



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**

**LA NOCIÓN DE LUGAR EN LA POÉTICA DE HUGO GOLA.
LUGAR NATAL, LUGAR AFECTIVO, EXILIO, EL LUGAR INTERIOR Y EL
POEMA COMO LUGAR**

T E S I S
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS

PRESENTA:
IVÁN GARCÍA LÓPEZ

TUTOR:
Dr. Enrique Flores Esquivel
Instituto de Investigaciones Filológicas

Comité Tutor:
Dr. Diego Luis Bentivegna
Dr. Pedro Serrano Carreto
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., noviembre de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En agradecimiento a mis papás,
María Teresa López y Francisco García,
los dos obreros que me enseñaron una lengua.

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introducción | 4 |
| I. Lugar natal | 18 |
| II. Lugar afectivo: la trama bajo las apariencias | 40 |
| III. Exilio: la búsqueda de un lugar | 69 |
| IV. El lugar interior | 95 |
| V. El poema como lugar | 144 |
| Conclusiones | 191 |
| Anexo: los poemas perdidos en el exilio | 199 |
| Bibliografía | 204 |

INTRODUCCIÓN

El lugar en la obra del poeta Hugo Gola es un problema fundamental. Abundan las alusiones a ello a lo largo de su trabajo y en cada ocasión se revela su carácter ineludible. Sin embargo, extrañamente, hasta ahora la crítica prácticamente no lo había atendido. William Rowe afirma que los deslizamientos “entre (o de) las sílabas devienen una morada” (2002: 104), pero esta observación –rápida y al margen– fue pensada en torno a *Filtraciones* y es válida también para dos o tres poemas del libro anterior (*Siete poemas*), pero no tanto para el resto de la obra.¹ Por otro lado, Olvido García Valdés, en una antología poética de Gola que preparé mientras redactaba esta tesis, tituló su epílogo “Toda morada es movediza” (que proviene de un poema de Gola) y esboza un par de líneas, pero tampoco se dedica al tema, en realidad aborda aspectos diversos del autor y toca de manera más general la cuestión del lugar.²

Yo mismo, en mi tesis de licenciatura sobre Gola y en un ensayo posterior que la sintetiza, esbozo algunas ideas. Al hablar de la ascesis por la que transita su poesía, en particular un poema sobre la gimnasia y sobre ciertos aspectos cotidianos de una vida despojada (*no más acopios inútiles, ni enseres, ni baratijas, sólo paredes blancas*, dice allí), propongo que la imagen de esa vida doméstica descrita puede verse como una metáfora del poema (“creo que esta imagen bien puede extenderse hacia una poética, como si la voz lírica

¹ Como la poesía reunida se titula *Filtraciones. Poemas reunidos* (publicada en 2004) y hay un libro de Gola que también se titula *Filtraciones* (editado en 1996), en esta tesis he optado por llamar al primero por su subtítulo. *Filtraciones* es un poemario individual y el otro volumen, como su nombre lo indica, reúne toda la obra publicada hasta el año de su publicación. Pido al lector que tenga en mente esta diferenciación.

² Hacia el final de su escrito, García Valdés señala que “la poesía, para serlo, ha de tener su punto ciego” (2017: 192), en alusión a algunos versos de Gola sobre cómo el artista trabaja desde un límite, una precariedad, una desorientación (“el pintor busca perdido”, “avanza con un ojo que no ve” –*Resonancias renuentes*: 47s), asistido “por un dios que lo guía” (47), para internarse en los meandros de la creación poética. La presencia de ese punto ciego lleva a García Valdés a pensar en “lo raro” que es un poema: “quiero decir, que la poesía sea el lugar en el que de verdad se puede estar, se puede hablar de verdad, y que de nada sirva, que nos deje tan a la intemperie como estábamos, como estamos” (192).

