

En América

El «Diario de poesía»

Fundado en julio de 1986, el *Diario de poesía* que dirige en Buenos Aires Daniel Samoilovich, resulta un fenómeno singular en el panorama de las revistas literarias. Con una tirada de 5.000 ejemplares e infalibles apariciones trimestrales, su presencia en los quioscos de las principales ciudades argentinas y Montevideo, más alguna librería especializada de América, es una imagen francamente excepcional.

Crear una demanda a partir del producto, alentar la lectura de poesía, poner el poema al alcance de quien no compra normalmente «libros de versos», reunir a los lectores de distintos poemarios en un haz plural, son algunos de los objetivos de la publicación, que no tiene apoyo institucional ni empresario, y se mantiene a partir del público conseguido. Creación, crítica y noticiero de actividades poéticas, más algún polémico premio, son sus secciones fijas.

Cuando el *Diario* se fundó eran reconocibles algunas tendencias organizadas en la poesía argentina: los restos del coloquialismo del sesenta (Juan Gelman, entonces cuestionado por razones políticas, Leónidas Lamborghini, Juana Bignozzi), neorromanticismo (revista *Último reino*), neobarroco (Néstor Perlongher, Arturo Carrera), experi-

mentalismo (revista *Xul*), la anti-poesía seguidora del chileno Nicanor Parra, y figuras inclasificables, poetas secretos como Juan L. Ortiz y Joaquín Gianuzzi.

Hoy, el panorama se caracteriza por una suerte de trama de cruces que no llega a ser eclecticismo, en la cual se mezclan las distintas vertientes y no cabe distinguir tendencias, aunque la opinión perfilada, en estos campos, siempre pertenece al futuro. Las preferencias de quienes orientan el *Diario* forman un pequeño canon: Montale más que Ungaretti, Auden más que Eliot, Gabriel Ferrater y Jaime Gil de Biedma entre los españoles más cercanos, Borges poeta más que Borges prosista, Octavio Paz crítico y teórico más que Octavio Paz poeta, con una constatación de fondo: hay comunicación entre diversos países americanos y se ha cortado la que existía en los sesenta/setenta con España. Quizás el hartazgo de ciertos tópicos (América: compromiso y protesta) y el interés de España por sí misma como país europeo, han condicionado aquel desencuentro. Faltan noticias de poesía española en las revistas americanas y escasean los poetas americanos en las colecciones españolas. Entre tanto, *Diario de poesía* sigue sus empecinadas

tareas: rescatar ciertos nombres como Juan Rodolfo Wilcock (especialmente, lo que escribió en Italia) y lanzar al Internet poemarios como los de Daniel García Helder.

¿Hay una poética en la empresa, ya que no una doctrina ni, mucho menos, un manifiesto? Quizá se la pueda hurgar en estas palabras del mismo Samoilovich: «El poema no vale por la experiencia que even-

tualmente evoca: el poema *es* una experiencia (...) Eventualmente, esta conciencia de escribir es parte de una tensión crítica más amplia, de una disposición a la ironía respecto de mí y mis intenciones: me interesa mantener la idea de mi propia mortalidad, tener al borde de la mesa un pequeño demonio burlón que me señale mis limitaciones»

El fondo de la maleta

Giacomo Leopardi (1798-1837)

Hay muchas maneras de ser romántico. Leopardi fue escogido por las circunstancias para el lamento y la ocultación. Pertenecía a la pequeña nobleza de provincias pero vivía pobremente, sin trabajar, como un aristócrata, y pidiendo ayudas como un inválido. En parte lo era: una escoliosis declarada en su infancia lo volvió contrahecho, cardíaco y asmático. Tuvo del romántico la quejumbre por la impertinencia entre hombre y mundo, pero no la vivió con la heroica y desafiante belleza de Shelley o Byron (con quienes coincidió en Pisa, sin siquiera saludarse), sino con un aire de enfermo terminal y un descuido maloliente que lo alejaba de las mujeres que lo enamoraron con ironía compasiva. En compensación, su compañero de cuartos de alquiler, Antonio Ranieri, recibió

de él unas ardientes cartas de amor que han dado lugar a curiosas conjeturas: ¿fue Leopardi tan explícito porque su enamoramiento era incorpóreo o al revés? Ranieri llegó a octogenario y redactó unas memorias, mayormente lamentables, donde por poco nos persuade de haber sido el salvador del poeta.

Escasamente presentable en público, Leopardi se refugió en otra quejencia romántica, el ocultamiento, el soliloquio que ilustra el vacío universal, el ensimismamiento desértico de la *Verborgenheit*. Las tres mil y pico de páginas de su *Zibaldone* son la tienda en el páramo y un monumento secreto del romanticismo, tardío y de baja intensidad, que se dio en Italia. Leopardi lo mezcló con otras tibiezas: su patriotismo liberal y su catolicismo. Pudo exal-

tarse en la epopeya del país que se estaba construyendo, como Foscolo, o exhibir su tormento carcelario, como Pellico. Pero no lo hizo. Fue un poeta del dolor, pero del dolor como universo, del dolor universal que inflige al hombre un Dios creativo y malvado, que inventó, precisamente, la creatividad del mal.

