MERIDIONAL Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos
Número 9, mayo-octubre 2017, 307-329

Cuando escribir es un acto colaborativo. Imagen poética y representación visual en *Por gracia de hombre* de Verónica Zondek

América Salinas
Universidad Tecnológica Metropolitana, Chile
salinas.america@gmail.com

Resumen: Este artículo explora las interrelaciones poéticas entre memoria, palabras e imágenes en *Por gracia de hombre* de la escritora chilena Verónica Zondek. Se propone que su escritura se proyecta como un trabajo de memoria colaborativo en el cual se establecen diálogos con múltiples sujetos, textos y discursos. Además, se plantea que los dibujos y grabados de Guillermo Núñez incluidos en el libro permiten reflexionar sobre el rol de lo visual en el ejercicio de elaboración poética del pasado. Finalmente, se concluye que Zondek recurre a las imágenes de Núñez para dar voz y cuerpo a la imagen poética del otro.

Palabras clave: Verónica Zondek, Guillermo Núñez, memoria, imagen poética, representación visual.

When Writing is a Collaborative Act. Poetic Image and Visual Representation in *Por gracia de hombre* by Verónica Zondek

Abstract: This article explores the poetic interrelationships between memory, words and images in *Por gracia de hombre* by Chilean writer Verónica Zondek. It is proposed that her writing is projected as a collaborative work of memory

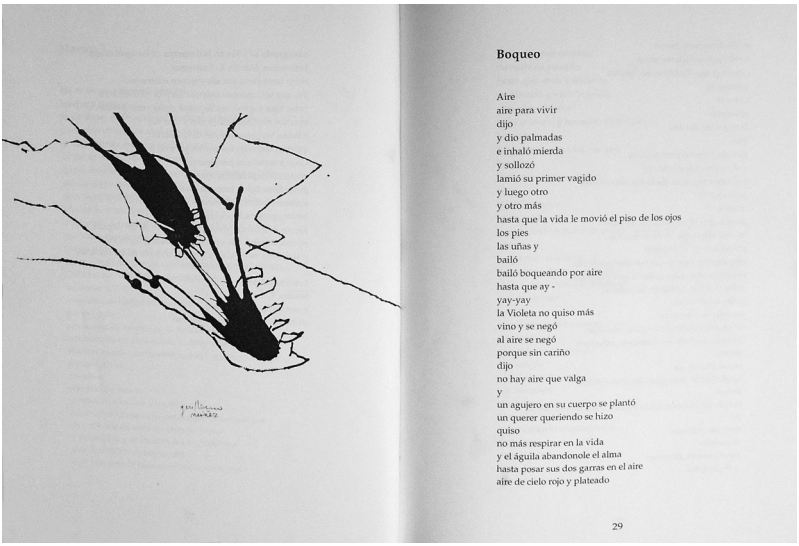
in which dialogues are established with multiple subjects, texts and discourses. Besides, we suggest that the drawings and engravings by Guillermo Núñez included in the book allow for reflection on the visual role in the pursuit of the poetic rendering of the past. Finally, it is concluded that Zondek uses Núñez's images to give voice and body to the poetic image of the other.

Keywords: Verónica Zondek, Guillermo Núñez, memory, poetic image, visual representation.

I. Fragmentos del pasado que pesan en el presente

La poeta chilena Verónica Zondek ha trabajado en colaboración con fotógrafos y pintores en varios de sus textos. Las formas en las que establece una relación entre lo poético y lo visual son diversas: en algunos casos las imágenes en los libros constituyen un discurso paralelo que, desde otro lugar y con otros materiales, refiere a los mismos temas que los poemas, mientras que, en otros casos, las representaciones visuales son el sustento y el soporte directo de la escritura.

En *Por gracia de hombre*, poemario publicado en el año 2008, además de los poemas se incluyen nueve dibujos y grabados del pintor chileno Guillermo Núñez, los cuales se encuentran en páginas diferentes intercaladas con la escritura, aunque no llevan título, número, ni están incluidos en el índice. Estas imágenes, que no son ilustraciones en sentido estricto (porque no tienen la función de clarificar lo que sucede en los poemas ni recrean sus escenas particulares) y tampoco se configuran como el fundamento de una écfrasis (en tanto no son el motor de la enunciación), se sitúan en un terreno intermedio, en una posición que pausa la lectura y da paso a la mirada. De esa manera, palabras e imágenes se equiparan y se interrumpen en el transcurso del poemario, obligando a una lectura entremezclada de ambos discursos (figura Nº 1).



Boqueo

Aire
aire para vivir
dijo
y dio palmadas
e inhaló mierda
y sollozó
lamió su primer vagido
y luego otro
y otro más
hasta que la vida le movió el piso de los ojos
los pies
las uñas y
bailó
bailó boqueando por aire
hasta que ay -
yay-yay
la Violeta no quiso más
vino y se negó
al aire se negó
porque sin cariño
dijo
no hay aire que valga
y
un agujero en su cuerpo se plantó
un querer queriendo se hizo
quiso
no más respirar en la vida
y el águila abandonole el alma
hasta posar sus dos garras en el aire
aire de cielo rojo y plateado

29

Figura Nº 1. *Por gracia de hombre*, pp. 28-29.

Esta exploración poética de lo visual en la materialidad del libro genera una complicidad con otro sujeto que recuerda respecto de los mismos temas pero desde otro soporte y con otros lenguajes. Esta incorporación de las imágenes de Núñez no es un procedimiento aislado dentro del poemario mismo, ya que se enmarca en un ejercicio reminiscente que convoca las voces de otros sujetos mediante variados mecanismos intertextuales con los que Zondek logra armar una genealogía memoriosa al sentirse receptora de una historia cargada de dolencias. Esta condición de heredera le permite configurarse como una sujeto habitada y conformada por las voces de otros sujetos, lo que se observa en el prólogo titulado "Entrega de una indocumentada" cuando se señala: "La cadena de horrores continúa incólume y todos son yo. […] Mi solidaridad con ese sentimiento, mi empatía total con esa desolación que se repite" (7).