fuera la que habitara también un sitio, una casa: el poema” –2004: 22) y que la blancura de las paredes puede acercarse sin dificultad a la blancura característica de su obra como poeta y editor. Sugiero allí que la *limpieza del terreno* poético de la que habla Rowe al analizar un pasaje de ese mismo poema genera “un lugar para la creación” (22), que toda esa labor está dirigida a “la ascensión” tanto del poema como del gimnasta, a una contención –afincada en el olvido o en la corrosión de la memoria– que aguarda el impulso o salto de la fluencia lírica. Asimismo, propongo que los desplazamientos del poema –como los versos y aquellos deslices silábicos señalados por Rowe– se riegan sobre la página (otra *pared blanca*), porque “buscan un ambiente propicio para expresarse en su totalidad” (48). No me extiendo más en la recapitulación de aquella tesis, porque su tema era otro y porque algunas de las observaciones allí vertidas serán ahora retomadas, corregidas o desarrolladas con mayor calma. Baste con señalar que desde esos dos escritos se asomaba el problema: la presencia de un lugar, una morada, un ambiente propicio en la poesía de Gola.

Posteriormente, surgen dos trabajos de Jorge Monteleone que tratan abiertamente el problema del lugar. El primero se publica en 2008, como prólogo a la edición argentina de *Retomas* (el penúltimo libro de Gola), e incluye un apartado bajo el título “El lugar del paraíso”, mientras que el segundo –que pude leer recientemente, cuando esta tesis ya estaba terminada– se publica con este mismo título en 2015. En este último retoma varias ideas y, más importante aún, desarrolla una lectura próxima a esta tesis en cuanto al enfoque: hacer una “crítica afectiva”, en la línea de Roland Barthes, que “incluye en la lectura de un texto el conocimiento que podemos tener de su autor” (*apud* Monteleone, 2015: 25), pues este crítico argentino busca “no sólo leer el texto como índice elusivo de la vida, sino leer *la vida como efecto textual*” (26, subraya el autor). Ambos textos requieren un comentario más amplio,

pues son los únicos –hasta donde pude averiguar– que tocan nuestro mismo tema y por la “posibilidad” de lectura que plantea el segundo ensayo.

Si Eduardo Milán, a partir de la década de los ochenta (cuando comienza el periodo más fértil de Gola), es el lector más agudo, entusiasta y persistente de esta poesía (con observaciones que la crítica irá viendo más adelante con mayor claridad), Jorge Monteleone, tras la publicación de los poemas reunidos, se sumará con una atención igualmente constante. Antes de aquellos dos textos, publicó en 2004 un estudio dentro de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* coordinada por Noé Jitrik, donde repasa las distintas etapas de la poesía de Gola conocida hasta entonces. Ya desde ese estudio de 2004 plantea que el signo característico de esta poesía es la espiral, la vuelta, el giro, la elipse (algo que también Milán había observado en los ochenta y noventa al señalar que hay un giro en *Siete poemas*, que la poesía de Gola arriba por oleajes, lo cual me llevó a sugerir que “la obra completa muestra una búsqueda común, el proyecto de una vida, como un río que avanza [figura clave de la poesía de Gola], precisamente con ‘giros’ como los *Siete poemas*” –2005: 53) y esa será la vertical de sus subsecuentes reflexiones.³ A decir verdad, Monteleone propone que es sólo a partir de *Siete poemas*, publicado en 1987, que comienzan los giros, pero esto no es así, como lo explicaré en el presente estudio, ya que desde el primer libro es una constante.

