, y una invitación al encuentro en la *Ciudad de la memoria*. En una entrevista ya realizada en democracia Zurita decía:

Tal vez la misión de la literatura en estos países, si es que tiene alguna, deba ser darle, en nombre de la sociedad, sepultura a todos aquellos cuerpos que en esta historia no han terminado de morir y que por eso no han terminado de vivir sus vidas. (Piña 1990: 230)

⁷ Incluido en la cuarta edición, definitiva. La primera edición en su lugar incluía el texto “Así sonó entonces el Canto / a su amor desaparecido” (Zurita 1985: 29). El resto de cambios entre la primera y la cuarta ediciones son mínimos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIÈS, Philippe (2000): *Morir en occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LYOTARD, Jean-François (1984): *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- NORA, Pierre (1984): “Entre mémoire et histoire”, en NORA, Pierre (ed.), *Les lieux de mémoire*. Vol. 1, La République. Paris: Gallimard. VII-XLII.
- PIÑA, Juan Andrés (1990): *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile: Pehuén.
- SEGALEN, Martine (2005): *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid: Alianza.
- VAN GENNEP, Arnold (1981): *Les rites de pasagge*. Paris: Picard.
- VIDAL-NAQUET, Pierre (1996): *Los judíos, la memoria y el presente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ZURITA, Raúl (1985): *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Universitaria.
- (1987⁴): *Canto a su amor desaparecido*. Santiago de Chile: Universitaria.
- (2006): *Los países muertos*. Santiago de Chile: Tácitas.