Respecto de esta idea, la poeta cubana Damaris Calderón plantea que la escritura de Zondek se configura como el testimonio de un viaje, en el que la palabra es lo que le permite recomponer el pasado y crear una pertenencia y un lugar de resguardo. Según esa lectura, la acción escritural posee como principal función recordar y fundar una realidad poética depositaria de la memoria que pueda ser vivida como un espacio donde cohabitar con aquellos espectros que la acompañan:

> … la poesía […] para Zondek también se trata de un acto de recordar, de fundación a través de la reminiscencia. En sus versos aparecen una y otra vez las palabras "no olvido", las imágenes de lo perdido, lo desaparecido, lo que sólo proyecta una sombra, la que se trata de reconstruir, de aprehender, por la palabra (Calderón párr 2).

Zondek manifiesta la voluntad de construir un nosotros y hacer una genealogía dentro de la cual situarse en un lugar de las letras y del pensamiento. No obstante, esto no se realiza para instalar una yo-poeta en la historia de la literatura, validándose desde algún tipo de equiparación jerárquica, sino más bien para crear un tejido filial, una hermandad fundada en la empatía del dolor, en la desesperanza de ser testigo y víctima de los horrores de la humanidad. Esto le permite plantear que la escritura es una forma de crear un soporte verbal que sea sustento para la memoria de la desolación.

En consonancia con esto, los sujetos que forman parte de la genealogía de *Por gracia de hombre* aparecen como fantasmas y son reconocidos como compañeros de viaje en la travesía por las aguas reminiscentes que se derraman con el trabajo poético. Esta manera de concebir la transmisión de la memoria se relaciona con lo planteado por Michael Pollak cuando advierte que "la memoria es, en parte, heredada, no se refiere solamente a la vida física de la persona" (37). De este modo, no estaría constituida por los acontecimientos vividos personalmente sino también por los experimentados por el grupo, aunque no todos sus miembros hayan participado en ellos. Estos sucesos indirectos, recibidos como recuerdos colectivos, ayudarían a configurar un imaginario común con el cual las personas puedan sentirse identificadas (Pollak 34).

Quizá por esa conciencia de la importancia que toman los otros en la propia gestión de la identidad es que Zondek, en el mismo prólogo, produce una alteración gramatical de los pronombres, conjugando la primera persona singular con la primera persona plural para colectivizar a la sujeto que enuncia estos recuerdos. Esta variación genera un pronombre que no es ni un "yo" ni un "nosotros", sino un "yosotros/as", es decir, una yo que se configura desde los otros pero que nunca deja de perder su singularidad:

> Mi juntos no sabemos por qué. Mi sabemos que volverá a ocurrir. Aquí y acullá, víctimas y victimarios por siempre en enroques sempiternos. Y en la gran malla que contiene y rebalsa la herida no

> hay quién cicatrice ni quién olfatee la vía de escape a un dónde y en qué tiempo.
> Atrapados
> Hermanados, porque aunque distintos, somos el mismo. Un solo y grande animal que respira y existe para ser herido (Zondek 7).

Esta acción de ser un nosotros y un yo al mismo tiempo hace que las hablantes de los poemas no sean necesariamente entes diferentes, sino que puedan ser identificadas de modo más o menos unitario bajo una sola yo poética que enuncia todo el poemario, pero que se encuentra multiplicada o escindida en los diversos poemas. Acerca de esta complejidad, Alicia Genovese sostiene que en la poesía de mujeres suele destacar la presencia de yoes plurales que reconfiguran las identidades sexuales y genéricas, que niegan las fronteras y los parámetros fijos del yo y que configuran sujetos que se aceptan múltiples, flexibles y nómades ("Marcas" 202). Es precisamente esa multiplicidad y flexibilidad lo que se replica en el texto de Zondek y, aunque esta consideración de las hablantes como voces de una misma yo poética puede ser problemática, ya que es bastante difícil de establecer, hay ciertos elementos que nos permiten reconocerla, los que van desde el establecimiento de grados de distancia muy cercanos entre las yoes poéticas y la escritora Verónica Zondek hasta algunas marcas de género como "o misma yo / quemando papeles propios para evitarte" (Zondek 20) y "Sé / Soy la testigo. / No tengo nombre" (Zondek 73)[1].

Este posicionamiento de la yo poética permite la entrada a los poemas sin alejarse demasiado de la referencia al yo de origen, lo que reitera esa voluntad de generar un lazo filial mediante una rememoración colectiva. Esto se observa en el primero de los poemas, que parte así:

> Las babas de un caracol marcan en plata el refulgente caminar de un mapa que teje el tiempo. Países que dibujan los rostros de la tierra. Cuerpos que son el peso del alma. Músicas que arden por tocarse y se alejan. Versos para recostar la voz y calmar la sed. Lechos para descansar. Nombres para no olvidar […]. Memoria.

[1] Relativo a este tema, Alicia Genovese sugiere que "ligar el yo poético a los problemas de enunciación permite reconectar algunos aspectos subjetivos a la lectura de los textos. Lejos de establecer conjeturas para el trazado de una biografía personal o establecer una verdad literaria basada en una verdad biográfica, se trataría de leer el grado de distancia que el poeta establece con su objeto a través de la ubicación del yo poético" (*Leer* 78).

> Recuerdo de generación en generación; de letra en letra. Urdimbres que son el tejido de este cobijo que nos entrega el aire que resiste el menester dineroso. La voz de otro para narrar de oreja en oreja y verter la savia agridulce del canto antiguo en oídos ávidos de retoños palpitantes (13).

La sujeto de este texto, al igual que el caracol que lleva la casa a cuestas, que trae todo lo suyo consigo y que se sitúa en "la dialéctica del ser libre y del ser encadenado" (Bachelard 145), va dejando como rastro una baba escritural que es la poesía misma, en tanto simboliza aquel lazo con el pasado en el que el corazón sigue palpitando atado a los recuerdos, a pesar del permanente alejamiento del punto de partida. Además, según lo planteado por Chevalier y Gheerbrandt, este símbolo "indica la regeneración periódica: el caracol muestra y esconde sus cuernos así como la luna aparece y desaparece; muerte y renacimiento, tema del perpetuo retorno" (250). En este sentido, el caracol está también ligado al tiempo y a los ciclos de regeneración, del mismo modo que la memoria se liga al pasado desde los viajes retrospectivos que supone la búsqueda de los recuerdos.