Como Gola insiste en sus poemas en que hay *algo* –una energía– que *vuelve* y *sube* y *sube* y lo impulsa a escribir, Monteleone distingue en su prólogo “una imaginación dinámica que vincula el retorno a una poética de las alturas” (2008: 10), un “imaginario ascensional” similar a un árbol –otra figura clave, íntima de la poesía de Gola–, “en constante expansión y apertura” (14). Esa energía, dice Monteleone, se desborda hasta abrirse en el lenguaje, hasta

³ En la contratapa de la edición que prologa Monteleone, Diego Tatián también afirma que *estos poemas buscan el recodo, la curva rítmica*.

generar una “incisión” –por usar un término de Gola–, una inscripción en espiral: ha surgido entonces el poema, “circunscrito en su propio mundo –ya que la etimología de *mundus*, correspondía, para los romanos, al surco trazado en torno al lugar donde se fundaría una ciudad” (13). Ha surgido *el árbol del mundo*, continúa Monteleone, como el fresno Ygdrassil, con “su fuerza renovadora”, de donde derivan todos los seres (15). Para el crítico, todo esto tiene lugar en “un espacio sin límites –el aire, la altura, el cielo–” que “no es imposible” leer como “metáfora de la página en blanco: no como soporte concreto sino como ámbito propicio a una inscripción de signos, de sonidos, de palabras”, al “despliegue de un sentido” (10). Hay un ámbito, un mundo, un espacio que se torna lugar (de este tránsito conceptual hablaré en breve), o mejor, algo que “tendrá lugar en las palabras”, como apunta Monteleone (21). De acuerdo con su lectura, esta apertura en espirales ascendentes no busca una replicación del pasado, “trata de reencontrar un paraíso, perdido o latente, aquello que Goethe llama ‘un instante resplandeciente de perfección’” (13). No es materia lo que retorna, dice Monteleone, no es un objeto, no es lo real, sino una imagen: una “imagen inmemorial” –expresión de Giorgio Agamben sobre la poesía de Dino Campana–, porque “es imagen de nada, en tanto propia autorreferencia del sujeto” que enuncia (18), “una voluntad de semejanza, sin objeto”. Como señaló Milán, en la poesía de Gola una rama es una rama, sin metáfora de por medio. Pero, según agregué en mis dos primeros escritos, no cualquier rama, sino la rama ya del poema, que es “la rama del olvido [...]. Los recuerdos para el poema arden en un lugar remoto o profundo de la realidad del poeta, transfigurados. Y tal vez sea así, porque de este modo la forma no se sujeta a ningún antecedente y asume, por el contrario, un carácter inédito [...]. Su material no es la nostalgia ni la rememoración sino la viva actualidad concretada dentro

de la activación del caudal de los recuerdos” (2005: 51).⁴ Estas primarias reflexiones tienen cierta correspondencia con la lectura de Monteleone, ya que, para él, a través de esa activación de *lo que sube*, el poema se desborda, se desenvuelve “en el linde de lo imaginario, no de lo real ni de la memoria” (2008: 20). Todo este conjunto de reflexiones, combinado con otras lecturas (Deleuze, Agamben, Derrida, Blanchot y Bachelard, por ejemplo), me llevan en esta nueva tesis a distinguir, por ejemplo, que el giro es una morada como tal – movediza, precaria, provisoria, pero muy viva– para este poeta.

Esta imagen inmemorial que asciende y tiene lugar en las palabras, lleva al crítico argentino a pensar en un locus, “el lugar exacto de la apertura del lenguaje” (23), que encuentra en “el poema de Pound citado por Gola: aquí / aquí / ‘dejemos hablar / al viento’ / lo dijo Pound / ‘ese es el paraíso’”:

Aquí. El deíctico designa el verdadero lugar del paraíso: ‘aquí / en esta fruta / el paraíso / en este cielo / alto y vacío’. *Ese* paraíso es *este* paraíso *aquí mismo*, redonda el poema. *Aquí, éste* es el lugar abierto en y por la poesía. Como un eco del ambiguo inicio del libro (“quizá no sea éste el lugar / ni tampoco el tiempo”), la manifestación del paraíso no puede tener lugar *sino en el lenguaje*, en el blanco de la página –alto cielo vacío de la imaginación aérea. El lugar donde se inscriben los signos del poema, en la voz donde se encarna la prosodia de un decir lírico: el sitio de la permanencia donde se hace una ‘incisión’, ‘un corte que vuelve y vuelve’ [...]. No es entonces el ahora, sino el aquí del poema donde (por acaso) retorna lo real bajo la forma repetida de una imagen inmemorial (23, subraya el autor).

