

LA POESÍA LÍRICA EN LOS MÁRGENES DEL SILENCIO: Y ASÍ LAS COSAS DE M. ANA DIZ

ANDREA SALINAS¹

Y *así las cosas* es una colección de 78 poemas, agrupados en tres secciones: *He visto*, *Síncopas* y *La realidad*. Un libro de poesía no necesita desplegar ningún hilo narrativo o tema dominante. Pero lo primero que resulta notable en *Y así las cosas* es la fuerte trabazón temática de los textos de cada parte y de la secuencia de las tres partes en la totalidad del libro. Como en una composición musical, los poemas de cada sección modulan en diferentes claves y registros las resonancias, a menudo inesperadas, de un complejo tema común.

La “persona” que habla en los textos de *He visto*, la primera sección del libro, aparece definida por la muerte de alguien que amó y por el repliegue interior que esa muerte inevitablemente produce. Al desolado lirismo de los poemas de *He visto* sigue, en *Síncopas*, la apertura a la cacofonía de lo real, a las diversas formas de presencia –fragmentarias, dislocadas, multiformes– de la gente y de las cosas. En la tercera parte, el título *La realidad* subraya con ironía lo que los poemas de esa sección revelan: la cuestionable realidad de “lo real”,

¹ Catedrática universitaria, investigadora, ensayista y crítica literaria. Ejerció la docencia en Estados Unidos en las áreas de Ciencias Humanas y de literatura española del Renacimiento. Ha publicado estudios sobre poesía, drama y novela, en particular, *El Quijote*, y sobre las relaciones entre literatura y filosofía del lenguaje. Actualmente sus áreas de interés son la poesía y el ensayo, la fotografía y las artes plásticas.

las fronteras indecisas de la identidad personal, la sustancia huidiza de las cosas.

De todas las experiencias humanas, la muerte, con su carácter final e irrevocable, pone a prueba los límites del lenguaje y nos deja a menudo “sin palabras”. A menudo, pero no siempre, porque la poesía –en particular, la lírica– es capaz de decir precisamente lo que el lenguaje ordinario no puede. La poesía encuentra su origen en esos márgenes de silencio, vive en ellos. Y por eso, no me parece casual que en el mundo de *Y así las cosas* todo empiece con la muerte, nombrada en el título y evocada en el texto de “Cuando se muere un búfalo”, el poema con el que se abre la colección:

La línea eterna de algún gesto efímero,
 el dibujo que cambia
 cada vez que lo miro, el ausente
 en la carta y el discurso fúnebre,
 son lo que somos.

Esos afanes de la memoria y de la lengua,
 el perpetuo nombrar
 lo que no existe, hacerlo tan visible
 como un árbol o un río,
 eso es lo que somos.

Cuando se muere un búfalo,
 la elegía es esperar en fila cada uno
 para lamer el cuerpo frío del hermano.

¿Qué viaje, por qué mundos, nos propone este poema uncial que ha puesto cabeza abajo el orden de principios y de fines? En más de un sentido, este es un poema de orígenes: en el principio (del poema, del libro, de la poesía como forma de discurrir) está el lenguaje articulado, que nos separa de todas las otras criaturas y nos define como humanos. Es el lenguaje el que nos permite nombrar el mundo y las cosas, conocer el tiempo, concebir la eternidad y también la muerte. Por gracia del lenguaje podemos evocar lo ausente, interpelar a los muertos, inventar mundos que existen sólo en las palabras que los nombran. Pero estos poderes del lenguaje, que son materia perfecta de una oda, viven en paradójica tensión con el tono claramente elegíaco de las dos primeras estrofas. Esa tensión entre materia y tono se resuelve en la paradoja final del poema. En la terce-

ra estrofa, el lenguaje humano se revela inferior al silencioso rito de los búfalos, que con su lengua muda lamen al “hermano muerto”, en una forma más alta de elegía anclada en la presencia y en la estrecha intimidad del cuerpo.