Fácilmente, se advierte en esta cosmogonía la huella del pesimismo romántico. Pero Leopardi no fue un pesimista al uso. Cansado de vivir, esperanzado en las bellezas inéditas de la muerte, agónico y partidario del éxtasis del extremo sufrimiento, su desamparo no desemboca en la maldición ni el aniquilamiento, sino en la fraternidad. Sabe que sufre la inopia de la creación pero que todos sus seme-

jantes también la sufren, y sale a buscarlos en la noche helada e inhabitable, bajo la engañosa complacencia de las estrellas, *le vaghe stelle dell'Orsa Maggiore*.

En un siglo que se complacía exaltando el progreso lineal y acumulativo, Leopardi fue de los que advirtieron sobre lo inane de toda historia, sobre la vanidad de cualquier empresa y de cualquier expectativa mundana. Mas, cuando llegó a perderse en el infinito, lo sintió dulce como una innumerable compañía amorosa. Porque en esto también fue y sigue siendo romántico, en ese punto donde en el gozo de perder todo límite, en desaparecer, el ser humano mide su inconmensurable grandeza.

El doble fondo

El sueño interrumpido de José Hernández

Toda obra de arte verdadera está hecha de una parte de luz y otra de sombra; toda aventura real desconoce el camino que ha de recorrer, todo lo que está despierto, tiene raíces en el sueño. La línea clara sobre el papel blanco, oculta o revela una noche insondable. Las pinturas, dibujos y grabados de José Hernández no se incardinan dentro de una poética de línea clara, como se dice hoy en día respecto de cierta poesía, sino que es línea que se introduce

en la oscuridad para hacer evidente, sobre la piel de la realidad cotidiana, la dimensión extraordinaria de una realidad no sujeta por los marcos estrictos de la racionalidad. Ese aspecto extra es el que está siempre a punto de aparecer en la superficie o bien en el que las apariencias están a punto de sumergirse. Esa sería la línea en la que se sitúan los aguafuertes de José Hernández: una frontera de indefinición en la que las cosas asoman su ser en el ins-

tante de su transformación. Lo que es, no es claro, como puede observarse en «El sueño interrumpido» (1976) o en la serie «Retratos» (1979): mundos sorprendidos en su tránsito hacia otros mundos. ¿Y dónde están esos otros mundos? Aquí mismo, parece decirnos toda la obra de Hernández; es el mundo de todos los días y es el de todos.

En toda obra —en realidad en toda persona— hay como mínimo un doble movimiento: el que viene desde fuera y se interioriza y el que surge desde dentro y aparece ante nosotros y dice, como Gregorio Samsa en el comienzo de *La Metamorfosis*, «¿Qué me ha pasado?». Sin duda desearía cerrar los ojos y así disipar lo que está ocurriendo, pero no hay forma de hacerlo porque no se trata de un sueño o de una fantasía. Simplemente, la realidad interna, con sus indefiniciones, magmas, metamorfosis, crisálidas y carcajadas cínicas o fraternales, se ha abierto camino hasta situarse en la piel, sobre este segundo del ahora, y nos pregunta: «Qué ha pasado». No una pesadilla, no un sueño ni una monstruosidad que, por su propia etimología, será única y por lo tanto accidental; no, lo que ha pasado y está pasando es la realidad misma reivindicando su ración de espacio y tiempo. Sigmund Freud habló de realidades reprimidas que afloran a la superficie transformadas, enmascaradas, y en la obra de Hernández asistimos a

la dramatización escénica de realidades que buscan su aparición, su momento, por decirlo así, de reconocimiento. En este sentido, sus pinturas, dibujos y grabados, no son una toma de partido por la irracionalidad, sino un traer a escena los aspectos irracionales y los no sujetos a estrictas ecuaciones cartesianas. De ahí las escenografías a las que tiende su obra: los espacios arquitectónicos barrocos leídos por una ironía fantástica y romántica.

Antes hemos mencionado a Kafka, a quien una tradición demasiado apesadumbrada relaciona siempre con el calificativo de «kafkiano» como sinónimo de intrincado, tenebroso, obtuso y absurdo, pero rara vez de ironía y humor, dos características propias de su obra. Pues bien, ante muchas de las obras de Hernández siempre oímos la risa del autor, una risa sin la cual el lado de sombra de su imaginación adolecería de excesivo pesimismo o tal vez de moralismo. Pero el aspecto paródico opera como subversivo, se vuelve contra toda posible inmovilización de los presupuestos escénicos: muestra el otro lado, pero tampoco lo consagra, no afirma que lo espectral, por poner un ejemplo, es la Realidad con mayúscula, sino que esa realidad, seria/humorística, nos hace ver que el mundo tal como lo vemos, quizás no tenga más fundamento que la que nuestra esforzada voluntad le otorga. Y ante eso, la dimensión paródica de la obra de