⁴ Véase también mi tesis de licenciatura *Hugo Gola: Hacia una poética de lo esencial*, especialmente los capítulos 3 y 4 (“La palabra que sube, suena y se desliza” y “Las ramas: el poema que arriba sobre la página”). Esta tesis después se publicó con el título *El principio y la forma: indagaciones sobre una poética de lo esencial en Hugo Gola* (México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2006).

El segundo trabajo retoma varios conceptos, expresiones e ideas del prólogo, pero el tono suele ser menos afirmativo o rotundo. Quizá esto se deba a que intenta elaborar su crítica, como dice Barthes, “por sobre el hombro del que escribe, como si escribiéramos al mismo tiempo que él” (*apud* Monteleone, 2015: 26), y el que escribe los poemas en cuestión, vacila, se pregunta, en ocasiones desliza algunas precarias afirmaciones y continúa, así que la crítica se deja permear por ese dinamismo y lo acompaña, “en un espacio de cercanía amigable y a la vez histórica” (26). Monteleone parte de una larga conversación con el poeta –iniciada en 2010 en la Ciudad de México y retomada en 2012 en Santa Fe– y la va aproximando a distintos aspectos biográficos y fragmentos poéticos en una sola trama (a menudo, ve ciertos detalles de la vida como *efecto textual*). Si en una carta el poeta le insiste en que “todo lo escrito proviene, no de un ejercicio más o menos inteligible sino de un impulso interior imprevisible; tal vez por eso mismo me siento siempre tan desamparado y dubitativo en la evaluación del resultado” (*apud* Monteleone, 2015: 34), el crítico es empático y se interroga, no afirma: “¿Qué es esa fuerza ciega? ¿Qué es ese desborde, esa ráfaga, eso que sube y sube innominado? [...] ¿El cuerpo tiene que hacer una transacción con el signo por vía de la imagen cuando irrumpe en su carne misma, llega, llega y circunda un lugar, señala un lugar que acontece?” (34). Vacila y enseguida desliza un fragmento de un poema donde Gola dice que los sentidos –el ojo distraído, el oído que tantea, la piel abierta– se vierten en un hueco milagroso, lo cual lleva a Monteleone a una afirmación parca y más conceptual, e inscrita de manera solitaria en la página, tal como percibe los versos del poeta, como incisiones: “Ese lugar, el hueco milagroso, es el *aquí* del poema” (35, subraya el autor), lo cual hace eco de su prólogo. En esa misma tónica de recuperación de ideas, señala que “el verdadero elemento de lo que regresa en el retorno del poema es una imagen inmemorial”

(40) y que el impulso de comienzo –la fuerza ciega– “aspira a disolver la memoria personal, a despsicologizar el sujeto de su experiencia propia para sumergirlo en una experiencia nueva en la que el pasado, como un lastre temporal, debería ser abolido” (36). Esto es importante, porque aun cuando abreva aspectos biográficos o de memoria personal, el crítico trabaja al mismo tiempo con la disolución de todo eso. Rowe, en una entrevista sobre otros poetas, se inclina por una poesía en la que prima el afecto, no el sentimiento. Dice que el afecto “excede la identidad” y a menudo disipa “la relación sujeto-objeto”, no objetiviza como el sentimiento, no es redondo como éste, y que eso deriva en “un fluir, una intensidad” (2014: edición digital). Esto es particularmente útil para observar la poesía de Gola, pues él hablaba de una “carga afectiva” que sostiene y anima las palabras del poema (y, en efecto, como veremos, en su discurrir, sobre todo en el poema largo, se consumen sujeto y objeto: lo que salta, en términos de Monteleone, es “pura voz”). Son sedimentos de experiencia lo que se va moviendo en sus poemas. Quizá no sea tan adecuado hablar de “abolición” –que supone una participación más activa por parte del sujeto para cancelar o dejar sin vigor–, pero sí hay una corrosión que desobjetualiza, que desgasta al objeto para su ascensión “soberana” –por usar un término de Gola– en el poema, para aquella “experiencia nueva”. Esto, repito, no comienza en *Siete poemas*, sino desde el primer libro, e incluso más, desde los ejercicios glosolálicos de la infancia campesina, donde la palabra-objeto se deslía para internarse en “un fluir”, como propondré en esta tesis. Siempre, en la poesía de Gola, es un ir-más-atrás, a ese hueco milagroso donde se origina “el salto” del poema.⁵ De hecho, como en la primera