Respecto de esta problemática, Paul Ricoeur nos aclara que la rememoración opera en un doble movimiento que puede ser una evocación simple, es decir, el hecho de verse afectado por la representación de un recuerdo que viene hacia el presente, o un esfuerzo de rememoración, o sea, la acción de dirigirse retrospectivamente en la búsqueda activa de los recuerdos[2]. En consecuencia, el recuerdo puede ser algo que aparece de manera pasiva, por un lado, o algo que ha sido buscado y traído hacia el presente, por otro, pero implica casi siempre una elaboración: "… acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, 'hacer' algo. El verbo recordar duplica al sustantivo 'recuerdo'. El verbo designa el hecho de que la memoria es 'ejercida'" (Ricoeur 81). En ese sentido, según esta propuesta, la

[2] Al hablar de memoria, Ricoeur distingue la rememoración de la memorización, señalando: "Con la rememoración, se acentúa el retorno a la conciencia despierta de un acontecimiento reconocido como que tuvo lugar antes del momento en que ésta declara que lo percibió, lo conoció, lo experimentó. La marca temporal del antes constituye así el rasgo distintivo de la rememoración, bajo la doble forma de la evocación simple y del reconocimiento que concluye el proceso de recordación. La memorización, en cambio, consiste en maneras de aprender que tienen como objeto saberes, destrezas, posibilidades de hacer, de tal modo que éstos sean estables, que permanezcan disponibles para una efectuación, marcada, desde el punto de vista fenomenológico, por el sentimiento de facilidad, de espontaneidad, de naturalidad" (83).

rememoración supondría lograr el reconocimiento del recuerdo como algo ausente y anterior, es decir, como una representación en su doble sentido: un ir hacia atrás y presentar(se) de nuevo.

Esta dualidad que plantea Ricoeur se va a manifestar a lo largo de todo el poemario; la memoria será entendida en algunos momentos como la presencia de un pasado que afecta dolorosamente el presente de enunciación y, en otros, como un trabajo de reelaboración del pasado que se proyecta hacia el futuro. De hecho, se señala regularmente en los poemas que hay cuerpos que son parte de un peso y nombres que no se olvidan, pero al mismo tiempo hay versos que permiten descansar, calmar la sed, conectar a los sujetos, dirigirse a quien quiera escuchar y construir, así, un espacio donde el lenguaje sea un salvavidas. Esto se condice también con la propuesta de Claudia Feld y Jessica Stites Mor, quienes plantean que las representaciones visuales de la memoria (aunque específicamente las fotográficas y las fílmicas) fluyen entre "dos polos de la elaboración […], el que pone el acento en el pasado (y su 'peso' sobre el presente) y el que enfatiza el presente (y su actividad de 'construcción')" (Feld y Stites Mor 26).

En lo referido a la idea de la evocación como dificultad y peso del pasado, hay varios ejemplos claros, uno de ellos corresponde al poema "Fuego", enunciado por una mujer-poeta cercana a Eduardo Anguita, quien, dialogando con él, le advierte que hay un tipo de fuego "que persiste negro en la memoria / que […] aplasta y entorpece la vida" (20). Esta misma noción se manifiesta en "Desaparecida" cuando la hablante dice: "La memoria es una huella / y un tormento en el cristal de la lengua" (62), como queriendo enfatizar que recordar es un acto que dificulta la dicción. De este tipo de expresiones hay muchas en *Por gracia de hombre*, sin embargo, es "Camélido" uno de los más representativos en torno a la idea de los recuerdos como una carga, pues está construido en base a anáforas que transmiten la insistencia del peso del pasado: "Pesa. / Pesa la certeza y pesa el camino. / Pesa la duda y pesa la tierra. / Pesa el silencio y pesa el ansia / y pesa / pesa todo. / Pesa el peso de la letra / y pesa la lana del cobijo / […] Todo pesa. / Pesa y re-pesa el cansancio" (Zondek 35). En este caso, se observa que la anáfora recrea en el lector el tedio de la hablante y al persistir sobre el verbo se interfiere en la fluidez y en el ritmo de la lectura.

De manera contrapuesta a esta configuración del recordar como un sentimiento desolador que condiciona la enunciación, hay algunos versos que manifiestan el hecho de que escribir es también una forma de

llevar a cabo la rememoración y elaborar activamente el pasado desde el presente. A modo de ejemplo, en "Abuela" hay varias escenas que refieren al recibimiento de sus enseñanzas y se plantea que su voz y su lengua son una ofrenda y una herencia que se transmite y se reactualiza cuando pasa de una generación a otra: "Y escucho tu palabra silente: / aunque me nieguen las veces que me nieguen / hablo la lengua / soy la lengua / y me orgullo" (Zondek 25). En este tipo de poemas se produce una acción filial que funda la identidad en la transmisión de la memoria del dolor, al mismo tiempo que reafirma la idea de que tomar las voces de otros es también una forma de enunciar lo propio y de establecer lazos y legados entre las personas.

Ahora bien, de estas oscilaciones entre entender la memoria como un peso que se instala en la enunciación y, por otro, considerar el habla y la escritura como la única manera de mantener viva la memoria, se desprenderá una de las formas principales en las que se desarrolla la rememoración en este poemario: el diálogo con otros sujetos y sus palabras. Estos diálogos, especialmente los relacionados con el mundo literario, se van a producir mediante diversos mecanismos intertextuales[3].

[3] Esta categoría, que fue propuesta por Julia Kristeva a partir de una lectura de Mijail Bajtín en los años sesenta, ha sido largamente discutida y reformulada, por lo que su uso se ha movido en distintas direcciones. A raíz de la propuesta de Gerard Genette en *Palimpsestos*, el concepto de intertextualidad se ha ido segmentando, clasificando, ordenando y, consecuentemente, restringiendo. Para el caso de este texto, se ha simplificado y, más que entenderlo como la "relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro" (Genette 10), se considera aquí desde el carácter amplio con el que lo entendió Kristeva, o sea, como una escritura que se elabora en una relación de reciprocidad con otra escritura: "… todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*" (3). Más aún, asumiendo las inconsistencias que pueda traer por lo restrictivo del término, para este artículo se extiende el concepto de intertextualidad hacia otros mecanismos de relación con elementos que no son puramente textuales, sino que apelan a los sujetos productores de los discursos y elementos que en algunas propuestas son consideradas como parte de la paratextualidad. Esto permite abordar el fenómeno de las presencias de otros sujetos en los poemas como una relación de copresencia entre imaginarios, en tanto la referencia a ellos comprende a sus figuras, sus escrituras y sus obras como parte de un todo y no como enunciados particulares.