Los poemas de *He visto* merodean la muerte, predicando lo invisible, hablan de lo que no es, de lo que no ocurre, de lo que no se encuentra en ninguna parte; abren escenas mudas; privilegian las formas de la ausencia y la distancia: la soledad del yo en el monólogo, el pasado irrecuperable, el presente vaciado de presencia, el futuro en blanco, y el “ya no” como clave temporal de la experiencia (*esa voz que ya no oiré*). Esas formas apuntan a un amor que ya no tiene dirección, literalmente desconcertado; señalan con minucia los huecos del vivir; registran, como tantas elegías, el deseo ferviente e imposible de una vida sin muerte; descubren en las gentes y en las cosas, las muchas formas posibles de la caída y de la pérdida.

Cualquier objeto, real o imaginario, se presta al insistente afán de registrar el vacío creado por la muerte. En “Afanés”, ese registro es la imaginaria construcción de un reloj de arena que descalabra la “ficción” del tiempo y de algún modo le da peso y volumen al vacío de la ausencia:

Saco la arena de su playa,

 La encierro en una copa
 de cintura afinada
 para verla caer,
 y finjo que esa arena adiestrada y ausente
 que se despeña lenta
 como jinete sin cabeza,
 esa arena que ya no ve ni oye ni te encuentra,
 es el tiempo.

Muchos de los poemas de *He visto* crean la sensación de un orden roto, de un mundo en el que la muerte ha puesto todo fuera de lugar: “Yo no sé dónde hacer pie ni en qué deseo / protegerme de tanta presencia equivocada” (“Ábrego”). Y sin embargo, aun en esta primera parte no todo es elegía. Pienso, por ejemplo, en el poema “Frágil” que, en el otro extremo de la muerte, celebra la paradójica conjunción de fragilidad y resistencia de una hoja recién nacida:

Detrás de ese diamante
respira una hoja tierna

.....

Insegura y muy firme se encarama
con terquedad de planta trepadora,
como un recién nacido.
Los filos y tormentas la derriban
una y otra vez,
pero resiste frágil, se levanta.

El “ya no” de la ausencia y de la muerte da lugar aquí al “todavía” implícito en todo lo que resiste al tiempo contra toda evidencia:

Y así con otras cosas.
Más perdurable resultó la arcilla
de las ánforas griegas
donde pintaba el alfarero
sus mitos y tragedias,
que el bronce o los metales,
expuestos a pillaje y fundiciones.

Importa aquí la paradoja de que las formas confiadas al material más perdurable resulten más efímeras que las confiadas a la frágil arcilla, que a nadie le interesa robar o fundir. La arcilla y la hoja tierna son en el libro las primeras instancias de desafío, no íntimo pero sí personal, a la usura del tiempo. Los poemas de *He visto* proponen un registro –contencioso y altamente imaginativo– de todo lo que nos limita. Pero en algún poema como “Frágil”, algo que es en efecto un límite se revela por fin como una forma más alta de libertad y pervivencia.

“Pentagrama”, el poema con que se abre *Síncopas*, retoma la cuestión de los límites, en este caso, no los del vivir, sino los del medido y riguroso lenguaje de la música:

Habitan cifras en el pentagrama
de calibre diverso:
constantes, impacientes, solas
o en íntimas parejas.

.....

Un racimo apretado de fusas corredoras
o de vertiginosas semifusas
encuentra alguna negra sosegada
o parejas de íntimas corcheas.
En la avenida de sus cinco líneas
van tramando entre todas
la frase más precisa y la más libre.

Es en el arte, no en el tumulto de la experiencia, donde los límites formalmente más estrictos son la condición necesaria de la más lograda libertad. Si el mundo de *He visto* está dominado por lo que fue y ya no es, los poemas de *Síncopas* proponen la multiforme realidad de lo que existe, de lo que fue alguna vez y todavía perdura.

En los fragmentos de realidad que asoman en *Síncopas*, encontramos, por ejemplo, el miedo, escueto y puntual (“En la pirámide”):

En tramos estrechos entre arco y arco
alguna que otra magra luz
perfila la figura de un hombre,
la fuga de un ratón,
o un murciélago que duerme
estampado en el muro.

Este pasillo más que estrecho
es apenas una raya cavada
en la maciza fábrica de piedra
y tierra negra. Oigo zumbiar
los líquidos del miedo.
Tengo sed.

