

COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

III · STUDI ISPANICI

© Copyright by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

## COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI

### III · STUDI ISPANICI

*Dirección:* LORETO BUSQUETS, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milán · *Consejo de Redacción:* ANDREA BATTISTINI, Università di Bologna · GUILLERMO CARNERO, Universidad de Alicante · MAXIME CHEVALIER, Université de Bordeaux · LUIS ALBERTO DE CUENCA, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid · †ALAN DEYERMOND, Queen Mary and Westfield College, Londres · ANTONIO DOMÍNGUEZ LEIVA, Université du Québec à Montréal · TEODOSIO FERNÁNDEZ, Universidad Autónoma, Madrid · †CLAUDIO GUILLÉN, Harvard University · ROBIN LEFERE, Université Libre de Bruxelles · JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA, Universität Bern · ALBERTO MARTINO, Universität Wien · BLAS MATAMORO, Escritor, Madrid · †MARGHERITA MORREALE, Università degli Studi di Padova · MELCHORA ROMANOS, Universidad de Buenos Aires · MARCO SANTORO, Università degli Studi di Roma “La Sapienza” · MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid · LÍA SCHWARTZ, The City University of New York · GONZALO SOBEJANO, Columbia University, Nueva York · CHRISTOPH STROSETZKI, Westfälische Wilhelms Universität Münster.

Fondata da Guido Mancini e diretta da Loreto Busquets,  
la COLLANA DI TESTI E STUDI ISPANICI si articola in:

SEZIONE I · TESTI CRITICI

SEZIONE II · SAGGI

SEZIONE III · «Studi ispanici»

SEZIONE IV · RICERCHE BIBLIOGRAFICHE (dir.: L. BUSQUETS, A. MARTINO, M. SANTORO)

SEZIONE V · STUDI E TESTI DI LETTERATURA RELIGIOSA DEL CINQUE-SEICENTO

★

«Studi ispanici» is an International Peer Reviewed Journal.

The eContents are Archived with *Clocks* and *Portico*.

# STUDI ISPANICI

XLI · 2016

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXVI

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

*Print and/or Online official subscription rates  
are available at Publisher's web-site [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,  
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,  
tel. +39 0670493456, fax +39 0670476605, fse.roma@libraweb.net

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 7 del 1980  
Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale  
(compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione  
(comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet  
(compresi siti web personali e istituzionali, [academia.edu](http://academia.edu), ecc.), elettronico, digitale,  
meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro,  
senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part  
(included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means:  
print, internet (included personal and institutional web sites, [academia.edu](http://academia.edu), etc.), electronic,  
digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium,  
without permission in writing from the publisher.*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2016 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

ISSN 0585-492X

E-ISSN 1714-1588

LA FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA  
EN LA LITERATURA HISPÁNICA

Número coordinado por

ROBIN LEFERE

Catedrático de Literaturas hispánicas · Université libre de Bruxelles

# ÍNDICE

## LA FICCIONALIZACIÓN DE LA HISTORIA EN LA LITERATURA HISPÁNICA

ROBIN LEFERE, *Presentación* 11

### ENSAYOS

YOLANDA RODRÍGUEZ PÉREZ, *Alejandro Farnese, el Décimo de la Fama: un héroe histórico contemporáneo en las tablas áureas* 21

DOLORES TRONCOSO, *Visión galdosiana del general Prim* 37

FERNANDO DÍAZ RUIZ, *¿Reportajes novelados o cuentos históricos? Literatura, historia y periodismo en A sangre y fuego de Manuel Chaves Nogales* 53

CELIA FERNÁNDEZ PRIETO, *Las paradojas de una novela sin ficción: Anatomía de un instante de Javier Cercas* 67

LORETO BUSQUETS, *Historia y mito en O César o nada de Vázquez Montalbán* 77

ANTONIO J. GIL GONZÁLEZ, *La ficcionalización de la Guerra civil española en la novela gráfica y el videojuego del siglo XXI: de Los surcos del azar a España 1936* 109

\*

JAVIER DE NAVASCUÉS, *Una epopeya defensiva para un mundo frágil: los corsarios en la poesía épica colonial* 127

ŁUKASZ GRÜTZMACHER, *Ediciones de cartas privadas de emigrantes a Indias y figuraciones del pasado colonial* 149

PATRICK COLLARD, *Álvaro Mutis y Felipe II: el díptico de obertura del poemario Crónica Regia y sus contextos* 163

ROSA PELLICER, *La novela histórica de la Antigüedad en el modernismo hispanoamericano* 181

ÁNGEL ESTEBAN, YANNELYS APARICIO, *José Martí en la literatura posmoderna cubana* 197

ROSA MARIA GRILLO, *Cuentos y relatos históricos en la narrativa hispanoamericana* 211

RAFAEL OLEA FRANCO, *La inscripción de la Historia en la narrativa mexicana del siglo XX* 229

KRISTINE VANDEN BERGHE, *Escribir el presente histórico mexicano: narrar desde narcolandia* 245

EMILIA I. DEFFIS, *«No hay tumbas para la memoria»: relatos filiales e historias de desaparecidos* 263

GENEVIÈVE FABRY, *La ficción histórica en dos poemarios recientes: Cuadernos de guerra de Raúl Zurita y Nombres propios de Yaki Setton* 275

FERNANDO MORENO, *Ciencia ficción y ficcionalización de la Historia en la narrativa chilena contemporánea* 291

LA FICCIÓN HISTÓRICA  
EN DOS POEMARIOS RECIENTES:  
CUADERNOS DE GUERRA DE RAÚL ZURITA  
Y NOMBRES PROPIOS DE YAKI SETTON

GENEVIÈVE FABRY  
Université catholique de Louvain

EN la síntesis magistral que dedica a la novela histórica, Robin Lefere propone evitar los callejones sin salida a los que se ve abocado el crítico en pos de una definición genérica rigurosa, prefiriendo optar por una visión abarcadora y totalizadora: «Frente a la diversidad de los géneros literarios históricos, cabe postular una noción de Literatura histórica: noción que apunta a un macrogénero teórico y que subsume las diversas modalidades literarias de discurso histórico». <sup>1</sup> Esta visión polisistémica invita a considerar conjuntamente los géneros que tienen por objeto la Historia: narrativa, ensayo, teatro y poesía. La propuesta es sugerente e induce a poner en perspectiva la evolución de los distintos géneros. De esta manera, por ejemplo, la tan mentada “nueva novela histórica” parece menos nueva cuando se la contrasta con las prácticas poéticas que, desde los años 60 por lo menos, tendían a incluir una serie de estrategias que luego se declararían típicas de ella: mezcla de Historia y ficción; distorsión de datos históricos mediante estrategias variadas (omisión, anacronismos, etc.); presencia intensa de la intertextualidad que despliega de forma variable la intención irónica, satírica o paródica; puesta en tela de juicio de la posibilidad misma de la escritura historiográfica, etc. Estos rasgos remiten de forma muy general a la caracterización de un subgénero acuñado en 1993 por Seymour Menton en su libro titulado *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. Los *Comentarios reales* de Antonio Cisneros (1964) podrían constituir un ejemplo pertinente en el ámbito de la poesía de una elaboración irónica, crítica y desmitificadora de la Historia con una intensa carga intertextual, como se ve desde el título mismo, inspirado en Garcilaso de la Vega el Inca. Valga este ejemplo para subrayar el interés de una propuesta teórica que incita al crítico a desencasillar la problemática de la novela histórica de una definición vinculada de manera restrictiva con el género.

