

## PERMANENCIA Y TEMPORALIDAD EN LA POESÍA DE DIONISIA GARCÍA

*Lugares de paso*, publicado en 1999 por Editorial Renacimiento, es hasta ahora el último libro de poemas de la albacetense Dionisia García. El título de la colección indica ya en sí una íntima conciencia acerca de la transitoriedad humana en el sujeto que habla. Los treinta y dos poemas que componen la colección son un recorrido por lugares familiares para la hablante: una calle, un sitio de encuentro para los amigos, un aeropuerto, etc. Son además un recorrido por momentos ya vividos, momentos de paso: un paseo de la mano del padre, una visita a un amigo, una charla en un café, un sábado desierto, la noticia de una muerte, un viaje a Asia. La conciencia de ser nosotros también pasajeros, como los lugares y los momentos en esta obra, es una conciencia madura, reposada aunque no exenta de sutiles preguntas, preguntas que indagan en la permanencia y la temporalidad del recuerdo, en su valor de representación versus su valor de creación y en la manera cómo estas condiciones definen y limitan al sujeto que recuerda y al objeto del recuerdo.

Dos poemas de *Lugares de paso*, «Instantánea» y «Rememora vita est», son especialmente relevantes en la discusión del conflicto entre permanencia y temporalidad, ya que la experiencia poética transmitida en ellos gira alrededor de dos fotografías, el mecanismo más cercano para congelar el tiempo con que cuenta el hombre contemporáneo. Una de la fotografías es una «instantánea en blanco y negro» tomada en la calle por un desconocido. La otra es una fotografía a color que toma un conocido a un grupo de amigos. La diferencia en el contexto que rodea tales fotografías jugará un papel importantísimo en los dos poemas. Esta diferencia contextual servirá para enfatizar el engaño de la fotografía como mecanismo mnemónico, y la superioridad de la obra de arte en la conservación de la memoria.

El poema «Instantánea» plantea de manera excepcional el falso sentido de permanencia que la fotografía pretende dar al recuerdo. Anecdóticamente el poema nos presenta a la protagonista caminando del brazo de su padre al encuentro de un amigo cuando un fotógrafo callejero los interrumpe para tomarles una instantánea. En la fotografía quedan grabados sus «abrigos largos, la sonrisa (...)» (*Lugares de paso* 11). La instantánea comprueba, en efecto, ser un recurso inigualable para atrapar el tiempo, ya que logra captar maravillosamente un momento único en la vida de padre e hija, «marcado para siempre en blanco y negro». Pero la magia del fotógrafo que con pretensiones divinas se acerca a ellos «dispuesto a detener aquella escena» falla doblemente. Por un lado, no logra detener el tiempo para los sujetos suspendidos en ella. Padre e hija envejecerán

inevitablemente y con el tiempo ya no se parecerán a los sujetos en la fotografía. Por otro lado, al estar hecha de un material biodegradable, la instantánea no puede protegerse a sí misma de paso del tiempo<sup>1</sup>.

Las estrofas siguientes contribuyen a confirmar lo insinuado ya en la primera. En la segunda estrofa, por ejemplo, la protagonista destaca con admiración los colores rosa y gris de la piedra de la monumental Puerta de Alcalá solo para descubrirla luego ennegrecida en la tercera estrofa:

Han transcurrido más de treinta años,  
y atravieso el lugar en automóvil,  
al paso, las arcadas de piedra ennegrecidas,  
su insolente esplendor ajeno a la premura. (11)

Aquí, el automóvil sugiere la presencia de gases contaminantes y, por ende, la calidad depredadora de la acción humana sobre la materia, tan destructora o más que el mismo paso del tiempo. Un sutil tono irónico acompaña de nuevo la paradoja permanencia-temporalidad. La piedra, más sabia que el hombre, observa impasible cómo en nuestro afán por ganar tiempo creamos objetos —el automóvil en este caso— que aceleran nuestra carrera hacia el final.

Los últimos tres versos del poema enfocan de nuevo en el fracaso de la promesa de la instantánea:

Voy a ver al amigo, anciano y solo.  
Es primavera inquieta, sin fotógrafo,  
y mi padre no está.