Encontramos al chico que aprende a escribir (“Su primer renglón”)

Letra por letra avanza cuidadoso
de que no vuelen ni se hundan bajo la línea recta.
Aprendiz de equilibrista, puro vilo atento,
sin espalda ni pecho, todo el cuerpo
concentrado en los dedos de la primera vez.

Encontramos también al borgiano escriba, cuya vida no ha sido otra cosa que el acto de copiar textos de otros (“Escriba”):

Me gusta contar los renglones que he llenado, y también las páginas. Me gustan sobre todo el papel y la tinta, aunque sepa que dos o tres palabras pronunciadas en el momento justo valen más que los millares de letras que he copiado en mi vida.

Los poemas de *Y así las cosas* y, en particular los de esta segunda parte, insisten en mostrar más que decir o contar. Las palabras muestran a las personas y las cosas y también, en ocasiones, les develan, por así decirlo, su verdad más íntima, su “corazón”:

Cuento tres:
el corazón discreto del portero
que se deshace en cortesías,
pensando en la propina y en su camisa blanca;

el olvidado aliento
de la ballena encallada, la boca
abierta al cielo, y los dientes inútiles;

y el de la risa que se tapa la cara
con las manos, se escurre por las piernas,
se olvida de quién es.

Aquí el acto de mostrar es escueto, pero no críptico. Nos ofrece tres caras “sonrientes” de la abigarrada realidad: el portero, la ballena, la mera risa, sin más. Y por eso, el poema nos deja imaginativamente libres para ver cada matiz, para escuchar cada resonancia, para disfrutar la ironía y el humor y también la pura arbitrariedad de que, en la miríada de “caras” que ofrece la realidad, sean esas tres, y no otras, las que el texto recupera.

En *Y así las cosas* nada aparece en estado puro: los comienzos y los fines se entrecruzan en *He visto*. El arte y la experiencia vivida se intercambian a menudo en *Síncopas*. Pero es en la última sección del libro, *La realidad*, donde los términos opuestos o aun contradictorios circulan en un espacio inquietante donde se borran las fronteras entre pasado y futuro, sueño y vigilia, yo y los otros. Realidad e irrealidad se niegan a separarse con limpieza, cada una entreverada con la otra, cuestionada por ella y cuestionándola:

Le tiembla la memoria.

Una inminencia, un pasado
remoto a punto de llegar,
va enredándose con algo que viene
del futuro, una cara
que jamás ha ocurrido
.....
desconocida, inconfundible.

Intenta liberarse del temblor,
pero la espera le inventa una cárcel,
y la cárcel lo sueña prisionero.

En la inminencia de lo que está por llegar, la espera tiene la forma de la cárcel, que define al que espera como prisionero. ¿Pero dónde comienza este ciclo de cárcel inventada y prisionero soñado, dónde termina, quién inventa a quién, quién sueña?

“Duermevela” y “En Siberia” ponen en juego precisamente las imprecisas fronteras de la identidad personal en una atmósfera que evoca el cuento “Lejana” de Cortázar. Pero “Lejana” despliega un proceso que culmina en el encuentro de dos desconocidas y en la transformación de una en la otra (fusión e intercambio de identidades). En “Duermevela” el proceso se detiene en la pura inminencia (“¿Por qué no llega nunca?”) “En Siberia”, por su parte, registra la experiencia, súbita y desconcertante, de reconocer el propio rostro en el retrato de otro. Desde el comienzo, el texto propone un inquietante cruce de pronombres entre el yo que lee el periódico y la desconocida de la foto:

Encuentro en el periódico mi fotografía, la frente ancha, la línea del cabello, el bulto de los párpados.
Llevo abrigo de zorro y poso con el huskie siberiano que nunca conocí.

Más inquietante aun es la ironía del ambiguo final del poema, a la vez conjetural y aquiescente: “Tendré unos treinta años. No pregunto nada”.