También la poesía tiene mucho que decir acerca de la Historia: el decir poético mismo encierra la llama y la ceniza – palpitación viva y huella – del paso del tiempo y del recuerdo de las acciones humanas. Para realzar el valor a la vez performativo y cognitivo del decir poético, <sup>2</sup> quisiéramos defender la productividad

<sup>1</sup> ROBIN LEFERE, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid, Visor, 2013, p. 29.

<sup>2</sup> Como la narrativa, aunque con sus propios medios expresivos, el poema puede encerrar un verdadero «pensar sobre la historia». (Véase el capítulo dedicado al «pensar de la novela histórica», *ibidem*, pp. 151-162).

analítica de la noción de ficción aplicada – ¿por qué no? – a la poesía cuando se ocupa de la Historia.

#### LA POESÍA SOBRE LA HISTORIA CONSIDERADA COMO FICCIÓN

En el uso común del español actual, la palabra « ficción » tiende a equipararse con la de narración situada en un universo imaginario. Así, la definición del *DRAE* recuerda primero la etimología de ficción que la vincula con el verbo fingir (1. « Acción y efecto de fingir, 2. f. Invención, cosa fingida »), antes de precisar su sentido literario: « 3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. *Obra, libro de ficción* ». Sin embargo, ya en la *Poética* de Aristóteles, se imponía un distingo entre poesía épica y lírica, la primera usando, como la tragedia, los recursos de la *mimesis*. A partir del Renacimiento, se afirma la idea de que la ficción no va reñida con una cierta calidad de veracidad.<sup>1</sup> Si consideramos ahora la poesía contemporánea, su calidad de ficción no es objeto de consenso ni por parte de los autores ni por parte de los críticos. Este disenso recorre, por ejemplo, la antología de textos teóricos sobre poesía reunida por Claude le Bigot. Basándose en la acepción más común de ficción como cosa fingida, algunos poetas, como Gamoneda, reivindican el valor del poema como revelación y experiencia real: « la literatura (la gran literatura) es *ficción*, y la poesía, cualquiera que sea el género en que aparezca, [...] no es ficción. La poesía, en sí misma y por sí misma, es realidad. [...]. La poesía, lenguaje aprendido cuando todavía el mundo era sagrado, nombra lo desconocido, [...] y al nombrarlo, lo *realiza*, lo dota de una existencia intelectual y de una fisicidad en el lenguaje ».<sup>2</sup>

En cambio, Miguel García Posada reivindica la calidad de ficticio para el sujeto lírico, destacando « la desintegración del yo real » en gran parte de la poesía contemporánea que ostenta « la condición teatral, el carácter de juego que tiene la poesía ».<sup>3</sup> La convergencia de los caracteres lúdico y ficcional es también central en la concepción que defiende Rafael Núñez Ramos: « La poesía, en cuanto juego, participa doblemente de la condición de ficción; en primer lugar, porque todo juego lo es en alguna medida, ya que implica un universo cerrado, convencional y, en algunos aspectos, imaginario; en segundo lugar, porque, como la literatura toda, pertenece a la clase de juegos que Caillois llama de *mimicry* (imitación) ».<sup>4</sup>

No se trata pues de oponer ficción y realidad (o verdad) sino de ver cómo el dispositivo peculiar de la ficción como juego permite e incluso fomenta una relación estrecha con la realidad, que Núñez Ramos expresa en términos dialécticos: « la poesía, por ser ficción, no apunta a una realidad exterior a sí misma,

<sup>1</sup> « A partir de la Renaissance, la fiction trouve place dans les attributs de la poésie: on oppose l'historien, qui dit le vrai, l'orateur, qui dit le juste, et le poète, qui dit le possible au moyen de fictions. [...] les oeuvres de fiction peuvent donner à voir des "types", donc des vérités certes feintes, mais plus générales que celles dont traitent l'éloquence et l'histoire » (RICHARD SAINT-GELAIS, voz "Fiction", en *Le dictionnaire du littéraire*, dirección de Paul Aron [et al.], París, Presses Universitaires de France, 2006).

<sup>2</sup> ANTONIO GAMONEDA, citado en CLAUDE LE BIGOT, *Comprendre le texte poétique. Domaine hispanique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 185.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>4</sup> RAFAEL NÚÑEZ RAMOS, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 1992, p. 54.

mantiene siempre un doble vínculo con la realidad, pues por un lado la invoca y por otro la revela, y ello sin hacernos salir del dominio cerrado y ficticio del juego, dado que la invocación es una propiedad de las unidades lingüísticas y la revelación una experiencia efímera y personal del jugador al poner en contacto su personalidad global y su experiencia del mundo con el objeto de ficción [...]».<sup>1</sup>

Por consiguiente, para Núñez Ramos, si un rasgo esencial de la ficción estriba en su naturaleza lúdica combinada con un alcance cognitivo específico, es de suponer que ambas dimensiones se arraigan en el acto de habla peculiar que rige la poesía: «podemos reconocer en la ficción un acto lingüístico, si no serio, pues se rige por las reglas del juego, sí al menos eficaz, con una meta u orientación diferente de la asertiva, pero también del engaño y la broma; podemos definir esa meta como el conocimiento estético de la complejidad del mundo, pero estético quiere decir, sensorial, subjetivo, personal, afectivo, implicante [...]».<sup>2</sup>

Nos llama la atención el hecho de que otro especialista de la ficción también la defina a partir del juego como «fingimiento lúdico compartido» [«feintise ludique partagé»]<sup>3</sup> e insista no tanto en la «mise-en-intrigue»<sup>4</sup> como carácter distintivo, sino más bien en la inmersión del receptor en el mundo imaginario cuyos contornos ha esbozado el pacto lúdico de la ficción. Para esta inmersión, Schaeffer destaca varios «vectores»<sup>5</sup> entre los cuales encontramos «el fingimiento de actos de lenguaje» [la «feintise d'actes de langage»<sup>6</sup>]. En la perspectiva de Schaeffer, la cuestión de la verosimilitud o de la imitación de lo real debe dar paso a la pregunta central de la ficción, que es también su función esencial, esto es, su capacidad de elaborar «el acceso a la modelización ficcional de estados de hechos [...] (experiencia perceptiva, situación actancial, narración de acontecimientos, situación intramundana...)».<sup>7</sup> La representación ficcional concebida como *modelización*<sup>8</sup> del mundo conviene perfectamente para la poesía que se propone expresar un determinado conocimiento, marcado subjetivamente, acerca de la Historia.