⁵ En consonancia con esto, Maurice Blanchot señala que cuando Rilke dice en un pasaje de los *Cuadernos de Malte* que “los versos no son sentimientos sino experiencias”, el poeta “no quiere decir que el verso sea la expresión de una personalidad rica, capaz de vivir y de haber vivido. Los recuerdos son necesarios, pero para ser olvidados, para que en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis, nazca al fin una palabra, la primera palabra de un verso” (1992: 79).

conversación de Monteleone y Gola –que presencié– fueron saliendo temas relacionados, le propuse a Gola que contara de esas experiencias de su infancia, pues nunca los había escuchado de su propia voz. Gola dijo entonces:

Tenía un terreno muy grande como de dos cuabras donde teníamos vacas, caballos, animales que me acompañaron desde mi primera infancia. Y allí estando solo repetía palabras, hacía discursos sin ningún control, a solas y en voz alta. Y eso tenía una fuerza en mí, no lo reprimía. Sabía que era una cosa un poco anormal, porque lo hacía siempre solo [...]. Esos instantes de improvisación aparecían en cualquier momento, cuando cabalgaba por ejemplo y eso ocurría. Y no sé qué decía. Tengo la sensación real de una incoherencia, de que no había un pensamiento real que guiara esas expresiones, sino más bien el pensamiento se gestaba en la boca, eso me sucedió muchas veces. Y tengo la sensación de que eso estaba próximo a la poesía” (*apud* Monteleone, 2015: 41).

Gola continúa su relato y cuenta que años después comenzó a escribir poemas, hasta que un día le mostró uno a su padre, pero éste no supo qué decirle, lo cual derivó en “una decepción muy grande, porque mi padre era una persona cuya palabra era para mí muy respetada” y produjo una ruptura. Esto lleva a Monteleone a señalar en su escrito:

Allí en ese espacio de Pilar había nacido aquel impulso al modo de una *locuela*. Así describe Roland Barthes ese tipo discursivo de Ignacio de Loyola –que significa “habla pequeña”– situado entre el flujo de las lágrimas y la aparición de las palabras [...]. De su ruptura la poesía tiene lugar. De la palabra paterna irreconocible. Eso que antes irrumpe es el lugar que abre la poesía, eso que se halla al comienzo, la vibración de la

lengua, la energía que perturba algo más que la voluntad de nombrar y la desborda, el lugar exacto de la apertura del lenguaje (42, subraya el autor).

De la ruptura, el lugar de la poesía, el origen del poema. De la ruptura con la lengua (encarnada en la figura paterna), la apertura del lenguaje. Aunque no es todavía, a mi parecer, el lugar del poema, que se enhebra en el lenguaje y en cuya configuración hay que sumar otros elementos –como el dialecto piamontés hablado por los pobladores de Pilar, entre los que se encontraba su abuela migrante–, todo en clave de sedimentos, como mostraré en esta tesis. Ese *hueco* es el aquí, como dice Monteleone, pero sólo un aquí vertiginoso (engendrador y destructor a la vez), ya que el aquí del poema necesariamente comprende el ascenso y tránsito de la palabra. En ese aquí-cóncavo (que llamaremos “pozo incandescente” o “lugar de luz”, en atención a los términos utilizados por el poeta), las palabras nacen, ascienden, retornan, se consumen y surgen de nuevo.

