



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
CENTRO DE ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

POÉTICAS DE LA MEMORIA Y LA IMAGEN  
*Puentes* de Alicia Genovese y *Por gracia de hombre* de Verónica Zondek

Tesis para optar al grado del Magíster en Estudios Latinoamericanos

América Salinas Flores

Profesora Guía:  
Alicia Salomone

Santiago de Chile, 2015

A Yiya, Pepe, Ely y Pelu

## Agradecimientos

Quiero agradecer a todos quienes colaboraron, dieron ánimos y compartieron su experiencia en esta ardua tarea de escribir una tesis, a todos los que la corrigieron: Ximena, Xenia, Matías y Nicole, pero especialmente a mi profesora guía Alicia Salomone, quien siempre tuvo las palabras necesarias para su concreción.

Corresponde agradecer también a los amigos cómplices e incondicionales, particularmente, a las Niñalandia y a las Plásticas. Les agradezco por ser el cable a tierra, por nunca dejar que me fuera por las olas y en el viento, por mantenerme atada a sus vidas, a veces más lejos, a veces más cerca, pero siempre otorgando una eterna contención.

También me parece necesario agradecer a la familia. A mi madre por sus historias. A mi padre por el tardío pero ahora presente afecto. A Pilar y Eduardo por convertirse en mi familia. A Pancho por enseñarme el cariño y la pasión que uno le debe poner a las cosas que se aman. A Pepe por el corto pero intenso cariño vivido. A la familia lejana pero siempre presente: Xenia, Camilo, Roberto y Daniela. A la Nacha por ser mi hermana y compañera de grandes batallas. A Tol, Ely y Laucha por ser el hogar. También, a la Pelu y a la Yiya, por ser los más grandes amores y porque, a pesar de su ausencia, siguen presente en la memoria y en el corazón.

La palabra no es una cosa sino el medio eternamente móvil y cambiante de la comunicación dialógica, nunca tiende a una sola conciencia, a una sola voz, su vida consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de una colectividad social a otra, de una generación a otra. De este modo, la palabra no olvida su camino y no puede librarse hasta el final del poder de los contextos concretos de los cuales había formado parte.

Mijail Bajtín

La obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír.

Maurice Blanchot

## Índice

|   |     |
|---|-----|
| Introducción: Mirar hacia el pasado .....                               | 6   |
| a) Nota preliminar.....   | 6   |
| b) Inscripción verbal y visual de la memoria .....                      | 9   |
| Capítulo 1: El pasado, la memoria y la imagen.....                      | 11  |
| a) Situarse en un campo de estudio .....                                | 11  |
| b) Recordar en imágenes .....   | 18  |
| c) Cruces verbales y visuales.....                                      | 25  |
| Capítulo 2: Rememorar en dos lenguajes: poesía y fotografía.....        | 30  |
| a) Alicia Genovese.....   | 30  |
| b) El puente como un lugar de memoria.....                              | 32  |
| c) Fotografíar para ampliar la mirada.....                              | 52  |
| Capítulo 3: Leer las memorias desde y con los otros .....               | 64  |
| a) Verónica Zondek .....  | 64  |
| b) Fragmentos del pasado que pesan en el presente .....                 | 66  |
| c) Recuerdos, diálogos, intertextos y apelaciones .....                 | 75  |
| d) Confeccionar a dos voces un soporte para la memoria .....            | 92  |
| Conclusiones: proyecciones para la imaginación poética del pasado ..... | 107 |
| Anexos .....  | 112 |
| Bibliografía.....   | 115 |

## Introducción: Mirar hacia el pasado

Siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las «catacumbas».

Elizabeth Jelin

### a) Nota preliminar

*En el año 2013 se cumplieron cuarenta años desde el golpe de Estado que instauró la dictadura cívico-militar en 1973 en Chile. Cuarenta años, de los cuales sólo un poco más de la mitad han sido vividos democráticamente. Cuarenta años que trajeron consigo un boom<sup>1</sup> de la memoria, un fenómeno que, al menos yo, nunca había sentido con tanto peso. La cobertura de los medios de comunicación fue indiscriminada y, en algunos casos, abusiva, en tanto miniserias, entrevistas, careos, relatos de torturas, fueron pan de cada día durante ese mes de septiembre. Al respecto, se hizo común escuchar que las discusiones generadas por los grandes medios no respondían a nada más que a criterios de mercado y al morbo de la ciudadanía que estaba ávida de conocer detalles escabrosos sobre “el pasado negro” de nuestro país. En el fondo, se planteaba que no había una verdadera reflexión, ni una preocupación por rescatar la memoria de los valientes, de las víctimas, de los nuestros y que, nuevamente, todo era un montaje para sentirnos escuchados, para pensar que tenemos un pedacito de historia escrita con la mano izquierda.*

*Sin embargo, a pesar de todo, a mí no me molestó ese momentáneo y fugaz boom de la memoria que experimentamos aquellos días, porque me permitió sentarme diariamente a ver televisión con mi madre, y hablar, llorar, reír y conversar en torno a la Unidad Popular, al sueño que todavía sigue vivo, a la dictadura, a los amigos y a los que ya no*

---

<sup>1</sup> Tomo este concepto del texto *En busca del futuro perdido* ([2001] 2007) de Andreas Huyssen. En este texto, el autor señala que durante el siglo XX se habría producido un *boom* o una mundialización de los discursos de la memoria, lo que habría convertido al Holocausto en un prisma desde el cual leer todos los genocidios. Para el caso de esta introducción, utilizo esta idea para apelar al fenómeno de hipervisibilidad que tuvieron los discursos de la justicia y la memoria durante los meses en los que se realizó la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar en Chile.

*están con nosotros. No me molestó, porque creo firmemente en la idea de que la memoria debe invadir todos los espacios y que hay que arrebatárle la memoria a la desaparición, a la represión y a la tortura, e instalarla como un tema del día a día y del nunca más. No me molestó, tampoco, porque a raíz de ello pude repensar aquellas preguntas que aquejan a todos quienes nos desenvolvemos en esta área de estudio: qué significa recordar, qué es lo que se recuerda, cómo se recuerda, quién recuerda y quién tiene o no el derecho de exponer un discurso válido y “verdadero” sobre el tema.*

*Al plantear todo esto, no es que me esté conformando con las migajas que recibimos de los círculos de poder, porque soy consciente de que los medios se apropiaron del discurso de la memoria y que el día 11 de septiembre, mientras muchos de nosotros nos dirigíamos a nuestros respectivos lugares de conmemoración o reflexionábamos con nuestras familias, lo hacíamos con los helicópteros, las patrullas y la represión de fondo. Lo que estoy planteando aquí es, por una parte, un rechazo a la creencia de que habría ciertos sujetos autorizados y otros vetados en la tarea de la rememoración (o por decirlo de otro modo, a la consideración de que la memoria es algo así como nuestro patrimonio y que solamente nosotros tenemos la exclusividad de su enunciación), y por otra parte, la idea de que el problema no radica en la visibilidad de la memoria o en su presencia en los medios de comunicación –pues me parece que alcanzar dicha visibilidad es el fin último de nuestros trabajos–, sino en las formas en que ella ocurre, quién la controla, en qué medios circula, bajo qué condiciones y en qué aportes podemos hacer nosotros a ese proceso, desde la escritura y la investigación.*

*De ese modo, frente a este estado de exhibición de la memoria y a la dificultad de escapar a las usurpaciones del mercado y desprenderse de la cultura del espectáculo<sup>2</sup>, me*

---

<sup>2</sup> Con respecto al *boom* de la memoria del Holocausto, Andreas Huyssen señala que: “Más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del «boom» de la memoria con sus diversos subargumentos, geografías y sectores, algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria. En este sentido, ya no es posible seguir pensando seriamente en el Holocausto o en cualquier otra forma de trauma histórico como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización en películas, museos, docudramas, sitios de internet, libros de fotografías, historietas, ficción e incluso en cuentos de hadas (*La vita é bella*, de Benigni) y en canciones pop. Aun cuando el Holocausto ha sido mercantilizado interminablemente, no significa que toda mercantilización lo trivialice indefectiblemente como hecho histórico. No existe un espacio puro, exterior a la cultura de la mercancía, por mucho que deseemos que exista” (2007 24).

*parece que al menos desde el estudio de la literatura testimonial y de las representaciones de la memoria, la tarea que había que llevar a cabo en ese momento, como también en circunstancias en las cuales esta temática está en el último plano de las preocupaciones culturales y sociales, era por un lado, la de intentar que la rememoración no implicara una total espectacularización bajo las leyes del mercado, o una operación de fijeza, de saneamiento y de homogeneización de las heterogeneidades, y por otro lado, la de buscar, observar y pensar espacios donde la memoria sigue viva, se resignifica y se hereda. Pues, del mismo modo que no todo es monumento, archivo y musealización, no todo es espectáculo, borramiento y homogeneización. Hay muchos otros tipos de expresiones y prácticas que no vacían ni eternizan los recuerdos, sino que los vuelven compartibles y transmisibles a pesar de presentar operatorias de visibilización de la memoria.*

*Hoy, pasado ya un nuevo aniversario y ante la vuelta de esta discusión sobre la trivialización de la memoria por parte de los medios, entrego esta tesis como el resultado de una de esas búsquedas que –tratando de desprenderse de esos abusos– encontró en la poesía un refugio desde el cual pensar la pervivencia del pasado. Junto a eso, también la ofrezco como una devolución a todos aquellos que conmigo compartieron sus recuerdos, a quienes me heredaron esta tarea y este trabajo de enunciar, visibilizar, comunicar y transmitir las memorias de las dictaduras<sup>3</sup>.*

---

<sup>3</sup> Para poder introducir los problemas planteados en esta tesis, me parece importante dar cuenta del contexto de enunciación de su realización, no solamente porque el trabajo poético de las poetisas aquí analizadas se enmarca en un contexto particular de batallas por la memoria, sino también porque la escritura de esta tesis se encuentra relacionada directamente con ese contexto bajo la creencia de que la crítica literaria no es un ejercicio transparente y, en este caso, supone un trabajo consciente de toma de palabra y apropiación de la memoria.



## b) Inscripción verbal y visual de la memoria

En la presente tesis se expone una investigación que busca comprender los cruces entre memoria, palabra e imagen en dos producciones poéticas contemporáneas del Cono Sur: *Puentes* (2000) de la argentina Alicia Genovese y *Por gracia de hombre* (2008) de la chilena Verónica Zondek. La hipótesis de lectura señala que frente a la necesidad de encontrar un lenguaje con el cual elaborar, reflexionar y comunicar las vivencias asociadas al horror y los efectos de las dictaduras cívico-militares (y de otras masacres o genocidios, tal como ocurre en *Por gracia de hombre*), ambas autoras formulan diálogos entre las imágenes visuales incluidas en los libros (fotografías tomadas por la misma autora en *Puentes*, y dibujos y grabados del artista Guillermo Núñez en *Por gracia de hombre*) y las imágenes poéticas construidas en sus propios poemas. Este procedimiento, que involucra una reflexión metapoética sobre los soportes y mecanismos mediante los cuales se realizan los ejercicios de memoria en ambos casos, da cuenta de un afán exploratorio y de una necesidad enunciativa que pone en entredicho la concepción tradicional de los discursos, lo que genera una forma particular de rememoración basada en una doble discursividad, que sólo se completa en el acto de comunicación de la experiencia, es decir, en el momento en que el recuerdo es transmitido a los receptores. La hipótesis particular para cada texto, supone que en *Puentes* las imágenes fotográficas que retratan los puentes de Buenos Aires colaboran en la posibilidad de imaginación de las estructuras y de los recuerdos asociados a ellas; mientras que en *Por gracia de hombre* el discurso plástico de Guillermo Núñez aumenta la visibilización de las innumerables víctimas de la historia que son evocadas en los poemas de Zondek.

El objetivo general de este trabajo consiste en reflexionar, a partir de los textos poéticos seleccionados para el corpus, sobre los modos en que la poesía interviene en las batallas por la memoria del pasado reciente en América Latina, y señalar que ésta, tal como sucede con otras formas literarias más valoradas en este campo de estudio, también debiese ser concebida como un espacio desde el cual producir pensamiento y, consecuentemente, tomar posición en dichas batallas. De manera conjunta, también se busca situar el concepto

de imagen como puerta de entrada para las lecturas de las representaciones poéticas de la memoria en América Latina, dando cuenta de la importancia que tiene la creación de imágenes y el acto de imaginación en la escritura poética sobre el pasado.

El desarrollo del análisis que permite cumplir con estos propósitos está guiado por las siguientes preguntas de investigación: ¿puede la palabra poética configurar espacios para la representación de las memorias?, ¿qué tipo de memoria construyen los sujetos de estos textos?, ¿qué estrategias o mecanismos ocupan para transmitirla? y ¿qué rol juega lo visual en ese ejercicio poético? Para abordar estas interrogantes, se propone hacer un análisis textual de los poemas, identificando a los hablantes que se configuran en ellos, los modos en que se evocan los recuerdos y las particularidades significantes que aportan las imágenes en el ejercicio de elaboración poética del pasado.

Por último, cabe señalar que esta tesis se organiza en tres capítulos. En el primero, que lleva por nombre “El pasado, la memoria y la imagen” se propone un marco teórico que permite desarrollar un modelo de análisis para las representaciones poéticas de la memoria que establecen relaciones entre palabras e imágenes. En el segundo capítulo denominado “Rememorar en dos lenguajes: poesía y fotografía”, se trabaja con *Puentes* (2000) de la poeta argentina Alicia Genovese, poniendo atención en los mecanismos mediante los que se construye la imagen del puente y el rol de lo fotográfico en dicha construcción. Por último, en el capítulo tercero titulado “Leer las memorias desde y con los otros” se aborda el poemario *Por gracia de hombre* (2008) de Verónica Zondek, analizando algunos procedimientos intertextuales y el diálogo establecido con las imágenes de Guillermo Núñez.

## Capítulo 1: El pasado, la memoria y la imagen

La imagen vuelve a repetirse a través del tiempo, me acompaña desde entonces como «perro que no me deja ni se calla».

Pedro Lemebel

La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible.

Walter Benjamin

En este primer capítulo se propone un marco teórico desde el cual trabajar con textos poéticos que establezcan un diálogo entre verbalidad y visualidad en el ámbito de las representaciones de la memoria. Para desarrollar este planteo teórico, el capítulo se organiza en tres secciones. La primera tiene como objetivo situar esta investigación en el campo de los estudios de la memoria, discutiendo algunas tesis de autores que trabajan sobre el tema de la articulación entre memoria individual y colectiva. En la segunda sección se argumenta que la imagen –en su dimensión mental y material– es un elemento crucial en los ejercicios de rememoración, a la vez que se abordan las significaciones que adquiere la imagen en las luchas por las memorias del pasado reciente en el Cono Sur. Por último, en la tercera parte de este capítulo se exponen algunos aspectos teóricos que permiten analizar el cruce entre palabra e imagen en el espacio de la escritura poética.

### a) Situar en un campo de estudio

Para sentar las bases de una lectura en clave de memoria de los textos del corpus, he tomado los planteamientos generales de cuatro autores que, dando importancia a la dimensión social y activa de la memoria, se han convertido en referentes indispensables

para este campo de estudio: Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Henri Rousso y Paul Ricoeur<sup>4</sup>.

Como punto de partida para este recorrido he tomado los planteamientos de Maurice Halbwachs (1877-1945) en su texto *La memoria colectiva* ([1950] 2004). La propuesta de este autor sostiene que la reminiscencia no es una acción puramente individual, sino que es un proceso colectivo que tiene como referencia ciertos marcos sociales que le dan sustento y sentido a las evocaciones. Para el autor francés, “uno sólo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo” (36). Desde esta perspectiva, la rememoración se constituye como una experiencia que se desarrolla conjuntamente, por lo que nuestros recuerdos siempre son comunes, incluso aquellos que creemos que nos atañen exclusivamente a nosotros:

“Pero nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos. Esto se debe a que en realidad nunca estamos solos. No hace falta que haya otros hombres que se distingan materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden.” (Halbwachs 26)

Sin embargo, advierte Halbwachs, no basta con que nuestros recuerdos sean apoyados o contenidos por los demás para que estemos inmersos en la memoria colectiva. Es necesario que estos coincidan en una suerte de pensamiento común y que exista un

---

<sup>4</sup> Si bien estos autores han trabajado el problema de la memoria de la Segunda Guerra Mundial y especialmente del Holocausto, me parece que sus propuestas son cruciales para leer los diversos genocidios que se han producido en el continente americano. Si este traslado teórico-metodológico se realiza con la conciencia de que son interpretaciones de procesos foráneos, y preocupándose de no transformar al Holocausto en ese tropos universal del trauma histórico al que refiere Andreas Huyssen (2007 17), la comparación es absolutamente posible. Ello, no sólo por el valor que estas propuestas han tenido en el desarrollo de los estudios de la memoria en el Cono Sur sino porque, como señala Henry Rousso, recurrir a los estudios europeos no es realizar una comparación o jerarquización de los grados de los crímenes, sino encontrar formas de visualizar los puntos de referencia acerca de cómo las sociedades se han hecho cargo de la memoria y la justicia (2000 39).

mínimo de reciprocidad para que la memoria colectiva tome fuerza y se mantenga en el tiempo. A mi entender, este es uno de los puntos más conflictivos en las posteriores lecturas de Halbwachs. Aunque para él “existen, en efecto, varias memorias colectivas” (84) y los individuos pueden pertenecer a diversos grupos, teniendo cada uno de ellos memorias comunes diferentes, la verdad es que su noción de lo colectivo es demasiado unívoca, homogénea y estable. Para este sociólogo, no es que los recuerdos puedan ser individuales y sociales a la vez, sino que habría una suerte de memoria común que existe de manera separada de los sujetos, y que “envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recuerdos individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una conciencia personal” (54).

A pesar de esta dimensión problemática, me parece que en su propuesta hay elementos que son fundamentales para entender los procesos de representación de las memorias asociadas a las dictaduras cívico-militares. Un ejemplo es la idea de que los recuerdos no son exclusivamente individuales, sino que se encuentran contenidos socialmente en marcos que portan valores, ideologías, visiones de mundo, tradiciones y sentidos propios de los grupos, comunidades o sociedades a las que pertenecen los sujetos. Para Halbwachs, estos marcos, que pueden ser la nación, el Estado, la familia, la lengua o algunos acontecimientos trascendentales como guerras, reformas, sucesos políticos, etc., constituyen puntos de referencia para la construcción de un imaginario común del pasado.

Esta dimensión social de la memoria que presenta Halbwachs es revisada, también, por Michael Pollak (1948-1992) quien trabajó sobre este tema en sus estudios sobre la gestión de la identidad en los procesos de constitución de las memorias en el período de la segunda posguerra. En *Memoria, olvido, silencio* (2006), texto recopilatorio de sus escritos, podemos ver que Pollak toma el concepto de memoria colectiva, pero critica la postura de Halbwachs al señalar que el sociólogo francés lejos de ver en ella “una imposición, una forma específica de dominación o violencia simbólica, acentúa las funciones positivas desempeñadas por la memoria común, a saber, reforzar la cohesión social” (17).

Sin embargo, a pesar de ese distanciamiento, toma como base la idea de que habría ciertos puntos de referencia o marcos desde los cuales se consolida la memoria de nuestros

grupos, para proponer el concepto de memoria encuadrada, el que define como una memoria que se solidifica y socializa dentro de un grupo, comunidad, colectivo o nación: “Quien dice ‘encuadrada’ dice ‘trabajo de encuadramiento’. Todo trabajo de encuadramiento de una memoria de grupo tiene límites, ya que no puede ser construida arbitrariamente” (25). En ese sentido, recordar para Pollak requiere de un trabajo, una organización y su mantenimiento en el tiempo. En ese proceso, los sujetos que comparten los recuerdos ven en ellos su propio pasado y desde ahí configuran sus identidades individuales y grupales:

“Lo que la memoria individual guarda, recalca, excluye, recuerda, es evidentemente el resultado de un verdadero trabajo de organización. Si podemos decir que, en todos los niveles, la memoria es un fenómeno construido social e individualmente, cuando se trata de la memoria heredada podemos también decir que hay una relación fenomenológica muy estrecha entre la memoria y el sentimiento de identidad” (38).

Entre estas memorias particulares o encuadradas en ciertos grupos, Pollak identifica ciertas memorias subterráneas, pertenecientes a culturas minoritarias o dominadas que se oponen a las nacionales o a otras memorias más institucionalizadas. Dentro de su propuesta se destaca el hecho de que una vez que las memorias subterráneas logran invadir lo público (normalmente en periodos de crisis nacionales), éstas se introducen en las disputas por el pasado, oponiéndose directamente a los discursos oficiales. Aun así, señala que

“Aunque la mayoría de las veces esté ligado a fenómenos de dominación, el clivaje entre memoria oficial y dominante y memorias subterráneas, así como la significación del silencio sobre el pasado, no remite forzosamente a la oposición entre Estado dominador y sociedad civil. Encontramos con más frecuencia ese problema en las relaciones entre grupos minoritarios y sociedad englobante” (20).

De estas reflexiones se desprende un aspecto que me parece fundamental y es que para Pollak, “la memoria es, en parte, heredada, no se refiere solamente a la vida física de la persona” (37) y, en ese sentido, no sólo está 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, permiten configurar un imaginario común con el cual las personas pueden sentirse identificadas (34). En el fondo, lo que nos manifiesta Pollak es que las evocaciones pasan de una generación a otra, sin necesariamente desprenderse de los marcos y los juicios éticos, morales o políticos que los contienen.

Otro punto destacable en su propuesta es la consideración de que el silencio también es un modo de gestión de la memoria, dado que puede transmitir la dificultad de la emisión de la palabra. Entre las causas que identifica Pollak como productoras de silencio están la propia imposibilidad de contar lo sucedido, el hecho de que el contenido se oponga éticamente a las normas que pesan sobre las víctimas y victimarios, o que las condiciones de éstos para ser escuchados no sean adecuadas. A propósito de ello, este autor señala que dichos silencios raramente surgen de vacíos en la memoria, sino que provienen de una reflexión sobre la utilidad de hablar y de transmitir las experiencias pasadas (31).

Otro autor que también se ha manifestado con respecto al silencio, a la selectividad y al sentido colectivo de la memoria, es Henry Rousso (1954-). En consonancia con lo planteado por Pollak, este historiador francés advierte en “El estatuto del olvido” (2002) que la memoria es un proceso complejo que articula no únicamente datos y vivencias, sino también ciertas formas de olvido, por lo que recordar y olvidar no se configuran como mecanismos contradictorios sino que cohabitan articuladamente en los actos de rememoración:

“Ya sea individual o colectiva, la memoria significa la presencia del pasado, una presencia viva, activa, cuyo soporte lo constituyen las personas, esto es, el lenguaje, y no simplemente una huella material. El procedimiento conforme al cual opera la memoria es complejo, pues articula recuerdos y olvidos, lo consciente y lo inconsciente, la parte que aceptamos y asumimos del pasado, como también aquella

que negamos y mantenemos oculta. En otras palabras, la memoria no es *todo el pasado*; la porción de él que sigue viviendo en nosotros se nutre siempre de las representaciones y preocupaciones del presente. Constituye, sin embargo, *toda esa parte del pasado* que sigue viviendo en nosotros, sea gracias a la experiencia directa, vivida, o bien como el fruto de una transmisión familiar, social o política” (2002 87).

En esta cita, que condensa muchos de los elementos que he venido exponiendo, Rousso nos advierte que es imposible evocarlo todo, puesto que cada persona o grupo social construye su propia memoria, olvidando y/o silenciando lo que no se puede o no desea recordar. La rememoración, en ese sentido, es lo que permite “desplazar la mirada retrospectiva y recomponer, así, un paisaje distinto del pasado” (2002 88) y no representa una evocación absoluta de lo sucedido. Bajo estas apreciaciones es posible sostener que, para Rousso, esta operatoria requiere de sujetos que puedan asumir un rol activo en la producción de discursos y, consecuentemente, conviertan a la memoria en un “motor de la acción para el presente y el futuro” (2000 32).

Otro autor, que también entiende a la memoria como un trabajo que los sujetos realizan con los recuerdos, es Paul Ricoeur (1913-2005), quien en *La memoria, la historia, el olvido* ([2000] 2004) señala que la rememoración<sup>5</sup> 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. Para construir esta idea, Ricoeur recurre a la distinción griega entre “*mneme* y *anamnesis*, para designar, por una parte, el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo, en definitiva, hasta el punto de

---

<sup>5</sup> 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).



caracterizar como afección *–pathos–* su llegada a la mente, y por otra parte, el recuerdo como objeto de una búsqueda llamada, de ordinario, rememoración, recolección” (19-20). En este sentido, para Ricoeur, la rememoración implica una elaboración, un trabajo y/o un ejercicio: “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’” (81).

Sin embargo, Ricoeur nos advierte que no toda búsqueda reminiscente implica un éxito, pues también puede fracasar y nunca constituirse como una memoria feliz (48), la que solamente se alcanzaría cuando se logra 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. Este desdoblamiento del fenómeno entre la acción de ir al pasado y de reconocerlo mediante las imágenes-recuerdo (lo que él denomina como su dimensión pragmática y cognitiva) es lo que permitiría inscribir a la memoria en el ámbito de las capacidades y los poderes: “El hecho importante es que los dos enfoques, cognitivo y pragmático, se superponen en la operación de la rememoración; el reconocimiento, que corona la búsqueda conseguida, designa la cara cognitiva de la rememoración, mientras que el esfuerzo y el trabajo se inscriben en el campo práctico” (81).