En resumen, este primer recorrido teórico nos permite destacar algunos elementos fundamentales a la hora de acercarnos al análisis de un corpus poético concreto dedicado a la memoria de un periodo histórico reciente. Se propone aquí estudiar dos poemarios recientes: *Nombres propios* (2010) del argentino Yaki

<sup>1</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>3</sup> JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, pp. 145 y ss.

<sup>4</sup> Como hace Lefere refiriéndose a Ricoeur (Robin Lefere, *op. cit.*, p. 155).

<sup>5</sup> «Les vecteurs d'immersion sont les feintises ludiques, les amorces mimétiques, que les créateurs de fiction utilisent pour donner naissance à un univers fictionnel et qui permettent aux récepteurs de réactiver mimétiquement cet univers» (JEAN-MARIE SCHAEFFER, *op. cit.*, p. 244).

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 199. Traducción nuestra, como la de las otras citas de fuentes en francés.

<sup>8</sup> Véanse también al respecto las definiciones de los diccionarios de referencia tanto en español como en francés. Según el DRAE: «4. Esquema teórico, generalmente en forma matemática, de un sistema o de una realidad compleja, como la evolución económica de un país, que se elabora para facilitar su comprensión y el estudio de su comportamiento». La definición del *Tresor de la langue française* (en línea) también es iluminadora: «Opération par laquelle on établit le modèle d'un système complexe, afin d'étudier plus commodément et de mesurer les effets sur ce système des variations de tel ou tel de ses éléments composants».

Setton (1961-) y *Cuadernos de guerra* (2009) del chileno Raúl Zurita (1950-).<sup>1</sup> Estos dos libros se enmarcan en la memoria de la postdictadura de sus respectivos países, una memoria de carácter relativamente tardío (si tomamos como punto de referencia la clausura oficial de ambos regímenes políticos – 1983 y 1990 – hay un lapso temporal igual o incluso superior al de una generación). Este corpus se considerará como ficción en el sentido que acabamos de indicar: la poesía esboza un espacio regido por un juego serio, en la medida en que supone una confrontación con la experiencia del lector, un enriquecimiento de su conocimiento del mundo y una invitación a una «respuesta afectiva» por su parte.<sup>2</sup>

En la inmersión ficticia propugnada por la poesía, intentaremos destacar el valor de un acto de habla determinado: el de nombrar. Si bien el yo lírico asume en parte una función testimonial en ambos libros, su enunciación se ve regida por otros imperativos que un estudio más profundizado, especialmente del valor poético del nombre propio, nos permitirá – esperamos – discernir. De hecho, el énfasis en la nominación es bastante evidente en el primer poemario en consideración: *Nombres propios*. En el segundo, *Cuadernos de guerra*, son recurrentes también los nombres propios tanto de personas como de lugares. En ambos libros, este énfasis onomástico se vincula con un peculiar recorrido del yo lírico, que se adentra en la memoria de la historia occidental del siglo xx, realzando las resonancias entre los acontecimientos trágicos del genocidio judío durante la segunda guerra mundial y los traumas sufridos durante las últimas dictaduras argentina y chilena, respectivamente para sendos autores. Este acercamiento entre nazismo y Terror de Estado en el Cono Sur ya ha dado lugar a indagaciones de varia índole tanto en el terreno del ensayo como de la narrativa.<sup>3</sup> En Chile, sobresale la portentosa obra de Roberto Bolaño que indaga en las manifestaciones de un Mal político, histórico y casi metafísico (véase sobre todo su *opus magnum*: 2666), armando una compleja caja de resonancia entre el nazismo de la segunda guerra mundial, la dictadura chilena bajo Pinochet y los feminicidios que asolan el México contemporáneo en la frontera norte del país. Semejante recorrido histórico y literario que vincula la historia europea con la latinoamericana no es pues ori-

<sup>1</sup> Las ediciones de referencia son las siguientes: RAÚL ZURITA, *Cuadernos de guerra*, Madrid, Amargord, 2009; YAKI SETTON, *Nombres propios*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2010; sigue a las citas de estos poemarios la página correspondiente.

<sup>2</sup> Véase la cita completa de Núñez Ramos: «En resumen, las palabras del poema proponen una representación semántica de experiencias, situaciones, objetos... que, por ser ficticios (sobre cuya condición la peculiar elaboración del significante insiste), no reflejan situaciones, objetos, experiencias del mundo real, sino que estimulan la respuesta afectiva del perceptor invitándolo a confrontar su experiencia vital con el ámbito imaginario del poema: tal confrontación es la que produce el conocimiento, no como comprensión intelectual de la realidad, sino como sentimiento de implicación en ella» (RAFAEL NÚÑEZ RAMOS, *op. cit.*, p. 59).

<sup>3</sup> Para el ensayo, se consultarán los libros de PILAR CALVEIRO y sobre todo el estudio capital de DANIEL FEIERSTEIN, *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007. Para la narrativa, véase el breve pero esclarecedor estudio de LUCÍA CAPALBI, *Representaciones del nazismo en literatura argentina*, en *III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, CELA, 2013, en [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/capalbi\\_luc\\_acc.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/capalbi_luc_acc.pdf) (consulta: 19 de agosto de 2015). También puede consultarse el libro de LEONARDO SENKMAN, SAÚL SOSNOWSKI, *Fascismo y nazismo en las letras argentinas*, Buenos Aires, Lumiere, 2009.

ginal como tal. En cambio sí lo es el modo poético elegido que, al problematizar las representaciones de los acontecimientos históricos y su resonancia afectiva en el lector mediante la peculiar elaboración formal, va a estimular al mismo tiempo en el lector una respuesta afectiva y una interrogación epistemológica.

Veamos pues cómo se elaboran las dimensiones cognitivas y simbólico-afectivas en cada poemario, partiendo de la hipótesis de que la nominación es un elemento clave en la confrontación entre el poema y el lector.

#### LA MEMORIA COLECTIVA COMO CAMPO DE LUCHA EN CUADERNOS DE GUERRA

En la obra de Raúl Zurita esta confrontación poema/lector toma un cariz claramente polémico. Desde sus primeros poemas, y especialmente en *Purgatorio* (1979), libro que le vale inmediatamente un gran reconocimiento en los medios literarios chilenos, el sujeto lírico es un sujeto escindido, asediado por la locura y el sufrimiento, pero también habitado por un sueño utópico de reconciliación, justicia y belleza. Zurita considera que la poesía es una «práctica para el paraíso»,<sup>1</sup> con las múltiples resonancias que tal afirmación pueda contener: desde la escatología cristiana hasta la intertextualidad con la *Divina commedia* de Dante, pasando por la consideración de la poesía como acción de arte, según el propio Zurita lo ha explicado refiriéndose a las « Acciones de arte» realizadas por el colectivo CADA<sup>2</sup> durante la dictadura de Pinochet en Chile. Esta dictadura condiciona fuertemente la escritura de Zurita al ser éste víctima de una detención política durante los primeros días después del Golpe, que va a marcar fuertemente su trayectoria creativa. Después de la vuelta a la democracia, Zurita no deja de denunciar la amnesia de una sociedad incapaz de enfrentarse críticamente con su pasado.