Hasta ahí las reflexiones de Monteleone. A decir verdad, yo no recordaba muy bien que ya en mis primeros dos escritos había mencionado algo acerca del lugar, pero sus observaciones me hicieron recuperarlos. Podría decirse que es otra muestra de lo que surca el olvido y retorna para una experiencia nueva, que es esta tesis. Pero, para mí, el verdadero origen de este nuevo trabajo comenzó en mi afición por la arquitectura (aunque a ésta llegué, de manera más formal, gracias a la lectura de algunos textos de Louis Kahn y Oscar Niemeyer publicados en las revistas de Gola, así que las conexiones espiraladas también aquí son inevitables). Un día, cuando dejé de encontrar materiales interesantes de poesía en las librerías, comencé a buscar en los estantes más cercanos, que eran de arquitectura y cocina. Uno de los primeros que me llamaron la atención fue *Atmósferas*, del arquitecto suizo Peter Zumthor. La tapa estaba ilustrada con una foto del café de la residencia de estudiantes en

Clausiusstrasse, en Zúrich, tomada por Hans Baumgartner en 1936. Casi de inmediato pensé en el gusto de Gola por los cafés y en sus tres apuntes sobre el tema. Ya en el interior del libro, se lee: “Esos hombres están sentados allí y disfrutan. Me pregunto: como arquitecto, ¿puedo proyectar algo con esa atmósfera, esa densidad, ese tono? Y si es así, ¿cómo?” (2006: 19). El tono: era imposible no asociar esas líneas con las reflexiones de Gola sobre la importancia del tono en la poesía. Más aún si consideramos que el epígrafe del arquitecto no estaba ligado tanto a la arquitectura como a la escritura: “Atmosphere is my stile”, línea perteneciente a John Ruskin, un escritor que ya me había interesado antes porque entrecruza conocimientos de distintos ámbitos. Una atmósfera es también, en Gola, como mostraré en esta tesis, lo que hace a la escritura ser lo que es y no un artificio estilístico; una atmósfera donde gravitan la voz y las palabras.

Luego, fue el poeta Frank O’Hara, aunque hablando de la música de Morton Feldman, el que me dio una nueva línea para mis especulaciones sobre Gola. O’Hara comienza citando al músico –que habla sobre pintura– y enseguida lanza una reflexión: “[Dice Feldman:] ‘Philip Guston me hizo consciente de ese *lugar metafísico* que todos tenemos pero al cual muchos de nosotros no somos sensibles por convicción previa’. Yo interpreto ese *lugar metafísico*, esa tierra donde vive la música de Feldman, como el área en que puede ocurrir el crecimiento espiritual de una obra, donde la forma de cualquier obra puede desarrollar su originalidad inherente” (2005: 28s, subraya el autor). Atmósfera de un lugar, lugar metafísico del artista, atmósfera de un poema... poco a poco iban saliendo, aunque de manera muy nebulosa, las articulaciones de esa red llamada lugar, aunque sin saber bien si era posible ubicarlas con claridad en Gola o si al menos tenían que ver con su obra.

Como consigna Monteleone en su segundo ensayo sobre el lugar del paraíso, he venido “reuniendo y archivando textos dispersos” de este poeta durante muchos años. Con