II. Escribir con los otros

Uno de los primeros procedimientos intertextuales que aparecen en la lectura son los epígrafes del libro, los cuales siguen a la primera imagen de Núñez y al prólogo "Entrega de una indocumentada" y son tomados de dos poetas latinoamericanas, la argentina Olga Orozco y la chilena Gabriela Mistral. El primer epígrafe es el perteneciente a Orozco y corresponde a un fragmento del poema "Rehenes de otro mundo", que señala: "[E]staban aquí cayendo desasidos" (Zondek 9), haciendo alusión con él a la idea de la hablante como testigo de la masacre, de la violencia y de la muerte. La importancia de este epígrafe es que, al no tener una referencia específica, es identificable con cualquier masacre, pues posee un carácter amplio. En consonancia con el epígrafe escogido, Zondek construye su sujeto múltiple desde el mismo paradigma, siendo quien enuncia una testigo o sobreviviente que debe dar voz a las víctimas de la historia. En esta actividad, Zondek no se instala como la poeta mesiánica que viene a hablar por los otros, sino que dialoga con ellos, con sus escritos y sus sombras, lo que se reafirma en la elección del segundo epígrafe tomado del poema "País de la ausencia" de Gabriela Mistral que señala: "Me nació de cosas / que no son país / de patrias y patrias / que tuve y perdí / de las criaturas / que yo vi morir: / de lo que era mío / y se fue de mí" (Zondek 11).

Con esta cita, Zondek vuelve a situar su trabajo en un nivel transnacional e incluso transgeneracional, tomando las palabras de Mistral para crear un lugar de pertenencia. Desde esta referencia, queda claro que lo propio, en *Por gracia de hombre*, se funda más en la experiencia de la pérdida que en los discursos que tradicionalmente constituyen lo patrio. Lo colectivo se arma desde la vivencia de ciertas dolencias y no desde lo coterráneo y, en ese sentido, los límites generacionales y nacionales no se alzan como barreras divisorias entre los seres, pues la identidad se construye desde la memoria y la imaginación.

Se evidencia, de ese modo, la necesidad de unir su voz a otras y otros escritores y, con ello, ubicarse en una tradición que le dé sentido a su quehacer, que la sitúe temporal y espacialmente y que le otorgue además una visión colectiva. De ahí que este texto pueda ser leído desde el contexto específico de las representaciones de la memoria posdictatorial del Cono Sur, pero siempre tendiendo lazos hacia las víctimas de otras catástrofes, a los excluidos y/o silenciados en otros momentos de la historia y en otros lugares del mundo.

Por otra parte, además de los epígrafes existen otras formas de intertextualidad en este libro. Tal es el caso de las citas ubicadas directamente en el cuerpo de los poemas, como ocurre en "Aguas del desasosiego", dedicado al padre y que tiene una cita de "Con labios color rojo tiempo" de Paul Celan: "'En el mar ha madurado la boca'. / En el mar han cantado las sirenas / […] En el mar no hay cuevas posibles / ni encuentro que pueda figurar." (57) o como sucede en "El hombre nuevo o un comentario sobre el arte en Chile", que parte con versos del canto XX "Las aves maltratadas" del canto XIV "Gran océano" del *Canto general* de Pablo Neruda: "'Llegó el hombre. Tal vez llenaron / su miseria de pálido extraviado / del desierto…' tal vez con intención pequeña / como ahora nos sucede amigo / vamos de la caricia del árbol a la mano en el bolsillo / del animal al estómago fino / en un todo 'instant'" (Zondek 41).

Se distinguen, también, ciertos mecanismos que involucran una apelación a diversos sujetos o personajes identificables en la lectura. Por un lado existen dedicatorias a su padre, los obreros del carbón, Enrique Lihn, Marosa di Giorgio, W. G. Sebald, Carl Amery, Neruda, Georg Trakl, Jaime Huenún, Alejandra Pizarnik, Salvador Allende y Jorge Zunino. Igualmente, hay algunos poemas que sin tener las dedicatorias presentan menciones a escritores u otros sujetos como Gabriela Mistral, Eduardo Anguita, Marina Tsvetáyeva, Violeta Parra, Anne Sexton, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Virginia Woolf, Djuna Barnes, Olga Orozco, Baldomero Lillo, Paul Celan, Italo Calvino, Franz Kafka, César Vallejo, Clarice Lispector, María Luisa Bombal, y T. S. Elliot.

Junto con estas dedicatorias y menciones hay también interpelaciones que además de describir o hablar acerca de los sujetos permiten establecer un diálogo directo con ellos. Este es el caso de "Glamorosas", donde se reitera la voluntad genealógica femenina y se produce una apelación a reconocidas escritoras anglosajonas que se vislumbran como un grupo de hermanas o amigas susurrantes: "[P]ienso luego existo en este cielo de ausentes / y en las lenguaraces vivas de entonces" (Zondek 59). La yo poética establece una proximidad con aquellas autoras con las que funda una filiación literaria y, con ello, se manifiesta una idea de literatura que va más allá de lo textual, entendiendo la escritura como un espacio desde el cual entablar un diálogo con autoras ausentes, pero que aún brotan fantasmagóricamente entre las palabras. Por ello, al final del poema señala: "[P]ienso luego atrapo esas a vuelo de pájaro / acunadas en plumas versadas por el aire / que no me queda

otra sino decirlas" (Zondek 60). Esta proximidad se produce también en "Marina T.", cuyo tema ronda la figura de la poeta rusa Marina Tsvetáyeva, "Desde el fondo negro", dedicado a Alejandra Pizarnik y "Fuego", que se construye como un diálogo con el poeta Eduardo Anguita.

Con estos procedimientos se cumple una de las funciones básicas de la intertextualidad: la de demostrar –tal como nos señala Grínor Rojo– que "un texto es él más todos los otros que se relacionan con él" (87). Sin embargo, gracias a la voluntad dialogante del poemario, los mecanismos intertextuales cumplen aquí otra función añadida: la de poner la propia voz en relación con otros imaginarios, discursos y vivencias de múltiples sujetos que van desde las grandes voces de la literatura hasta individuos anónimos víctimas de genocidios y que ya no están para contar las diversas formas de violencia que han debido vivir.

En ese proceso de proyección de la otredad como parte importante de la propia identidad de la sujeto pluralizada que enuncia estos poemas, las representaciones visuales de Guillermo Núñez se vuelven significantes, en la medida que otorgan corporalidad a la imagen poética del otro que se va construyendo en los poemas.