En *Cuadernos de guerra* (2009), libra una batalla feroz contra las imágenes ya fosilizadas del pasado reciente de Chile. Rompiendo con una visión encerrada en el espacio nacional chileno, superpone sistemáticamente varias temporalidades y espacios en una misma enunciación. Las referencias temporales que más frecuentemente se entrecruzan en el libro de Zurita son las tres siguientes: una historia arcaica de servidumbre y liberación de tonalidad bíblica (el episodio del paso del Mar Rojo), la segunda guerra mundial (con referencias insistentes a la Shoah y a los bombardeos nucleares de Hiroshima y Nagasaki) y la historia chilena marcada a fuego y sangre por el Golpe de Estado de Pinochet, hecho que se entrecruza constantemente con episodios de la vida del poeta. Los poemas titu-

<sup>1</sup> Véase la frase completa: «Entendamos entonces nuestra propia actividad productora como una práctica para el Paraíso. Como una práctica que asumida desde el dolor de la propia experiencia, transforme la experiencia del dolor en la construcción colectiva de un nuevo significado» (RAÚL ZURITA, *¿Qué es el paraíso?*, «La crítica de arte», 1979, n. 3, s.p., en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/que-es-el-paraiso> (consulta: 15 de abril de 2015).

<sup>2</sup> Se trata de un grupo neovanguardista chileno, el “Colectivo de acciones de arte”, fundado en 1979 y formado además de Zurita por «la novelista Diamela Eltit, los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo y el sociólogo Fernando Balcells. [...] Mediante una serie de intervenciones artísticas en Santiago, el grupo CADA denunció tanto a la dictadura de Pinochet como la manera tradicional de hacer arte contestatario» (ROBERT NEUSTADT, Raúl Zurita. *Entrevista*, «Hispanamérica», 2000, n. 85, p. 77).

lados «Desierto de Chile/Tres escenas» son buena muestra de este dispositivo. El primero arranca con una referencia a la vez vaga (por ahistórica) y precisa (por el artículo determinado) relativa a dos espacios esenciales de la poesía zuritiana – «La ciudad de arena se mimetiza con el desierto» (p. 27) – antes de aludir, sin nombrarla, a Diamela Eltit, ex-pareja del poeta: «la que fue mi mujer [...] cuando publicaba sus novelas...». Termina el poema con estos versos:

[...] Vivimos casi  
diez años juntos, pero eso, lo dije, fue hace una  
eternidad. ¿Te duele? Qué, le pregunté. Eso, el  
Parkinson, ¿te duele? Cuando desperté tenía la  
boca reseca. Sentí el sonido de un bombardero  
que volaba muy alto y supe que los restos de  
Hiroshima jamás tendrían paz sobre la tierra (p. 27).

La ficción histórica que arman los poemas se tensiona entre dos polos opuestos: la referencia histórica precisa, plasmada generalmente por fechas y nombres concretos (de personas y/o lugares), se ve distorsionada por una perspectiva marcada por el sueño, la alucinación o la locura. Esta perspectiva reivindica para sí un alcance real mediante la voz asertiva del hablante lírico: se presenta como revelación («supe...») y al mismo tiempo se arraiga en una contemporaneidad que es también la del lector, quien está invitado a acoger temporalidades heterogéneas e interconectadas que desasosiegan al sujeto lírico. La tarea del poeta es comunicar esta falta de paz, esta repetición de la Historia como hostigamiento insoportable para que el lector lo siga en su rebeldía profunda en pos de un orden utópico.

La sección «Mi dios es no» (pp. 119-137) es emblemática del trabajo poético de Zurita, siempre en proceso, a la vez que expresa su visión de la Historia como repetición enajenada. El epígrafe remite al evangelio de Lucas 10, 20: «Vuestros nombres están escritos en el cielo». A continuación aparecen cinco fotografías en blanco y negro que reproducen las frases en el cielo que, según el deseo de Zurita, un avión había trazado en el cielo de Nueva York en 1982 y cuyo dibujo había sido fotografiado y recogido en su libro *Anteparaiso* (1982). Los cinco primeros poemas de la sección llevan un título que corresponde con tres frases de las quince que se escribieron en el cielo neoyorquino. En los poemas restantes de la sección, los títulos siguen el mismo esquema (tres frases empezando con «Mi Dios...») pero se hacen eco de la recepción que tuvo esta acción de arte en Chile. Se afirma aquí el movimiento de ampliación y repetición que iba a culminar con la publicación de *Zurita* (2011), *opus magnum* que integra y reorganiza los poemarios publicados anteriormente.<sup>1</sup> En la sección bajo consideración de *Cuadernos de guerra*, nuevos poemas titulados por oraciones del tipo «Mi dios es...» / «Mi dios no es...» alternan con las fotografías y se refieren ora al horror de la dictadura chilena, ora a los estragos provocados por los bombarderos americanos que sobrevuelan Nagasaki e Hiroshima:

*My God is a little boy My God is a fat man* escribían  
los bombarderos en el cielo 060845

<sup>1</sup> RAÚL ZURITA, *Zurita*, Santiago de Chile, UDP, 2011.

[...] Son las nuevas carabelas del Pacífico  
 replicamos nosotros mirando las largas llanuras de  
 Nagasaki e Hiroshima pasar a la deriva en los cielos  
 chilenos polvorientas idas como dos barcos de  
 tierra flotando entre los demolidos fiordos del nuevo día (pp. 134-135).

En el poema «MI DIOS NO ESTUVO MI DIOS NO QUISO MI DIOS NO DIJO» se pone en relación el encierro de oponentes a Pinochet en el estadio de fútbol, el entorno marítimo entre amenazante y liberador,<sup>1</sup> y una referencia a su más feroz detractor: el «hepático/ Bolaño escribiendo con aviones la estrella distante de/ un dios que no estuvo de un dios que no quiso... de un/ dios que no dijo» (p. 133). De hecho, a los ojos de Roberto Bolaño, la visión profética y mesiánica de Zurita parece abocada a una grandilocuencia mortífera. De este juicio final testimonian principalmente dos personajes bolanianos: el «infame» Carlos Ramírez Hoffman, cuya biografía cierra *La literatura nazi en América*, y Carlos Wieder (que también se hace llamar Alberto Ruiz-Tagle), cuya historia resulta de la ampliación de la biografía anterior en una historia más larga, la novela *Estrella distante*. Ambos pilotos encarnan al «artista protegido por el estado neoliberal dictatorial».<sup>2</sup> Se inscriben así no solo en la tradición vanguardista de las acciones de arte aéreo practicadas por los futuristas italianos, como recuerda Jennerjahn, sino también en la tradición mucho más reciente de la neovanguardia chilena, esto es, el grupo CADA del que formó parte el propio Zurita. Ambos realizan varias salidas escribiendo, con el humo del avión, versos en el cielo. El primer «acto poético» de Wieder consiste en escribir en el cielo palabras sacadas del Génesis: «IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS...COELUM ET TERRAM», FIAT LUX; «APRENDAN».<sup>3</sup> La palabra «dios» repetida por Zurita en sus escrituras en el cielo se ve sustituida por «la muerte» en las acciones aéreas de Wieder: «La muerte es amistad [...] La muerte es Chile [...] La muerte es responsabilidad [...] La muerte es amor [...] La muerte es crecimiento [...] La muerte es comunión [...] La muerte es limpieza [...] La muerte es mi corazón [...] Toma mi corazón [...] La muerte es resurrección».<sup>4</sup> Bolaño condena pues la pose del vate visionario en la que ve una pulsión autoritaria mortífera, muy lejos de la «afirmación [zuritiana] de una espiritualidad» que desemboca en la «solidaridad con los demás».<sup>5</sup>