Lo particular en esta formulación es que, para Ricoeur, el recuerdo se desenvuelve “como cierta clase de imagen, y la rememoración como una empresa de búsqueda coronada o no por el reconocimiento” (164). Este argumento supone que la representación del pasado deviene en imagen mental, procedimiento mediante el cual la propiedad imaginativa de la memoria se fusiona con la dimensión de lo real, lo que pone en entredicho que la imaginación sea considerada como una de las escalas inferiores de los modos de conocimiento. Ante eso, Ricoeur plantea que, aunque la imaginación afecta la ambición veritativa de los recuerdos, no hay nada mejor que la memoria para garantizar que algo haya ocurrido, aunque a veces ésta sólo se haga visible a través de imágenes que están cargadas de imaginaciones.

## b) Recordar en imágenes

La propuesta de Ricoeur de que la memoria involucra tanto el acto de verse afectado por evocaciones en forma de imágenes como la búsqueda de aquéllas en el pasado, ha estado presente desde los inicios de las reflexiones sobre el problema de la memoria y, consecuentemente, se ha extendido hasta los estudios que se han realizado en el siglo XX y XXI<sup>6</sup>, por lo que al leer textos que aborden el tema de la memoria es común encontrar ciertas alusiones a la idea de que los recuerdos se construyen o aparecen en forma de imágenes. Tomando sólo los textos que han sido revisados para este trabajo de tesis, podemos notar como en varios de ellos se alude a esta problemática recién referida: por ejemplo Halbwachs advierte que “el recuerdo es una imagen enredada con otras imágenes, una imagen genérica transportada al pasado” (73). Asimismo, se refiere a la intervención de las imágenes que circulan en los medios sociales a los que están expuestos los sujetos, señalando que ellas llegan a cubrir “a modo de pantalla el recuerdo individual, incluso en el caso en que no lo percibamos en absoluto” (37). Una noción muy similar es la que deja entrever Pierre Nora, cuando afirma que “La memoria se enraíza en lo concreto, el espacio, el gesto, la imagen y el objeto” (21). W.J.T Mitchell también señala que, tanto en el ámbito de la memorización como en el de la rememoración (por usar la distinción de Ricoeur), la memoria permite ser concebida como una imagen-texto; es decir, como “un sistema de código-doble para el almacenaje y recuperación mental que puede utilizarse para recordar cualquier secuencia de cosas, desde historias, a discursos o listas de cuadrúpedos” (171). Victoria Langland, por su parte, también nos comenta que “La memoria se piensa a menudo como imagen, producida por y a través de imágenes” (87).

En estas citas se puede observar que la particularidad del rol de las imágenes en los actos de rememoración pasa por la idea de que están suscritas a un doble régimen, y que poseen una doble existencia inmaterial y material; mental y concreta; inteligible y sensible.

---

<sup>6</sup> Además de *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricoeur se puede revisar *La imaginación* de Jean Paul Sartre, texto que se plantea como un recorrido sobre la relación entre imagen, pensamiento, percepción, memoria e imaginación desde los metafísicos del siglo XVII hasta las propuestas de Husserl en el siglo XIX y XX.

La imagen para la memoria existe, por tanto, al menos en dos niveles: en el plano inmaterial, se vincula al acto de reminiscencia en sí mismo, en la medida en que los recuerdos se construyen desde la imaginación y la construcción de imágenes mentales. En el plano material, puede ocurrir que, por un lado, el pasado regrese físicamente por medio de ellas, otorgando visualidad a tiempos y acontecimientos ya ocurridos, como sucede con las fotografías; y que, por otro, los recuerdos devenidos en imágenes mentales se reproduzcan mediante objetos o discursos que muchas veces adquieren la forma de una representación visual concreta, como sucede con las pinturas relacionadas con sucesos recordados por los artistas que las crean.

Desde esta perspectiva, cualquier estudio que involucre el problema de la memoria y las imágenes, no puede desprenderse del hecho de que ellas son, por una parte, representaciones visuales que se producen en la mente de quienes recuerdan y, por otra, restos que sobreviven históricamente. Para el caso de las dictaduras cívico-militares que impusieron el terrorismo de Estado en Cono Sur durante la segunda mitad del siglo XX, esta constatación del doble régimen se reitera, puesto que las imágenes, además de ser fundamentales para la rememoración en sí, también han evidenciado los crímenes, la violencia y la represión, convirtiéndose en pruebas importantísimas para la búsqueda de verdad y justicia.

Victoria Langland, en “Fotografía y memoria” ([2003] 2005), señala que esta relación entre imagen y memoria en América Latina supone una paradoja, pues a diferencia de otros procesos similares –como la apertura de los campos de concentración nazi o las guerras del siglo XX–, aquí no habría representaciones visuales que documenten los crímenes perpetrados por los Estados:

“No hay fotos de los vuelos de muerte. No hay fotos del acto de tortura (de las consecuencias de la tortura hay algunas, pero ninguna del acto en sí). En general, podemos decir que no existe una fotografía que resuma –o pueda representar– la atrocidad masiva del terrorismo de Estado en el Cono Sur. Por eso, la pregunta central de cómo representar la ausencia –cómo representar a los desaparecidos– se mantiene como problema permanente y persistente” (87-88).

Lo paradójal de esta situación, nos plantea Langland, es que a pesar de la ausencia de documentación visual del genocidio, la fotografías de lo que “hubo antes” se han constituido en símbolos y soportes para la memoria y la justicia, en tanto han sido concebidas como prueba irrefutable de que los sujetos retratados estuvieron alguna vez con vida. En ese sentido, aquellas fotografías junto a otras formas de representación utilizadas en marchas, manifestaciones, conmemoraciones y en los propios cuerpos de quienes han seguido buscando los restos de los desaparecidos, se han transformado en el símbolo de la desaparición al presentizar visualmente su ausencia.

Sobre esta misma relación entre fotografía y pasado reciente en Argentina, Claudia Feld y Jessica Stites Mor, en la introducción a *El pasado que miramos* (2009), plantean que las imágenes en el presente pueden ser entendidas desde dos lugares: como recuerdos traumáticos que pesan y obstaculizan los trabajos de memoria; y también como índices y huellas del pasado que permiten construir nuevos sentidos sobre los acontecimientos y transmitirlos a las nuevas generaciones:

“Oscilando entre estos dos polos de la elaboración de la memoria, 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’), se ubican las imágenes fotográficas y filmicas, especialmente aquellas que provienen del pasado y se utilizan como ‘documentos’. De algún modo, estas imágenes expresan en forma material lo que sucede con toda memoria, sujeta a este doble proceso de continuidad y cambio” (26).

Para abordar este tipo de imágenes, Feld y Stites Mor las organizan en dos circunstancias históricas. La primera corresponde a la época de los regímenes militares, de la cual quedarían muy pocos documentos visuales: “salvo rarísimas excepciones (...) no hay registros fotográficos ni filmicos de esas acciones. Sin embargo, han quedado registradas las iniciativas de quienes reclamaban durante esos mismos años por los desaparecidos y de quienes habían militado en los años anteriores” (27). La segunda abarca

el período democrático, en el cual se producen nuevas representaciones que permiten comprender aquellos años y sus efectos sobre el presente: “Hacer visible lo sucedido, configurarlo y otorgarle sentidos son actos que constituyen una operación compleja realizada en cada nueva producción filmica, fotográfica y televisiva” (27-28).

De manera complementaria a esta organización periódica del uso de las imágenes, Ludmila Da Silva Catela en “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina” (2009) establece cuatro momentos que registran la circulación de las fotografías de los detenidos desaparecidos, desde su génesis hasta su uso actual. El primero correspondería a la fase originaria en la que éstas se toman, registrando eventos o aspectos de la vida íntima; el segundo ocurriría durante la dictadura, cuando los familiares utilizan esas fotos como herramientas para buscar a los desaparecidos y obtener información de su paradero; el tercero se produciría con el retorno a la democracia y el comienzo del uso judicial y documental de esas imágenes como prueba de la desaparición, adjuntándose en listas, fichas, legajos y utilizándose en marchas como representación de los desaparecidos; y por último, el cuarto momento comenzaría cuando adquieren dominio público y son reproducidas para diversos usos (sobre todo artísticos y culturales) y en medios tanto nacionales como internacionales (342-346) En este tránsito, Catela advierte que la fotografía ha sido la manera más directa en la acción de visibilizar la detención, el secuestro y la desaparición de personas, como también para mantener vivo el recuerdo de los sujetos que han sido víctima de esos abusos: “la imagen permite la constitución de la noción de persona, haciéndola salir del anonimato de la muerte, para recuperar una identidad y una historia, empezando por el rostro” (341).

Según los planteamientos de las investigadoras referidas, se puede llegar a la conclusión de que la relación tan fuerte entre justicia, visibilización, representación y presentización de los desaparecidos ha configurado un imaginario que hace imposible desprender la materialidad de las fotografías de la memoria de la desaparición. Este tipo de representaciones han ocupado un puesto privilegiado en el área de la memoria de la catástrofe o del horror, principalmente, por dos razones. Por un lado, por su relación estrecha con el referente documentado y, por otro, debido a la posibilidad infinita de su reproducción.

Respecto de la relación veritativa que se da entre las fotografías y su referente, uno de los trabajos más citados corresponde a *La cámara lúcida* de Roland Barthes, publicado en 1961. A grandes rasgos, la opinión de Barthes es que la característica principal de las fotografías es que llegan como un trozo de tiempo ya sido, atestiguando que lo que vemos ha sido real:

“Llamo «referente fotográfico» no a la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto. El discurso combina unos signos que tienen desde luego unos referentes, pero dichos referentes pueden ser y son a menudo «quimeras». Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía” (121).

Así entendida, la fotografía designa y atestigua lo real capturado en la película. Es, de ese modo, una materialidad sobre la cual sostener la memoria y, presentizando ese tiempo “ya sido”, de resistir a la muerte y al olvido.

En esta misma línea se encuentran las propuestas de Susan Sontag, cuyas reflexiones en *Sobre la fotografía* ([1977] 2010) también han sido importantes para estos estudios. En este texto, la escritora estadounidense señala que, aunque muchas veces este tipo de reproducciones distorsiona la realidad, siempre nos queda la suposición, por una parte, de que existió algo semejante a lo que aparece en ellas y, por otra, que aquello ha sido usurpado de la realidad y manifestado materialmente como una huella mortuoria:

“Esta es una época nostálgica, y las fotografías promueven la nostalgia activamente. (...) Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o

cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (25).

A partir de estas observaciones, Sontag desarrolla la idea de que las fotografías serían una suerte de soporte mnemónico, en la medida que mirarlas permitiría hacer presente a los muertos e ir en la búsqueda de ciertos recuerdos que, si no se hubieran capturado con la cámara, habrían sido desplazados y olvidados por el paso del tiempo. De ese modo, podemos decir que Sontag concibe a las fotografías básicamente como elementos de anclaje en el acto de la rememoración:

“Así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo. Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna reminiscencia, embrollando las distinciones morales y desmantelando los juicios históricos mediante el patetismo generalizado de contemplar tiempos idos” (76).

Otra propuesta importante respecto a este tema lo constituye *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (2004) de Georges Didi-Huberman, texto que consiste en un estudio de las fotografías que algunos de los miembros del *Sonderkommando* en Auschwitz-Birkenau tomaron clandestinamente en agosto de 1944. A partir de ellas, Didi-Huberman valora la posibilidad de reproductibilidad que tienen las imágenes fotográficas, señalando que ellas han sido uno de los mecanismos más útiles y utilizados para enfrentar la desaparición:

“la fotografía manifiesta, bajo este ángulo, una aptitud particular –que ilustran ciertos ejemplos más o menos bien conocidos– para atajar los más violentos deseos de desaparición. Técnicamente es muy fácil hacer una foto. Y se puede hacer por tantas razones distintas, buenas o malas, públicas o privadas, confesables o no, para prolongar activamente la violencia o como protesta en su contra, etcétera. Un simple trozo de película –tan pequeño que se puede

esconder en un tubo de pasta de dientes– es capaz de originar un número ilimitado de positivados, de reproducciones y de ampliaciones en todos los formatos posibles. La fotografía está asociada de por vida a la imagen y a la memoria: posee, pues, de ellas, la *eminente fuerza epidémica*. Ésta fue, por eso, tan difícil de erradicar de Auschwitz, como la memoria en los cuerpos de los prisioneros” (43-44).

A raíz de esta condición particular de la fotografía, Didi-Huberman reflexiona en torno a la categoría de lo imaginable, señalando que aquellas imágenes, en el contexto particular de sus condiciones de producción, nos obligan a pensar y a dar visibilidad al horror insoportable:

“Para saber hay que imaginarse. Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz (...) A modo de respuesta, de deuda contraída con las palabras y las imágenes que algunos deportados arrebataron para nosotros a la realidad horrible de su experiencia. Así pues, no invoquemos lo inimaginable. (...) Así pues, *pese a todo*, imágenes: pese al infierno de Auschwitz, pese a los riesgos corridos. A cambio, 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).

Según lo planteado, hacer del horror un inimaginable no es más que seguir reproduciendo la lógica de los perpetradores que aspiran a que nunca se explique lo que ocurrió. La única forma de eliminar esa característica propia de la represión, es que los trabajos de memoria evidencien el hecho de que al quemar los centros y al destruir archivos y documentos, se hicieron desaparecer las herramientas y la memoria de la desaparición. Este imperativo que nos plantea Didi-Huberman pasa por la suposición de que los actos de rememoración pasan indefectiblemente por una operatoria de imaginación: “Una imagen sin imaginación es, simplemente, una imagen a la que no hemos dedicado un tiempo de



trabajo. Porque la imaginación es trabajo, ese *tiempo de trabajo de las imágenes*, que sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose” (177).

En función de esta capacidad imaginativa que conlleva la apreciación de imágenes que desencadenan ejercicios de memoria, Georges Didi-Huberman plantea algo que ha sido crucial para el desarrollo de esta tesis, me refiero a la idea de que el lenguaje verbal y el visual no pueden mantenerse distanciados en la tarea de hacer visible los crímenes, señalando que “en cada producción testimonial, en cada acto de memoria los dos (...) son absolutamente solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias recíprocas: una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación” (49).

### c) Cruces verbales y visuales

Como nos plantea Georges Didi-Huberman, a la hora de trabajar sobre el desenvolvimiento de las imágenes en el área de los discursos de las memorias asociadas a la catástrofe y el horror, resulta conveniente prestar atención a los posibles diálogos que éstas establezcan con el ámbito de lo verbal. Referente a esta problemática, Andreas Huyssen plantea en el prólogo de *El pasado que miramos* (2009), que si existe un deber o una obligación de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. “No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total” (15), nos señala. Desde esta premisa, evoca –en diálogo con Didi-Huberman– la disputa sobre lo indecible, lo unimaginable y lo irrepresentable, recalcando que la imposibilidad de enunciar es respetable únicamente para quienes estuvieron en los campos, viendo y sufriendo las atrocidades y no para las generaciones posteriores. Para ellas, esta clausura no es más que un lujo evasivo que insinúa una resistencia a recordar:

“El terror, la degradación, la desobjetivación y la destrucción de lo humano pueden y deben ser imaginados, pueden y deben ser dichos, pueden y deben ser representados en imágenes y en palabras. Alegar lo contrario es pereza, deseo de no ver, incluso negación. Combinada con el encantamiento ritual del ‘nunca más’, la figura de lo inimaginable y lo indecible puede conducir al olvido fácil” (20).

En concordancia con esto, Huyssen también afirma que quitar visualidad y eliminar los rastros del horror ha sido históricamente un mecanismo del terrorismo de Estado en diversas latitudes, por lo que los estudios de memoria no deberían recurrir a esa práctica. En sociedades post-catastróficas como las nuestras, donde los documentos y los archivos han sido hechos desaparecer desde los propios campos y centros de detención, este “deber” de visualizar sería aún más necesario. Es por ello que señala que en esta tarea de hacer visible el horror, todos los soportes y todas las mezclas son útiles:

“A menudo se dice que el terrorismo de Estado en la Argentina no dejó imágenes del interior de los campos, salvo por unas pocas fotos de los cautivos que un ex detenido de la Escuela de Mecánica de la Armada pudo rescatar (...) Las imágenes de los lugares de detención y tortura en la Argentina, tomadas después del cambio político, están vacías de personas. Los desaparecidos ya habían desaparecido (...) Y sin embargo, sospecho que es demasiado pronto para afirmar con seguridad que el terror argentino permanecerá carente de imágenes. Todavía pueden llegar a descubrirse archivos ocultos. Tal vez sea solo una cuestión de tiempo (...) Mientras tanto, y en ausencia de imágenes documentales que provengan de los propios campos y centros de detención, es aún más importante crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido” (20).

Según la propuesta de Huyssen, los soportes no son excluyentes en la tarea de

imaginar, representar y crear imágenes sobre el pasado reciente. Por el contrario, ellos son absolutamente solidarios en el marco de las luchas por las memorias, entrelazándose y ayudándose cuando los lenguajes no son suficientes: “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). Sin embargo, este autor hace notar que, a pesar de la importancia que han adquirido las representaciones visuales en el área de la memoria, la antigua disputa que privilegia a la palabra por sobre la imagen, aún se mantiene en la discusión general acerca de las representaciones del horror:

“La jerarquía según la cual el lenguaje verbal se considera superior a la imagen –con su tácito menosprecio de la visión– ha prevalecido en la cultura occidental, partiendo de la prohibición bíblica de tallar imágenes, pasando por Platón y su alegoría de la caverna, y llegando hasta la moderna desconfianza hacia los medios masivos de comunicación, considerados intrínsecamente engañosos y manipuladores. Esta valoración aparece, una vez más, en el debate sobre la legitimidad de representar Auschwitz u otras formas de violencia masiva a través de imágenes en lugar de palabras” (15).

Otro historiador del arte que también ha reflexionado sobre la solidaridad de los lenguajes es W.J.T Mitchell. En *Teoría de la imagen* ([1994] 2009) este autor señala que la “interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo” (12). En esta consideración mixta de las artes y las representaciones, la escritura se configura como la imagen-texto encarnada. Una condición que posee, básicamente, por dos razones: primero porque al necesitar ser vista para ser leída presenta una sutura inseparable de lo visual y de lo verbal (88-89) y, segundo, porque exige que lo leído sea recreado visualmente en la imaginación de las y los lectores:

“Que las imágenes, los cuadros, el espacio y la visualidad sólo puedan aparecer de forma figurativa en un discurso verbal no quiere decir que no aparezcan, ni que el lector / oyente no «vea» nada. 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).

En ese sentido, lo importante de la propuesta de Mitchell es la sugerencia de que el problema de los cruces entre las imágenes y los textos no es algo que concierne exclusivamente a los medios tradicionalmente entendidos como mixtos, sino que se da en todos los medios y formas de representación. A mi entender, esta postura es productiva pues, a pesar de que los medios visuales y verbales son obviamente dispares en muchos sentidos (a nivel de sus signos, materiales, soportes, las formas de decir o mostrar, las tradiciones, los modos de experiencia, etcétera), no habría una diferencia esencial entre textos e imágenes, al menos no en el sentido de la pureza de los medios (13). Sin embargo, como nos propone él mismo, esta idea de la conjunción entre palabras e imágenes, puede ser conflictiva o negativa cuando la inclusión del texto en las imágenes es vista como una intrusión innecesaria o cuando las imágenes en los textos son consideradas como accesorias o meramente ilustrativas. Al respecto, Mitchell plantea que:

“En general, los textos suponen una mayor amenaza a los conceptos de «integridad» o «pureza» de la imagen que a la inversa. Para empezar, se imponen de forma inevitable y literal dentro y alrededor de los objetos pictoriales: sobre las paredes, fuera, dentro, sobre el marco, o incluso «en el aire» a través del cual se mira al objeto y se conduce el debate respecto a éste. Por el contrario, las imágenes en los textos se consideran generalmente como insignificantes, figurativas y prescindibles: la écfrasis es un género menor y la descripción es meramente «accesoria» a la narrativa” (186).

Siguiendo estas premisas de la mixtura, Mitchell sugiere que cuando nos encontremos con representaciones que evidencian relaciones explícitas entre imagen y texto, no nos preguntemos “«¿Cuál es la diferencia (o similitud) ente las palabras y las imágenes», sino «¿Qué efecto tienen estas diferencias (o similitudes)?». Es decir: ¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o se separan?» (85-86).

\*\*\*

A partir de lo expuesto y bajo la idea de que las imágenes son parte crucial en los actos de rememoración, se hace posible afirmar que, en los textos que comprenden el corpus de estudio de este trabajo, las preguntas que nos plantea Mitchell podrían responderse desde la idea de que los recuerdos de las y los sujetos presentes en ellos se proyectan mediante dos tipos de imágenes de la memoria: como imágenes poéticas y como representaciones visuales materiales. Las primeras serían aquellas que pertenecen al ámbito de lo mental, a lo que es construido por el lenguaje para ser imaginado por los lectores. Éstas aparecerían, por un lado, como recuerdos propiamente tales, es decir, como pequeños pasajes de los poemas que surgen como escenas intermitentes ligadas al pasado, y por otro lado, como imágenes poéticas en su sentido metafórico: el agua, el río, el mar, el fuego, entre otras. Las representaciones visuales de índole material, serían aquellas que tienen existencia real de objeto vehiculizador de memorias, como sucede con los dibujos y grabados de Guillermo Núñez en *Por gracia de hombre* y con las fotografías de Alicia Genovese incluidas en *Puentes*.

## Capítulo 2: Rememorar en dos lenguajes: poesía y fotografía

El puente pone al hombre sobre una vía estrecha, donde encuentra ineluctablemente la obligación de escoger. Y su elección lo condena o lo salva.

Chevalier y Gheerbrant

Al río los tiraron./ Se convirtió en su tumba inexistente.

Marcelo Brodsky

Si pudiera contarlo con palabras, no me sería necesario cargar con una cámara.

Lewis Hine

En este segundo capítulo se trabaja en torno a las relaciones entre poesía, memoria y fotografía en *Puentes* (2000) de la escritora argentina Alicia Genovese bajo la consideración de que la imagen poética del puente se configura como un lugar asociado a la memoria, como construcción hecha de lenguaje y como imagen fotográfica. Para estos propósitos, el capítulo se divide en tres segmentos. En el primero se toman en consideración las principales perspectivas desde las que ha sido leída su obra. En la segunda sección se analiza la forma en que el puente se despliega en el interior del texto como una imagen poética asociada a la memoria y como un espacio marcado por la historia de Argentina. Finalmente, en la tercera parte se trabaja sobre la importancia que toman las fotografías en el ejercicio de rememoración.

### a) Alicia Genovese

Alicia Genovese, poeta argentina nacida en 1953, ha publicado ocho libros de poesía desde los años setenta hasta la actualidad: *El cielo posible* (1977), *El mundo encima* (1982), *Anónima* (1992), *El borde es un río* (1997), *Puentes* (2000), *La ville des ponts/ La ciudad de los puentes* (2001), *Química diurna* (2004), *La hybris* (2007), *Azar y necesidad de benteveo* (2011), una plaquette de *Aguas* (2012), *Aguas* (2013) y la antología *El río*

*anterior* (2014). También ha publicado importantes ensayos como *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998) y *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011) que se complementan con variados artículos publicados en revistas especializadas.

A pesar de que la mayor parte de las referencias críticas en torno a Genovese abordan sus textos críticos y teóricos, sobre todo su estudio *Leer poesía*<sup>7</sup>, existen algunas propuestas significativas que plantean lineamientos generales respecto a su obra poética. Entre ellas destaca el trabajo de Alicia Salomone, quien a grandes rasgos entiende la poesía de Genovese desde dos ejes, uno que se relaciona con las formas en que problematiza la memoria y la historia reciente de Argentina, y el otro que pone de relieve la dimensión sexogenérica de su enunciación<sup>8</sup>. Desde esa reflexión, Salomone instala la figura de Genovese en aquel grupo de escritoras argentinas que durante el siglo XX, y específicamente desde los años ochenta, han definido un lugar propio en el campo literario y han discutido las identidades sexogenéricas tradicionales, reflexionando y creando nuevos lenguajes. En lo que refiere exclusivamente a *Puentes*, Salomone advierte que también sería una de aquellas producciones que cuestionan las identidades totalizantes y que se posicionan contextualmente desde una infrahistoria (Salomone 2009b 36) que involucra vivencias personales y que se distancia de los grandes discursos de la Historia de la nación. Desde esa consideración, es que además sitúa la escritura de Genovese en relación a la tradición de la escritura testimonial:

“¿Cómo se sigue viviendo después de tanta muerte? ¿Cómo lidiar con la incapacidad de olvidar y, al mismo tiempo, con la imposibilidad de referir una tragedia que ha dejado vacías las palabras? ¿Cómo decidirse a hablar cuando nadie parece dispuesto a ser receptor de estas historias? Estas interrogantes, que

---

<sup>7</sup> Este texto presenta propuestas de acercamiento al discurso poético, con una escritura amable y cautivante, por lo que no constituye una sorpresa la importancia que rápidamente ha tomado entre los estudios de la poesía latinoamericana.