Estrategia eficaz para cuestionar la tan traída y llevada noción de identidad personal es la de darle voz o presencia a la otredad del yo:

Proclamando buenas fortunas
 y una universal satisfacción de sí misma,
 la otra que soy yo me da vergüenza (“La otra”)

Desde luego, no falta en *La realidad* la inevitable impronta del ojo que mira en el objeto mirado. En “Retina” y en “Un nomeolvides de cristal”, M. Ana Diz propone dos instancias literales de esa impronta. En el primer poema, una retina frágil revela “la sustancia indecisa de las cosas”; en el segundo, ese mismo defecto de visión es “un pañuelo de agua / mediador” que “hace fluir las listas de ventanas, / quiebra las verticales y las frunce, / me acobarda los pasos, / vuelve inseguros los adoquines y las nubes”. Pero en lugar de entender esa visión borrosa como amenaza inminente de ceguera, la estrofa final propone, no sin un cierto humor reconciliado, la entrega a ese doble fluir de la mirada y de las cosas:

Cuando este panorama acuoso sea
 completamente mío,
 yo también andaré como flotando.

Y es imposible no ver ahora que, en el poema entero, la vista borrosa y el paso inseguro se han vuelto filtros o herramientas de una percepción definidamente estética de la realidad.

Las artes recorren, de hecho, la totalidad del libro. En *He visto*, un antiguo tapiz es la última forma “ausentada” de presencia de una figura de mujer, el testimonio perdurable de su muerte (“La francesa de Persépolis”). En *Síncopas*, el bronce de una escultura, vuelto carne trémula de frío, borra las fronteras entre realidad e ilusión y nos sumerge en el mundo de alguien que “lleva dormida en la garganta un hambre ronca de pedir” (“La friolenta”). En *La realidad*, las formas del arte se han vuelto ya la forma misma de lo real: un caballo volador es “experto en el arte de la fuga” (“El arte de la fuga”), y los búfalos tienen “sus coronas de cuernos florecidos / en el sueño de algún Gaudí africano” (“Lujos de la pradera”).

Acaso la realidad representada con más insistencia en todo el libro sea la de estar en vilo, la de la inminencia, en la que los seres y las cosas, sin lugar fijo aun, se vuelven fluidos, imprecisos, conjeturales:

Tu forma mortal,
 quedó en vilo, y en vilo anda tu voz
 por mis noches opacas y mis días. (“Y te cerré los ojos”, en *He visto*)

A ciegas voy tanteando a veces
 Preguntándome

 si estaré yendo o volviendo, y adónde
 y de qué parte, y cuánto costará
 este paso que doy como si nada,
 distraída. (“Dibujo”, en *La realidad*)

En un movimiento que ya podemos reconocer como típico de *Y así las cosas*, la inminencia encuentra su contrapartida, por ejemplo, en un poema de *He visto*, “Allí”, donde el lugar del propio origen aparece marcado por una distancia infranqueable, definido por todo lo que ese lugar no es:

Allí no hubo
 Imperio azteca o español
 que dejara fábricas de piedra.

Desnuda hasta de árboles
 la tierra es un mar quieto, olvidada
 de colinas y cerros,
 es un cielo marrón
 donde se pierden infaliblemente
 los cuatro puntos cardinales.

Llanura sola,
 sin tesoro escondido
 ni otra nobleza que su anchura.
 Irremediabilmente al sur de todo.

¿Cómo entender la afirmación del último verso? Ese sur, que está siempre más allá, niega toda posibilidad de cercanía o de inminencia y afirma, en cambio, el carácter siempre diferido, siempre inalcanzable del origen, de ese sur natal (Argentina), “al sur de todo”.

Los 78 poemas de *Y así las cosas* son notablemente breves: hay unos pocos apenas que tienen más de 14 versos. La brevedad de los textos y la riqueza de ritmos de los metros predominantes

–7, 11 y 14 sílabas– le dan forma audible a un modo de decir y de pensar singularmente personal y aun íntimo y que, por eso mismo quizá, está limpio de detalles autobiográficos y carece por completo de sentimentalismo y de tono confesional. Los versos fluyen con las entonaciones y cadencias de una conversación rica en lirismo. La sintaxis fluye también en frases breves. La subordinación es poca. La yuxtaposición abunda. Y la elipsis –lo que el texto muestra silenciosamente pero no nombra– se revela, por fin, como la figura maestra del libro entero.