En su respuesta poética, Zurita se reafirma como poeta visionario<sup>6</sup> que tiene el

<sup>1</sup> Véase algunas páginas atrás la referencia al Mar Rojo abierto por Moisés, no desprovista de ironía (p. 126).

<sup>2</sup> INA JENNERJAHN, *Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "Acciones de arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño*, «Revista de crítica literaria latinoamericana», 28, 2002, n. 56, p. 73.

<sup>3</sup> ROBERTO BOLAÑO, *Estrella distante*, Madrid, Anagrama, 1986, pp. 36-39.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 89-91.

<sup>5</sup> Véase la cita completa: «Even in contrast to Wieder's skywriting debut – the citation of Genesis – Zurita's declaration about his god is an affirmation of a spirituality that permeates nature and is understood through personal experience, suffering, and solidarity with others. Wieder's, on the other hand, is an authoritative declaration – as from the position of God – conjuring up a new world» (JULIET LIND, *The Politics of Performance and the Performance of Narrative in Roberto Bolaño's "Estrella distante"*, «Chasqui», 40, 2011, n. 1, p. 178).

<sup>6</sup> Véanse los títulos de distintas secciones en *Cuadernos de guerra*: «Verás un país de sed» (p.

derecho e incluso el deber, en una perspectiva mesiánica, de acortar el tiempo al estrechar las correspondencias entre las distintas capas históricas.<sup>1</sup> El mesianismo de Zurita se presenta como una arma – polémica – de doble filo, al mismo tiempo sublime e infame.<sup>2</sup> Por un lado, destaca el carácter sublime de una enunciación que ve el mal histórico (la estela de cenizas dejadas por los bombarderos americanos o chilenos) desde lo alto, como se ven desde la altura los versos grabados en el desierto.<sup>3</sup> La visión alucinada u onírica del dolor se multiplica y se desplaza, requiere la adhesión a una sensibilidad desterritorializada y transhistórica,<sup>4</sup> pero no reivindica una posición enunciativa ética. Al contrario, el «yo» se figura como un ser infame.<sup>5</sup> En este contexto, la interpelación al «hepático Bolaño» (p. 133) refuerza el carácter altamente conflictivo de la memoria postdictatorial, un conflicto que tiene el mérito de sacudir al lector, de no dejarlo en paz, de invitarle a establecer sus propios puntos de contacto con los pasados recientes y lejanos convocados por Zurita en su libro. Lejos de una noción de memoria en la que sería dominante un objeto del recuerdo que habría que salvaguardar en su pureza y transparencia, cabe hablar, con Vezzetti, de la memoria como «una práctica social que requiere de producciones, de instrumentos y de soportes que permitan una comunicación con un pasado aun significativo y, sobre todo, que hagan posibles preguntas sobre ese pasado». De hecho, la memoria está «sometida al conflicto y a las luchas de sentido» que la hacen evolucionar, grávida al mismo tiempo de «realizaciones» y de «zonas opacas en la significación social de ese pasado».<sup>6</sup>

Una zona conflictiva en la apreciación colectiva de la representación de un determinado pasado nacional es sin lugar a dudas la cuestión de los lugares de memoria. Al respecto, es interesante ver cómo la ficción histórica zuritiana plantea este problema en la sección titulada «VERÁS FLOTAS ALEJÁNDOSE», que consta de tres poemas titulados «Auschwitz» (pp. 51, 52, 53). En los tres poemas aparece un yo lírico masculino acompañado de su pareja; ambos se presentan como americanos y posiblemente chilenos. En el primer poema, su identidad oscila entre la de turistas del campo de exterminio y la de fantasmas reducidos a cenizas:

23), «Verás flotas alejándose», «Verás auroras como sangre» (p. 87), «Verás ciudades en fuga» (p. 113).

<sup>1</sup> En un artículo de próxima aparición, hemos intentado definir la postura mesiánica de Zurita a la luz de la reflexión de GIORGIO AGAMBEN en su ensayo *Le temps qui reste. Un commentaire de "l'Épître aux Romains"*, trad. Judith Revel, París, Payot/Rivages, 2004.

<sup>2</sup> Para un análisis más profundizado de esta cuestión, remitimos a nuestro artículo *Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime*, «Caravelle», 2012, n. 99, pp. 239-255.

<sup>3</sup> Zurita hizo grabar en el desierto de Atacama el verso «Ni pena ni miedo», que sólo se puede leer desde el cielo ya que es de tres kilómetros de largo con una profundidad de 1,80 m.

<sup>4</sup> Además de las superposiciones temporales ya mencionadas, es recurrente el uso anacrónico de la referencia a «LVB», Ludwig von Beethoven. Véanse los poemas de la tercera sección de *Cuadernos de guerra* (pp. 31-48).

<sup>5</sup> Ver por ejemplo el poema que pone en escena un acto de incesto del yo lírico (cf. los versos finales del poema «Su roto amanecer», p. 91).

<sup>6</sup> HUGO VEZZETTI, *El imperativo de la memoria y la demanda de justicia: el Juicio a las juntas argentinas*, «Iberoamericana», 1, 2000, n. 1, p. 86.

[...] en informaciones me dijeron que podíamos pagar  
 la entrada con tarjeta de crédito.  
 Maldita economía – le dije a mi chica – estoy en blanco.  
 El viento comenzó a encarnizarse con nuestras  
 cenizas y flotamos sobre una casa de ladrillos  
 rojos. Nacimos en América.  
 Cordilleras invisibles cubrían ahora el definitivo  
 amanecer (p. 51).

En el segundo poema, la pareja se asemeja más a dos víctimas judías del exterminio nazi, pero aparece un anacronismo que relaciona el viaje en tren a Auschwitz con una posible referencia al cine popular estadounidense:

Le pregunté a mi chica si no le encontraba un  
 aire familiar y ella respondió «oh sí, nuestras  
 cenizas se mezclarán como en los puentes de  
 Madison, y será tan bello amor» (p. 52).