<sup>8</sup> Tomo en consideración aquí los siguientes artículos de Salomone: “Configuración del yo y políticas de género en La Hybris de Alicia Genovese” (2009a); “Puentes de Alicia Genovese. Poesía y memoria en la Argentina de postdictadura” (2009b); “Escritura, imagen y política en dos poetas argentinas: Alfonsina Storni y Alicia Genovese” (2009c).

rondan obsesivamente los testimonios de los muchos genocidios que atraviesan todo el siglo XX, también se dan cita en el texto que nos toca” (2009b 37).

Lo que Salomone destaca en Genovese es que su escritura poética se configura como un trabajo estético y político que se sitúa en diálogo con su contexto de enunciación. Algo similar es lo que plantea María Lucía Puppo en *Entre el vértigo y la ruina* (2013), al incluir los textos de Genovese dentro de un grupo de publicaciones de poesía argentina de la década del 2000 en las que se “revisa y deconstruye mitos, acontecimientos y relatos del discurso nacional, principalmente mediante la absorción de estrategias de otros géneros cultos y populares (el mito clásico, el relato literario, el teatro, el cine, la publicidad, la crónica periodística, el tango, el bolero, etc.)” (2013a 94). Así, desde la perspectiva de Puppo, la mezcla de registros escritos y visuales que veremos más adelante en *Puentes*, no sería un caso aislado sino una manifestación generacional ante los discursos hegemónicos de la nación.

Junto a las propuestas de estas investigadoras, destacan también las reflexiones que la misma Genovese ha dado sobre su obra. Estos aportes han aparecido principalmente en dos lugares, primero desde su papel de crítica académica en sus libros de ensayos y artículos; segundo, desde su rol de poeta, en diversas entrevistas para revistas digitales y blogs de poesía, donde además aparecen reseñas y extractos de sus libros. Como veremos a medida que nos adentremos en el análisis, en ambos espacios Genovese ha dado luces sobre su propio quehacer, ya sea desde la formulación de un método de acercamiento general a la poesía y el estudio de los campos literarios en Argentina, o hablando sobre su escritura, sus procedimientos, las imágenes que construye y el diálogo que establece con su contexto histórico.

## b) El puente como un lugar de memoria

*Puentes*, el quinto libro poético de Alicia Genovese publicado en el año 2000, es un extenso poema que puede ser dividido en sesenta y seis fragmentos que están articulados en



dieciséis bloques poéticos que se complementan con dieciséis fotografías tomadas por la misma autora, incluidas al final del libro (Salomone 2009c 142). Cada uno de estos bloques se encuentra separado por un segmento en blanco que determina una escisión en el poema pero, que a su vez, también permite ser comprendido como una continuidad, en la medida que es un elemento reiterado que cruza todo el texto. Desde el punto de vista gráfico, se podría decir que la materialidad de las palabras constituye el río y cada espacio, un salto o un cruce por el agua de la escritura.

En términos textuales, una de las particularidades que potencia el contenido visual de *Puentes* radica en el carácter narrativo de algunas de las escenas evocadas, llegando al punto de hacerse posible identificar una diégesis primera, que supone el tránsito de una sujeto mujer por los puentes que unen Capital con el sur de Buenos Aires, y variadas diégesis secundarias, que corresponden a los recuerdos que surgen en el cruce y la observación de esas estructuras. Así, mientras la hablante avanza en el recorrido, se va armando un entramado de historias que comienzan con los recuerdos infantiles ligados a su madre y terminan cuando el trayecto lo hace de la mano de su propia hija.

En este paso por aquella zona fronteriza, el puente se convierte en el espacio poético del retorno, es decir, aquel lugar desde el cual reencontrarse con el pasado y proyectar una pertenencia. Por esa razón es que reconocer, caminar, transitar, escribir, volver, cruzar y buscar, se convierten en los principales verbos asociados al trabajo de rememoración aquí realizado. El poema comienza así:

Puente Avellaneda, Pueyrredón  
Puente Alsina cambiado el nombre  
en los mapas,  
por el mismo Zanjón del Riachuelo  
Puente La Noria. Pasajes  
al otro lado de la ciudad;  
  
no son postales congeladas  
mis idas y vueltas

sino pigmentos tornadizos  
como la capa del asfalto  
(9)

Como se observa en estos versos, el poema tiene una gran carga referencial. La hablante identifica los puentes y los nombra; con ello, no hay posibilidad de error, no hay manera de situar la referencia en otro lado. Al respecto, María Lucía Puppo señala,

“Al comienzo del libro se nombran estas enormes construcciones sobre el riachuelo, hoy en desuso, que dominan el paisaje urbano como signos anacrónicos y emblemas de un pasado de esplendor –cuando fueron construidos– o de una estirpe proletaria –en líneas generales, el Sur está habitado por clases trabajadoras, en tanto que las más pudientes se ubican en la Zona Norte–” (2013b 93).

Para aproximarnos al puente como imagen asociada al pasado, es útil recurrir al *Diccionario de los símbolos* ([1969] 2007) de Chevalier y Gheerbrant, donde se señala que “El simbolismo del puente, en cuanto permite pasar de una ribera a otra, es uno de los más universalmente extendidos. (...) Se advierten pues dos elementos: el simbolismo del pasaje, y el carácter frecuentemente peligroso de ese paso, que es el de todo viaje iniciático” (853). Si bien la mayor parte de las referencias que hacen estos autores responden a connotaciones religiosas de mediación entre el cielo y la tierra o entre lo humano y lo suprahumano, esta idea resulta también pertinente a la hora de abordar los puentes de Genovese, pues algo del contenido moral y ritual permanece en ellos. Señalan los autores: “se podría decir que el puente simboliza una transición entre dos estados interiores, entre dos deseos en conflicto: puede indicar la salida de una situación conflictiva. Hay que atravesarla; eludir el paso no resolverá nada” (854).

La sujeto de este poema se enfrenta, entonces, a la misma encrucijada que se advierte en el diccionario, en tanto el puente se configura como un pórtico desde el cual adentrarse en las profundidades de la memoria. Ella debe atravesar las pasarelas, pues, a

partir de ese dificultoso viaje hacia el pasado, es que puede volver al origen y, desde ahí, configurar su propia identidad y proyectar sus acciones a futuro. En este sentido, transitar por los puentes de Buenos Aires es una acción que implica un desplazamiento físico, en la medida que permite cruzar de un lado otro, pero es además un movimiento interior y temporal, que une el presente de la sujeto con los múltiples tiempos pretéritos que no han sido disueltos y que permanecen como restos o huellas en el presente de la enunciación. Dice el poema:

El paso capturado y la mirada  
en la misma  
agua grasosa que no absorbe  
el desecho químico. Amargor  
que queda flotando en la superficie  
como en el cuerpo  
lo inasimilable  
(9)

Como vemos en estos versos, el agua también se configura como una imagen poética asociada al pasado. Respecto a esta problemática, Gaston Bachelard se pregunta: “¿Podríamos acaso describir el pasado sin recurrir a imágenes de la profundidad? ¿Y podríamos tener una imagen de la *profundidad plena* sin haber meditado antes al borde de un agua profunda?” (2003 86). El viaje de la yo poética de *Puentes* por los fluidos de la memoria, va a apelar a esa misma idea de profundidad temporal, pero a diferencia de la tradicional noción del agua como fuente de pureza, frescor y claridad, en el imaginario de este texto, ésta asumirá un carácter pútrido y turbulento, lo que captura inevitablemente la mirada de la hablante en el momento del cruce.

Si hacemos el mismo ejercicio de buscar este símbolo en el diccionario de Chevalier y Gheerbrant, podremos notar que muchas de las significaciones presentes en *Puentes* están también en los significados recopilados por estos autores:

“Las significaciones simbólicas del agua pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. (...) Las aguas, masa indiferenciada, representan la infinidad de lo posible, contienen todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración” (52-53).

Lo grasoso, entonces, es lo que opone dificultad al trayecto, lo que representa el riesgo de la travesía, pero también esa suciedad es lo que permite efectuar el viaje hacia el pasado, dado que ahí es donde se contienen y perviven los restos de otros tiempos. De este modo, volver al origen y encontrarse con lo vivido y conocido previamente no sólo implica cruzar el puente, es también sumergirse en esa agua residual para salir fortalecida de ella. Tal como se advierte, este líquido también representa la amenaza de reabsorción o estancamiento de los recuerdos, no obstante, es la idea de transformación continua la que prevalece cuando la sujeto interactúa con ella, cuando la observa y ésta la transporta hacia otros lugares y otros tiempos, sumergiéndola en un proceso de autoreconocimiento identitario o un estado de revelación que le permite comprender a los otros, a la historia y a sí misma:

Hay un pozo imantador  
en este cruce  
de puentes suburbanos  
que en cada pasada  
me desvía  
hacia tiempos suspendidos  
como hacia un carril

de detención  
Petróleo muerto, desgastes  
erosión obsesiva  
que no ha logrado disolver  
cierta hora de niebla temprana  
(10)

El agua, configurada como un pozo imantador, es el lugar que proyecta a la hablante hacia otros lugares, hacia un fuera de sí e incluso fuera del tiempo lineal. Este desvío se realiza mediante un doble movimiento de repulsión y atracción. Repulsión, porque ella es expulsada por esa podredumbre y toxicidad hacia afuera; atracción, porque a pesar de la pestilencia que comunican esas primeras imágenes, los puentes invitan al cruce y a la rememoración.

Bajo estas características, se puede plantear que agua y puente son dos elementos interdependientes que funcionan como el espacio de anclaje desde el cual se trazan las líneas de acción de este poema. Sin embargo, ambos son portadores de múltiples significaciones, llegando a ser en varios momentos profundamente ambivalentes: el puente es un lugar de unión pero también es lo que hace evidente la separación entre las dos orillas; el agua da la posibilidad de volver al origen, pero es además la manifestación profunda del peso de la muerte.

Así, es posible proponer que desde el primer bloque del poema nos acercamos a una representación urbana que se plantea desde un único punto de observación. Sin embargo, este posicionamiento jamás es estático, sino que se perfila como un juego de idas y vueltas, en el que la urbe se arma y desarma, se mezcla, se sobrepone y se entrelaza con sus propios tiempos y lugares. Según la lectura de Alicia Salomone, éste “es un espacio al que se regresa y del que se parte, una y otra vez, en una suerte de movimiento incesante entre espacios, tiempos y sujetos, a través de un tránsito que sólo parece reconocer un punto de relativa fijeza: el del propio puente o zona de pasaje; un topos que también define el *locus* nómada de la hablante que enuncia en el poema” (2009c 143).

En este sentido, se puede afirmar que, al no pertenecer exclusivamente al momento presente de la ciudad, ni al ahora de la enunciación, la imagen del puente asociada al agua, puede ser entendida como un cronotopo poético que, inclusive, es aludido como tal en los siguientes versos:

Sobre estas plataformas  
el tiempo se desata:  
cercano el ayer, el futuro  
se toca  
y el espacio-tiempo del puente  
es un punto estallante de carga y descarga,  
(23)

En “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”, Mijail Bajtín utiliza el término cronotopo para designar ciertos sitios narrativos afectados por el tiempo histórico. Este concepto manifiesta el carácter inseparable del tiempo y del espacio, y se perfila como el centro que organiza los acontecimientos narrados, a la vez que se configura como el lugar donde éstos pueden representarse visualmente:

“Vamos a llamar cronotopo (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. [...] Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura. [...] El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (1989 237-238).

Pese al riesgo que implica recurrir a este concepto para analizar representaciones no narrativas, tales como la poesía, me parece que en el caso del texto de Genovese resulta altamente pertinente, dado que nos permite comprender al puente no sólo como una metáfora que se reitera a lo largo del poema, sino también como el elemento organizador y configurador de las diversas historias, tanto públicas como privadas e íntimas, que se entrelazan en él. De entre ellas, las relativas a las niñez son las primeras que surgen cuando nos adentramos en las “napas geológicas de la memoria” (11):

Puente Alsina atravesado  
desde la ventanilla del trolebús  
con los ojos de nena saltones  
Cinco años, seis,  
la madre hacía malabares  
con los paquetes de costura  
lista para entregar  
al fabricante  
(...)  
Pero la vista del puente  
y el resonar de los neumáticos  
en los férreos encajes  
eran la inequívoca señal  
de que llegábamos;  
la espera disuelta  
en ese breve tránsito, ese voceo festivo  
de arribos y vendedores ambulantes;  
(11-12)

Como se puede ver, los recuerdos infantiles, consecuentemente, también refieren al cruce. No obstante, el trayecto evocado no es propio, sino que alude a la travesía de la madre de la hablante, en la cual ella es solamente su compañera. A partir de estos primeros

paseos urbanos, se va a desprender la idea de que la vida está llena de viajes y, en cada uno de ellos, el traslado tiene un significado personal y político distinto. En relación con esto, la misma Genovese señala que lo pueril en este poema es un elemento crucial:

“El cruce de los puentes para llegar desde el conurbano a la Capital Federal fue algo habitual desde mi infancia, pero no tan cotidiano como para que perdiese su aura de acontecimiento cada vez que ocurría. Puente Alsina, fue el primero, para ir a la casa de mi abuela materna en Pompeya, Puente Vélez Sarsfield después, por donde mi papá me llevaba a veces, al taller en el que trabajaba. Puente Pueyrredón, ya más grande, cuando conocí el centro de Buenos Aires. El cruce de los puentes durante años había sido una divisoria, entre el lugar propio y el menos conocido, como si después del puente estuviera el mundo, un mundo que todavía no había recorrido y que me parecía fascinante” (2010b párr 2).

No obstante, a pesar de la seguridad que puede significar el lugar de la niñez, la hablante del poema manifiesta su necesidad de desear, de desprenderse de la figura materna para poder cruzar esa línea divisoria y recorrer aquel mundo menos conocido. Con ese desplazamiento, se aleja de los patrones establecidos y arma un recorrido diferente al de la mujeres que la precedieron. Al respecto, Alicia Salomone señala que “es precisamente, de esa figura materna, retratada con honda ternura, desde donde parte el primer distanciamiento. La sujeto no quiere reproducir el modelo femenino recibido ni acatar su historia de sacrificio silencioso: su ‘decir en diferido’” (2009c 145). “me negué a coser/ a ser mi madre”(13), nos señala la yo poética, para luego reafirmar:

criar mujeres fuertes  
y que todo pase  
por ellas. La entereza,  
un modo de hacer la continuidad:  
entregar, y decir



en diferido;  
pero ávida  
la hija huye para desear

el puente se tiende  
fuera de sí  
(13)

Como vemos, Genovese delinea una hablante que no sigue el camino obligatorio del ser mujer y construye una senda propia, un alejamiento que se proyecta en múltiples direcciones: hacia adentro y afuera de sí; hacia lo público y lo privado; hacia lo familiar y lo nacional; hacia el pasado, el presente y el futuro. Por esta razón, es que los recuerdos íntimos de la temprana edad se van entrelazando con segmentos de la historia de Argentina, produciéndose una articulación entre las memorias individuales y otras más colectivas o compartidas.

Al respecto, María Lucía Puppo nos señala que en este procedimiento de “apropiación afectiva del espacio urbano coinciden los trayectos íntimos o autobiográficos (...) y los hitos de la conciencia histórica (la proscripción del peronismo en el 55, la juventud de los 70 sesgada por la dictadura militar, la experiencia del regreso al país después de vivir en el extranjero)” (2013b 93). Esto es lo que vemos, por ejemplo, cuando luego de referirse a su relación con la madre, la sujeto hace un salto a un acontecimiento histórico, el golpe contra Perón en el año 1955:

me contaban cómo en el ‘55  
levantaron los puentes y paraban  
a los obreros encolumnados  
que venían de curtiembres  
y frigoríficos del sur,  
después los vi  
aislando la ciudad

durante un golpe  
parecían miembros deformes  
las vigas metálicas alzadas;  
(12-13)

A raíz de esta conjunción entre la Historia y las historias de la yo poética, vuelve a ser pertinente la consideración de los puentes como cronotopos, en la medida que la definición de Bajtín señala que en ellos se produce una combinación de lo histórico, lo social y lo personal: “Ahí están condensados los rasgos visibles y concretos, tanto del tiempo histórico como del biográfico y cotidiano que, al mismo tiempo, están estrechamente relacionados entre sí, unidos en los rasgos comunes a la época” (1989 398). Del mismo modo, en los puentes de Genovese convergen múltiples historias: las de la Nación, de la madre, de la familia, de los amigos y de la propia hablante, las que siempre están contadas desde una particular conjunción entre lo público y lo privado.

La aparición de estas imágenes recuerdo y de estos fragmentos de narraciones, van generando una progresiva historización de las zonas de cruce, produciéndose lo que Bajtín identifica como “la especial concentración y concreción de las señas del tiempo –del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico– en determinados sectores del espacio” (1989 401). Este procedimiento se vuelve más patente aún cuando los relatos de los otros – como los de la madre o del golpe del 55– empiezan a engarzarse con los recuerdos que pertenecen al ámbito de lo visto y lo vivido por la propia hablante, lo que le permite construirse como una testigo que vive las experiencias sociales en carne propia:

cruzar un puente  
en tierra extranjera  
no es costoso  
no acarrea pasado;  
cada tramo suelta una amarra  
como un deshecho  
de inútil identidad

cada lugar donde amaneces  
reclama el cuerpo  
(...)  
El puente es el lugar del nómada  
la única construcción que se permite  
su fuga, su visa  
su salvoconducto  
(14-15)

Estamos, en este sentido, frente a un trabajo poético que se proyecta como una mediación entre diferentes temporalidades, lugares e historias de la sujeto que enuncia este discurso poético. Sin embargo, como toda representación de memoria, la relación con el pasado se acerca o se distancia en cada movimiento. Como advierte Elizabeth Jelin, elaborar una experiencia implica unir dos tiempos, pero también “poner distancia entre el pasado y el presente, de modo que se pueda recordar que algo ocurrió” (69). Esta idea se condice con lo planteado por la propia Genovese en su artículo “Entre la ira y el arte del olvido”, en el cual, leyendo a Wordsworth, señala que “nombrar es establecer distancia, mediatizar, pero también mantener cercanía” (2010a 74).

En función de este mecanismo retrospectivo, se configura un movimiento de constante retorno de recuerdos que muchas veces están marcados por el dolor. No obstante, ellos no generan una fijación o una repetición traumática, sino que más bien promueven un trabajo de rememoración en el sentido al que se refiere Ricoeur, es decir, un ejercicio en el cual la búsqueda reminiscente no implica rescatar lo perdido sino reconocer que lo evocado nunca podrá ser recuperado (Ricoeur 60). En el marco de ese esfuerzo, la sujeto poética describe detalladamente su propia experiencia dictatorial, centrándose en aquellos hechos que sufrió como testigo-partícipe y también en las otras formas de represión que vivió como testigo-observadora:

A la pensión de San Cristóbal fueron  
de civil, de casualidad

no estaba y ese mismo día  
me mudé, dormí  
en casas de amigos  
que después fui perdiendo  
Alrededor se deshacía  
el espacio urbano  
en centros y campos inhallables  
de detención  
Lo poco que nacía  
parecía deshecho  
en cada esquina, un patrullero  
(18)

Pese a que estos recuerdos están cargados de dolencias y reflexiones sobre la imposibilidad de hallar y asir lo deshecho y lo perdido, la yo poética no pone el foco en el dolor o lo horroroso del pasado, sino en la importancia que tienen esas remembranzas para el presente y el futuro, lo que le permite “asir del trayecto/ el goce a futuro/ de la expectativa” y alcanzar esa memoria feliz que menciona Ricoeur (48). En este ejercicio reminiscente, el hacer ver y compartir las imágenes de la represión y la desaparición es una forma de construir puentes entre personas y entre diversas generaciones; es la forma que tiene Genovese de colectivizar las experiencias personales y construir comunidad en el acto de contar y escuchar (Jelin 2002 36). Como señala la misma poeta en una entrevista, en *Puentes* “hay zonas dolorosas que tratan de ser reconocidas desde otra perspectiva que la del dolor, tratan de ser incorporadas al presente como un saber [...] como una manera de alojar ese pasado que nos constituye” (2011b párr 68). De este modo, dialogar para compartir los recuerdos con los otros se vuelve fundamental. “Me contaban” (12) señala la hablante, configurándose como heredera de “una representación del pasado construida como conocimiento cultural compartido” (Jelin 2002 33). Así, los puentes se van construyendo en la medida que las historias se cuentan, se comparten y se imaginan, pues

como señala Walter Benjamin: “narrar historias siempre ha sido el arte de volver a narrarlas, y éste se pierde si las historias ya no se retienen” (2010 70-71).

A partir de esta idea de que los puentes se transforman tanto en vehículos hacia otros tiempos, como en espacios de concentración histórica en los cuales anclar la memoria de la clandestinidad, la represión y la desaparición, es posible plantear que estos se prefiguran también como lugares de memoria. A propósito de esta clase de recintos, Elizabeth Jelin y Victoria Langland señalan en la introducción a *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* ([2002] 2003) que sólo es posible hablar de memorias territorializadas cuando se marcan socialmente espacios en los que ha ocurrido violencia política, cuando se construyen monumentos y memoriales que recuerden o rindan homenajes a las víctimas o cuando los sitios sean importantes para las comunidades y colectividades que vivieron las experiencias que quieren ser recordadas. Aunque ambas autoras reconocen que esto también ocurre en el plano personal, denominan como tales sólo a aquellos lugares “que son significativos para una colectividad, con valor simbólico y político que se expresa en rituales colectivos de conmemoración, y que reciben su reconocimiento legítimo por la sanción aprobatoria del Estado” (Jelin y Langland 3).

Lo que ocurre en *Puentes* es bastante similar, pero el proceso de espacialización mnemónica es fruto de una operatoria individual y, aunque las estructuras se configuran como “una materialidad con un significado político colectivo y público” (Jelin 2002 69), no se reconocen como zonas permanentes de conmemoración, sino como lugares efímeros que de manera alternativa y no oficial adquieren carácter de huella. Esto ocurre porque su condición íntima y transitoria no generaría esa ilusión de eternidad que, según lo planteado por Pierre Nora en “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares” ([1984] 2009), conllevan los lugares de memoria permanentes. Para este historiador francés,

“Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales (...) Sin vigilancia conmemorativa, la historia los aniquilaría rápidamente. Son bastiones sobre los cuales afianzarse” (25).

Los lugares de memoria de Genovese, por el contrario, no necesitan monumentalizarse sino que se erigen como espacios desencadenantes de recuerdos que no se corresponden con las memorias oficiales y que no necesitan fijarse como un legado permanente. Esto ocurre, porque al ser vividos y transitados de manera cotidiana, los puentes son percibidos no sólo desde los rastros que deja la violencia y el terrorismo estatal, sino también desde las marcas que han dejado otras experiencias. Así, es exclusivamente el movimiento de la sujeto por esas zonas y su voluntad de rememoración, lo que hace de estos puentes espacios para la memoria. Por estas razones, es que solamente en el plano del discurso poético los puentes se convierten en lugares de memoria. En lo real no son sitios públicos instaurados por grupos ni reconocidos por el Estado, por lo que solamente podrían serlo para quienes han leído el libro y han vivido esa experiencia mediatizada por el lenguaje. Así, no es el mero recuerdo lo que se convierte en puente, ni tampoco el lenguaje por si solo, sino que es la acción del lenguaje sobre el recuerdo, y la posibilidad que éste entrega para imaginarlo y enunciarlo, lo que va construyendo los puentes de la memoria, tal como podemos advertir en la siguiente cita:

Monólogo o diálogo  
que discurre sin planes  
un puente se hace  
en las historias  
vueltas a contar  
En los cruces azarosos  
de personas y lugares,  
escenas inconexas tocan  
nudos en el cuerpo.  
reactivos balbucean  
desde una calma sucia,  
como agua crecida  
desde arroyos entubados

que escapada vuelve a contar  
a alterar el concreto

Desaparecido, chupado  
un nudo se abre  
con un legajo oculto, pruebas  
de ADN, indisoluble filiación  
en el ácido de los cuerpos  
y la historia fragmentada  
que dura en el aire reaparece  
sin conectores,  
sin cohesión. Sólo  
un roce de memoria y un imparable  
aleteo de mariposa nocturna, pegada  
al vidrio de la lámpara, donde la luz  
tenue es exceso  
Nada más una cercanía huidiza,  
la escena, la historia que recuerdo  
y este colibrí  
desorientado en el vívido brillo matinal,  
entra al campo de atención  
por un momento, desde el segundo  
plano del jardín. Desnudez  
de la memoria  
que se despoja  
para hablar;  
final de los noventa, con el hijo  
de una montonera que toca  
un río espeso con preguntas  
Me nombra libros

que tuve pero embalé  
en una encomienda  
de papel madera con hilo sisal;  
mandé el paquete  
desde una dirección  
que dejaba a un destinatario  
que sabía equivocado y con cada  
pregunta me parece  
que la huida  
se detiene, el domicilio  
es el correcto y desembalo  
la encomienda. En tránsito  
la memoria,  
andadura invisible  
escapada  
de la eufórica inmediatez;

puente, entubado,  
agua amnésica que tragó  
la argamasa. Imaginario  
que vuelve a contar  
a alterar la inscripción  
de la catástrofe  
(18-21)

Si bien este es un largo extracto de *Puentes*, quise mantenerlo en su integridad porque me parece que en él se condensan gran parte de los elementos que he venido identificando en la lectura. La hablante se refiere a los detenidos desaparecidos y recuerda la historia con un hijo de una montonera, a la vez que reflexiona sobre la falta de cohesión de los recuerdos y la forma fragmentaria con la que se despliegan en la memoria,



catalogándolos como roces o parpadeos. Entre esas escenas-remembranzas emerge lo íntimo, lo histórico, lo político, pero por sobre todo, el cuerpo desaparecido. Esta referencia no es casual, pues como plantea Jelin, las memorias de la represión dictatorial “están fuertemente marcadas por la centralidad del cuerpo” (2002 113). Esta comprensión de lo corporal como un espacio donde se materializa la violencia estatal, está estrechamente ligada a la imagen del puente y del agua a través de la connotación histórica del Río de la Plata como el lugar o fosa donde fueron arrojados muchos de los cuerpos de personas detenidas-desaparecidas.