Mientras la primera estrofa insiste en la presencia (la del padre, la del amigo y la del fotógrafo), la última afirma lo opuesto. Aquí lo que destaca es la ausencia. El padre ha muerto, y el fotógrafo no está. La protagonista ya no camina. Va en coche y este invento moderno impedirá que se vuelvan a encontrar protagonista y fotógrafo. La ausencia del padre nos conmueve, pero la ausencia del fotógrafo nos perturba, pues su desaparición sugiere la desaparición del sueño moderno de fijar el presente en busca de la eternidad. Lo único que queda es pues la aceptación

---

<sup>1</sup> En el capítulo «Theorizing Recollection» de su libro *Past Present, Modernity and the Memory Crisis* (1993), Terdiman explica que con la industrialización de productos irrompibles y la manufactura de textiles de «planchado permanente» se ha llegado a crear una «memoria del producto». Esta memoria le permite al objeto recuperar su memoria sin requerir que un sujeto actúe sobre él para ayudarlo a recuperar su forma original; éstos simplemente la recuperan. Esta facultad no es propia de la fotografía, aunque su propósito sea dar permanencia a los sujetos fotografiados.

de nuestra mortalidad y la protagonista poemática asume esta realidad de manera serena, como lo señalara ya Ciplijauskaité acerca de *Diario abierto*<sup>2</sup>, a través de la discreta transferencia de su emoción a la primavera que, como ella, se encuentra inquieta.

«Rememorare vita est» presenta una visión contraria de la fotografía a la de «Instantánea». En este poema encontramos de nuevo un momento feliz en el pasado captado por una fotografía. Se trata aquí de un grupo de amigos que se refugian de la lluvia en un restaurante donde beben vino y cenan. Alegres le piden al dueño del restaurante que les tome una fotografía. Años después, la protagonista, observando la fotografía, disfruta con el entusiasmo original el momento reflejado en ella:

La trattoría,  
con su lustre aviejado,  
nos salvó de la lluvia.  
Era lugar oscuro;  
fornadas las paredes  
con billetes antiguos  
y condecoraciones.  
Sentados a la mesa,  
bebimos un corriente Lambrusco  
con carne braseada.  
Poco a poco caía la luz tras los cristales,  
mientras amable el dueño,  
nos hacía el retrato. (47)

Varias son las diferencias entre esta escena y la escena de «Instantánea». Mientras en «Instantánea» la protagonista ve la acción del fotógrafo como un «asalto», una irrupción indeseada de su privacidad, en «Rememorare vita est» la fotografía es solicitada por el grupo de amigos<sup>3</sup>. El fotógrafo no es un profesional y por lo tanto no promete nada. Su actitud es espontánea y desprevenida. Sin

---

<sup>2</sup> Biruté Ciplijauskaité, en su conocido artículo sobre los nuevos rumbos en la poesía femenina española, afirma que en la poesía de Dionisia García el presente «se acepta con serenidad» y que «la soledad no da origen a la angustia» sino que «se convierte en soledad sonora» y concluye que «el paso del tiempo (en Dionisia García) hace pensar no solo en lo que se va, sino en lo que queda». (353)

<sup>3</sup> Walter Benjamin, en su estudio sobre la influencia del capitalismo en la obra de Baudelaire, explica cómo el invento de la fotografía a principios del siglo diecinueve marcó un hito en el proceso de control de la identidad del individuo. Señala que tal invento fue tan importante para la criminología como la imprenta lo fue para la literatura, ya que por primera vez fue posible preservar de manera permanente e inequívoca los rasgos de una persona. Agrega que la novela detectivesca nació con esta conquista del anonimato del individuo (*Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, 48). No es de extrañar pues el sentimiento de «ataque» a su privacidad que la protagonista experimenta ante la fotografía no solicitada.

embargo, en oposición al fotógrafo callejero de «Instantánea», él sí logra compartir la alegría del grupo de amigos y reflejar fielmente el momento en la fotografía. Esta fidelidad no radica en lograr una toma perfecta ni en mejorar la apariencia de los sujetos fotografiados, sino todo lo contrario, en captar el estado ya un poco ebrio en las miradas y el cansancio de los rostros de los amigos: «Nuestros rostros cansados, / el vino, las miradas, dejaron permanencia en la fotografía...» (47).

El haber podido plasmar las miradas en la fotografía impregna a ésta de un «aura» que permite la comunicación, aún años después, entre la fotografía y la protagonista que la mira. Walter Benjamin explica esta extraña relación objeto-observador de la siguiente manera:

Experience of the aura (...) rests on the transposition of a response common in human relationships to the relationship between the inanimate (...) object and man. The person we look at (...) looks at us in return. To perceive the aura of an object we look at means to invest it with the ability to look at us in return. (148)

La fotografía tomada por el dueño de la trattoria devuelve la mirada a la protagonista y comparte con ella secretos de amistad. La instantánea, por el contrario, no capta las miradas del padre ni de la hija; solo capta sus sonrisas y sus abrigos. Se sugiere así que la experiencia reproducida por la instantánea es una de ausencia, de irrealidad, de engaño y de desengaño. Por el contrario, al describir la fotografía tomada por el dueño de la trattoria como un «retrato», la protagonista acerca esta fotografía surgida de la amistad a la categoría de obra de arte en el sentido expresado por el poeta francés Paul Valéry, recogido por Walter Benjamin así:

We may inhale the smell of a flower (...) for as long as we like; it is impossible for us to rid ourselves of the fragrance by which our senses have been aroused, and (nothing) can obliterate its effect or release us from the hold it has on us. (...) a work of art aims at the same effect.