Es posible la alusión a la película dirigida por Clint Eastwood (*The Bridges of Madison County*, 1995) tanto más cuanto que otras referencias al cine norteamericano salpican el poemario. El texto poético resalta pues el carácter contaminado del recuerdo, que no resguarda un objeto “fiel” de la memoria sino que lo construye con lo que tiene al alcance de la mano: viajes turísticos, emociones compartidas, recuerdos cinematográficos.

El uso de los nombres propios es esencial para reforzar la brevedad de las múltiples conexiones entre temporalidades distintas. Este uso no nos parece exento de ciertos riesgos. Así, cuando Zurita evoca la Segunda guerra mundial, lo suele hacer mediante la referencia a nombres propios que tienen un valor generalizador. Así, Auschwitz se transforma en una categoría abstracta, la de las víctimas del genocidio nazi. En este sentido, el nombre propio en la poesía de Zurita sirve principalmente para delimitar el anclaje histórico de su ficción y asegurarle a la vez una lectura tipológica que tiende a limar las circunstancias históricas concretas de los hechos evocados para realzar su valor arquetípico e incluso moral. La dimensión onomástica del poemario de Setton, aun cuando se fija en los mismos hechos históricos de la Segunda guerra mundial, alcanza una significación muy distinta.

#### NOMBRES PROPIOS: DEL VALOR COGNITIVO AL VALOR RITUAL

Yaki Setton es un poeta argentino nacido en 1961 en la Ciudad de Buenos Aires. Mucho menos conocido y premiado que Zurita, su obra sin embargo merece una lectura más detenida de la que ha gozado hasta ahora. Tiene varios poemarios publicados: *Quirurgia* (Paradiso, 2002), *Niñas* (Bajo la luna, 2004), *La apariencia de lo espléndido* (Bajo la luna, 2006) y *La educación musical* (Bajo la luna, 2013) entre los que destaca *Nombres propios* (2010). Este libro contiene 39 poemas y se abre con un epígrafe de Edmond Jabès («...¿Qué ocurre detrás de esta puerta?») y un primer poema – «Mirabeau» – que evoca la memoria de Paul Celan:

Me imagino cruzar el puente donde hundiste tus brazos con sabiduría  
y sintiendo cómo el Sena humedecía tus labios y tus cejas  
adivinaste el fondo y sus orillas más allá de sus aguas  
¿Habrás preguntado por el destino de tu cuerpo ?

II

[...]

III

Hoy es 10 de enero de 2005 y estoy en la Av. Emile Zola.

Apenas a unos metros murió Paul Antschel o Paul Celan.

[...]

¿Habrá alguien en este barrio que se lo haya cruzado, alguna persona  
a la que si muestro su foto lo identifique o recuerde?

[...]

Seguramente nadie reconocerá a Paul Celan. Seguramente nada  
ha cambiado desde esa primavera de abril de 1970 (p. 10).

Este primer poema de *Nombres propios* plantea el espacio de la memoria de una historia no vivida entre los dos polos de la imaginación («Me imagino cruzar...») que interpela al ausente («...hundiste...») y el de la historia factual que recuerda un hecho («murió Paul Antschel») pero desvinculado de su carnadura personal y relacional («Seguramente nadie reconocerá a Paul Celan»). A partir de esta disyuntiva, el yo lírico va a emplearse a intentar reunir en una misma *ficción* poética la memoria personal (entendida como imaginación empática activa) y la historia factual (subsumida en fechas, nombres propios y topónimos, y concretada por las fotografías en blanco y negro que acompañan los poemas). Esta ficción no requiere necesariamente una *mise-en-intrigue*, como ya se ha dicho, sino una modalización coherente del enunciado que trabaja la tensión memoria/historia a partir de un yo lírico singular y situado.

De hecho, el segundo poema, «Haleb», sitúa al hablante como un inmigrado argentino de origen sirio de la tercera generación:

Conozco Aleppo como si conociera la palma de mi mano,  
recorro con los ojos cerrados sus calles de bóvedas,  
pasajes y recovecos [...]  
para tratar de encontrarme  
con mi abuelo Jacobo o mi abuela Ana [...] (p. 11).

A primera vista, la adaptación gráfica del topónimo Haleb/Aleppo da cuenta de la historia de un sujeto que se apropia la historia de sus orígenes por la memoria y la imaginación («recorro con los ojos cerrados...») y que al mismo tiempo da por sentado su aculturación en la Argentina castellanohablante. Pero más adelante en el poema, el nombre de la ciudad se declina entre sus variantes: «¿[...] su nombre me suena fértil para los sueños, refugio de nuestros antepasados ? / Aram Zobá, Halab, Haleb, Halep, Aleppo la blanca son los nombres / para nombrarte mientras punzantes trompetas resquebrajan las murallas [...]» (p. 12). Declinarlo permite recorrer la historia de la ciudad, que es también la del Oriente próximo e introducir la cuestión religiosa desde un enfoque lingüístico:

«mis palabras que en árabe o en hebreo remedan los gestos y el balanceo / de mi cuerpo, me inclino hacia Jerusalén, me inclino hacia La Meca / y balbuceo bendiciones» (p. 12). El rezo no parece ser tanto un acto de fe religiosa como un acto de memoria, un balbuceo que permite que afloren capas identitarias encubiertas en la vida cotidiana.

Después de estos poemas que constituyen una especie de pórtico del libro, siguen 36 poemas, todos acompañados de una foto, salvo el último (sobre el que volveremos). Estas fotos, generalmente de baja definición y aparentemente pertenecientes a archivos asequibles al público (en general vía Internet, como se sugiere en p. 23), ofrecen un «vector de inmersión» (cf. *supra*) en la ficción poética: el pasado se ve evocado miméticamente mediante una fuente documental comprobable, pero sin que conste su origen. Los poemas están ordenados cronológicamente. Sus títulos (generalmente nombres propios, lugares o fechas) arman un recorrido al mismo tiempo temporal y espacial en los lugares paradigmáticos de la violencia del siglo xx: desde la evocación de «Canetti» (p. 13), del «Anschluss» (p. 15), de la persecución de los judíos por los nazis («Amery») y de las guerras de liberación (Irlanda, lucha por los derechos cívicos en EE.UU., Argelia, Cuba) hasta evocar la historia reciente en Argentina: se destacan fechas claves («1976», p. 67), pero también se recuerdan eventos menos conocidos vinculados a la desaparición, por ejemplo, de dos monjas francesas en 1977 (p. 77). El recorrido termina bajo el «Puente Alsina» (p. 83), eco del puente Mirabeau del incipit y lugar de un suceso revelador del ambiente postdictatorial argentino (nueve policías mataron a un joven, nombrado en el poema, después de torturarlo, el 14 de septiembre de 2002). Cada poema se presenta pues como una viñeta, al mismo tiempo visual y verbal, que realza una escena que encierra una carga de violencia y se enfoca generalmente desde el punto de vista del yo lírico, quien interroga, problematiza los hechos aparentemente transparentes de los sucesos que evoca.