Además de esta particularidad histórica y contextual, cabe señalar que la relación entre el agua y la muerte posee una larga tradición en poesía. A propósito de ella, Gaston Bachelard nos menciona que: “La Muerte es un viaje y el viaje es una muerte. ‘Partir es morir un poco’. Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo de agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los muertos” (2003 117). De esto se desprende que “El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo en su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal” (2003 15). Sin embargo, como no todas las aguas son iguales, las muertes relacionadas a ellas no son idénticas: las que corren, se relacionan con una muerte que nos lleva lejos con la corriente en un constante movimiento, mientras que las de índole silenciosa o estanca están relacionadas con una muerte inmóvil que permanece en nosotros y con nosotros (2003 110). El agua mortuoria en *Puentes* posee ambas características. A veces corre lejos y lleva a la hablante a tiempos remotos, casi perdidos, pero en otras se configura de manera pútrida, como un fluido grasoso que no absorbe los restos, desechos, recuerdos e, incluso, cuerpos que quedan flotando en su superficie.

A partir de este segmento que posee una fuerte carga metapoética, la sujeto abre una reflexión sobre los límites y capacidades de la palabra para traducir las experiencias pasadas, sobre todo las asociadas al horror. Eso implica que empieza a poner en duda su propio discurso y devela los artificios de la poesía y los mecanismos de discontinuidad que fragmentan el desenvolvimiento de la escritura, señalándonos que los puentes de lenguaje

se configuran como saltos de aparente continuidad o como “una elipsis/que dice en diferido/su argumento” (26). A causa de esta dimensión metapoética, el poema en sí mismo, entendido como construcción de lenguaje, deviene en puente, cuya materialidad está dada por el pasado y las palabras. Con ello, puente, agua, lenguaje y memoria se entrelazan indefectiblemente en este proceso de rememoración.

En esta operatoria de similitud, el lenguaje acoge la misma ambigüedad de las estructuras, siendo división y continuidad, oportunidad y conflicto:

Quebrado, cosido  
el verso elide en su secuencia;  
su ajuste, su descontrol  
en un trazo de palabras,  
(...)  
poema, puente  
de agua:  
la misma sustancia  
del obstáculo es  
la que lo cruza  
(26-27)

Es posible leer estos versos a la luz de lo planteado por la misma Alicia Genovese, cuando nos dice que la oblicuidad es parte constituyente de la enunciación poética: “La poesía es también reflexión, en el sentido etimológico de *reflexio*, cambio de dirección. Esto hace de la imagen poética una imagen abierta, con muchas estratificaciones de sentido” (2010a 70). De esta manera, para Genovese la poesía ofrece una posibilidad tremendamente aprovechable para las representaciones de la memoria, en tanto es capaz de refugiarse en los silencios, en esos espacios de lo no dicho y de lo que se dice indirectamente, e incluso, desde la aporía y lo que se quiere dejar en el olvido, o desde todo aquello que no alcanza a ser parte de un testimonio archivable y documentable.

A raíz de esta posibilidad de desvío, la palabra poética le permite a Genovese construir imágenes que se tienden como puentes hacia el pasado y la propia historia, pero también hacia el cuerpo de los lectores, tal como lo vemos en los siguientes fragmentos:

Y cómo se construyen puentes  
hacia adentro,  
hacia el agua sumergida  
por esos gestos diarios, hoscos  
o cerrados mostrándose amables  
cómo hacia ese territorio submarino  
(29)

un cuerpo es un puente  
en otro cuerpo  
y las palabras  
impensadas, aparecidas, puentes  
(30)

Que un cuerpo tienda un vínculo hacia otro cuerpo, reafirma la idea de que la memoria es inútil si no se la comparte, si no toca e interpela al otro y a su subjetividad. De ese modo, la imagen del puente –desde el lugar de los receptores– es aquella construcción de lenguaje que nos permite espejarnos, ver nuestro pasado y a nosotros mismos en el poema. Al menos eso es lo que experimento yo como lectora de este texto.

En conclusión, como hemos visto, los puentes que se configuran en la escritura de Alicia Genovese son múltiples y variados, y están contruidos por diferentes materiales: el presente, el pasado, el futuro, el tiempo histórico, los recuerdos, el agua, las palabras y la poesía. Algunos son casi táctiles: Puente Pueyrredón, La Boca, Avellaneda; otros absolutamente inasibles: el de lenguaje, el de agua y también la experiencia de la desaparición. Sin embargo, todos ellos se configuran como lugares simbólicos desde los cuales articular la memoria, siendo la poesía el medio para traducirla y volverla

comunicable. En este ejercicio, puente y lenguaje se van yuxtaponiendo hasta transformarse en una sola cosa, en un solo camino para recuperar los recuerdos y reescribir la historia. Es quizás, por esta complejidad de su construcción, que Genovese toma la determinación de evidenciar que, en esa operatoria, el papel de lo visual va más allá de la condición imaginativa e inmaterial de los recuerdos, e incorpora al final del libro una serie de fotografías que ella misma tomó en el proceso de escritura de este poema.

### c) Fotografiar para ampliar la mirada

Desde el principio de *Puentes* es posible rastrear elementos que dan cuenta de la importancia que Genovese otorga a la visualidad dentro del lenguaje poético. Por ejemplo, en la segunda estrofa, la hablante señala que los movimientos que realiza “no son postales congeladas” (9) sino que se configuran como “pigmentos tornadizos” (*Ibid.*). Asimismo en otro momento, caracteriza a la memoria como un territorio submarino “renuente y ríspido” (29) con “rojizos blancos/ violáceos corales” (*Ibid.*), que acompañan “el amarillo encendido de los peces” (*Ibid.*), los “aterciopelados azules” (*Ibid.*) y otros “colores inexplicables” (*Ibid.*). De este modo, su propia actividad es significada desde la posibilidad de ver e imaginar los recuerdos convocados y los espacios descritos, haciendo aparecer recuerdos expuestos como pequeñas escenas y anécdotas narradas. Del mismo modo, la hablante describe detalladamente el agua, las estructuras, los desechos y el entorno que la rodea, dando suma importancia a la acción de observar en el recorrido espacial y temporal que realiza.

En tal sentido, si tomáramos solamente lo escrito y no consideráramos las fotografías, aún así se podría destacar lo visual en este poema, puesto que en las descripciones y en la construcción de las imágenes poéticas, el papel de la mirada resulta crucial. Sin embargo, gracias a la inclusión de las dieciséis fotografías al final del libro que entran en diálogo con los dieciséis bloques poéticos que componen el poema, lo visual asume un significado relevante dentro del texto. Relativo a esto, Enrique Foffani sostiene

que esta conjunción anuda una de las claves de *Puentes*: “no sólo se trataría de lo más obvio –esto es, el valor de la palabra subyacente a la fotografía–, sino también de la fotografía de la palabra, la dimensión óptica de la poesía, su capacidad de multiplicar ojos sobre las superficies que se dispone a contemplar” (párr 2). En la misma línea, María Lucía Puppo señala que

“La contundencia de estas moles de hierro se impone icónicamente en la escritura: de allí la necesidad de la autora de incluir en el libro una serie de fotografías tomadas por ella misma. Era preciso que los/las lectores/as pudiéramos ver estos colosos en sus reales dimensiones, que imagináramos que los recorreremos y los palpamos, en fin, que nos sintiéramos abrumados por ellos” (2013b 93).

Dichas imágenes están tomadas con una cámara análoga sobre una película en blanco y negro, y privilegian una composición geométrica que destaca los contrastes, las luces y las sombras proyectadas por el mismo ensamblaje de los puentes. Esto permite aumentar el contenido referencial del texto al mostrar, en palabras de Alicia Salomone, “otros nodos o puntos de contacto: estaciones ferroviarias, pequeños botes que transportan pasajeros por el río, puentes de madera en los arroyos del Delta, junto a otras tomas que privilegian los detalles: hierros, perfiles, remaches, rugosidades del terreno” (2009c 142). A partir de esta exhibición de las estructuras, el/la lector/a accede a nuevas perspectivas de observación, nuevas formas y encuadres que le dan un sustento visual a ciertos elementos que se venían conformando al interior del texto, tales como el agua, los puentes, los sujetos ligados a ellos y los paisajes que los rodean.

Para ejemplificar esto, quisiera destacar solo algunas que me parecen ilustrativas con respecto a este asunto. La primera corresponde a la cuarta fotografía del apartado (figura 1), en la que podemos ver parte del Puente Avellaneda, el Riachuelo y una pequeña barca donde apenas son identificables lo que parecieran ser dos personas. Estos elementos se condicen con las tres grandes imágenes poéticas que han sido mencionadas en el análisis:

el puente, el agua y el cuerpo, los que aparecen dispuestos de manera alineada en el encuadre.

A esta fotografía le sigue otra que supone un acercamiento al mismo Puente Avellaneda (figura 2) pero éste ya no es enfocado de frente sino que es retratado en contrapicado, por lo que se hace evidente el cambio de posición de la sujeto fotógrafa. Esta acción permite mirarlo más de cerca y fijarse en los detalles exclusivos del puente, dejando de lado los otros elementos que habían aparecido previamente asociados a él.

Las demás fotografías que se incluyen en este pequeño álbum son de naturaleza muy similar e incluso en varios casos, el salto de una a otra se va a dar bajo el mismo mecanismo de *zoom* que se da entre la cuarta (figura 1) y la quinta imagen (figura 2). Respecto a la acción de tomarlas, la misma Alicia Genovese señala que en el proceso de escritura: “Iba a los lugares que ya había nombrado y a otros que recordaba menos, con una cámara manual, con películas en blanco y negro, con rudimentarios conocimientos de fotografía y tomaba fotos. Cuando revelaba aparecían cosas maravillosas: fantasmas, texturas, sombras” (2010b párr 4).

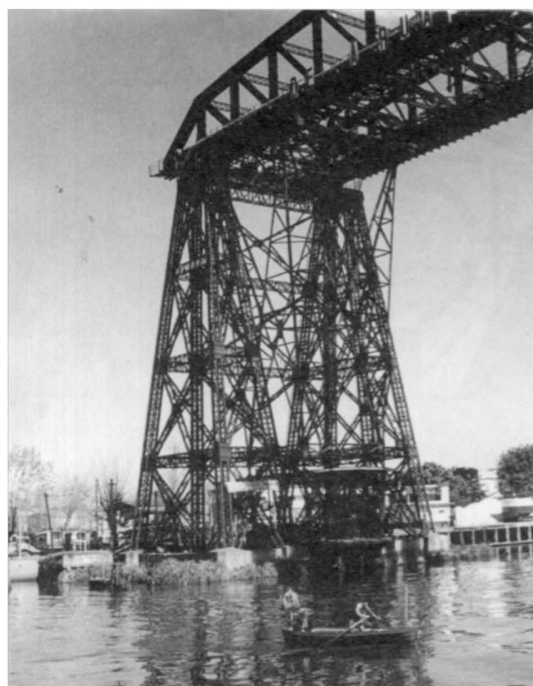


Figura 1 (imag 4)

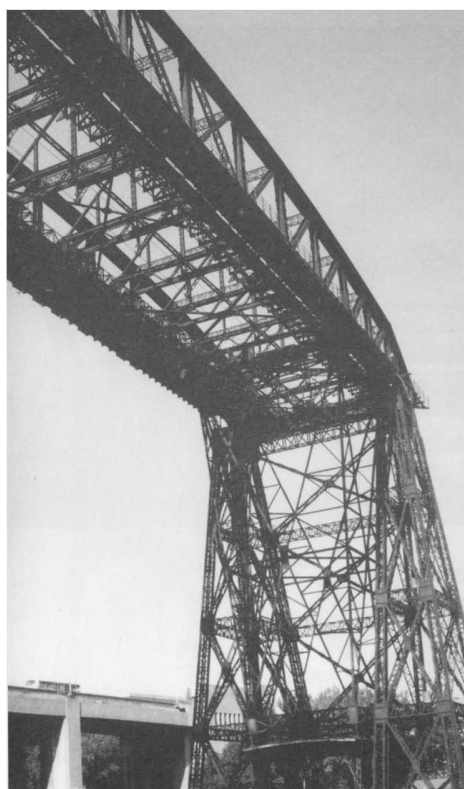


Figura 2 (imag 5)

La fotografía número doce, que corresponde al puente Pueyrredón (figura 3) muestra aquella misma sensación fantasmagórica que nos señala Genovese. Ésta es una imagen brumosa en la que el cielo y el agua se confunden, y el reflejo del puente sobre el agua altera la direccionalidad del arriba y el abajo. Además, los detalles en la estructura retratada se pierden entre esos enormes espacios grises y blancos que la rodean, como si el exceso de luz cegara al receptor, dificultando su observación. Sin embargo, en ella aparece claramente la capacidad reflectante del agua, cualidad que ha permitido a lo largo del poema, el espejeo de los recuerdos de la hablante sobre su superficie.

Por su parte, la decimocuarta fotografía (figura 4) también muestra una preeminencia del agua, incluso cuando ésta conforma un pequeño río. En ella observamos un/a sujeto en kayak que deja tras él/ella las marcas de su trayecto. Alicia Genovese plantea en *Leer poesía* (2011) que los poetas contemporáneos más que constructores de estructuras fijas, son surfistas que se mueven por el



Figura 3 (imag 12)



Figura 4 (imag 14)

“devenir circunstancial del lenguaje” (42). Es precisamente esta idea de ser llevado por la corriente del agua, lo que podemos observar en esta escena, en la que el o la sujeto que navega en el Delta puede ser equiparado/a con el o la escritora que, ante la dificultad que impone el lenguaje poético, aún así intenta surfear por él.

Aunque todas estas imágenes remiten a la misma temática, sólo hay una que sobrepasa los límites del retrato de las estructuras y es la que mejor grafica las relaciones entre poesía y fotografía que se dan en el texto. Me refiero a la número quince (figura 5), en la cual no sólo es posible ver la materialidad de la estructura (al igual que en las otras que componen el álbum), sino que en ella se deja ver a la propia sujeto-fotógrafa en el momento en que efectúa la toma. No obstante, esta aparición no es directa pues la retratada permanece fuera del cuadro, aunque se encuentra presente por medio de su sombra proyectada sobre el suelo del puente. Esta oblicuidad con que se sitúa la sujeto en la imagen, permite proponer que esta fotografía también opera acorde el criterio de reflexión que identifica Genovese para las imágenes poéticas, según el cual el sentido es transmitido indirectamente. En este caso particular, pese a la transparencia con la que esta foto aborda la referencia a la pasarela, el posicionamiento de la yo-fotográfico se realiza en diferido, apenas insinuando su presencia.



Figura 5 (imag 15)

A partir de esta revisión, se puede proponer que lo más relevante de las fotografías que incluye Genovese no está en lo que muestran ni en su condición singular de huella, pues son muchos los puentes que se retratan y todos desde distintos ángulos. Mucho menos relevante es su calidad de atestiguamiento, puesto que la veracidad del referente no está



dada por ellas, aunque lo refuercen. Menos relevante aún es su capacidad de designar los puentes de Buenos Aires, ya que lo verdaderamente importante es la voluntad poética que las hizo surgir. Por decirlo de otra manera, en ellas, lo trascendental no es lo que documentan sino que es el acto mismo de fotografiar y la posibilidad que le otorga a los lectores de volver a imaginar los puentes, lo que se vuelve relevante. De esta manera, estas fotos proyectan un desencadenamiento de miradas: la primera, cuando la yo poética observa y transita las zonas de cruce, la segunda, cuando la yo fotográfica lo hace por medio de la cámara y, la tercera que se da en el momento de la recepción, cuando el lector se enfrenta a esta doble mirada de la sujeto del poema<sup>9</sup>.

Ahora bien, como se ha podido observar, estas imágenes no se rigen por la consideración tradicional de lo fotográfico en los estudios de la memoria y no podrían jamás por sí solas ser una herramienta en las disputas por el pasado reciente, por cuanto no son un residuo del pasado que funciona como soporte para una recuperación literal o factual de éste. Las fotos no dicen nada sobre el sentido de los puentes, ni de las significaciones que tienen para la sujeto de la enunciación, ni sobre los simbolismos que adquieren en la tarea de la rememoración. Tampoco responden preguntas sobre las decisiones posteriores o previas al momento de obturación. Esas tensiones, sólo se hacen visibles en el discurso poético y en la lectura que hace la hablante de la acción de tomarlas. Por esa razón, es que he querido trabajarlas en este punto del análisis, ya que es casi al cierre del poema, con el verso “Un clic de cámara” (36) cuando nos damos cuenta que las fotografías han sido tomadas y que han sido incluidas para testimoniar que el acto fotográfico es parte fundamental en la concreción de los puentes de la memoria:

Un clic de cámara  
sobre el Riachuelo, fotografías:

---

<sup>9</sup> Cabe señalar que este juego de observación no necesariamente se va a dar en el ordenamiento aquí planteado, puesto que nada nos asegura que las imágenes de *Puentes* sean vistas en la fase inicial de la recepción. Estas podrían ser revisadas en otro orden que no se corresponda con el que han tomado en el texto, pues, como señala Susan Sontag respecto a las fotografías incluidas en libros, “la sucesión en que han de mirarse (...) la propone el orden de las páginas, pero nada obliga a los lectores a seguir el orden recomendado ni indica cuánto tiempo han de dedicar a cada una” (15).

férreos espacios familiares  
en una luz ajena;  
sólo a veces  
el foco  
consigue dar con el sombreado  
de la memoria  
(36-37)

Es con estos versos que lo fotográfico entra temáticamente en el texto y se hace evidente la importancia que tiene el acto de fotografiar en la concreción del discurso poético. A raíz de ello, el lector puede introducirse en la lectura de manera muy distinta a como lo hubiera hecho si esas fotos no estuvieran ahí, precisamente porque el paso de la sujeto por los puentes, se vuelve completamente distinto cuando ella mira por medio de la cámara, surgiendo un nuevo léxico que no había aparecido hasta ahora. La hablante habla del foco, de los mecanismos de la cámara, de las asas, de los encuadres y de la sensibilidad de la película: “la luz se imprime como un manto nevado/ en la película:/ 3.200 asas, alta sensibilidad” (38-39). Esto ocurre porque la fotografía interviene directamente en el proceso de imaginación de los puentes, cumpliendo el rol de una “arqueología/ de la mirada y el espacio” (38):

Estructuras de acero  
como fósiles de dinosaurios,  
escorzos y simetrías imperfectas  
armadas por las tomas, la exigencia  
del encuadre en la composición  
Laminados, hierros en diagonal,  
una plancha con forma  
de círculo; confianza  
en el mecanismo visible  
y el metal pesado

para atravesar la geografía caprichosa,  
el accidente natural

(37)

No obstante, a pesar del cambio que producen las imágenes fotográficas en el poema, éstas no hablan por las imágenes poéticas, no se apropian de ellas, sino que ambas hablan por sí mismas, presentándose en una relación de mutuo apoyo. Desde esta perspectiva, aunque podría pensarse que sacar fotos viene a suplantarse la experiencia poética, aquí las representaciones visuales de los puentes no responden a ese consumismo estético que identifica Sontag cuando señala que en el mundo contemporáneo existe una cierta compulsión a crear fotografías para certificar lo vivido y dar cuenta de que se participó en cierto acontecimiento o que se estuvo en tal o cual lugar (19-20). En contraposición a este fenómeno, las imágenes y la poetización de lo fotográfico en *Puentes* no certifica ni asegura nada, ni convierte la experiencia poética en una foto. Por el contrario, la inclusión de lo visual en dicha práctica viene a ofrecer nuevos detalles y a mostrar zonas que no habían sido observadas previamente, evidenciando la importancia de la mirada en el tratamiento poético de los espacios, mediante un movimiento de lectura que va desde la fotografía hacia el cuerpo de la escritura y viceversa.

De esta manera, la utilización tanto de las fotografías como del lenguaje técnico que las aborda en los poemas, no viene a completar la representación de la memoria ni a eliminar sus vacíos, puesto que las imágenes no revelan lo que está detrás de las sombras, ni muestran lo que no se puede o no se quiere dejar ver. Ellas sólo vienen a dar continuidad, desde el lugar de la mirada y gracias a la mecanicidad de la cámara, a la construcción de los puentes de la memoria. De esta manera, lo verbal y lo visual se convierten en aspectos interdependientes entre sí, que se complementan y dialogan en un proceso de rememoración donde la acción de contemplar es fundamental. En la concreción de este acto poético-fotográfico, la idea de que la rememoración se lleva a cabo mediante sucesivos viajes hacia otros tiempos y espacios se verá reforzada bajo la noción de que tomar fotos también requiere de una salida, de un ir a los lugares para recorrerlos, mirarlos, nombrarlos y, finalmente, capturarlos con la cámara:

Un camioncito destartalado  
cruza el Puente Victorino de la Plaza  
viene del Glew, queda fuera de foco;  
una estanciera de hace treinta años  
imprecisa de dirección, dudosa de frenos  
dobla por una calle lateral poco después  
de Puente La Noria, la cámara  
no la alcanza;  
(38)

En este ejercicio, se devela una de las características más inquietantes respecto de los dispositivos fotográficos: el hecho de que las capacidades humanas y las mecánicas son diametralmente distintas. Por ejemplo, en estos versos, se evidencia cómo lo que la sujeto ve, queda fuera de foco, señalando incluso que “la cámara no la alcanza” (38). Pero es a ella a quien se le escapan los detalles y no al aparato, pues éste es capaz de detener el tiempo en segmentos que a nuestra lógica parecen inaprensibles e inasimilables ¿cómo describir, por ejemplo, una milésima de segundo? La propia conciencia humana de lo reproducido no se apega a la realidad técnica y, aunque el espacio temporal se nos presenta en la copia, éste excede nuestra conciencia, por lo que nos referimos a él como un instante<sup>10</sup>.

De esta manera, al mirar detenidamente hacia el pasado y esperar el momento en el que se toma la imagen, la fotografía, entendida como práctica, se constituye en una forma de indagar en la memoria y de propiciar en los lectores un nuevo modo de pensar e imaginar los puentes de la memoria. En este sentido, la fotografía viene a acrecentar el carácter dialógico del poemario, lo que hacia el final del texto se simboliza en la incorporación de la figura de la hija de la hablante, la que es convocada mediante la inclusión de una conversación entre ambas:

---

<sup>10</sup> Walter Benjamin denomina como “inconciente óptico” (2008 28) a todos aquellos aspectos que escapan al ojo humano pero que pueden ser captados por la cámara fotográfica.

Le digo a mi hija  
que me gustaba viajar  
en los escalones altos del tren  
(...)  
*¿Es a vapor?* pregunta  
y la locomotora se convierte  
en una ilustración de enciclopedia  
(41)

La hija habla en el poema, su voz emerge con una cita de sus palabras y, por su parte, la madre construye puentes hacia ella a través de sus relatos. A raíz de este diálogo, el trayecto ya no se recorre en solitario y eso permite a la hablante construir su identidad como una sujeto capaz de dejar su memoria como herencia. Con esto, se reitera uno de los puntos centrales en este texto, como es la comunicabilidad de las experiencias pasadas. Para estos propósitos, la fotografía es un lenguaje más en el objetivo de la comunicación, una forma más de traer de vuelta las memorias. Por lo tanto, hablar sobre lo vivido y darle visualidad es una manera de efectuar la rememoración y de construir lazos con otras personas, tal como se señala en uno de los versos finales:

Diálogo  
que discurre sin planes  
un puente se hace  
en las historias vueltas a contar  
en el otra vez de las escenas  
un ahora, un roce  
(42)

A partir de esta importancia que tiene el acto de recordar colectivamente, la última foto del apartado –la número dieciséis (figura 6)–, se convierte simbólicamente en la imagen síntesis del concepto de memoria que observo en *Puentes*. En ella aparece una pasarela que pareciera ser la misma que es fotografiada en la imagen número quince (figura 5), pero aquí ya no hay personas, pues ya no se refleja la sombra de la fotógrafa operadora. Sin embargo, aunque esta imagen proyecte un trayecto en solitario, sabemos que en realidad éste no es tal, primero, porque el recorrido ahora se realiza junto a la hija y, segundo, porque acarrea a todos quienes se involucren en el diálogo verbal y visual que se establece en *Puentes*.