III. Confeccionar a dos voces un soporte para la memoria

Guillermo Núñez ha indagado desde sus inicios en la multiplicidad de soportes que se ofrecen para la representación artística: se ha dedicado al dibujo, a la pintura, a la fotografía, al grabado, a la escenografía teatral, a la escritura, a las instalaciones y acciones de arte y, últimamente, sus libros de artista han manifestado en su confección la mezcla de variados materiales y registros discursivos[4]. Su obra ha estado ligada al problema de la memoria, la violencia y la dignidad humana desde sus comienzos, pero luego del golpe de Estado de 1973 y, específicamente, a raíz de las detenciones y torturas que sufrió a manos de la DINA, la violencia sobre los cuerpos se convirtió

[4] La mezcla de lenguajes y soportes es una cuestión transversal a su obra y ha tomado particular importancia en sus libros de artista, los cuales se constituyen como medios mixtos al elaborar discursos que conjugan lo visual con lo escrito. Entre ellos podemos nombrar *Todo en ti fue un naufragi*o (2007), *El cielo como abismo* (2011), *Blanco y negro muy negro* (2011) y S*obre la oscuridad en el hombre* (2011), entre otros.

en la temática central de su trabajo artístico, siendo considerado como un testimonio de lo vivido durante la dictadura militar[5].

De acuerdo con esta perspectiva que relaciona la obra de Núñez directamente con su experiencia carcelaria, Dino Samoiedo advierte que "sus pinturas apelan a una carga estética paralela a la rabia y al dolor descomunal, muestran la muerte, la fractura, y la herida descarnada en esos cuerpos vendados y heridos" (28). Incluso el propio Núñez señala algo al respecto cuando dice: "Toda mi vida he pintado sobre la condición del ser humano y sobre la violación de sus derechos y el dolor, pero este episodio lo acentuó. Antes eran preocupaciones intelectuales y un buen día me tocaron a mí. Así, el asunto se hizo carne" (Núñez, "El regreso" párr 20).

[5] Estos hechos comienzan el día 3 de mayo de 1974 cuando Núñez es detenido en su hogar por los Servicios de Inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile, acusado de dar asilo a un militante de un partido político de izquierda. Producto de esa detención es llevado a la Academia de Guerra de la Aviación (AGA), lugar en el que es torturado y detenido durante cinco meses. El 9 de octubre es dejado en libertad condicional, momento en el que se dedicó a trabajar en muestras relacionadas con su experiencia carcelaria, las que expondría durante 1975. Solamente la primera de esas exposiciones pudo inaugurarse el 18 de marzo de 1975 en la galería del Instituto Chileno Francés de Cultura, la cual obtuvo el récord de ser la exposición de arte que menos tiempo ha durado en Chile, ya que por orden de la Junta Militar fue cerrada cuatro horas después de la inauguración. Lo que habría desencadenado su clausura es descrito por el mismo Núñez en su testimonio ante el consejo de la Unesco: "Había allí jaulas de pájaros, cedazos, mallas, parrillas, rosas, […] y una corbata… Una simple corbata rayada de 3 colores: azul, blanco y rojo, comprada en Nueva York, anudada y colgada al revés sobre una superficie acerada. La DINA, aparato represivo de la Junta, vio allí la bandera de la patria como horca, la vio así porque es en eso en lo que ellos se han convertido" ("Testimonio" 30-31). Al día siguiente, pese a los intentos del embajador francés de que aquello no ocurriera, agentes de la DINA detuvieron a Núñez y lo derivaron a diferentes campos de concentración y centros de exterminio y tortura: Tres Álamos, Cuatro Álamos, Villa Grimaldi y Puchuncaví, hasta que el 30 de julio de ese mismo año abandonó la prisión y fue expulsado del país, debiendo partir al exilio a Francia, donde residió doce años. Volvió a Chile después de que en 1987 se autorizara su regreso. Desde ese entonces, ha realizado innumerables muestras, exposiciones, instalaciones e intervenciones, situando su actividad artística en el terreno de las representaciones de la memoria, el dolor, el horror, la violencia y su propia experiencia carcelaria. Estos datos biográficos han sido tomados de las siguientes fuentes: a) http://www.artistasplasticoschilenos.cl/, b) http://revista.escaner.cl/, c) http://www.mac.uchile.cl, d) http://www.portaldearte.cl/ http://www.blest.eu/ y f) Palma (*Grandes artistas*).

Imágenes relacionadas con ese mismo tono testimonial son justamente las que se incluyen en *Por gracia de hombre*, las que de modo general se pueden leer como una mezcla de cuerpos violentados que a gritos envuelven los poemas sobre la hoja de papel. No obstante, saber certeramente lo que hay en ellas es casi una tarea imposible. Esta indeterminación ocurre porque, a pesar de que la idea de espanto y dolor corporal que transmiten sea incuestionable, las figuras desmembradas que aparecen en ellas hacen tremendamente difícil la identificación de referentes.

Al mirar esas formas con la intención de reconocer sus elementos, surgen las siguientes preguntas: ¿cuántos sujetos hay? ¿Hay mujeres u hombres? ¿Cómo saber que ahí hay efectivamente seres humanos? ¿Están completos o solamente son sus cuerpos fragmentados? ¿Qué tipo de violencia es la que deja a los cuerpos así de desfigurados? ¿En la séptima imagen (figura Nº 2), por ejemplo, es una cara gritando la que allí aparece? ¿Cuál es el lugar del perpetrador? Como nada es certero, las únicas respuestas que se obtienen se basan en la intuición y en la relación que se establece entre ellas y los poemas de Zondek.

Figura Nº 2. *Por gracia de hombre*, p. 71.

Esta clase de cuestionamientos son muy recurrentes a la hora de abordar la obra de Núñez. Por ejemplo, Diamela Eltit en el catálogo de la exposición *La quinta del sordo* señala que "en Núñez el cuerpo se recorta a tal extremo que, precisamente, reaparece como mero cuerpo. Carne esqueleto, dientes deshumanizados y despojados de cualquier elemento discursivo. Superficies expatriadas de la posibilidad de remontar una perceptible categoría animal" (14). En el mismo tono, Cecilia Palma advierte que en la obra de Núñez se produciría una "figuración del desmembramiento" que surge como resultado de la reflexión en "torno a los grandes dolores del hombre, problemas humanos ineludibles como la soledad, el hambre, la bomba atómica, los campos de concentración" ("Sobre la trayectoria" 3).