Esta problematización es especialmente sensible en la serie de poemas dedicados a la Shoah. En «Krematorium II», Setton se refiere explícitamente a las principales contribuciones filosóficas y artísticas relativas al testimonio acerca de los campos de exterminio y del estatuto del testigo:

Todos los caminos conducen a Filip Müller,  
pienso mientras leo a Poliakov, Agamben,  
Hilberg, Levi, Huberman [...]

Lo leo pero necesito oírlo,

escuchar su tono neutro cuando habla en *Shoah* de Lanzmann (pp. 23, 24).

La forma poética escogida por Setton apuesta por un diálogo sutil: se trataría de mostrar «imágenes a pesar de todo» y hacerlas entrar en un diálogo que las vuelvan legibles.<sup>1</sup> El poema «Muselmann» nos parece proporcionar un ejemplo especialmente esclarecedor de tal diálogo:

<sup>1</sup> Véase el libro de GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, París, Minuit, 2005.

¿Es ese un hombre, el que se acerca tras el humo, extremadamente flaco, la mirada apagada, la expresión inerte, los ojos hundidos, la piel gris, translúcida y seca? ¿Es ese un hombre, mierda negra y líquida por debajo de sus ropas, en los suecos y que deja un olor maloliente de disentería a medida que atraviesa la barraca? ¿Es ese un hombre, postrado en la litera, debajo de otros cuerpos, que apenas respira, apenas come, apenas se mueve, apenas es un hombre? Es un *muselmann* (Auschwitz), es un *gamel* (Majdanek), un *kretiner* (Dachau), un *krüpel* (Stutthoff), un *schwimmer* (Mauthausen), un *Kamele* (Neuengamme), una *muselweiber* (Ravensbruck). Es una voz que no habla, ojos que no miran, oídos que no escuchan, esqueleto que camina y no siente los golpes frenéticos del SS en los edemas de sus glúteos, en los testículos, en el cuerpo exangüe que cae sobre sus propios excrementos (p. 21).

La evocación del campo de exterminio de Auschwitz arranca con el título de la obra famosa de Primo Levi: «¿Es ese un hombre...?» (*Se questo è un uomo*, 1947). El poema se estructura mediante la repetición de dicha frase, primero en forma interrogativa (3 veces), antes de dar lugar a una respuesta que forma una especie de díptico. La primera parte de la respuesta enumera términos que remiten a la víctima del campo de exterminio en su último estadio de degradación. La última frase pasa del predicado denotativo a la descripción que realza la pérdida de humanidad de las víctimas de los S.S. en el campo: «Es una voz que no habla... apenas es un hombre». El tipo de implicación lectora fomentada por el poema podría parecer a primera vista sólo de tipo afectivo: crear la empatía con una víctima privada de toda dignidad y rebajada a la más infame forma de abyección, figurada en la referencia a lo excremental. Sin embargo, nos interesa destacar aquí la problematización llevada a cabo por el poema: ¿cómo nombrar esa víctima? ¿Es legítimo usar la terminología vigente en el campo mismo? O, mejor dicho, ¿en los distintos campos? Parece ser que la expresión poética entra nuevamente en resonancia con la problemática del género testimonial que concentró la atención de historiadores, filósofos y críticos literarios en los años anteriores a la publicación del poemario de Setton.

De hecho, el énfasis en la palabra «muselmann» parece remitir al libro del italiano Giorgio Agamben: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*.<sup>1</sup> En este ensayo, Agamben prosigue en su indagación de la «vida desnuda» y las formas más extremas y reveladoras de la biopolítica moderna, que a su juicio culminan en la figura del llamado «musulmán». La expresión viene de Primo Levi, pero Agamben hace de ella la piedra de toque de su reflexión: el musulmán es aquél que ha llegado a un estado de deshumanización y debilidad tales que casi ya no

<sup>1</sup> *Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2000 (en italiano: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone* (*Homo sacer III*), 1998, 1ª ed.).

se parece a un ser humano. El musulmán testimonia de la forma más elocuente posible del proyecto político del campo de exterminio: reducir al ser humano a esa «vida desnuda», vida apenas vegetativa y fantasmal, a caballo entre vida y muerte. El objeto de todo testimonio sobre el campo de exterminio debería pues consistir en dar la voz a aquella víctima máxima, víctima que por definición no sobrevivió al poder que la aniquiló. Agamben señala pues una «laguna»<sup>1</sup> en el corazón del testimonio ya que « los musulmanes, los engullidos, los testigos integrales»<sup>2</sup> murieron en el campo sin poder entregar un testimonio. Agamben deduce de esta figura del «musulmán» una falla en el corazón mismo del testimonio que desemboca en una aporía: el testimonio como enunciación acerca de su propia imposibilidad.<sup>3</sup>

Ahora bien, como muestra el poema anteriormente citado, Yaki Setton no aísla la palabra «muselmann» ni la esencializa para definir la aporía de todo testimonio acerca de la expresión radical de la « vida desnuda» que culminó en los campos de exterminio nazis. La enumeración de términos equivalentes en los distintos entornos concentracionarios muestra al contrario que ninguna generalización teórica puede prevalecer sobre un acercamiento respetuoso de circunstancias históricas concretas. Por consiguiente, la perspectiva de Yaki Setton nos parece mucho más próxima de la de François Rastier, quien critica precisamente la lectura que Giorgio Agamben hace de Primo Levi. Rastier critica en Agamben el énfasis en lo indecible que encerraría la experiencia del testimonio, porque tiende a socavar el alcance epistemológico del testimonio: «Confrontado a lo irrepresentable de la experiencia mortal [del “musulmán”] y a lo indecible inmanente del lenguaje, el testimonio ya no puede ser ni un documento, ni una obra».<sup>4</sup> Según Rastier, es imprescindible salvaguardar la posibilidad de un testimonio integral, a pesar de las dificultades intrínsecas que plantee un testimonio que debe enfrentarse con los límites de lo representable: «El papel del testimonio no es decir lo irrepresentable, sino llevarlo al conocimiento, según una razón capaz de acotar lo que se le escapa; así se podrá hacer justicia, tanto en el sentido judicial de la sanción de los culpables, como en el sentido ético del homenaje debido a las víctimas».<sup>5</sup>

El poemario de Setton se nos aparece como una tentativa de buscar una forma de armar una ficción testimonial que asuma al mismo tiempo sus zonas de duda y sus retos imborrables, sin abandonar el alcance epistemológico del poema. El más importante de estos retos sería el de rendir homenaje a las víctimas sin subsumirlas en una categoría filosófica general, abstracta y despersonalizadora. Frente a la esencialización de la categoría de «muselmann» en Agamben, Setton opta por desplegar la pluralidad terminológica que conviene a un acercamiento

<sup>1</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, trad. P. Alferi, París, Rivages, 2003, p. 36.

<sup>2</sup> PRIMO LEVI citado por GIORGIO AGAMBEN, *op. cit.*, p. 36 (traducción nuestra).

<sup>3</sup> «Qui se charge de témoigner pour eux sait qu'il devra témoigner de l'impossibilité de témoigner. Or voilà qui altère irrémédiablement la valeur du témoignage [...]» (*ibidem*, pp. 36-37).