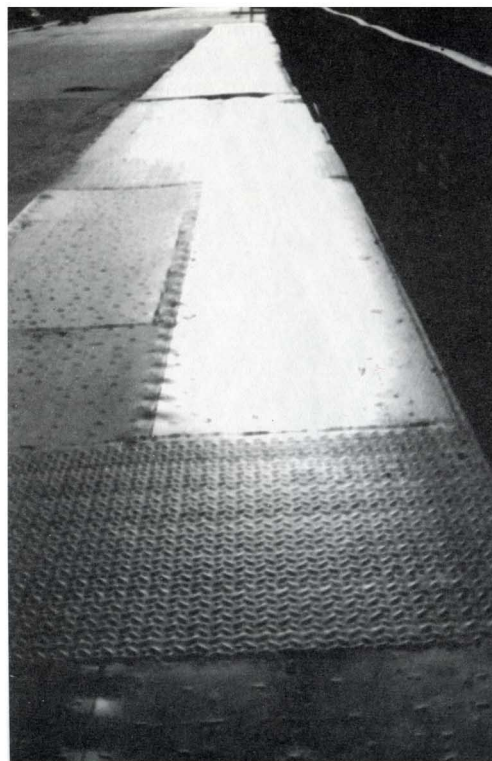


Figura 6 (imag 16)

\*\*\*

Desde lo planteado a lo largo del capítulo, es posible concluir que los puentes que construye Alicia Genovese en su libro se van formando en la medida que las historias se cuentan, comparten y visualizan. Sólo así, la memoria discurre y se manifiesta en los intersticios de la ciudad, entre los hierros, las pasarelas y las estructuras. Ahora bien, esta inscripción de los recuerdos no se instala como algo permanente, pues las escenas se reviven sólo como un roce, como un fragmento imperecedero que se suscita en el presente y que vuelve a desaparecer. De este modo, esas recuperaciones de la memoria permanecen bajo la forma de una imagen fantasma que apenas logra sostenerse con el hilo de la imaginación.

No obstante, mediante este acto de rememoración, el trabajo poético de la hablante intenta suturar ese vacío, a través de la construcción de la imagen del puente como un lazo que no sólo se tiende hacia otros tiempos y otros lugares, sino también hacia las/los lectores. A partir de esta proyección, la imagen puede alcanzar una posibilidad de repercusión (Bachelard 1993 14), es decir, de afectar la experiencia de recepción de las/los lectores de forma que puedan hacer suyo el poema. Lo que en este caso supone que sean capaces de verse a sí mismos en aquella agua residual y que puedan construir sus propios puentes de la memoria.

Consciente de esto es que Genovese reflexiona sobre la capacidad del lenguaje para constituirse como un vínculo que permita comunicar las experiencias pasadas, y en esa línea, incluye lo fotográfico y lo sitúa en diálogo con lo verbal, constituyéndose ambos registros como el soporte que permite la reconstrucción de la memoria de un pasado conflictivo y traumatizado, como es el que se expone en el poema. Solamente desde esa conjunción, la sujeto poética/fotográfica logra completar el recorrido, transformando un conjunto de historias que parecían íntimas, en una herencia y en un puente que, aunque fragmentado y discontinuo se tiende inquebrantable hacia la memoria.

### Capítulo 3: Leer las memorias desde y con los otros

No quiero  
Que mis muertos me los hundan  
Me los ignoren  
Me los hagan olvidar

Stella Díaz Varín

Se me recomienda no ir a la zaga y visitar a la familia; conocer y reconocer un mundo que progresa día a día. Me aseguran que si me integro y firmo la tranquilidad no tendré problemas a la Derecha de Dios.

Elvira Hernández

En este tercer capítulo, se aborda el problema de los cruces entre memoria, poesía e imagen en *Por gracia de hombre* (2008) de la poeta chilena Verónica Zondek. La hipótesis que guía este capítulo se basa en la idea de que en este poemario la rememoración se realiza desde el vínculo con las palabras y las imágenes de otros sujetos. Esto se plantea, por un lado, en la medida que los recuerdos se evocan en diálogo con diversas personas y sus escrituras, y, por otro lado, porque aquéllos se anclan en variadas imágenes poéticas que pueden ser leídas en relación con los dibujos y grabados de Guillermo Núñez incluidos en el libro. Para exponer este análisis, el capítulo se organiza en cuatro secciones. En la primera, se señala quién es Verónica Zondek y qué elementos generales se han planteado sobre su obra. En la segunda y tercera sección se trabaja sobre la importancia que toman los otros en el acto de elaborar y compartir las memorias, mientras que en la cuarta sección se observa el diálogo que se establece entre el discurso poético de Zondek y el discurso visual de Núñez.

#### a) Verónica Zondek

La poeta chilena Verónica Zondek ha publicado hasta ahora los siguientes libros: *Entrecielo y entrelínea* (1984), *La sombra tras el muro* (1985), *El hueso de la memoria*



(1988 y 2011), *Vagido* (1991), *Peregrina de mí* (1993) *Membranza* (1995), *Entre lagartas* (1999), *El libro de los valles* (2003), *Por gracia de hombre* (2008), *La raíz del viento* en co-autoría con Abel Lagos (2008), *Memoria sensible...-sobre fotografía de Pilar Cruz* (2009), *La ciudad que habito* (2012), *Instalaciones de la memoria* (2013) y una reedición crítica de *Vagido* (2014). En 1989, junto con Elvira Hernández, realizó la muestra *Cartas al azar*, y con Silva Guerra editó *El ojo atravesado. Correspondencia entre Gabriela Mistral y los escritores uruguayos, Vol I y II* (2005-2007). Sus poemas han sido incluidos en diversas antologías, revistas y blogs de literatura nacionales e internacionales. Últimamente en colaboración con artistas de diversas disciplinas ha estado incursionando en el terreno de lo visual y de lo performativo.

Siendo Zondek un referente indiscutido a la hora de hablar de poesía chilena desde los años ochenta hasta la actualidad, existen un sinnúmero de reseñas, prólogos y escritos sobre sus libros de poesía. En la mayor parte de estos se manifiesta una lectura que pone los acentos en la oscuridad de su escritura y en la alteración que produce en la sintaxis. Por ejemplo, María Cristina Bordán señala que el hermetismo es una de las claves de lectura con las cuales debiéramos aproximarnos a los textos de Zondek y menciona que “Hay en su lenguaje una intencionada distorsión, sintáctica y lexical; suprime cláusulas, inventa palabras, deforma y adapta, lo que impone un esfuerzo” (23). En una línea similar, Humberto Díaz-Casanueva advierte que en su escritura “no hay lirismo exquisito y gracioso, sino expresión tajante, despojada de ton, espectral, hueso de la propia sombra, palabras abruptas, lo cóncavo del idioma, sintaxis rota, ritmo íntimo y mágico” (9). David Navarrete, por su parte, plantea respecto a *Por gracia de hombre* que este poemario se constituye como “un llamado de atención a quienes viven sus vidas al margen de las atrocidades que azotan al mundo (...) dejando en claro que la muerte y el horror son una cuestión cíclica” (2).

A pesar de que son muchas las reseñas existentes sobre sus publicaciones, quisiera rescatar dos textos de la poeta y crítica cubana Damaris Calderón, que abordan algunos temas principales sobre su obra y que han sido tremendamente iluminadores en la escritura de esta tesis: “Verónica Zondek: música de vísceras (otra mirada a partir de membranza)” (2007) y “Un solo y grande animal que respira y existe para ser herido. A propósito de la

poesía de Verónica Zondek” (2009). En ambos textos, Calderón señala que el trabajo de Zondek presenta una línea de continuidad y de preocupaciones temáticas, entre las que destaca la preponderancia que se otorga a la lengua y a la conexión con las artes visuales: “la poesía de Zondek aporta matices particulares que van desde su trabajo con el habla y la torsión de la palabra, hasta la percepción donde el ojo, la mirada, tienen un papel acentuado, reafirmando en poderosas imágenes visuales” (2007 párr 1). En esa línea de interpretación, también plantea que su obra es síntoma de una vida y una ascendencia diaspórica, configurándose como el testimonio de un tránsito existencial permanente. Desde esa perspectiva es que la rememoración toma un lugar central en su lectura, llegando a plantear que Zondek concibe a la poesía, justamente, como un arte de memoria y como el testimonio de una errancia, en la que la palabra es lo que le permite recomponer el cuerpo diaspórico y crear una pertenencia, un lugar de resguardo ante lo que Calderón llama “la carnicería humana” (2007 párr 5):

“así como la poesía para los griegos es hija de la memoria, 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” (2007 párr 2).

Coincidentemente con lo planteado por Calderón, la lectura que pretendo hacer en este capítulo también se mueve en torno a estos mismos ejes: la memoria, las reflexiones sobre la actividad escritural y los cruces con ciertos discursos visuales.

## b) Fragmentos del pasado que pesan en el presente

*Por gracia de hombre*, poemario publicado por Verónica Zondek en el año 2008 está constituido por un prólogo, un poema introductorio, veintiocho poemas y un colofón. Esta estructura está interrumpida por nueve dibujos y grabados del pintor chileno Guillermo

Núñez. Tomando en cuenta inicialmente sólo lo verbal, lo primero que aparece es el prólogo titulado “Entrega de una indocumentada”<sup>11</sup>. En este texto, firmado por la misma Verónica Zondek y fechado en 2007, la poeta habla de su propio proceso escritural y de su concepción de la poesía, indicando al lector los ejes principales por los cuales se moverá el libro y el carácter mnemónico de lo que está por leer. Este prólogo comienza de la siguiente manera: “La poesía es un presente en llamas y otorga al tiempo vigencia continua. Vivo la realidad en un transcurso sin horas donde el ser del mundo se da en ese campo de fuerzas que no es sino cifra e imaginación. Todo me toca y me duele y mucho me parece que nada se aprende” (7).

En este prólogo, la poeta sitúa su trabajo en el campo de las representaciones de la memoria, pero desestimando la concepción lineal del tiempo histórico, dado que para ella la poesía es el crisol donde se funden las temporalidades, los lugares y los recuerdos. Con ello, advierte que el tiempo del mundo en los poemas no debiese ser comprendido según las formas de medición tradicional que lo dividen en pasado, presente y futuro, sino como un conjunto de recuerdos o fragmentos de historias unidos por la palabra poética. De entre estos recuerdos (como sucede siempre en las representaciones de la memoria) algunos no fueron vividos en carne propia por la hablante sino que llegan a ella por medio de las narraciones y escrituras de los demás. Esta condición de heredera de memorias le permite configurarse como una sujeto habitada y conformada por las voces de otros sujetos:

“La cadena de horrores continúa incólume y todos son yo. Cuando comencé a escribir este libro recorrí la maraña de seres parlantes que me habitan en el rincón de lo privado. Hoy sé, después de hablar por años con sus sombras presentes, que ellos pudieron ser yo u otros y actuar de un modo distinto si hubiesen anidado en otro espacio u otra fecha. Pero no fue así y sus vidas se vieron signadas por la inevitable confluencia de factores que hizo de ellos lo que fueron hasta llegar a mí; con sus saberes a cuesta, sus sacos de dolor al hombro y su mirada perdida en la pregunta, nunca rozaron la llave que abriría la

---

<sup>11</sup> En sentido estricto, antes de los textos está incluida una de las imágenes de Núñez, pero en función de la esquematización de este capítulo, voy a observar primeramente el discurso poético, para luego adentrarme en el análisis de las representaciones visuales.

puerta de por qué les tocó lo que les tocó. Mi solidaridad con ese sentimiento, mi empatía total con esa desolación que se repite. Esta falta de comprensión que me abrazó y por favor concedido resultó inevitable, hizo que sucumbiese en las aguas que ahora derramo” (7).

Como vemos en este extracto del prólogo, 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, ésta 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 una postura ética desde la reflexión del propio ejercicio de la escritura como forma de crear un soporte verbal que sea sustento para la memoria de la desolación.

Los sujetos que forman parte de esa genealogía aparecen como fantasmas en sus poemas y son reconocidos como compañeros de viaje en la travesía por las aguas de la memoria que se derraman con el trabajo poético. Quizá por esa conciencia de la importancia que toman los otros en la propia gestión de la identidad es que Zondek produce una alteración gramatical de los pronombres, conjugando la primera persona singular con la primera persona plural con el fin de pluralizar 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 lo 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” (7).

Respecto de esto, Damaris Calderón plantea que en este texto la acción escritural supone un acto creativo cuya principal función es recordar y fundar una realidad poética que sea depositaria de la memoria y que sea vivida como un espacio donde cohabitar con aquellos espectros que le acompañan:

“Convivencia con sombras, que ha hecho tuyas y de las que forma parte, esta sujeto anónima, que se constituye en uno a través de la multiplicidad, de ahí el carácter de filiación inexorable de este libro, con los que han padecido, y más que un recurso literario de máscaras, lo que se establece es el intento desesperado de convivencia, de fusión en el acto de resistir ante el horror” (2009 párr 1).

De esta cita de Calderón se desprende un problema fundamental: el de la sujeto que expone sus recuerdos. Desde mi lectura, las hablantes de los poemas, no son necesariamente entes diferentes, sino que pueden ser identificadas más o menos unitariamente bajo una sola yo poética que enuncia todo el poemario, pero que se encuentra multiplicada, fragmentada o escindida en los diversos poemas. Ante este problema, 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 (2003 202). Es precisamente esa multiplicidad y flexibilidad lo que se replica en este texto de Zondek y, aunque esta consideración de las hablantes como voces de un mismo yo poético puede ser problemática –puesto que es bastante difícil de establecer–, hay ciertos elementos que nos permiten reconocerla y plantear esta suerte de unidad en lo múltiple. Uno de ellos corresponde a la presencia de ciertas marcas de género en algunos poemas. Ejemplo de esto es “Progreso”, donde se produce la descripción de la casa de la infancia desde una voz que habla de sí misma como “una entonces bravucona y vociferante/

(...) concentrada en el decir aparte de los mayores” (15). Esto mismo ocurre en “Fuego” cuando la sujeto establece un diálogo con Eduardo Anguita desde la configuración de una yo mujer-poeta: “o misma yo/ quemando papeles propios para evitarte” (20). Un último ejemplo se da en “Detenido-desaparecido” en el que la hablante dice: “Sé/ Soy la testigo./ No tengo nombre” (73).

Otro elemento corresponde al grado de distancia que se establece entre las yo poéticas y el yo de origen<sup>12</sup>. Respecto de ello se puede plantear que esta sujeto pluralizada, a veces se sitúa en lugares bastante cercanos a la poeta Verónica Zondek, ya que hay poemas que están engarzados directamente con su vida, con sus experiencias y con el periodo histórico que le tocó vivir. Esto es percibido, –además de en el prólogo que sitúa de lleno a Zondek en el texto– en algunas marcas que nos hacen suponer que estamos en presencia de recuerdos relacionados con la vida íntima de esta escritora, como los relacionados con el padre, la abuela, la casa de infancia, etc.

El mejor ejemplo de esta relación entre Zondek y su hablante múltiple lo constituye el “poema introductorio” que se encuentra en un lugar de unión entre el prólogo y el resto de los poemas<sup>13</sup>. Este texto presenta una ambigüedad con respecto al yo de la enunciación, lo que ayuda en la progresiva poetización de quien escribe sobre la memoria, ya que podría ser tanto Zondek, como ocurre con el prólogo, o la hablante que, como veremos más adelante, también es poeta. Lo importante en este asunto es que este posicionamiento de la yo en este estado intermedio 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 como forma de resistir a los horrores de la historia, aludiendo a la rememoración como parte de la propia actividad de la escritura de la sujeto productora del discurso. Este “poema introductorio” parte así:

---

<sup>12</sup> 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” (2011a 78).

<sup>13</sup> Aunque el “poema introductorio” podría entenderse como parte del prólogo por cuanto está escrito en prosa, lo considero como un poema independiente, básicamente, por dos razones: por un lado, porque está separado del prólogo por dos epígrafes y una serigrafía de Núñez, y por otro, porque representa un puente que se tiende entre las múltiples yo de los poemas y la yo biográfica Verónica Zondek que escribe el prólogo.

“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. 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).

Como se puede ver en esta cita, se vuelven a tomar los temas presentes en el prólogo, tales como el tiempo, los cuerpos, el olvido, los espectros y la memoria, pero estos ya no surgen como parte de una reflexión de la propia Zondek, sino que se convierten paulatinamente en parte del discurso de una sujeto poética que concibe su quehacer escritural como un movimiento espacial y temporal. Damaris Calderón plantea que esta idea del desplazamiento es un tema que se reitera en toda la poética de Zondek como una suerte de tránsito o nomadismo existencial: “la poeta es también y sobre todo, una viajera, una caminante, que va cifrando los testimonios de su recorrido en su propia piel” (2007 párr 3).

Si seguimos esta línea interpretativa de Calderón, la yo 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 1993 145), va dejando como rastro una baba refulgente que teje “el tiempo y luego borra el vendaval” (Zondek 2008 13), y que podría ser comprendido como 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.

Según lo planteado por Chevalier y Gheerbrandt, este símbolo además “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 rememoración se liga al pasado desde los viajes retrospectivos que supone la búsqueda de los recuerdos. A raíz de este movimiento en espiral, se manifiesta que hay cuerpos que son parte de ese peso y nombres que no se olvidan ni se sacan de la memoria, pero a su vez hay versos que permiten descansar, calmar la sed, conectar a los sujetos, dirigirse a quien quiera escuchar y fundar así, un espacio donde el lenguaje sea un salvavidas.

Esta dualidad se va a mantener a lo largo de todo el poemario y la memoria será entendida en algunos momentos como la presencia de un pasado que afecta dolorosamente el presente de enunciación y, en otros, como una labor de resignificación que se proyecta hacia el futuro. Esto se condice con lo señalado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, ya mencionado en el primer capítulo de esta tesis, referente a que las representaciones de la memoria fluyen entre la obstaculización de los esfuerzos reminiscentes a partir del peso que generan sobre el presente y la construcción activa de nuevos sentidos sobre el pasado (2009 26).

Con respecto a la idea de la evocación como sufrimiento y dificultad hay varios ejemplos claros, uno de los cuales corresponde al poema “Fuego”, enunciado por una mujer-poeta cercana a Eduardo Anguila, 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, quisiera destacar un poema que me parece representativo con relación a esta noción de la memoria como una carga: me refiero a “Camélido”, que está construido en base a dos anáforas que insisten en el carácter repetitivo del peso del pasado. La primera se articula, justamente, en base al verbo “pesar”, tal como lo vemos en los primeros versos del poema:

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  
(35)

La anáfora recrea en el lector el cansancio de la hablante. Persistir sobre el verbo, hace que la palabra interfiera en la fluidez del poema, convirtiéndose en una repetición tediosa en el ritmo de la lectura. También conecta diferentes tipos de peso, algunos graves como el silencio y otros más leves como la lana del cobijo. Sin embargo, el principal agobio es el que se da entre el tiempo y la palabra. Por ello es que la hablante nos señala que el tiempo “atora las bocas” (35), para más adelante insistir –a través de la anáfora de la conjunción “y”– sobre el hecho de que los recuerdos atormentan e imposibilitan la escritura:

y el poema brota  
y brota la sangre  
y pesa  
(...)  
y la nada pesa  
    y renueva el peso  
    y borra el paso  
    y pasa  
    y no deja huella  
    y destruye el habla.  
(36)

De manera contrapuesta a esta configuración de la memoria como un sentimiento desolador que condiciona la escritura, hay algunos versos que manifiestan el hecho de que la lengua y la escritura son la única forma para llevar a cabo un trabajo de rememoración. Por ejemplo, en “Ausencia” se señala: “Eres el nunca Marie si no te hablo” (21), como si hablar y hablarle a la sujeto fueran la única forma de mantener viva su memoria. En esta misma línea está el poema “Abuela”, en el cual hay varias escenas que refieren a lo íntimo y a la apropiación y resignificación de la enseñanzas que ella deja. Por ejemplo, se plantea que aunque su voz y su lengua permanecen presentes a pesar de la muerte, éstas no se entienden como un peso sino como una ofrenda, como una herencia que se transmite y resignifica 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  
porque hice a una que hizo a dos que hicieron a siete  
y a todos conocí”  
(25)

De este último ejemplo, y de estas oscilaciones entre entender la memoria como un peso que destruye la dicción y, por otro, considerar al habla y a la escritura como la única forma de mantener viva la memoria, se va a desprender una de las formas principales en las que se desarrolla la rememoración en este poemario: el diálogo con otros sujetos y sus palabras.

### c) Recuerdos, diálogos, intertextos y apelaciones

Con respecto a los diálogos en torno a los cuales se construyen estas memorias, es necesario señalar de entrada, que aunque éstos se tienden hacia sujetos tanto del ámbito público como privado, en esta parte el análisis me interesa prestar atención a los que se relacionan específicamente con personajes del mundo literario. Estos diálogos se van a producir mediante dos procedimientos: la intertextualidad<sup>14</sup> (que comprende epígrafes, citas y alusiones a ciertos textos); y la apelación<sup>15</sup> (que involucra dedicatorias, menciones, estilizaciones e interpelaciones).

Los mecanismos relacionados con la intertextualidad son los más evidentes. El primero de ellos es el que se lleva a cabo en los epígrafes<sup>16</sup> del libro, los que son tomados de dos mujeres poetas latinoamericanas, la argentina Olga Orozco (1920-1999) y la chilena Gabriela Mistral (1889-1957)<sup>17</sup>. El primer epígrafe del libro es el perteneciente a Orozco, poeta argentina catalogada como mística, esotérica y surrealista, y que desarrolló su

---

<sup>14</sup> Esta categoría que fue propuesta por Julia Kristeva, a partir de una lectura de 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* ([1982] 1989), el concepto de intertextualidad se fue segmentando, clasificando, ordenando y, consecuentemente, restringiendo. Para el caso de este texto, voy a simplificarlo y más que entenderlo como la “relación de copresencia entre dos o mas textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 10), voy a considerarlo desde el carácter amplio con el que lo entendió Kristeva, es decir, 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*” (Kristeva 3).

<sup>15</sup> Aunque para este tipo de procedimientos se podría utilizar solamente la idea de intertextualidad, me parece que esta categoría es demasiado restrictiva, al menos, para entender los mecanismos de la memoria presentes en este poemario. Para abordar estos procedimientos propongo el concepto de apelación, el cual se relaciona directamente con el verbo llamar a través de su raíz latina *appellāre*, haciendo referencia con esto al llamado que la yo poética hace a otros sujetos en el acto de rememoración. Este concepto me permite abordar el fenómeno de las presencias de estos sujetos en los poemas como una relación de co-presencia 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.

<sup>16</sup> Una de las razones por la que no considero el esquema de Gerard Genette expuesto en *Palimpsestos* es que en su propuesta, la utilización de epígrafes no corresponde en sentido estricto a intertextualidad sino que es un tipo de paratextualidad, lo que ciertamente dificulta y pone trabas al análisis que aquí se realiza.

<sup>17</sup> Existe un tercer epígrafe en el libro que pertenece exclusivamente al poema “El signo de la serpiente” dedicado al poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988). El epígrafe tomado de *La pieza oscura* dice: “Yo soy la serpiente, casi invisible en su celda de vidrio/ en el rincón más sombrío del parque, /ajena a la curiosidad que apenas despierta./ajena a los intereses de la tierra, su madrastra;/yo soy ese insensible amante de sí mismo/ que duerme con astucia, mientras todo despierta” (Zondek 2008 22).

escritura en torno a temas como lo onírico, lo mítico, la memoria y la muerte. Las palabras que Zondek toma del poema “Rehenes de otro mundo” señala: “estaban aquí cayendo desasidos”, haciendo alusión con él a la idea de la hablante como testigo de la masacre, de la violencia y de la muerte de aquellos que son traídos al baile de la memoria. Dicho verso hace una mención directa a la idea del/la poeta como testigo de las atrocidades, lo que inmediatamente nos hace intuir una relación entre el texto que vamos a leer con algún tipo de trauma o catástrofe histórica. La gracia de este epígrafe es que, al no tener una referencia específica es identificable con cualquier masacre, pues remite a una situación de carácter amplio que puede evocar una escena bíblica, como también las cámaras de gas de los campos de exterminio nazi, la matanza en la plaza de Tlatelolco, las masacres de Ruanda, los golpes de Estado y dictaduras en América o incluso, la actual guerra en la Franja de Gaza, entre muchas otras.

Si leemos “Rehenes de otro mundo” en clave de memoria, esta noción de amplitud se hace más evidente. El primer verso señala: “Era un pacto firmado con la sangre de cada pesadilla” (2000 134), lo que nos lleva desde la conjugación del verbo ser en pretérito imperfecto directamente al ámbito del recuerdo. En el resto del poema, se describe ese pacto como si se estuviera presenciando una situación de represión y aceptando a ciegas las condiciones de vida: “Prohibido ir más allá./ Sólo el santo tenía la consigna para el túnel y el vuelo./ Los otros mordaza, las vendas y el castigo./ Entonces había que acatar a los guardianes desde el fondo del foso” (134). La sujeto de la enunciación del poema de Orozco se concibe como parte de una colectividad en conflicto y desde ahí surge su condición de testigo de la caída de quienes “se adelantaron de un salto hasta el final”(134), de quienes se atrevieron a ir más allá, sobrepasando los límites establecidos. Esta noción de independencia, tal como lo había planteado al principio, es múltiple y puede ser la de quienes se enfrentan a un régimen totalitario o incluso a un sistema social, artístico o estético.

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 o a quienes establecieron un trayecto de liberación. 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, sus sombras o sus ausencias, tal como lo manifiesta 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 mi”.