Este tipo de lecturas de su obra se relaciona con lo que Kerry Bystrom sostiene al decir que en el arte de posdictadura la ilegibilidad se transforma en una manera de hacer palpables los martirios: "[E]sta visibilidad debe producirse bajo el signo de la ilegibilidad, así como los cuerpos de los desaparecidos no han podido, en la mayoría de los casos, recuperarse, ni es posible acceder completamente a la experiencia de aquellos que sufrieron el terrorismo de Estado" (332). Sin embargo, la legibilidad en su obra no pasa por saber qué hay efectivamente ahí, sino en sentir y acoger el tormento que allí está expuesto[6]. El mismo Núñez sugiere algo similar en una entrevista cuando señala que lo que intenta es "que el cuadro no te produzca placidez por la composición sino al contrario, que algo despierte en el espectador una sensación de desagrado, […] y que entonces eso lo ponga en la misma situación de la persona que está sufriendo o el dolor o la tortura" (*Guillermo Núñez* 8:42-9:12).

De ese modo, lo legible pasa por la identificación de la voluntad de testimoniar por él, por los otros, los oprimidos y las víctimas de la violencia de la historia; pasa por involucrarse en la acción de imaginar el pasado, en su sentido de convertir en imagen una experiencia, pues tal como nos señala Georges Didi-Huberman:

[6] Aunque la ausencia de figuración sea el tópico de análisis más recurrente, cabe señalar que no es una constante absoluta en su obra. Hay algunos de sus trabajos que incluyen texto y fotografía y ponen particular dedicación en la exactitud de la referencia. Por ejemplo, en *Laberinto*, incluido en el catálogo de la exposición *La quinta del sordo*, Núñez agrupa un conjunto de láminas en un sobre de cartón donde se seleccionan diversas fotografías que abordan la violencia a diferentes niveles y las enfrenta de una manera irónica a citas de intelectuales o artistas famosos relacionadas con la especificidad y la finalidad del arte.

> Para saber hay que imaginarse […]. Así pues, *pese a todo*, imágenes […] debemos contemplarlas, asumirlas, tratar de contarlas. *Pese a todo*, imágenes: pese a nuestra propia incapacidad para saber mirarlas tal y como se merecían, pese a nuestro propio mundo atiborrado, casi asfixiado, de mercancía imaginaria (17).

Ahora bien, tomando en cuenta lo señalado, es posible proponer que lo más significativo de los dibujos y grabados incluidos en *Por gracia de hombre* radica en los efectos que esa ilegibilidad, esa incomodidad y esa imaginación producen en la recepción y en el ambiente mortuorio que se genera en la lectura. Con su presencia, las imágenes poéticas adquieren una potencia visual marcada por el suplicio y la violencia, que tal vez no podría ser alcanzada exclusivamente por el lenguaje literario. Esto ocurre porque, aunque pueden ser leídas desde la experiencia concentracionaria particular del artista, también apelan a esa condición amplia de la humanidad doliente que vemos en los textos de Zondek, generándose una suerte de colaboración enunciativa entre ambos formatos.

Como señala Jorge Guzmán, el dolor en la obra de Núñez no es solamente el "que afligió a las víctimas de la dictadura chilena o latinoamericana. La mundialización del tema es la materia del arte de Núñez" (136). Asimismo, la mundialización del horror es la materia de los poemas de Zondek, en los cuales el sufrimiento del padre, de la abuela o de la hablante-niña van de la mano con el calvario de los escritores afligidos, de las víctimas de "Hiroshima […] / Nagasaki / Irán / África entera / y los campamentos palestinos / y las favelas y Chiapas y Haití y la ex-Yugoslavia" (Zondek 38).

Con esta propuesta de lectura, no obstante, no se está queriendo señalar que los lectores sean incapaces de recrear en su mente lo descrito por Zondek y que por eso se deban incluir los grabados de Núñez, ya que, como plantea W. J. T. Mitchell, "que el discurso verbal sólo se pueda evocar de forma figurativa o indirecta en una imagen no quiere decir que esta evocación sea impotente, que el espectador no 'escuche' ni 'lea' nada en la imagen" (89). Por el contrario, poner atención en el rol que toman las imágenes de Núñez destaca aún más el potencial visual del lenguaje de los poemas, y el libro completo se transforma en una imagen texto, en tanto no solo exige que lo leído sea recreado visualmente en la imaginación de las y los lectores sino que muestra, en los grabados de Núñez, una manera de imaginar y dar visualidad a lo recordado.

Referente a esto, resulta ejemplificadora la relación que se establece entre "De lo humano" y la novena ilustración de Núñez en el libro (figura

Nº 3). En el texto se abordan distintas formas históricas de violencia como "la mujer ceniza en las santas hogueras eclesiásticas / y a las apedreadas de la plaza central de Kabul / y a las martirizadas con ratas de cloaca en Villa Grimaldi", "los hombres asados al rojo en parrilla macabra" y "los explosivos que desperdigan miembros en territorios de nadie" (75). Estas referencias se complementan con la última imagen de Núñez que, con tonos grises y morados, evoca tachaduras, amarres, martirios y censuras que se ejercen sobre los cuerpos dispuestos sobre el abismal fondo negro. Esta representación acrecienta esa violencia descrita en el poema recién mencionado, pues, al pasar de la lectura a la mirada, los cuerpos muertos y masacrados de los que habla Zondek adquieren un sustento visual que amplía el rango de percepción de la experiencia del dolor.

Figura Nº 3. *Por gracia de hombre*, p. 77.

Asimismo, "Retraso del extermino" también permite entender esta articulación entre imágenes y palabras, ya que en dicho poema se produce una reflexión sobre la posibilidad de imaginar y escribir sobre los horrores del pasado, pero situándose desde el lugar de lo indecible:

> Ahora / que con imágenes armo un pasado / es que inenarrable / se me yergue un callado de voces. […] / Cómo construir entonces un cuerpo / con qué carne y qué manos / cuando sucia es jabón la caricia / y ocupa el tiempo en lavar sangre de otros […] / digo y vuelvo a decir / y escarbo entre las fotos / y pataleo en aguas que se me vienen (46-47).