Más difícil de precisar es la rica complejidad semántica de las frases aparentemente más sencillas. Un rasgo notable de la lengua poética de M. Ana Diz es la conjunción inesperada de términos que no tienen ninguna relación obvia de significado pero que, una vez conectados, resultan un verdadero hallazgo de expresión: “la velocidad / de una sospecha”; “esta arena adiestrada y ausente”; “la tarde egipcia y abismada”, para dar algún ejemplo. El juego con las etimologías recónditas o poco conocidas es otro de los recursos poéticamente fértiles de *Y así las cosas*. En el poema “Aciagas”, por ejemplo, la inusitada y críptica tarde “egipcia” recupera la etimología de “aciagas”, que viene del latín medieval *aegyptiacus* (infausto, desdichado, de mal agüero). La etimología recuperada, a su vez, nos permite entender ahora que la tarde del poema es, en efecto, “egipcia”, con su evocación de las siete plagas bíblicas, y también una de las tardes infaustas anunciada en el título. Casi lo mismo ocurre en “Ábrego”, derivado del latín *africanus*, que por ser el título del poema anuncia de antemano el tímido deseo expresado hacia el final del texto:

Y si un viento africano
con su ramaje de aguas extranjeras,
viniera a arrasarme la memoria,
a perderme las líneas del dibujo
que no me deja respirar?

Una viva consciencia de la lengua le permite a M. Ana Diz poner en juego, como si fueran dóciles instrumentos musicales, los más íntimos mecanismos del castellano que permiten discernir diferencias y precisar matices pero también crear equívocos y ambigüedades. Así ocurre en “Adorar”, donde el texto juega con la identidad

de sonido y la diversidad original de significados del verbo “adorar” (rendir culto a una divinidad) y de la construcción “a dorar” (cubrir con oro):

De oro pintan el hierro de verjas y balcones,
los pliegues y los cuerpos adorados
en las catedrales.

Guardan su tesoro los pobres
en casa del Señor,
pagan de buena voluntad
el órgano que les haga temblar
los corazones.

Van a dorar, a mantener el oro

El poema entero no hace más, ni menos, que poner en acción, en tiempo, espacio y personajes mínimos, la coincidencia de significados incongruentes sugerida por la pura homofonía.

En los textos de *Y así las cosas* podemos oír innumerables ecos de la Biblia, o de los antiguos poetas clásicos, o de la tradición literaria en lenguas romances. Casi nunca se trata de citas textuales o de menciones precisas sino de genuinas resonancias, tramadas todas en una voz que a menudo recupera, en sus registros de siglo 21, los ritmos e inflexiones de la poesía del Siglo de Oro. Esos ecos y ritmos modulan una sostenida meditación que comienza en el minucioso examen de todo lo que nos limita y termina en la reconciliada aceptación de esos mismos límites que nos definen como humanos.

Las cuestiones humanamente más profundas son unas pocas, pero los modos poéticos de abordarlas son infinitos. En cada poema de *Y así las cosas*, habla una voz con una identidad inconfundible. Esa identidad está hecha de los registros, las imágenes, los paisajes, las formas contingentes y a menudo inusitadas con que están tramadas esas pocas cuestiones esenciales: la muerte como ausencia irrevocable, como presencia “equivocada” de todo lo que no es el ausente, como vacío, como hueco, como pared limpia de marcas, de inscripciones, de sombras; la voz como presencia sensible que la muerte silencia para siempre; el misterio de la identidad personal; la recalitrante “realidad” de lo real; los límites de nuestra capacidad

de conocer y comprender el mundo; la maravilla del lenguaje que nos permite nombrar todo lo que existe y también fabricar la realidad ilusoria de todo lo que no es pero existe por gracia de la palabra. En la trayectoria que nos invita a recorrer en *Y así las cosas*, M. Ana Diz construye, o encuentra, una voz rica en entonaciones diversas: desolación, intimidad, lirismo, distancia, auto-ironía, humor juguetón, urgencia, aceptación. Gracia de la palabra es la cifra última de esa voz.

Y así las cosas es el tercer libro de poesía de M. Ana Diz. Un cuarto poemario, *La almendra hermética*, acaba de aparecer después de recibir el IV Premio Internacional de Poesía del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca.