Con esta cita, Zondek vuelve a situar su trabajo en un nivel transnacional e incluso transgeneracional, tomando las palabras de Mistral para perfilar un nuevo lugar de pertenencia. Desde esta cita, 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 este espacio identitario no es tangible sino que se construye desde la memoria y la imaginación. De ahí que este texto pueda ser leído desde el contexto específico de las representaciones de la memoria postdictatorial 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. Respecto de esto, Damaris Calderón señala que

“Zondek, de ascendencia judía que trae en su sangre el exilio, el holocausto y la diáspora, incorpora aquí el arsenal de ausencias y de pérdidas a través de la voz mistraliana, donde lo que destaca es la pérdida: patrias y patrias perdidas, criaturas vistas morir, lo que se fue de mí (en palabras de Mistral, que Zondek retoma) pero también y no menos importante, de estas pérdidas, surge el nacimiento poético, la reconstitución: el deber de recomponer ese cuerpo diaspórico, diezmado, a través de la palabra” (2009 párr 3).

Al escoger los epígrafes de estas escritoras, Verónica Zondek manifiesta la voluntad de armar una genealogía femenina, de establecer relaciones y recalcar el lugar de autoridad de estas dos poetas importantísimas en el siglo XX. Este procedimiento, como nos señala Eliana Ortega en *Lo que se hereda no se hurta* (1996), es una práctica habitual en la escritura de mujeres, puesto que durante décadas ha habido autoras que “se han abocado al

trabajo de leer a mujeres que han permanecido relegadas de los cánones oficiales; otras han re-leído a las ‘grandes excepciones’, figuras pioneras, madres fundadoras. Todas ellas, tratan de establecer una genealogía para las mujeres, para que vean su voz unida a la de otras (...)” (25). La actitud de Verónica Zondek en *Por gracia de hombre* es más o menos similar, pues en este texto está patente la necesidad de unir su voz a la voz de Mistral y de Orozco y, con ello, ubicarse en una tradición que le dé sentido a su escritura, que la sitúe temporal y espacialmente, y que le otorgue además una visión colectiva.

Un segundo tipo de forma intertextual corresponde al uso de citas ubicadas directamente en el cuerpo de los poemas. El primer ejemplo ocurre en “Aguas del desasosiego”, poema dividido en cuatro segmentos (I. Más tú que yo; II. Cansancio; III. Mar del deseo; IV. Entierro) que es dedicado por Verónica Zondek a su padre. La imagen principal en torno a la cual se organiza el poema corresponde al agua, siendo el mar el espacio residual donde habitan los cadáveres, los cuerpos muertos y los fantasmas. Por eso es que, al fallecer el padre, la hablante se dirige allí para realizar su trabajo de duelo y para divagar “sin tregua al compás de los peces que pueblan la orilla” (56), siguiendo el ritmo reiterativo y monótono de las olas del mar:

Este labio se cansa de mortajas  
Se cansa  
se cansa de mirar este ojo encendido en la soledad.  
Se cansa  
se cansa de ser y de hacer  
Ya prendido a la falda parca  
hunde una pierna flamígera y avanza  
y hunde bajo el lodo su cansancio ancestral.  
Flotan los fantasmas de gubia, formón y martillo de ayer  
y se bañan  
me baño  
nos bañamos  
(56-57)

Tal como lo vimos en el capítulo dedicado a *Puentes*, el agua como símbolo posee un carácter ambivalente pues, por una parte, puede ser un “medio de purificación y centro de regeneración” (Chevalier y Gheerbrant 52) desde el cual tomar las fuerzas necesarias para llevar a cabo un trabajo de duelo, pero, por la otra, se configura también desde una fuerte carga mortuoria, a raíz de su condición de agua estancada que no fluye ni se renueva. En “Aguas del desasosiego” este fluido es el lugar donde conviven los restos del pasado, los fantasmas, los tiempos y el cansancio que el exceso de dolor y la espera provocan. Esta idea como lugar de muerte se ve reforzada cuando en el tercer segmento (mar del deseo) aparece la cita del poema “Con labios color rojo tiempo” de Paul Celan:

“En el mar ha madurado la boca”.

En el mar han cantado las sirenas  
y navegado el marinero del deseo fulgurante.  
El agua es entera pastizal de pequeño caballo  
y algo más.

(...)

En el mar no hay cuevas posibles  
ni encuentro que pueda figurar.

(57)

El mar, espacio poético reiterativo en la obra del poeta rumano-alemán, surge como el lugar donde se reviven los recuerdos y donde se despliega la memoria. La boca (previamente referida como los labios cansados), se configura en ese contexto como el órgano que posibilita la construcción del pensamiento y la organización del mundo. Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, la boca simboliza una “potencia creadora y (...) también un grado elevado de conciencia, un poder organizador por medio de la razón. Pero este aspecto positivo entraña como todo símbolo lo opuesto. La fuerza capaz de construir, animar, ordenar y elevar es igualmente capaz de destruir, matar, trastornar y abatir (...)”

(193). Si ponemos en diálogo esta consideración del símbolo de la boca con la imagen del mar que se configura en el poema, podemos observar que ésta da cuenta de la capacidad creativa, articuladora y constructiva que este órgano posee: las sirenas cantan, los caballos comen y la yo poética enuncia. No obstante, como se señala en los últimos versos de esta cita, en el océano no hay cuevas posibles, no hay un resguardo infinito, precisamente porque no hay encuentro real con lo perdido.

En el caso de estos versos, ni la poesía, ni el habla devuelven lo que se ha llevado el agua, pues como lo he planteado anteriormente, los esfuerzos mnemónicos no reviven el pasado, sino solamente lo resignifican y le dan un sentido que permita vivir con los residuos de tiempos previos que todavía permanecen en el presente. Esto se observa al final del poema cuando, en referencia al padre, se señala: “En el mar recojo la gota de tu canto bajito/ y un pliegue de silencio que ahora te habita” (58), para continuar en el segmento cuatro, dedicado al funeral del padre, diciendo:

Hundo mi arista  
para que avance cargada de flores

Agárrome con uñas a la barca  
y así, digo  
penétreme, no, la ola.

Habito las fauces de un monstruo ciego.

El océano se abstiene y es inocente.  
La certeza es tu lujo muerto.  
La pertenencia, un habla en el eriazo.

Y en lento vaivén  
un pecho de olas acuna tú  
mi sien.



(58)

Finalmente, con un rito fúnebre que recuerda a las exequias vikingas o a las ofrendas a Iemanjá, el padre es dejado en el mar y depositado, con todo lo demás, en las aguas de la memoria. Ellas, al igual que los ríos de Genovese, hacen desaparecer lo que alguna vez se tuvo, pero manteniendo presente los ecos de su desaparición.

El segundo ejemplo de cita se da en “El hombre nuevo o un comentario sobre el arte en Chile”, el cual 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’

(41)

Como se puede ver, junto a la cita que encabeza el poema aparece una forma intertextual un poco más solapada, que corresponde a la idea de hombre nuevo nerudiano. Noción que es trascendental a su poética y que, en términos específicos, constituye una alusión a “Cuándo de Chile” de la obra *Las uvas y el viento*:

Día tras día todo es amarillo,  
el árbol y la usina,  
la tierra y lo que en ella el hombre nuevo crea:  
hay oro y llama roja,  
mañana inmensidad, nieve, pureza.

(Neruda 551)<sup>18</sup>

A partir de ambos intertextos relacionados con Pablo Neruda, el poema se construye desde una doble oposición. La cita permite comenzar el discurso poético de manera solemne, con aquel tono grave y denso que poseen las palabras del poeta, para luego contrastarlo con su propio tono irónico. Desde esta oposición entre el discurso de Zondek y el “más grande poeta nacional”, se realiza una crítica a la escena cultural nacional actual, comparando al hombre nuevo nerudiano –de aquél que en la tierra crea– con aquellos que entraron en la vorágine de lo *instant* en el Chile neoliberal.

Guido Arroyo, en “El vuelo punzado enmudece”, señala que este diálogo con la poesía de Neruda constituye un supuesto homenaje que “manifiesta una mirada crítica sobre los dispositivos con que se produce el arte chileno contemporáneo que, desde la instalación de la ‘Escena de avanzada’, ha tendido a basarse en una serie de códigos en que lo más importante es la instalación simbólica de ciertos apellidos en determinados circuitos, más que la obra misma y su reflexión” (párr 8). Ante esta afirmación de Arroyo, me parece errada su consideración de la cita como un desprecio por parte de Zondek, pues a mi entender, más que circunscribir un ataque personal y gratuito hacia Neruda, el contenido irónico se despliega sobre la escena nacional en sí. No obstante, estoy de acuerdo con la idea de que aquí habría una crítica profunda hacia la producción del arte y la literatura en Chile en la época del consumismo:

¡Ay, la muletilla y el enlatado producto duradero!

Todo es venta. También las carreteras, el oxígeno que aún queda,  
los bebés sin nombre y el río y las rocas preñadas.

Para eso las vitrinas, las vistosas vitrinas

---

<sup>18</sup> A pesar de esta posible relación, la verdad es que la categoría de hombre nuevo no es exclusividad de Neruda. En general, se puede plantear que cada ideología posee su hombre arquetípico propio y proyecta un tipo de sujeto *ad hoc* a la sociedad que imagina y Neruda –no ajeno a los proyectos revolucionarios del siglo XX– construyó su propio hombre nuevo en sintonía con aquellas ideas. Sin embargo, para Gabriela Mistral, Neruda en sí mismo representaría ese ser arquetípico del hombre nuevo por cuanto “significa un hombre nuevo en la América, una sensibilidad con la cual abre otro capítulo emocional americano. Su alta categoría arranca de su rotunda diferenciación” (1936 párr 14).

y entonces vengan, escuchen, miren  
pasen los turistas y ciudadanos y niños de Chile  
la casa número cuatro del poeta abre sus puertas  
el dolor de los desaparecidos se erige en un monumento  
(41-42)

En estos versos que nos recuerdan tanto a “Walking around” de Pablo Neruda como a algunos poemas de *Santiago Waria* de Elvira Hernández, podemos ver la típica escena del poeta que con hastío mira la decadencia de la sociedad moderna. En el caso de Zondek, la hablante sufre una suerte de *spleen* neoliberal y observa con desazón la mercantilización de lo poético. Y es desde ahí que se retrata con ironía a Neruda, desde el desplazamiento que se hace de su poesía hacia sus casas, en las que se puede mirar al sujeto histórico y a sus múltiples sujetos poéticos convertidos en nada más que un fetiche. En esos casos, la memoria de la poesía se convierte, de esta manera, en un conjunto de residuos musealizados, mientras que la historia silenciada de las víctimas de la dictadura permanece anónima y fosilizada en su monumentalización.

Lo que se vislumbra, tanto en éste como en el resto de los poemas, es que, para Zondek, la única forma de resistir tanto a la mercantilización como a la cristalización de la actividad literaria radica en la pervivencia del acto de escribir. En su conferencia “Animales Desagradables”, Zondek nos advierte que la escritura obliga al poeta a mirarse a sí mismo y a cuestionar el sistema social, político y cultural imperante, a pesar de que eso signifique habitar fuera de los círculos de poder: “este acto libertario, aire y agua para una escritura que ve y dice, que provoca y remece, se convierte por naturaleza en un acto sospechoso e incontrolable para quienes pretenden mantener todo dentro de un tono adecuado, consensual, complaciente y entretenido” (párr 4). Asimismo, en este poema y en el texto en general, leer y revisar lo escrito, es lo que va a mantener viva la memoria y lo que va a permitir que se construya un espacio político desde el cual proyectar una resistencia. Es por ello que en los últimos versos de “El hombre nuevo o un comentario sobre el arte en Chile”, se pone de relieve el carácter apropiativo del acto de escribir/resistir:

El mundo era tan citado cuando entonces  
y ahora  
todo es nuevo siempre  
y debe compararse al césped del vecino  
tan en vista y sin atrás  
que aquí están tus versos

y nadie tiene ojos.

(42)

En estas palabras que manifiestan un rescate de la poesía nerudiana y no de su figura aislada, se revaloriza lo intertextual y se reafirma la idea de que tomar las voces de otros es también una forma de enunciar lo propio, de recordar y de establecer lazos y legados entre las personas. 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” (Rojo 87).

Ahora bien, además de los procedimientos relativos a la intertextualidad se producen en *Por gracia de hombre* ciertos mecanismos que involucran una apelación a diversos sujetos o personajes identificables en la lectura. En un nivel más simple, encontramos los diversos poemas que poseen una dedicatoria: “Ausencia” destinado “A Marie, a su lápida de humo”(21); “El signo de la serpiente” para Enrique Lihn; “Comentario” hecho para Marosa di Giorgio; “Después de la destrucción (oración sin salida)” dedicado a “la lucidez de Sebald y Carl Amery” (37); “El hombre nuevo o un comentario sobre el arte en Chile” que constituye un “Homenaje a Neruda” (41); “Desde la otra orilla” destinado a Georg Trakl y Jaime Huenún; “Desde el fondo negro” dedicado a “Pizarnik y Pizarnik” (51); “Memoria” hecho para Salvador Allende; “Aguas del desasosiego” dirigido al padre; “Búsqueda cancina”, para Jorge Zunino y “En carne viva”, referido a los hombres del carbón.

Además de estos poemas, también hay otros que sin tener las dedicatorias presentan menciones a otros escritores o sujetos de la vida real de Zondek. Por ejemplo, “Sinónimo

de Gabriela” ronda en torno a Gabriela Mistral; el tema de “Fuego” es la vida de Eduardo Anguita; “Marina T.” describe la figura de Marina Tsvetáieva; “Boqueo” habla sobre Violeta Parra; Glamorosas tiene relación con Anne Sexton, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, Virginia Woolf y Djuna Barnes; “Ojos de Olga” versa sobre Olga Orozco, “Abuela” habla probablemente sobre la abuela de Zondek; “En carne viva” refiere a Baldomero Lillo; “Retraso del exterminio” donde se nombra a Paul Celan; “En la huella de la marcha forzada” que refiere al escritor italiano Ítalo Calvino y “Poética”, donde se nombran a otros autores, tales como Kafka, Celan, Vallejo, Sommers, Lispector, Bombal, Elliot y Mistral.

Junto a estas dedicatorias y menciones hay también interpelaciones que además de describir o hablar acerca de los sujetos permiten establecer un diálogo directo con ellos. De los poemas que manifiestan ese mecanismo, quisiera rescatar cuatro que me parecen ilustrativos: “Glamorosas”, “Marina T.”, “Desde el fondo negro” y “Fuego”.

En el primero de estos poemas, denominado “Glamorosas”, se reitera la voluntad genealógica femenina a partir de la interpelación a reconocidas mujeres anglosajonas, siendo la mayoría de ellas escritoras suicidas. En este texto, queda más claro que esta genealogía no se arma desde la búsqueda de madres literarias, sino que el lugar de las antecesoras es el de un coro de hermanas o amigas susurrantes:

pienso luego existo en este cielo de ausentes  
y en las lenguaraces vivas de entonces:  
en la Sexton o la Plath  
o en las azules puntadas que antes la Emily, la Catherine  
la Bishop, la Woolf y las demases vástagas,  
la Barnes por ejemplo,  
(59)

La yo poética establece una proximidad con aquellas autoras con las que funda una filiación literaria. Hablar de “la Plath” o la “Emily” le quita el carácter formal a la referencia, es como si estuviera hablando de sus amigas o si las hubiera visto un par de

horas antes. Con ello, Zondek 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 sus palabras. Por ello, es que al final del poema señala: “pienso luego atrapo esas a vuelo de pájaro/ acunadas en plumas versadas por el aire/ que no me queda otra sino decirlas.”(60).

Esta proximidad se produce también en “Marina T.”, cuyo tema ronda en torno a la figura de la poeta rusa Marina Tsvetáyeva (1892-1941) y “Desde el fondo negro”, dedicado a la argentina Alejandra Pizarnik (1936-1972). A pesar de la distancia geográfica y temporal, los cruces entre ambas son múltiples: son de origen ruso (aunque Pizarnik no directamente), vivieron una vida de peregrinajes, se les lee en tanto mujeres solitarias y sufrientes, y han sido consideradas también como poetas suicidas. No obstante, a mi parecer, Zondek pasa por alto esos hechos biográficos y las convoca en función de la idea de que ambas construyeron una identidad de poeta que dominó sus vidas y que les permitió alejarse del mundo que las aprisionaba. La relación que se establece con estas escritoras, se realiza desde una cercanía tal, que son interpelarlas directamente. Por ejemplo, en “Marina T.” la hablante le habla a Tsvetáyeva y señala:

Marina T., te marino yo en tu calvario  
y te limpio el moquillo la tristeza de los barrancos  
que cual collar de perlas sin cultivo  
cuelga lo tuyo una vez y antaño  
en un hilado de cuentas también rosario de tu historia  
(26)

El accesorio descrito es una metáfora de las condiciones familiares aristocráticas de Tsvetáyeva, sin embargo, éste no es el más fino de los collares, sino que cuenta una historia de sufrimiento, de exilio, de desarraigo y de pérdidas. Conociendo probablemente la historia de la poeta rusa<sup>19</sup>, la hablante le habla directamente, en un diálogo de tú a tú. “te

---

<sup>19</sup> Tsvetáyeva perteneció a una familia aristocrática y recibió una educación privilegiada. Luego del triunfo de la Revolución, huyó con su marido Serguiei Efron, quien pertenecía al ejercito blanco contrarevolucionario.

marino yo en tu calvario/ y te limpio(...)" le señala, estableciendo empatía en un intento imposible de salvación por medio de la poesía. Aún así, la sujeto lectora persiste y la vuelve a interpelar cuando le dice:

Recojo tu misterio y voy por la lectura de tus páginas  
porque en ellas veo a tu cuerpo amortajado en vida  
y al muñón de tu aire en pena agazapado en los rincones.  
(27)

El mismo mecanismo apelativo se produce en "Desde el fondo negro" dedicado a Alejandra Pizarnik, en el cual –a diferencia de lo que ocurre con el poema hacia Tsvetáyeva– la yo poética realiza un llamado a la escritora argentina, reivindicando su locura y su condición de suicida. Interesante es el hecho de que esté dedicado "A Pizarnik y Pizarnik", haciéndose cargo de la configuración identitaria dual que se observa en el trabajo de la poeta argentina. En este caso, la interpelación se hace aún más directa, como lo podemos ver en los siguientes versos:

Arrástrame entonces  
ájame el envoltorio Alejandra  
que en desnuda y alarida  
eres el desquicio todo  
la deshuesada en dos hasta la muerte  
que puntualísima ya la sombra de un hambre  
persigue el deseo rosáceo  
en la flor abiertísima del labio.  
(51-52)

---

Años más tarde, al volver a la URSS sus familiares fueron detenidos, reclusos en campos de trabajo y/o asesinados por el Estado soviético. Tras la invasión nazi en Moscú, Marina se ahorca en la localidad de Yelabuga el 31 de agosto de 1931 (Esses párr 1 6).

Junto a esta interpelación, Zondek realiza una operatoria de estilización al recurrir a varios elementos propios de la poética de Pizarnik, tales como los fantasmas, el encierro, el jardín, la noche y la muerte, y al recrear la repetición propia de su escritura, como ocurre en los primeros versos: “Un deseo/ un zapateo/ un te veo en el camino dorado” (Zondek 2008 51). En opinión de Mijail Bajtín, “lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista” (276). En ese sentido, esta apelación supone una apropiación un poco más profunda, puesto que es el propio estilo de la poeta convocada lo que la hablante hace suyo.

Como se puede ver en estas interpelaciones, lo que permite recurrir a los imaginarios y estilos de estas autoras, es la idea de que la poesía es una forma de construir un espacio habitable frente a los exilios, la diáspora y las ausencias. Al leer ambos poemas queda la idea de que tanto para Pizarnik y Tsvetáyeva, como también para Verónica Zondek, la escritura es casi la única forma de encontrar una pertenencia, de zurear las heridas, de amilantar el dolor, de construir una hermandad e imaginar una salida posible<sup>20</sup>.

Por último, el cuarto poema que quiero rescatar en función del mecanismo de la apelación corresponde a “Fuego”, el que se construye como un diálogo con el poeta chileno Eduardo Anguita (1914-1992) perteneciente a la llamada Generación del 38. El título de este poema y su primer verso que señala “Toda la carne un fuego” (19) parecieran aludir al dramático evento que le costó la vida al escritor<sup>21</sup>, situando en el dolor y en la carne, el espacio desde el cual arranca la descripción de múltiples fuegos que metaforizan algunas atrocidades de la historia de la humanidad. A pesar de este tono angustioso y, en algunos momentos, horroroso del poema, no todos los fuegos enunciados estarán asociados al sufrimiento, pues como advierte la hablante en el segundo verso: “Fuego el odio y fuego el amor” (*Ibid.*). De este modo, esta imagen se construye dualmente a partir de la enumeración de algunos tipos de fuego, mezclando unos relacionados con la vida cotidiana como “Fuego para el frío” (*Ibid.*), el “fuego rojo que calienta la olla común” (*Ibid.*) o el

---

<sup>20</sup> Acerca del suicidio, Zondek plantea que éste “es una puerta que se toca bajo ciertas circunstancias y proviene de una incapacidad de imaginar una vida posible, o de haber perdido la voluntad para hacerlo. En ese sentido es más complejo que la sola falta de un cuarto propio” (ctd. en Zondek 2014 62)

<sup>21</sup> Pedro Lastra señala al respecto: “(...) la noticia de su muerte, ocurrida el 12 de agosto de 1992 en Santiago, (...) las causas que la precipitaron: las quemaduras que había sufrido dos días antes al caer sobre una estufa encendida” (párr 1).



“fuego fogón sureño” (*Ibid.*) con fuegos terribles como el “fuego tan perfecto/ ese, el amarillo de Auschwitz,” (*Ibid.*) y el “fuego en los ojos de niños con sed” (*Ibid.*).

Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* ([1958] 2007) señala que este elemento en varias tradiciones se asimila al agua, en tanto permite la destrucción y desaparición de las cosas, a la vez que posibilita la creación de otras. Es a partir de esa condición que supone la aniquilación y la renovación del mundo, que la sujeto poético interpela a Anguita, preguntándole varias veces cómo asimilar esa inestabilidad:

¿Cómo salvar el fuego, Anguita?  
¿Cómo tragar el dolor entre llamas azules  
en la infernal hoguera de las Inquisiciones  
o en la quema de libros con Torquemada  
o en aquella última,  
Anguita,  
cuando incendiaron libros para sofocar revoluciones?  
(19)

Aquí se reafirma el carácter amplio de estas memorias pues las hogueras –imagen recurrente en los actos de exterminio político–, en el contexto de Zondek no solo refiere a lo más cercano, como los hornos de Lonquén o la quema de libros durante la dictadura, sino también a los hornos de Auschwitz y a las hogueras de Torquemada, que son citadas más adelante. Adicionalmente, la sujeto genera un particular proximidad con el poeta evocado, haciéndonos sentir que juntos hubieran vivido las atrocidades mencionadas y hubieran reflexionado y sufrido en torno a las hogueras de la historia y a las brutales quemas de libros que han azolado a tantas generaciones de escritores y pensadores del mundo.

Sin embargo, esta constante apelación a Anguita va más allá de la mera coincidencia con lo anecdótico, pues el poeta también se dedicó ampliamente a meditar sobre el problema del tiempo, la memoria y el olvido. Por ejemplo en “Voluntad y prefiguración del paraíso”, Anguita da cuenta de un inconmensurable temor a la muerte:

“para qué más?- y sobreponer a él otro hombre, y otro y otro, en una interminable operación de aventar. ¿Quién podría llorar por ese hombre, que soy yo repetido una y millones de veces, que eres tú, repetido una y millones de veces, quién podría llorar por él, si todos, todos, correrán la misma desamparada suerte? ¿Quién puede defendernos del vendaval, conjurar la furia y la consumación del tiempo que todo lo lleva, y poner fin, por fin, a tan silencioso y poderoso perecer del tiempo? (...) ¡Qué importaría el olvido, qué me importa que el mundo me olvide!” (54).

En esta cita, se observa que, para Anguita, recordar es un acto más personal y no tan colectivo como lo plantea Zondek, pues lo que hay aquí es una disputa contra el tiempo y su capacidad disolutiva del ser humano. El olvido, de esta manera, más que una acción o una práctica cultural o social de borramiento del pasado, es un efecto desencadenado por el irrefrenable paso del tiempo. Aún así, si se pudiera resumir cuál es la reflexión principal de *Por gracia de hombre*, me parece que este párrafo con aquellas preguntas sobre la posibilidad de verse reflejado en otras personas, lo traduce perfectamente. Contemplarse en el otro y, más aún, ser los otros, es el quehacer principal que observo en el trabajo rememorativo que se lleva a cabo en este poemario. Sentirse hermanos e iguales en el dolor, en la lucha y en la resistencia es lo que permite enfrentar, no sólo el perecer en el tiempo que tanto angustia a Anguita, sino además las destrucciones y desapariciones que han efectuado los propios hombres a lo largo de la historia:

¡Qué fuego ni que fuego!, Anguita.  
¿Qué fuego es ese que me amaga?  
¡Qué fuego Anguita, que no sofoco  
ni el ardor  
ni la rabia...!  
(20)

Luego de todo lo ya señalado, no queda sino recalcar que los diálogos que Zondek realiza por medio de la intertextualidad y la apelación no aluden meramente a la presencia de un texto en otro, sino que refieren a un ejercicio de reflejo entre un discurso humano que se identifica y pone en relación con otros discursos humanos. A mi entender, es la condición de esta voluntad dialogante como parte de un esfuerzo de rememoración lo que hace connotar así los mecanismos intertextuales y apelativos, convirtiéndolos en una práctica que tiende relaciones no sólo con otros textos o fuentes, sino que también hacia otros imaginarios, discursos y vivencias de múltiples sujetos.