Se manifiesta aquí la convicción de que ni las imágenes ni las palabras nos permiten acceder a una decibilidad completa y efectiva de los recuerdos asociados al terror. El silencio hace incomunicable ciertas experiencias y la poesía, en ese sentido, no anula ni revierte el exterminio; es más, ni siquiera esclarece el pasado. Por el contrario, genera un salto aún más profundo hacia lo ilegible y lo insalvable. No obstante, las imágenes surgen entre los versos como ese espacio donde es posible seguir conservando e imaginando la memoria y se convierten en una herramienta que ayuda en la construcción de la propia voz poética. La hablante toma conciencia de que hay momentos en que las palabras se callan, por lo que es necesario revisar imágenes y escarbar en ellas, puesto que, como señala Andreas Huyssen, cuando "las palabras fallan, puede entrar en escena una imagen, y cuando las imágenes resultan opacas, las palabras pueden revelar un significado oculto o un contexto complejo" (17).

En esta misma línea de interpretación, el poema "Olvido" se configura como uno de los textos que más puntos en común tiene con la obra de Núñez, pues en torno a él ronda aquella pregunta que se reitera en varios trabajos del artista chileno: "¿Cómo poder decirte que tuve miedo?"[7]. Dice el texto:

> En esa mi pequeña torsión de cuerpo / vi llamas lamer su carne huidiza / vi cómo ciega arrojaba sentidos / cómo tomaba el número para dárselo a otra / posta / interminable posta de cadáveres vivos / cómo el pelo / las muelas / esa / mi piel de uso eficiente / y también

[7] Esta pregunta aparece, por ejemplo, en "La realidad como reflejo" incluida en el catálogo de la exposición *La quinta del sordo* (2003).

> el cuento del velo / de cómo caía / de las trampas / del follaje dicen sostén / y de en cómo hallé mi fuerte miedo (48).

En estos versos también surge la fragmentación del cuerpo y, a partir de ciertos elementos como el término "torsión", que evoca la idea de la tortura sobre una "porción" del cuerpo o el oxímoron de los "cadáveres vivos", se avanza en un proceso de desmembramiento por medio de la violencia sexual que desemboca en el reconocimiento de los propios miedos y en la posibilidad de proyectar una suerte de venganza: "[L]e profano la oscura boca / el acecho azul / la tiniebla / los jadeos tras la esquina / y muertos los veo / muertos muertos de placer" (48).

Hay dos voces yuxtapuestas y las lecturas pueden variar hacia lo puramente sexual, lo siniestro o hacia una mezcla de ambos contenidos. La yo poética se construye, entonces, desde una doble voz, como lo plantea Alicia Genovese, en tanto hay un discurso encubierto que surge como una reformulación frente a la realidad que se está viviendo (*La doble* 16). La tematización de la violencia en lo sexual despliega una multiplicidad de lecturas posibles, en la medida que permite hablar de la violencia, pero descubriendo un escape en la posibilidad de la hablante de devolver esa misma violencia. La idea de "torsión", entonces, se comprende a partir del lugar que permite hacer un giro, dar vuelta una situación y trazar un desvío.

En el grabado de Núñez que sigue a "Olvido" (figura Nº 4), el contenido sexual también es lo primero que surge al mirar la que es quizá la más figurativa de las imágenes incluidas en este texto. En ella se muestran lo que podrían ser los senos de una mujer cuyas piernas están abiertas y que, en vez de su vagina, muestra un conjunto de trazos que la tachan, la ensangrientan, la enmarañan y recalcan el lugar donde se ejerce la tortura. Esta demarcación es lo que permite enunciar ese espacio y situar la mirada del lector exclusivamente donde se produce la "torsión" descrita en el poema.

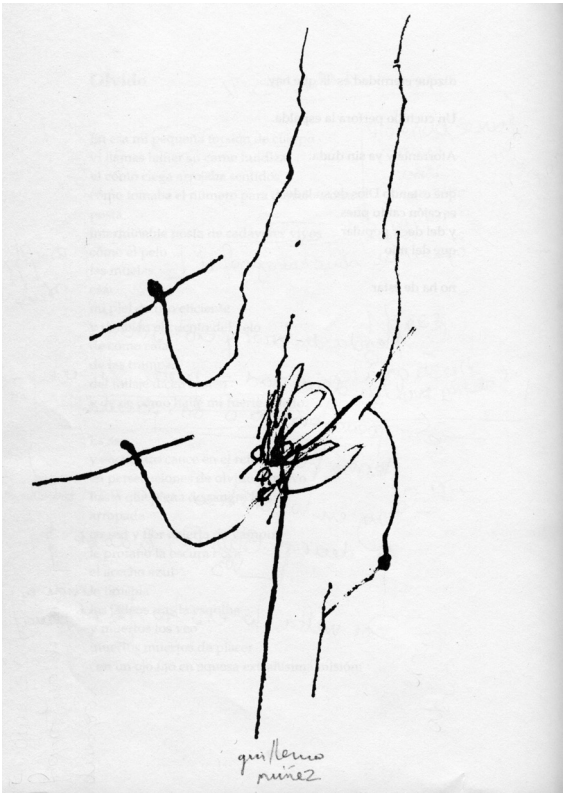


Figura Nº 4. *Por gracia de hombre*, p. 50.

Ahora bien, tomando todos estos puntos de encuentro en consideración, se puede señalar que el discurso de Núñez se configura como una materialidad que interrumpe y condiciona lo verbal y es lo que convierte a *Por gracia de hombre* en un discurso hecho a dos bandos. Las imágenes y las palabras se vuelven solidarias en la tarea de imaginar, representar y crear imágenes sobre el pasado reciente. Por eso es que no resulta casual, entonces, que en este libro se produzca la conjunción entre dos artistas que han experimentado, desde dos esferas distintas, la capacidad de los lenguajes para traducir ciertas experiencias ancladas en el dolor y convertirlas en un discurso entregable y comunicable. No es azaroso, tampoco, que en un poemario marcado por el diálogo, la poeta haya querido relacionar su escritura con otro discurso dispuesto de manera paralela a sus poemas.

Lo curioso es que no hay una relación evidente y el diálogo que se establece entre ambos lenguajes permanece oculto, casi imperceptible para los/as lectores/as. La apelación que se realiza a las imágenes está encubierta y deambula en el plano de la suposición, dado que no sabemos si fueron realizadas especialmente para el libro, si el artista las creó leyendo los poemas de Zondek o si ella escribió los poemas mirando la obra de Núñez.