(Benjamin 146)

El arte, según la percepción de Valéry, tiene la facultad de dejar una huella profunda e indeleble en el alma tanto de quien crea la obra como de aquel que la disfruta. Baudelaire, a su vez, indica Benjamin, considera que la fotografía ayuda a

llenar una necesidad inmediata en el observador, mientras el arte cultiva y alimenta su necesidad de belleza:

What distinguishes photography from painting is (...) clear (...): to the eyes that will never have their fill of a painting, photography is rather like food for the hungry or drink for the thirsty. (147)

Agrega Benjamin que para el poeta francés la fotografía «debe ser usada solamente para registrar aquellas cosas efímeras, aquellas cosas que tienen derecho a ocupar un lugar en nuestra memoria, siempre y cuando se quede al margen de aquella otra región a la que pertenece lo intangible, lo imaginativo; es decir, al terreno del arte, aquella región donde el hombre ha dejado la huella de su alma»<sup>4</sup> (146).

Al igual que «Instantánea» y «Rememorare vita est» en *Lugares de paso*, otros libros más tempranos de la autora usan la fotografía y los retratos para expresar su preocupación alrededor de la paradoja temporalidad y permanencia, diacronía y sincronía. Títulos como «Retratos sobre la cómoda» de *Mnemosine*, «Salvados del olvido» de *Interludio* y «Fotografías» de *Diario abierto*, recogidos todos en *Tiempos del cantar* (156, 207, 284), son ya bastante sugestivos del tema. En «Retratos sobre la cómoda», por ejemplo, la hablante observa el joven rostro de su acompañante, estampado en una vieja fotografía. Ella ahora ya no puede reconocerlo a él en ese rostro joven. Sin embargo, sí recuerda «las tempestades de júbilo encendido, / rumores y palabras en el eco» que viven para ella en esas fotografías. Al final del poema, el lector escucha la pregunta inevitable —en un efecto que imita el eco que las fotografías tienen para la protagonista— ¿qué es lo permanente y lo temporal?: «(...) fuimos el ayer, hoy olvidado, / o ese mudo decir intransferible, / estampado sobre la cartulina» (156). La imposibilidad de reconocer el rostro de un ser amado en una vieja fotografía sirve para enfatizar dramáticamente en este hermoso poema el fracaso de la fotografía como mecanismo mnemónico.

La poeta no puede conciliar sus sentimientos encontrados hacia estos mecanismos mnemónicos y continúa luchando consigo misma. En «Salvados del olvido» la hablante poética le reintegra su aprecio a cartas y retratos al verlos como especie de mapa que le sirven para caminar por el universo del pasado: «Imprecisos sucesos / entre múltiples biografías, / y el caminar por el mundo de las cosas» (207). Pero la lucha interna reaparece más adelante y de manera aún más explícita en «Fotografías»:

---

<sup>4</sup> La traducción de la cita al español es mía.

(...) las fotografías,  
descubiertas con gozo y con desdén.  
En los días, rodaron por la casa  
al alcance de una leve sonrisa, de un gesto,  
capaz de percibir aquellos testimonios. (284)

La actitud de simultáneo gozo y desdén que experimenta la hablante al encontrar las fotografías queda intensificada por el abandono de las mismas a su suerte al dejar que «rueden» por la casa a la cacería de un gesto que les renueve su aprobación. Estos cuatro versos encapsulan así la intensa e íntima lucha de la poeta no solo con el proceso de recordar sino con los mecanismos que le sirven para hacerlo<sup>5</sup>.

En estos poemas de íntima serenidad y sonoridad, Dionisia García ahonda líricamente en el deseo humano de conservar el pasado en el presente, de hacer permanente lo temporal. En su indagación, García confronta el «arte» del «retrato» con la «técnica» de la «instantánea», no en cuanto a la calidad del producto sino en su capacidad de mover al observador a la emoción. Su poesía cuestiona de manera profunda y perturbadora la facultad humana de recordar, su proceso y sus limitaciones. Finalmente, García conduce al lector a preguntarse inevitablemente por el papel de su poesía en ese proceso, a lo que la poeta responde a través de su lírico canto, poesía es recordar y «recordar es vivir».

*Elsy Cardona*  
Saint Louis University

---

<sup>5</sup> Esta lucha interna es quizá producto de la conciencia de la poeta acerca del recordar como «proceso prefabricado», en el que «la contemplación del pasado (fechas, eventos, lugares —del edificio mismo de nuestra existencia) es un artificio susceptible a la más variada y, en ocasiones, culpable manipulación» (Terdiman 31). La traducción al español es mía.