Este procedimiento, a mi entender, tiene tres efectos claramente perceptibles en la lectura. El primero es que al visibilizar el entramado de voces que se acoplan a este discurso de la memoria, y que no refieren exclusivamente a enunciados específicos, se pone de relieve la imposibilidad de poner límites inquebrantables a los textos. El segundo de los efectos es que al ser honesto en su acción de armar genealogías filiales e inventar desde ahí un legado, reclama ciertas lecturas y otros tipos de conocimientos que en la recepción de *Por gracia de hombre* aparecen como una exigencia al lector. Por último, el tercer efecto es que la convocatoria de estos sujetos, sus escrituras, sus presencias y sus voces configuran la gran imagen poética del otro que circula a lo largo de todo el poemario.

Con respecto a esta convocatoria, es importante señalar que los sujetos referidos como sombras parlantes, no son únicamente las grandes voces de la literatura como Gabriela Mistral, Olga Orozco, Eduardo Anguita, Enrique Lihn, Violeta Parra, Pablo Neruda, Georg Trakl, Marina Tsvetáyeva o Sebald, sino también diversos individuos anónimos víctimas de los grandes genocidios, más anónimos incluso que su padre y su abuela 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, es que las imágenes de Guillermo Núñez se vuelven significantes, en la medida que otorgan visualidad y corporalidad a dichos sujetos, al disponerlos como un coro aullante de dolor.

d) Confeccionar a dos voces un soporte para la memoria

Como planteé al principio de este capítulo, en *Por gracia de hombre* están incluidos nueve dibujos y grabados del artista chileno Guillermo Núñez (1930-). Estas representaciones visuales se encuentran intercaladas con la escritura, pero no llevan título, número ni están incluidas en el índice. A pesar de la ausencia de clasificación, palabras e imágenes se interrumpen en el transcurso del poemario, obligando a una lectura entremezclada de éstas.

Para ir entendiendo este discurso dual, la propuesta de investigación es observar las serigrafías de Núñez desde los intervalos que éstas generan en el transcurso de la lectura y los diálogos que se tienden entre ellas y las imágenes poéticas de Zondek (especialmente la del otro y la de los cuerpos de las víctimas). En el fondo, lo que me propongo es tratar de entender cuál es el rol que cumplen y cuáles son las significaciones que adquiere la conjunción imagen-palabra en el marco del trabajo de rememoración que se da en *Por gracia de hombre*.

Cabe decir que Guillermo Núñez desde sus inicios ha indagado 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 hechura la mezcla de variados materiales y registros discursivos<sup>22</sup>. Su obra ha estado ligada al problema de la memoria, la violencia y la dignidad humana desde sus comienzos (no en vano a principio de los setenta vinculó su trabajo artístico al desarrollo de los procesos sociales y a la formación del gobierno popular de Salvador Allende) 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 en la temática central de su

---

<sup>22</sup> Esta mezcla de lenguajes y soportes es una cuestión transversal a su obra, tomando 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 naufragio* (2007) *El cielo como abismo* (2011), *Blanco y negro muy negro* (2011), *Sobre la oscuridad en el hombre* (2011), entre otros.

trabajo artístico, siendo considerado éste como un testimonio de lo vivido durante la dictadura militar<sup>23</sup>.

De acuerdo a esta perspectiva que relaciona la obra de Núñez directamente con su experiencia carcelaria, Soledad Bianchi plantea que “Guillermo Núñez es testigo porque puede testimoniar de la situación que vivió, desde su memoria íntima y subjetiva” (40), pero lo importante en ese quehacer, es que ha comprendido que sus propias vivencias son parte de una cuestión universal: “él mismo rompe con este restringido deslinde al expandir su yo y experiencias propias, y (...) fractura, asimismo, límites geográficos y de tiempo: personales, en ocasiones; de la memoria colectiva, de la comunidad, en otras” (*Ibid.*), señala Bianchi. Respecto a esto mismo, 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 en una entrevista para el diario *The Clinic* 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

---

<sup>23</sup> Estos hechos parten el día 3 de mayo de 1974 cuando es detenido en su hogar por los Servicios de Inteligencia de la Fuerza Aérea de Chile, acusado de dar asilo a un 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 día 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 conquistó el triste record 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. (...)” (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 (que se encuentra en el interior de Tres 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. Ganó tres veces el premio Altazor y el Premio Nacional de Arte en 2007.

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, Cecilia (ed) *Grandes artistas contemporáneos chilenos*. Santiago de Chile: Ediciones Galería de Arte Cecilia Palma, 2012.

dolor, pero este episodio lo acentuó. Antes eran preocupaciones intelectuales y un buen día me tocaron a mí. Así, el asunto se hizo carne” (párr 20).



Figura 1 (imag 1, p 5)



Figura 2 (imag 7 pág 71)

Imágenes relacionadas con ese mismo tono testimonial son justamente las que se incluyen en *Por gracia de hombre*, las que se pueden reunir en dos grandes grupos: el primero corresponde a las que muestran un fondo negro sobre el cual emergen cuerpos blancos intervenidos con colores grises y magentas (figura 1); el segundo, comprende aquellas serigrafías que en color negro impregnan cuerpos sobre un fondo blanco (figura 2). Esto hace que la serigrafías se muevan entre la polaridad del negro y el blanco, expresando ambos colores un vacío o un silencio que a gritos envuelve a las figuras sobre la hoja de papel. Con respecto a las imágenes cuya preponderancia es el blanco, Núñez manifiesta que éste es “el espacio de la desigual, la eterna contienda de la víctima y su victimario” (ctd. en Sala Gasco 2003 11) y que es sobre él “donde aúlla furiosa la ordalía sin fin del más débil, desamparado frente a la perfidia, la maldad y la violencia” (*Ibid.*). De acuerdo a las imágenes en las que prevalece el negro, también Núñez nos sugiere que ellas se alzan desde un color que simboliza el amargo de la noche y del abandono (Núñez 2011).

A pesar de la diferencia que indica el disímil uso de los pigmentos, estas imágenes pueden ser agrupadas bajo la idea de que todas refieren a la tortura y a la violencia física, aunque saber certeramente lo que hay en ellas sea 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. Por mi parte, al hacer el ejercicio de mirar esas formas con la intención de reconocer sus elementos, me pregunto: ¿Cuántos sujetos hay en las imágenes? ¿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 desfigurados sobre la hoja de papel? ¿En la imagen siete (figura dos) por ejemplo, es una cara gritando la que aparece en la parte baja de la serigrafía? ¿Cuál es el lugar del perpetrador en estas imágenes? Como en estas ilustraciones nada es certero, las únicas respuestas que obtengo se basan en la intuición y la relación que se establece entre ellas y los poemas de Zondek.

Esta clase de cuestionamientos son muy recurrentes en los textos que trabajan la obra de Núñez, apareciendo regularmente ligados al tema de la abstracción y la figuración. Por ejemplo Diamela Eltit en el catálogo de la exposición *La Quinta del Sordo* (2003), 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). Jaume Peris Blanes, por su parte, señala que este tipo de imágenes de Núñez pueden leerse como la representación de una corporalidad que al ser víctima de la violencia del Estado se ha hecho ilegible: “Los cuerpos abiertos, fragmentados, desestructurados, desfigurados, que aparecían en sus cuadros, no serían pues más que el efecto de la tortura y la violencia sobre una representación orgánica de la corporalidad” (313). En el mismo tono, Cecilia Palma Tagle, en el catálogo de “Frente al blanco” (2003), señala que en la obra de Núñez se produciría una “figuración del desmembramiento”(3) 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” (*Ibid.*). Este tipo de lecturas sobre su trabajo se relaciona con lo que Kerry Bystrom sostiene (a

propósito de las obras de León Ferrari y Marcelo Brodsky) al decir que en el arte de postdictadura la ilegibilidad se transforma en una manera de hacer palpables los martirios: “esta 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, al considerar la totalidad de la obra de Núñez, este discurso de la abstracción como única forma de retratar la violencia sobre los cuerpos se disuelve cuando observamos trabajos que incluyen texto y fotografía, pues, en ellos, el artista pone particular dedicación en la exactitud de la referencia. Por ejemplo, en *Laberinto* (figura 3), incluido en la caja-objeto 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 macabramente irónica a citas de intelectuales o artistas famosos relacionadas con la especificidad y la finalidad del arte:



Figura 3 (*Laberinto*)

En este ejercicio que invisibiliza al fotógrafo productor pero que también sitúa a sus reproducciones en el ámbito del conocimiento cultural compartido, se pone de relieve la



brutalidad humana y se interpela éticamente al espectador desde la siguiente pregunta escrita en una de las solapas del sobre que contiene las láminas: “¿Es usted inocente o culpable? A causa de este cuestionamiento, Núñez invita al receptor a hacerse cargo del sufrimiento ajeno mediante imágenes que son directas, figurativas y transparentes, no obstante, producen la misma sensación de dolor corporal que provocan las que han sido incluidas en *Por gracia de hombre*, porque finalmente, a pesar de las diferencias desde las cuales ambos trabajos se acercan al objeto y a pesar también de la enorme distinción en el ámbito de la opacidad, el efecto en el espectador es más o menos similar.

En definitiva, lo que quiero señalar, es que la actividad artística de Núñez no remite solamente a lo pictórico sino que, en el acto de dar visibilidad a la memoria del horror, involucra variados soportes que no necesariamente responden a un criterio de abstracción. En ese sentido, al menos desde mi perspectiva, la legibilidad en su obra no pasa por saber qué hay efectivamente en ellas, sino en sentir y acoger el tormento que allí está expuesto. El mismo Núñez lo sugiere en una entrevista cuando señala que lo que intenta con su trabajo es producir una incomodidad en el público, hacer “que el cuadro no (...) 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 que la persona que está sufriendo o el dolor o la tortura” (2007). De ese modo, lo legible pasa por la identificación de la voluntad de testimoniar por él y también por los otros, por los oprimidos y por las víctimas de la violencia de la historia. Es por ello quizás que, una y otra vez, se hace las mismas preguntas sobre la posibilidad de transmitir las experiencias límite. Por ejemplo, en *Sobre la oscuridad en el hombre* (2011) nos plantea las siguientes interrogantes: “¿puede el dolor/ ser exhibido/ como obra de arte?/ ¿puede ser convertido/ en imágenes?”<sup>24</sup>.

Ahora bien, tomando en cuenta lo señalado, es posible proponer que lo más significativo de las imágenes incluidas en *Por gracia de hombre*, radica en los efectos que esa ilegibilidad/incomodidad produce en la recepción y en el ambiente mortuario que generan en la lectura. Con su presencia, las imágenes poéticas adquieren una potencia

---

<sup>24</sup> *Sobre la oscuridad en el hombre* también se encuentra bajo el título *Y tú tan solo Ezra Pound*. En ninguna de las dos ediciones las páginas poseen numeración.

visual marcada por el suplicio y la violencia, que nunca podría ser alcanzada exclusivamente por el lenguaje literario.

Esto ocurre porque ellas, 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 *Por gracia de hombre*. Como señala Jorge Guzmán, el dolor en la obra de Núñez “no se trata solamente del dolor 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 de la angustia 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” (38). En función de esto, Damaris Calderón, plantea que esta universalización del sufrimiento en Zondek se produce cuando los sujetos, a partir de sus propias pérdidas, se fusionan con los dolores de la humanidad doliente, dejando testimonio de eso a través de la escritura (2009 párr 4).

Ejemplo de esta situación lo constituye “De lo humano”, poema en el que se mencionan 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” (75), “los hombres asados al rojo en parrilla macabra” (*Ibid*), “los explosivos que desperdigan miembros en territorios de nadie” (*Ibid*), para luego mencionar las palabras que le dan el título al libro: “Sea así me digo/ y nos toque algo bello por gracia del hombre/ y



Figura 4 (imag 9, pág 77)

basten matahambres para ser satisfechos/ en los límites de este territorio.” (76). Estas referencias se complementan con la última imagen de Núñez incluida en *Por gracia de hombre* (figura 4) y que sigue a “De lo humano”. En ella, los tonos grises y morados intervienen la serigrafía, evocando tachaduras, amarres, martirios y censuras que se ejercen sobre los cuerpos blancos dispuestos sobre el abismal fondo negro, lo que acrecienta esa violencia descrita en el poema recién mencionado. Según esta disposición, al pasar de la lectura a la mirada, los cuerpos muertos, masacrados, violentados de los que habla Zondek y que se cuelan como ecos en el poema, adquieren un sustento visual gracias al grabado de Núñez y, de ese modo, se amplía el rango de percepción al hacer visible la experiencia del dolor.

Otro poema que nos permite entender esta articulación entre imágenes y palabras es “Retraso del exterminio”, en el cual surge una reflexión metapoética sobre la posibilidad de imaginar y escribir sobre los horrores del pasado:

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)

En estos versos se manifiesta 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 lo único que se permite es la sobrevivencia frente a la memoria del horror. En ese sentido, la poesía no anula ni revierte el exterminio, y ni siquiera esclarece el pasado. Por el contrario, ella genera un salto aún más profundo hacia lo ilegible o insalvable.

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?”(figura 5). 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 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 nos enfrentamos a esa fragmentación del cuerpo que aparece en las imágenes de Núñez. 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”, vamos avanzando en un proceso de desmembramiento por medio de la violencia sexual que desemboca en el reconocimiento de los propios miedos y dolencias, lo que permite a la hablante proyectar una suerte de venganza:

le profano la oscura boca  
el acecho azul  
la tiniebla  
los jadeos tras la esquina  
y muertos los veo  
muertos muertos de placer  
(48)

Se observa en este poema una mezcla de terror y eroticidad. Hay dos voces yuxtapuestas y las lecturas pueden variar hacia lo puramente erótico, lo puramente tanático 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 (1998 16). La tematización de lo sexual, en tal perspectiva, 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 convertirse en ejecutora de esa violencia. La idea de

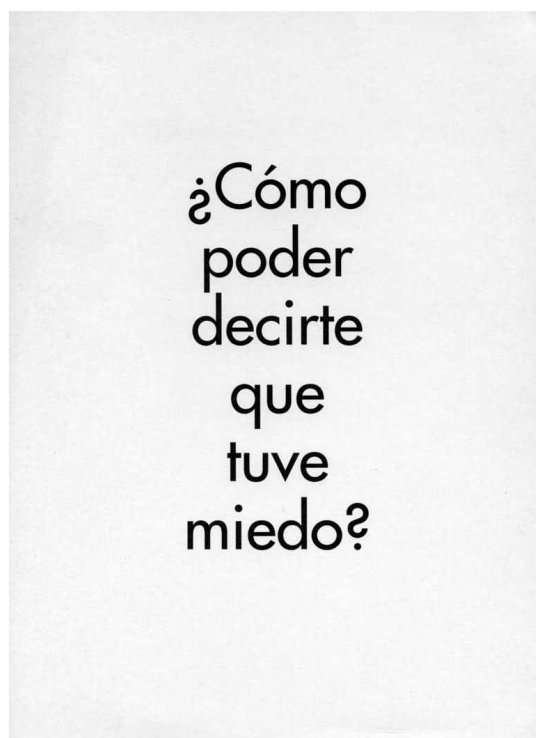


Figura 5 (*La realidad como reflejo*)

“torsión”, entonces, se comprende a partir del lugar que permite hacer un giro, dar vuelta una situación y trazar un desvío.

Asimismo, en la serigrafía de Núñez que sigue a “Olvido” (figura 6), el contenido sexual es lo primero que surge al mirar la que es quizás 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 y la enmarañan. Así, recalcar el mismo lugar donde se ejerce la tortura es lo que permite enunciarla y situar la mirada del lector en el espacio donde se produce la “torsión” descrita en el poema.

Ahora bien, tomando todos estos puntos de encuentro en consideración se puede señalar que la presencia de los dibujos y grabados como una materialidad que interrumpe y condiciona lo verbal, es lo que convierte a *Por gracia de hombre* en un discurso hecho a dos bandos. 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) ni se configuran como el fundamento efrástico de la representación poética (en tanto no son el motor de la enunciación), se sitúan en un terreno intermedio, en una posición de quiebre que pausa la lectura y da paso a la mirada.

En ese sentido, no resulta casual 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 interesante es que si para

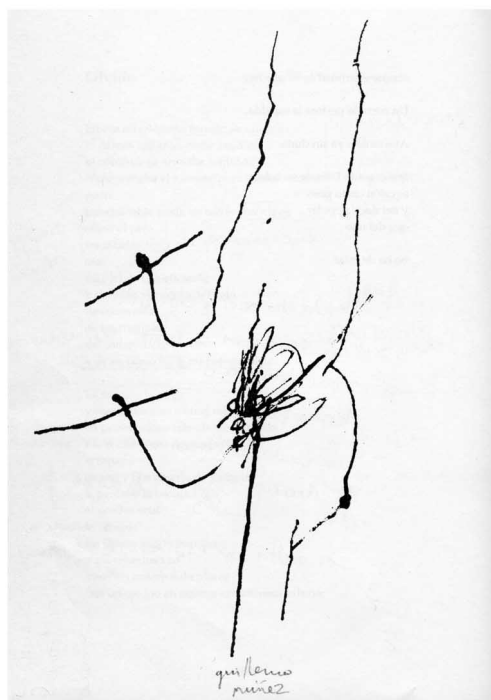


Figura 6 (imag 4, pág 50)

comprender esta problemática tomamos una de las propuestas teóricas más citadas en lo que refiere a las obras literarias dialógicas –*Problemas de la poética de Dostoievsky* de Mijail Bajtín<sup>25</sup>, se hace imposible señalar que al menos en lo textual *Por gracia de hombre* se constituya como tal.

Para Bajtín, la vida en sí, las ideas y el pensamiento son dialógicos por naturaleza y esa característica se manifiesta en algunas producciones y creaciones humanas por medio de la inclusión de vocablos ajenos, que, al ser utilizados por nosotros, se dotan de una valoración bivocal: “con algunas fundimos completamente nuestras voces olvidando su procedencia, mediante otras reafirmamos nuestras propias palabras reconociendo su prestigio para nosotros y, finalmente, a otras las llenamos de nuestras propias orientaciones ajenas u hostiles a ellas” (284). En el ámbito de la literatura, la inclusión de estas palabras va a ser entendida por este autor desde la noción de la doble orientación, es decir, desde la idea de que hay discursos que se dirigen tanto al objeto del que tratan como hacia el discurso ajeno, ya sea tomándolo en cuenta, contestándolo, anticipándolo, etcétera (270).

Sin embargo, en la lógica de Bajtín, el verdadero dialogismo únicamente se concretaría cuando las voces de los otros permanecen independientes y no cuando sirven para construir un discurso autorial con una conclusión homófona. Incluso señala que en la totalidad de obras de Dostoievsky, las que son realmente dialógicas (y que él denomina como novelas polifónicas) son solamente aquellas en las que se crean sujetos libres con voz propia “capaces de enfrentarse a su creador, de no estar de acuerdo con él y hasta de oponérsele” (14). De este modo, desde la perspectiva de este crítico literario ruso, el dialogismo se alcanzaría exclusivamente cuando los personajes representen discursos en sí

---

<sup>25</sup> Al utilizar el modelo teórico de Bajtín propuesto en *Problemas de la poética de Dostoievsky*, podría surgir la pregunta de por qué no usarlo para analizar los diversos procedimientos dialogantes que han sido descritos en este capítulo. Sin embargo, me parece que utilizar esta propuesta como método de análisis para la poesía es una forma de forzarla, ya que ha sido realizada para el análisis de textos narrativos, específicamente para las novelas y es en ese género y no en otro donde el modelo bajtiniano alcanza un mejor rendimiento. Junto a esto, es importante señalar que la tarea de Bajtín no comprende los intertextos particulares de las obras, sino que se hace cargo de la influencia de la tradición, de la cultura y la sociedad que se realiza cada vez que se utiliza un género literario: “se pueden estudiar también las influencias individuales; por ejemplo, la influencia de un escritor en otro, digamos la de Balzac sobre Dostoievski, pero se trata de una tarea que aquí no nos la imponemos. Lo que nos interesa es la tradición misma.” (234). Aún así, he querido tomar los planteamientos generales de su propuesta (dejando de lado ideas como lo polifónico, lo monológico, lo carnavalesco, etc., que no son pertinentes para este análisis) porque nos permite entender a *Por gracia de hombre* como un discurso que, en su lectura, incluye como aspecto necesario la relación con una serie de voces ajenas.

mismos y no se fusionen en una sola voz reflejo de la ideología del autor, sino que se configuren como una pluralidad de opiniones equitativas.

El problema que se suscita cuando contrastamos esta formulación teórica con el discurso poético de *Por gracia de hombre* es que los sujetos que allí aparecen no se convierten nunca en yo líricos independientes, pues solamente sabemos de su existencia a partir del dialogo que la hablante intenta establecer con ellos y desde los versos que los evocan. En sentido estricto, nunca tenemos acceso a sus voces, ni si quiera cuando en algunos poemas resurgen sus palabras desde el mecanismo de la cita, porque en el fondo no es Neruda o Celan los que están hablando, sino que la enunciación la realiza la sujeto que ha hecho suyas esas palabras.

De este modo, reflexionando a partir de los planteamientos de Bajtín, podría afirmarse que las otras voces en los poemas no aportan dialogismo a la obra, a pesar de la voluntad dialógica que hay detrás, pues éstas aparecerían siempre como dependientes de las sujetos de enunciación, lo que no se condice con el carácter equitativo de los discursos bivocales: “La debilidad o destrucción de un contexto monológico tiene lugar sólo en el caso de que se enfrenten dos enunciados dirigidos, equitativa y directamente, hacia un mismo objeto” (Bajtín 2003 275).

No obstante, si nos salimos del exclusivo terreno de lo textual y consideramos el discurso verbal y visual como dos voces paralelas, el dialogismo en términos bajtinianos se hace más evidente, pues el llamado que se realiza a esa “maraña de seres parlantes” (7), sólo encuentra respuesta en las representaciones de Guillermo Núñez. Pues, son ellas las que verdaderamente otorgan un contenido dialogante a los textos, al situarse como voces independientes en la tarea de la representación del dolor humano. De esta forma, desde mi lectura, 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. Ahora bien, el problema es que, entre ellas, no hay una relación evidente y el dialogo que se establece entre ambos lenguajes permanece oculto, casi imperceptible para los/las 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.

Lo paradójal en este asunto es que, 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. Sin embargo, estas designaciones autoriales y criterios editoriales se desvanecen en el acto de recepción, pues como 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 respetuosamente 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 conjunta y equitativamente una memoria del horror, de la desolación y el dolor humano<sup>26</sup>.

\*\*\*

Para concluir, 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 ya ocurridos: grandes exponentes del mundo literario, personas de la vida familiar y cientos de individuos anónimos que son víctimas de las tragedias de la historia. En ese ejercicio, la memoria se configura como una gran red de seres que se hermanan en el dolor, proyectando a partir de un entramado de recuerdos y de voces la gran imagen poética del otro.

---

<sup>26</sup> En una conversación con Verónica Zondek, la poeta me señaló 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” (sin editar).

En este acto 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, de otorgarles visualidad y darles sepultura en el espacio de la hoja y en la mente de los lectores. Así, si retomamos las ideas de Langland y Huyssen, podemos decir que tal vez no aparezcan nunca las fotografías del horror, y tal vez tampoco tengamos nunca acceso a los restos de los que ya no están, pero al menos nos quedan sus cuerpos y sus recuerdos convertidos en imágenes y en memoria.

No obstante, esa aparición de los cuerpos no se lleva a cabo de manera evidente en *Por gracia de hombre*. Ese procedimiento permanece oculto, apenas perceptible, quedando exclusivamente en manos de las y los potenciales lectores, pues son ellos, los que deben establecer esas relaciones, hacerse cargo de esa memoria y reconocerse también como sujetos interpelados por ambos discursos. En ese sentido, en un plano más profundo, el llamado último se realiza hacia nosotros/as, para que reconozcamos nuestros miedos y afecciones y, con ello, podamos armar nuestras propias genealogías del dolor e involucrarnos en este esfuerzo por dar visualidad y sepultura (aunque sea metafórica) a las víctimas del horror.

## Conclusiones: proyecciones para la imaginación poética del pasado

El coleccionista es el verdadero habitante del interior. Hace del ensalzamiento de las cosas algo suyo. Sobre él recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil. Pero les otorga sólo el valor de quien las aprecia, no el valor de uso. El coleccionista no se sueña solamente en un mundo lejano o pasado, sino también en uno mejor, en el que ciertamente los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, como en el mundo cotidiano, pero en el que las cosas quedan libres de la servidumbre de tener que ser útiles.

Walter Benjamin

Si la «presentación» es un regalo, un obsequio, una transferencia de riqueza y poder, la «representación» es siempre un retorno, un regalo que se devuelve o (...) un tomar de vuelta el regalo entregado.