En suma, las palabras y las imágenes se interpelan, se preguntan y se responden, aunque extrañamente ni el artista ni sus grabados estén aludidos en ninguno de los poemas. Más aún, en términos de la edición, *Por gracia de hombre* es un libro de poemas escrito por Verónica Zondek y el pintor Guillermo Núñez solamente figura como ilustrador y no como coautor. No obstante, estas designaciones autoriales y criterios editoriales se desvanecen en el acto de recepción, pues los/as lectores/as nos enfrentamos a una tarea de rememoración que se hace a partir de dos voces que no se superponen o jerarquizan, sino que se turnan en su enunciación. De esta manera, a pesar de la incógnita que ronda sobre aquellas imágenes, es innegable el hecho de que Núñez es el único que responde a los intentos de diálogo que se realizan en los textos, dejando su huella en la tarea de construir colaborativamente una memoria del horror, de la desolación y el dolor humano[8].

[8] En una conversación con Verónica Zondek, la poeta relata que la inclusión de estas fotografías responde a una anécdota particular: "Yo me demoré mucho en escribir ese libro y estaba en eso cuando Guillermo Núñez hizo la exposición de *La quinta del sordo* en Matucana 100. Yo fui a esa exposición y me impresionó muchísimo que Guillermo sacara textos de los mismos poetas o personajes con los que yo estaba trabajando. Recuerdo que había una instalación de madera que tenía unos hoyitos que quedaban entre las tablas por los que uno podía mirar un diaporama y ver en el fondo citas de los mismos textos con los que yo dialogaba en *Por gracia de hombre*. Entonces llamé a Guillermo y le conté que estaba conmocionada por encontrar a alguien que tomara esos referentes con los cuales yo estaba trabajando, porque llevaba diez años en eso. Le mostré los textos, le dije lo que me había pasado y me pidió que escribiera algo para el catálogo de la exposición. Escribí el texto pero le dije que me diera algunas imágenes para incluirlas en el libro. Él me dio muchas a elegir y me las regaló dándome total libertad para hacer con ellas lo que quisiera. 'Ahora son tuyas', me dijo" (entrevista sin editar).

IV. Conclusiones

Finalmente, se puede afirmar que Zondek construye una yo poética que se multiplica de distintas maneras en los poemas y que, en cada uno de ellos, establece diálogos con una gran variedad de sujetos que, en su mayoría, pertenecen a otros tiempos: grandes exponentes del mundo literario, personas de la vida familiar y cientos de víctimas de las tragedias de la historia. En ese ejercicio, la memoria se proyecta como un entramado de recuerdos y de voces que configuran la gran imagen poética del otro.

En esta acción de volver propio lo que es ajeno, las representaciones visuales de Guillermo Núñez contribuyen en la tarea de hacer aparecer los cadáveres anónimos y los cuerpos desaparecidos y de otorgarles visualidad en el espacio de la hoja. No obstante, esa aparición de los cuerpos no se lleva a cabo de manera evidente y su identificación queda exclusivamente en manos de las y los lectores, pues somos nosotros los que debemos establecer esas relaciones, hacernos cargo de esa memoria y sentirnos también como sujetos interpelados por ambos discursos. Así, el diálogo último se realiza con nosotros/as, para que reconozcamos nuestros miedos y afecciones y, con ello, podamos armar nuestras propias genealogías del dolor e involucrarnos en este esfuerzo de dar visualidad y reconocimiento a las víctimas del horror.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Bystrom, Kerry. "Memoria, fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari". *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Compiladoras Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 315-336.

Calderón, Damaris. "Verónica Zondek: música de vísceras (otra mirada a partir de membranza)". *Por la matria*. 2007. Visitado el 10 de febrero del 2017. http://porlamatria.blogspot.com/2007/12/vernica-zondek-msica-de-vsceras.html

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos.* Barcelona, Herder, 2007.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto.* Barcelona, Paidós, 2004.

Eltit, Diamela. "Enunciar, anunciar, denunciar el arte como archivo". *La quinta del sordo.* Catálogo de exposición en Centro Cultural Matucana 100, Santiago, 2003, pp. 12-16.

Feld, Claudia y Jessica Stites Mor, comps. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires, Paidós, 2009.

Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Biblos, 1998.

_____ "Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la postdictadura". *Revista Iberoamericana*, N° lxix/202, enero-marzo 2003, pp. 199-214.

_____ *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid, Taurus, 1989.

Guzmán, Jorge. "Guillermo Núñez: tiro al blanco". *Anales de la Literatura Chilena*, N° 3/3, diciembre 2002, pp. 135-138.

Huyssen, Andreas. "Medios y memoria". *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Compiladoras Claudia Feld y Jessica Stites Mor. Buenos Aires, Paidós, 2009, pp. 15-24.

Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Compilador Desiderio Navarro. La Habana, uneac, Casa de las Américas, 1997, pp. 1-24.

Núñez, Guillermo. "Testimonio ante el consejo de la Unesco". *Literatura Chilena en el Exilio*, Nº 6, 1978, pp. 29-32.

_____ *La quinta del sordo*. Catálogo de exposición en Centro Cultural Matucana 100. Santiago, 2003.

_____ "El regreso de Guillermo Núñez, Premio Nacional de Artes 2007: El artista que por hacer jaulas terminó enjaulado". Entrevista de Catalina May. *The Clinic Online*, 26 jul. 2009. Visitado el 10 de febrero del 2017. http://www.theclinic.cl/2009/07/26/el-regreso-de-guillermo-nunez-premio-nacional-de-artes-2007-el-artista-que-por-hacer-jaulas-termino-enjaulado/

_____ "Guillermo Núñez: la aprehensión de caecus". Entrevista de Grupo Peztaña. 2003. Visitado el 10 de febrero del 2017. http://www.youtube.com/watch?v=g5CtDsot4fY#t=12

Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual.* Madrid, Ediciones Akal, 2009.

Palma Tagle, Cecilia. "Sobre la trayectoria del artista". Catálogo de la exposición "Guillermo Núñez. Frente al blanco. Pinturas sobre papel", jun-sept, Sala Gasco Arte Contemporáneo, 2003.

Palma, Cecilia, editora. *Grandes artistas contemporáneos chilenos*. Santiago: Ediciones Galería de Arte Cecilia Palma, 2012.

Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires, Ediciones Al Margen, 2006.

Ricoeur, Paul. *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago, Lom Ediciones, 2001.

Samoiedo, Dino. *Grandes creadores contemporáneos. Pinturas y grabados.* Valparaíso, Ediciones Universidad de Playa Ancha, 2007.

Zondek, Verónica. *Por gracia de hombre*. Santiago, Lom Ediciones, 2008.

Recepción: 12.03.2017 Aceptación: 24.05.2017