<sup>4</sup> FRANÇOIS RASTIER, *Ulysse à Auschwitz. Primo Levi le survivant*, París, CERF, 2005, p. 118 (traducción nuestra).

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 119 (traducción y subrayado nuestros).

más respetuoso de las condiciones históricas concretas de la “Solución final”: *gamel, kretiner, krüpel, schwimmer, Kamele, muselweiber*.

Pero hace falta esperar el último poema del libro para que este homenaje se despliegue en una forma poética que abandona la referencia histórica concreta plasmada en las fotografías. De hecho, el último poema es bastante más largo que los otros del libro y es el único que no va acompañado de una foto. Su título – Izkor – significa “recuerda” en hebreo y remite a un rezo luctuoso que se integra en un oficio centrado en el memorial de los allegados difuntos y que se celebra cuatro veces al año. Es llamativo que este rezo se llame “Hamenajem” en las comunidades «sefardíes en las que «Sólo el oficiante recita Izkor (“Hamenajem”) y cada individuo le da los nombres de sus parientes difuntos para que los incluya en la plegaria colectiva pidiendo misericordia por ellos».<sup>1</sup> El poeta es ahora el oficiante de un rito irrigado por la tradición tanto religiosa como literaria. De hecho, el epígrafe de Paul Celan («Cavamos una fosa en los aires/no se yace ahí estrecho», p. 85) sitúa lo que sigue en la estela del testimonio literario acerca de la Shoah ya realzado en los poemas «Mirabeau» y «Muselmann». El poema «Izkor» empieza con un locutor lírico plural que habla desde el imperativo del recuerdo que surge del otro:

I

Nos miramos a la cara, nuestros labios apenas se mueven  
y las plegarias van por dentro. No queremos  
olvidar ningún nombre pero inevitablemente ocurre  
y se hace el vacío de alguien que nos reclama digamos  
su nombre aunque ya es tarde mi vida o ya es tarde  
pequeño, tu voz tu llanto se irán solos a la tumba  
y nadie sabrá de vos, de tus amores, tu madre,  
tus maestros o tus compañeros de fábrica. ¿Qué pasa  
si no hay quien escriba o pida por el otro ? El desafío  
es mantener el recuerdo de aquellos que ya no están  
como si aún estuvieran porque cada uno busca al que vele  
por su propio recuerdo y repita el nombre sin parar  
como un mantra que convierte esa melodía de vocales  
y consonantes en un murmullo propio e irrepitible  
para que nadie sobre la faz de la tierra pueda dudar  
de su existencia. (pp. 85-86)

La repetición del nombre, suscitada por la insistencia casi fantasmal del difunto en la conciencia del sujeto lírico (sujeto plural y comunitario), es la única barrera contra el olvido, o incluso, contra el negacionismo, el olvido radical e insopportable «en la faz de la tierra» de la «existencia» de «aquellos que ya no están». La enunciación ritual hace de la mención del nombre un acontecimiento vocal «propio e irrepitible» que, como tal, afirma la unicidad imborrable del fallecido. Ese «murmulo propio» esboza «en los aires» (epígrafe de Celan) la única propiedad que les queda a los que fueron privados de una muerte propia. El poema es fiel

<sup>1</sup> Esta cita procede del texto anónimo *Izkor*, en [http://www.es.chabad.org/library/article\\_aid/741379/jewish/Izkor-El-Servicio-de-Recordacin.htm](http://www.es.chabad.org/library/article_aid/741379/jewish/Izkor-El-Servicio-de-Recordacin.htm) (consulta: 24 de agosto de 2015).

al esquema central del rezo que empieza con la frase «recuerde Dios»<sup>1</sup> y nombra a los fallecidos que se quieren recordar:

III

[...] El aire tibio seca mi boca  
mientras en mi mente suena: recuerde Dios el alma  
de mi madre o de mi padre, la antigua plegaria  
que empiezo a recitar para mí sin respuesta. Digo  
y repito sus nombres en voz baja que caen y golpean  
como piedritas blancas sobre mortajas de tumbas siempre abiertas  
para muertos recién muertos cubiertos con tierra fresca  
desde toda la eternidad. (pp. 86-87)

La rememoración de los nombres de los muertos y del nombre de las muertes (IV «Hoguera, cámara de gas, submarino, cepo [...]», p. 87) sella este « infinito memorial» (últimas palabras del libro) que responde a la necesidad de rememoración de los que nos invitan a preguntarnos siempre: «¿Soy yo el deudo/ de algún muerto por quien tenga que quedarme aquí/ en este templo a cielo abierto?» (p. 86). La implicación ética y afectiva del lector al final del libro ha sido preparada por la ficción de un viaje en el espacio y en el tiempo de un sujeto lírico que establece puentes y vínculos entre las muertes infames producidas por la violencia política durante el siglo xx. Esta ficción no remite a la suspensión de las creencias típica de cierta ficción narrativa, sino más bien a lo contrario: induce a construir una forma de nombrar el pasado, sin simplificación grosera, una forma de nombrar que sea al mismo tiempo un acto, una designación eficaz de una unicidad imborrable y de una existencia cierta.

En conclusión, tanto Raúl Zurita como Yaki Setton hacen de su poesía un espacio de reflexión y de homenaje a las víctimas de la violencia política del siglo xx trazando conexiones entre traumas históricos distantes como la Segunda guerra mundial y las dictaduras conosureñas del fin del segundo milenio. Para ambos, la palabra poética despliega un espacio mental que acoge la memoria colectiva como una práctica a la vez individual y social no exenta de tensiones y conflictos. La puesta en escena de estas tensiones se hace en el marco de lo que nos ha parecido conveniente llamar una « ficción histórica». Al dialogar con los historiadores y filósofos que han reflexionado sobre la construcción de la memoria colectiva, Setton arraiga la dicción tradicional del rezo luctuoso en una reflexión contemporánea matizada que reivindica la unicidad de la víctima, encarnada en su nombre y sus circunstancias vitales e históricas, que no conviene esencializar ya que son irrepetibles. En cambio, Zurita trabaja a partir de la conciencia atormentada de una Historia que se repite y amenaza con repetirse *ad infinitum*. Esta amenaza

<sup>1</sup> Véase el texto anónimo titulado *Anónimo*: «The central part of *Yizkor* is a single paragraph beginning *Yizkor elohim* (may God remember). Prayer books have individualized paragraphs to be recited for a deceased mother, father, male relative (including husband, son, brother, uncle and grandfather), female relative (including wife, daughter, sister, aunt and grandmother), extended family and martyrs. The first four of these paragraphs have a space in which to mention the name of the deceased» (*Yizkor*, en <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/yizkor.html>, consulta: 24 de agosto de 2015).

se torna alucinación en una dicción que entrelaza temporalidades heterogéneas que tienden a confundirse bajo categorías abarcadoras que toman prestado su nombre a lugares emblemáticos (Auschwitz, Hiroshima, etc.).

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Maggio 2016*

(CZ 2 · FG 3)