W.J.T Mitchell

En la presente tesis se ha analizado dos producciones poéticas contemporáneas del Cono Sur, *Puentes* (2000), de la argentina Alicia Genovese, y *Por gracia de hombre* (2008), de la chilena Verónica Zondek. Este trabajo se ha realizado bajo la hipótesis de que en ambos textos se establecen relaciones entre las imágenes poéticas construidas en los poemas y las imágenes materiales incluidas en los libros (fotografías de la propia autora, en el caso de *Puentes*; dibujos y grabados de Guillermo Núñez en el caso de *Por gracia de hombre*), con el fin de encontrar un lenguaje que permita representar las memorias asociadas al horror de las dictaduras cívico-militares de Argentina y Chile, respectivamente. Esta articulación configura un discurso que es verbal y visual al mismo tiempo, y que sólo se despliega completamente en el acto de recepción, es decir, en el momento en que esas memorias son efectivamente transmitidas a través de las palabras y las imágenes.

Uno de los objetivos generales de este análisis ha sido señalar que la poesía es un espacio a partir del cual construir pensamiento y, desde esa posibilidad, participar en las batallas por la memoria del pasado reciente en el Cono Sur. Esta premisa se reafirmó en la lectura de los textos de Genovese y Zondek mediante la constatación de que en ambos

casos se manifiesta una intención testimonial notoria por resignificar las experiencias pasadas y recomponer la identidad por medio de la poesía. En ese marco, la escritura se constituye como un acto que permite cuestionar las memorias institucionalizadas desde un posicionamiento estético y político, que intenta frenar la homogeneización de los procesos rememorativos al rescatar los residuos indigestos que se manifiestan en el presente de la enunciación.

A lo largo del análisis, se llegó a la conclusión de que la poesía permite evocar los recuerdos mediante operatorias de selección, multiplicidad, fragmentariedad e imaginación, pero eso no le quita el contenido de realidad y veracidad que toda representación de la memoria requiere. En el caso de los textos del corpus, esto se ha podido observar, por cuanto en la búsqueda retrospectiva que realizan los sujetos de estos textos, las remembranzas asociadas a las dictaduras aparecen de manera discontinua y mezcladas con contenidos de otra índole. En el caso de *Puentes*, las memorias de las experiencias relacionadas con la última dictadura argentina aparecen ligadas a las imágenes del puente y del agua junto a diversas reflexiones metapoéticas y otros recuerdos de la vida de la hablante, que van desde la infancia hasta experiencias de la postdictadura. Asimismo, en *Por gracia de hombre* la imagen del otro no se configura únicamente desde las víctimas de la dictadura militar chilena, sino que ellas son emparentadas con las víctimas de otras masacres y genocidios ocurridos a lo largo de la historia, y con individuos pertenecientes al mundo de la filosofía, del arte, de la literatura, e incluso del mundo privado de la poeta. De este modo, lo testimonial, en estos casos, no aparece dado por las características genéricas del testimonio tradicional, sino exclusivamente por la voluntad de representar (e inclusive en algunos momentos, de narrar) lo vivido y lo recordado, y es desde esa particularidad que pueden convertirse en discursos batalladores de la memoria.

Otro objetivo importante en este trabajo de investigación ha sido el de situar el concepto de imagen como punto de entrada al estudio de la poesía. Si bien en un comienzo pensé esta categoría desde las representaciones visuales materiales incluidas en los textos, a lo largo del estudio se hizo evidente la doble existencia material y mental de las imágenes a través del reconocimiento de imágenes poéticas que se configuran como elementos concentradores de sentido reminiscente. Esta connotación visual de la poesía se acrecentó

en la lectura de los textos al concebir a la imaginación como uno de los mecanismos propios de la representación poética del pasado. A partir de esa consideración se pudo entender que la memoria en *Puentes y Por gracia de hombre* se proyecta visualmente en dos grandes formas: la primera y más evidente corresponde al despliegue de las imágenes materiales, la segunda comprende la creación de grandes imágenes poéticas como el fuego, el agua, los puentes, el cuerpo, etc., y –sobre todo en el caso de *Puentes*– la construcción de pequeñas escenas o narraciones de recuerdos que aparecen intermitentemente en los poemas y que están marcadas por una fuerte carga visual e imaginativa. Luego de esa constatación se comprendió que, más que establecerse una conjunción palabra-imagen, lo que se produce en ambos textos es el vínculo imagen-imagen, siendo unas de índole verbal y otras de índole visual: en *Puentes*, las fotografías aparecen como una nueva manera de mirar Buenos Aires y, con ello, de aumentar el componente referencial de las zonas de cruce y potenciar la imaginación de las estructuras y los recuerdos relacionados con éstas. En *Por gracia de hombre*, pese a que la relación entre las serigrafías y los poemas no es evidente, ellas dan visualidad a todas las víctimas del fuego de la historia con las que Zondek dialoga en sus textos.

Por otra parte, a partir de estas relaciones también se han podido establecer elementos diferenciadores entre ambos trabajos de rememoración. El primero tiene que ver con las sujetos poéticas que se construyen en los textos. En el de Genovese, los ejercicios mnemónicos son realizados por una yo poética que, en un solo y largo poema, relata diversas vivencias y recuerdos asociados a la imagen del puente. En el de Zondek, por el contrario, la sujeto no es estable o fácilmente identificable, sino que se presenta pluralizada y multiplicada en los diversos poemas. Consecuentemente, la hablante de *Puentes* plantea en su propio discurso que fotografiar es parte fundamental de sus actos de rememoración; mientras que, en *Por gracia de hombre*, no hay una tematización en torno a los grabados, pues no es la poeta la que realiza el acto de crearlos, ni tampoco genera un diálogo directo con ellos, sino que esa tarea queda exclusivamente en manos de las y los lectores. Otro punto de divergencia, vinculado con el anterior, es que en *Puentes* las fotografías estimulan la imaginación de las escenas narradas y de las imágenes poéticas en torno a las cuales se articulan los recuerdos; mientras que en *Por gracia de hombre*, aunque las representaciones

visuales de Núñez también profundizan las imágenes poéticas, sobre todo las del otro-víctima, ellas no estimulan la imaginación, sino que violentan y hieren al hacer visible aquello que resulta insoportable.

No obstante, más allá de estas diferencias, lo que destaca son los puntos de encuentro en el tratamiento de las representaciones visuales. Entre estas similitudes cabe señalar que la conjunción de ambos registros genera un ambiente, una atmósfera y un tono que van predisponiendo la lectura. Tanto en *Puentes* –cuyas fotografías se ubican en un segmento aparte– como en *Por gracia de hombre* –donde las serigrafías están intercaladas con los poemas– las imágenes suponen un quiebre, una pausa en la lectura que le da paso a la mirada. De este modo, leer y mirar son dos actividades que se alternan en el proceso de recepción de ambos textos, los cuales pueden ser considerados como producciones que han sido creadas para ser leídas e imaginadas, pero también para ser miradas. Otra semejanza es el hecho de que más que entregar un recuerdo o testimonio específico, lo que hacen estas producciones poéticas es inducir al recuerdo, provocando actos de rememoración en sus lectores: el texto de Genovese invita a la construcción de los propios puentes de la memoria al evocar la ciudad desde sus cruces y al entender la historia desde los traslados; el de Zondek, convida a armar genealogías y sentirse heredera/o de una historia cargada de dolencias.

A partir de estas similitudes y diferencias, se ha entendido que las imágenes materiales incluidas en los libros no son elementos independientes, sino que están inmersas en una red de universos simbólicos que las unen. Bajo esa condición, si hiciéramos el ejercicio de desprenderlas de los libros, podrían llegar a tener existencia por separado sin necesitar del texto, pero una vez que permanecen en el límite del libro esa autonomía se diluye y ambos discursos –el verbal y el visual– quedan emparentados de manera inevitable. Según estos procedimientos de unión, la escritura se convierte en el marco de las representaciones visuales, en aquello que las contiene y les da sentido, mientras que éstas profundizan la visualidad de las imágenes creadas mediante el lenguaje verbal. Justamente, ahí reside el fundamento de la unidad de imagen verbal/imagen visual que se da en *Puentes* y en *Por gracia de hombre*, ya que el resultado de la articulación de ambos registros termina siendo más que la existencia individual de las partes. De ese modo, en estos textos

no se produce una supeditación de la imagen bajo la palabra o viceversa, sino que ambos lenguajes construyen una suerte de álbum, en el que las memorias materializadas en poemas y en imágenes se coleccionan como si fueran láminas o recortes pegados sobre la superficie de la hoja. En ese sentido, cada poema y cada representación visual corresponde a un segmento diferente del pasado, pero todos en conjunto son parte de una sola hechura, de una sola constelación de memorias.

A partir de lo señalado, se puede plantear que una de las proyecciones posibles de esta investigación surge a partir de la demostración de que es preciso valorizar el concepto de imagen a la hora de estudiar las poéticas de la memoria y la resistencia en el sociedades contemporáneas del Cono Sur y de América Latina. Es por eso, que en el caso particular de esta tesis, se manifiesta la voluntad de seguir profundizando en las relaciones entre palabra e imagen, poniendo atención especialmente en la solidaridad que muestran ambos discursos en relación con las memorias.

a) Puentes de Alicia Genovese. Fotografías de Alicia Genovese



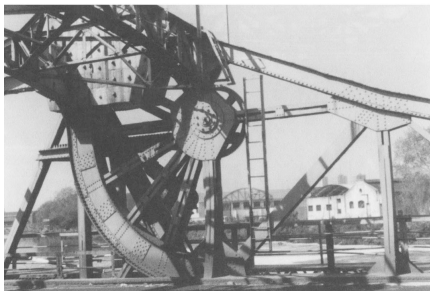
Fotografía 1



Fotografía 4



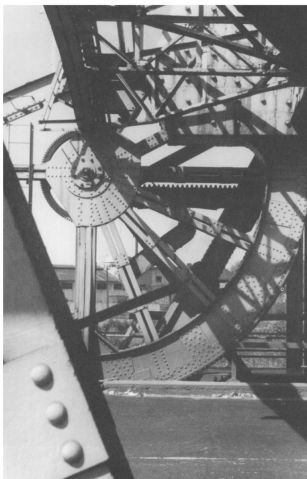
Fotografía 6



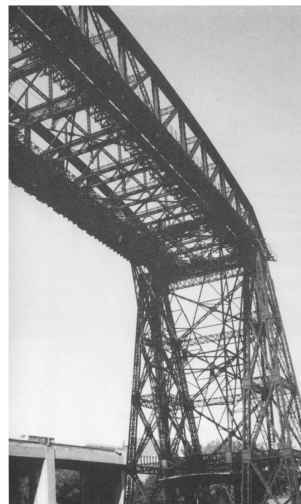
Fotografía 2



Fotografía 7



Fotografía 3



Fotografía 5



Fotografía 8

---

<sup>27</sup> Las imágenes aquí presentes están numeradas según el orden de aparición que tienen en los libros. Se decidió ponerlas en orden vertical debido a que las fotografías de Genovese no tienen un tamaño fijo, sino que presentan todas dimensiones distintas. Si bien las imágenes de Núñez tienen una medida similar, se decidió respetar el mismo orden vertical.





Fotografía 9



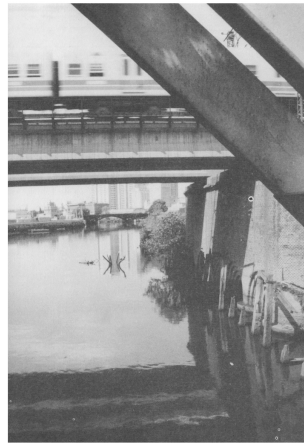
Fotografía 12



Fotografía 15



Fotografía 10



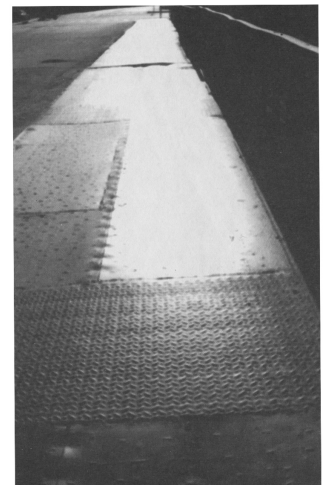
Fotografía 13



Fotografía 11



Fotografía 14



Fotografía 16

b) *Por gracia de hombre* de Verónica Zondek. Dibujos y grabados de Guillermo Núñez



Imagen 1

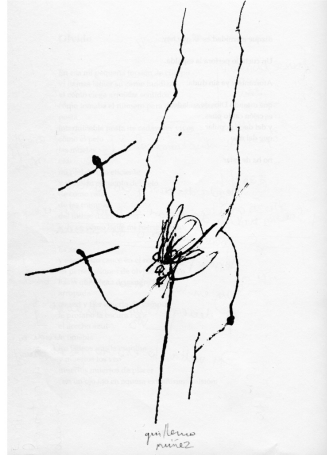


Imagen 4



Imagen 7

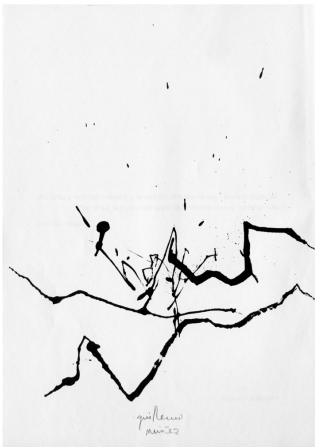


Imagen 2

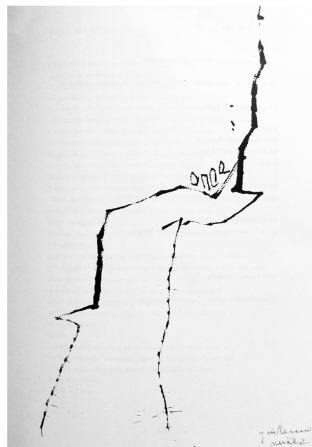


Imagen 5

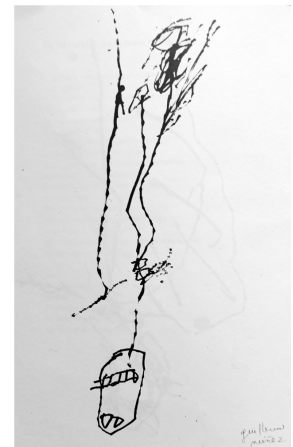


Imagen 8

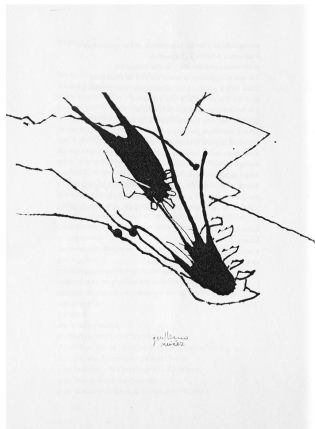


Imagen 3



Imagen 6



Imagen 9

## Bibliografía

### a) Bibliografía básica

Genovese, Alicia. *Puentes*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 2000.

Zondek, Verónica. *Por gracia de hombre*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 2008.

### b) Bibliografía general

Anguita, Eduardo. “Voluntad y prefiguración del paraíso”. *Anguitología*. Sel. Andrés Morales. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1999. 137-170.

Arroyo, Guido. “El vuelo punzante enmudece. Una aproximación a *Por gracia de hombre* de Verónica Zondek”. *Carcaj*, jul. 2012. En: <http://www.carcaj.cl/2012/07/el-vuelo-punzado-enmudece/> (10 de enero de 2014).

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2003.

---. *La poética del espacio*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica Chile, 1993.

Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de cultura económica, 2003.

---. “Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica”. *Teoría y estética de la novela*. Trabajos de investigación. Madrid: Taurus, 1989.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

Benjamin, Walter. *El narrador*. Trad. Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010.

---. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2008.

- Bianchi, Soledad. “Núñez el memorioso (La quinta del sordo: archivo y memoria)”. Cerrados, *Revista do programa de Pós-Graduação em Literatura*. Dic 2003. 33-42.
- Bordán, María Cristina. “Travesía del ser”. *Punto Final*. 3 oct. 1993. 23.
- Brodsky, Marcelo. *Buena Memoria*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2006.
- 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*. Comp. Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. Buenos Aires: Paidós, 2009. 315-336.
- Calderón, Damaris. “Un solo y grande animal que respira y existe para ser herido. A propósito de la poesía de Verónica Zondek”. *Letras s5*, 2009 En: [www.Letras.s5.com/vz110409.html](http://www.Letras.s5.com/vz110409.html) (20 de febrero 2014).
- Calderón, Damaris. “Verónica Zondek: música de vísceras (otra mirada a partir de membranza)”. 2007. En: <http://porlamatria.blogspot.com/2007/12/veronica-zondek-musica-de-vsceras.html> (20 de febrero 2014).
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2007.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Siruela, 2007.
- Da Silva Catela, Ludmila. “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en la Argentina”. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Comp. Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. Buenos Aires: Paidós, 2009. 337-361.
- Díaz-Casanueva, Humberto. “Verónica Zondek sigue haciendo noticia”. *La palabra israelita*. 18 mar 1994. 9.
- 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, Centro Cultural Matucana 100, jun.-jul. 2003, Santiago de Chile. 12-16.

- Feld, Claudia. "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria". *Aletheia*. 2010, 1-16. En: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero1/pdfs/Feld%20Aletheia%20Vol%201.N1.pdf> (3 ago 2014).
- Feld, Claudia y Jessica Stites Mor, (comp.). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Foffani, Enrique. "Poemas de Alicia Genovese. La magia de los puentes del instante". *Clarín*. 28 enero, 2001. En: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/28/u-00901.htm> (20 de octubre de 2012)
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989
- Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1998.
- . "Marcas de Graffiti en los suburbios: poesía argentina de la postdictadura". *Revista Iberoamericana*. En – mar. 2003. 199-214.
- . "Reportaje a Alicia Genovese". Osvaldo Bossi. *Hablar de poesía*. Jun. 2004. En: <http://www.artnovela.com.ar/agenovese/arte1.shtml> (3 de octubre de 2013)
- . "La precisa voz del exceso: entrevista a Alicia Genovese". Karina Vázquez. *Sin Frontera*. May 2008. En: <http://ufsinfronterasp08.weebly.com/entrevistas.html> (17 de octubre de 2012).
- . (2010a) "Entre la ira y el arte del olvido: testimonio e imagen poética". *Recordar para pensar, memoria para la democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina*. Ed. Tania Medalla, et al. Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur, 2010. 69-76.
- .(2010b) Cómo escribí puentes. *El desaguadero*, abr 2010. En: <http://eldesaguaderorevista.blogspot.com/2010/04/historia-del-poema-puentes-de-alicia.html> (27 de noviembre de 2013).

- (2010c) “Entrevista con Alicia Genovese”. Blog Papeles Blancos. 2 nov 2010. En: <http://blogdepapelesblancos.blogspot.com/2010/11/entrevista-con-alicia-genovese-2da.html> (20 de octubre de 2013).
- . (2011a) *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- . (2011b) “Química poética, entrevista a Alicia Genovese”. Augusto Munaro. *Plebella*, abril-junio, 2011. En: <http://www.plebella.com.ar/numero22/genovesentrevista.htm> (17 de octubre de 2013).
- . “Alicia Genovese. Un ser deseante”. Laura Mazzochi. *Revista Evaristo Cultural*. N° 12 (Sin año) En: <http://www.evaristocultural.com.ar/%20EVARISTO%20Nro.%202012%20-/genovese.htm> (17 de octubre de 2012).
- Guzmán, Jorge. “Guillermo Núñez: tiro al blanco”. *Anales de la literatura chilena*. Dic 2002. 135-138.
- Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- . “Medios y memoria”. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Comp. Feld, Claudia y Jessica Stites Mor. Buenos Aires: Paidós, 2009. 15-24.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI De España Editores, 2002.
- Jelin, Elizabeth. “Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”. *Meridional, Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*. Oct. 2013. 77-97.
- Jelin, Elizabeth y Victoria Langland, (comp.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003.

- Jelin, Elizabeth y Ana Longoni (comp). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Comp. y Trad. Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1997. 1-24.
- Langland, Victoria. “Fotografía y memoria”. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Comp. Elizabeth Jelin y Ana Longoni. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2005. 87-91.
- Lastra, Pedro. “Eduardo Anguita en la poesía Chilena”. En: <http://www.letras.s5.com/anguita190802.htm> (15 marzo 2014).
- Mistral, Gabriela. “Recado sobre Pablo Neruda”. *El Mercurio*, 26 de abril de 1936. . En: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/gmistral.html> (10 de marzo de 2014).
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Navarrete, Daniel. “‘Por gracia de hombre’ de Verónica Zondek. De regreso a los diálogos con el dolor”. *El Diario Austral de Valdivia*. 7 dic. 2008. 2.
- Neruda, Pablo. “Las uvas y el viento”. *Pablo Neruda: antología*. Comp. Isidora Aguirre. Barcelona: Bibliográfica Internacional, 2002. 527-557.
- Nora, Pierre. “Entre memoria e historia. La problemática de los lugares”. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Trad Laura Masello. Santiago: LOM Ediciones, 2009.
- Núñez, Guillermo. “Testimonio ante el consejo de la Unesco”. *Literatura chilena en el exilio*. Abr 1978. 29-32.
- Núñez, Guillermo. “Laberinto”. *La Quinta del Sordo* (sin datos editoriales).
- Núñez Guillermo. (Texto sin título). Catálogo de la exposición “Guillermo Núñez. Frente al blanco. Pinturas sobre papel” (jun-sept). Santiago: Sala Gasco arte contemporáneo, 2003. 11.

- Núñez, Guillermo. *Guillermo Núñez: la aprehensión de caecus*. Dir. Grupo Peztaña, 2007.  
En: <http://www.youtube.com/watch?v=g5CtDsot4fY#t=12>
- Núñez, Guillermo. “Tomar la vida y los sueños de la mano”. *Memoria Incandescente (la violenta blancura del horror)*. Catálogo de exposición. Museo de la solidaridad Salvador Allende, 2013. 38-43.
- Núñez, Guillermo. “El regreso de Guillermo Núñez, Premio Nacional de Artes 2007: El artista que por hacer jaulas terminó enjaulado”. Catalina May. *The Clinic Online*, 26 jul 2009. (19 de febrero de 2014).
- Núñez, Guillermo. *Blanco y negro muy negro*, 2011. (Sin datos editoriales).
- Núñez, Guillermo. *Sobre la oscuridad en el hombre* (Libro de artista). Santiago de Chile: Ediciones Universidad del Bío-Bío, 2011.
- Orozco, Olga. *Obra poética*. Sel. Manuel Ruano. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2000.
- Ortega, Eliana. *Lo que se hereda no se hurta (Ensayos de crítica literaria feminista)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- Palma Tagle, Cecilia. “Sobre la trayectoria del artista”. Catálogo de la exposición “Guillermo Núñez. Frente al blanco. Pinturas sobre papel” (jun-sept). Santiago: Sala Gasco arte contemporáneo, 2003. 3
- Peris Blanes, Jaume. “Figuras que la violencia ha vuelto ilegibles. Los procedimientos ambulantes de Guillermo Núñez”. 309-320 En: [https://www.academia.edu/1476305/Figuras\\_que\\_la\\_violencia\\_ha\\_vuelto\\_ilegibles.\\_Los\\_procedimientos\\_ambulantes\\_de\\_Guillermo\\_Nunez](https://www.academia.edu/1476305/Figuras_que_la_violencia_ha_vuelto_ilegibles._Los_procedimientos_ambulantes_de_Guillermo_Nunez) (3 agosto 2014).
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio: la producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2006.
- Puppo, María Lucía. (2013a) *Entre el vértigo y la ruina. Poesía contemporánea y experiencia urbana*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- . (2013b) “Paisaje interior: algunas reflexiones acerca de los vínculos entre poesía y espacio”. *Taller de letras*, I sem 2013. 85-96.



- Ricoeur, Paul. *La historia, la memoria, el olvido*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
- Rouso, Henry. “El estatuto del olvido”. *¿Por qué recordar?* Ed. Françoise Barret-Ducrocq. Barcelona: Garnica, 2002. 87-90.
- . “Entrevista con Henry Rouso: “El duelo es imposible y necesario”. Claudia Feld. Revista *Puentes*, dic 2000. 30-39.
- Salomone, Alicia. (2009a) “Configuración del yo y políticas de género en La Hybris de Alicia Genovese”. *Revista chilena de literatura*, nov 2009. 155-128.
- Salomone, Alicia. (2009b) “Puentes de Alicia Genovese. Poesía y memoria en la Argentina de postdictadura”, *Boca de sapo*, Inv 2009. 35-39
- Salomone, Alicia. (2009c) “Escritura, imagen y política en dos poetas argentinas: Alfonsina Storni y Alicia Genovese”. *Athenea*, I Sem 2009. 135-148.
- Samoiedo, Dino. *Grandes creadores contemporáneos. Pinturas y grabados*. Valparaíso: Ediciones Universidad de Playa Ancha, 2007.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- Waisbluth, Verónica. “Cuerpos en conflicto”. *Grandes artistas contemporáneos chilenos*. Ed. Cecilia Palma. Santiago de Chile: Ediciones Galería de Arte Cecilia Palma, 2012.
- Zondek, Verónica. “Animales Desagradables (El quehacer poético chileno post-dictadura)”. Conferencia dictada el 13 de julio de 2010 en la XIV Escuela Internacional de Poesía de Medellín. En: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Escuela/XIV/zondek.html> (15 de marzo de 2014)
- . *Vagido*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones, 2014.

### c) Recursos digitales

- <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>
- <http://revista.escaner.cl/>
- <http://www.mac.uchile.cl>
- <http://www.portaldearte.cl/>
- <http://www.blest.eu/>