ese corpus ya bastante grande –integrado por cartas, ensayos, conferencias, diálogos, traducciones, etcétera–, más los libros de poemas (cuando hice la primera tesis, lo único disponible era *Filtraciones* y fue sólo hacia la recta final de mi estudio que aparecieron los *Poemas reunidos*) y algunos de memorias y reflexiones sobre poesía, sin olvidarme de la crítica en torno al autor, me dispuse a rastrear las menciones del lugar y ver cómo se configuraba el problema. Para mi sorpresa, la noción del lugar no sólo aparecía insistentemente, sino que tenía un carácter crucial. Sin lugar, no hay obra en Gola. Más aún, como el lugar aparece a lo largo de su obra, fue complejizándose cada vez más y presentando distintas líneas de articulación. Tras todo ese repaso, distinguí cuatro líneas: lugar natal, exilio (entendido como no lugar o como resquebrajamiento del lugar natal), lugar interior (que no surge tras el exilio, sino que se viene fraguando desde la relación del poeta con lo natal) y el poema como lugar. A cada uno se dedica en esta tesis un capítulo, pero ninguno opera por separado, las interacciones circulan en múltiples sentidos. Después de desarrollar los capítulos del lugar natal y del exilio, mi comité tutorial me recomendó hacer un capítulo intermedio para estudiar un lugar vinculado a Santa Fe (la capital de la provincia donde nació Gola y a la que llegó a los 13 años, tras salir de su pueblo), que funge como caldo de cultivo de su poética, una especie de lugar afectivo y propicio para la formalización de ésta. De esos cinco ángulos se compone el presente estudio.

Al leer a otro arquitecto, el japonés Tadao Ando (cuyo trabajo se caracteriza por la curva o espiral ligada al *enso*, un trazo caligráfico que se revelará clave en Gola), percibí una precisión importante. Era necesario diferenciar entre espacio y lugar: “A ‘place’ is not the absolute space of Newtonian physics, that is, a universal space, but a space with meaningful directionality and a heterogeneous density” (1995: 453). Líneas de fuerza, direcciones significativas, vectores, por un lado, y una densidad heterogénea por otro, hacen también en

Gola un lugar. No es un espacio absoluto, universal, sino la construcción que se va elaborando, como dice Ando en ese mismo texto, a partir de la unión entre mente y cuerpo, espíritu y carne. Esto se corresponde con algunas reflexiones de Oscar del Barco sobre Juan L. Ortiz (la figura tutelar de Gola): “Al *lugar* se lo debe distinguir del mero sitio geográfico pensándolo, rilkeanamente, como un “recipiente”, como una constelación llena de marcas, de signos, de ecos y de interpretaciones [...]. El lugar es carnal y espiritualmente hogareño” (1995: 38, subraya el autor). El lugar es un recipiente, algo cóncavo, con una densidad heterogénea (marcas, signos, ecos e interpretaciones). Para Gola, como ya dijimos, allí se vierten los sentidos y se extravían, allí se deslían los *objetos* (sucesos, rostros o palabras), y de allí surgen –*como la luz o como el humo*, según dice Gola en distintos momentos– los poemas. Como advierte Monteleone, el lugar “es una relación de fuerzas, un desafío, un llamamiento y tiene la fuerza imaginaria y a la vez abstracta del paisaje” (2015: 45).⁶

He comenzado por el lugar natal porque ahí se gesta todo, numerosos poemas –sobre todo de los primeros tres libros, publicados antes del exilio– apuntan en esa dirección. Pero el cúmulo de esas experiencias sólo empiezan a tomar forma tras la llegada a Santa Fe (donde vivirá casi cincuenta años), tras la *sensación de desarraigo* que experimenta Gola al salir de su pueblo y el primer contacto con libros y gente relacionada con las artes; allí comienza a hacerse consciente de su lugar natal y a formularlo poéticamente como luz o fuego (*desde que descubrí que allí estaba el centro y que mi vida giraba sobre ese pozo incandescente*, dice en un poema clave). Luego viene el exilio, que pone a prueba esa incandescencia y le aporta nuevas –y decisivas– lecturas para construir su poema como un lugar que

⁶ Cabe destacar que el material heterogéneo en prosa –cartas, apuntes, memorias, diálogos, etcétera– no sólo me sirvió para confirmar la presencia del lugar y distinguir sus distintas líneas, sino también como efecto textual, como dice Monteleone.

verdaderamente pueda alojar el flujo de esa misma incandescencia (antes, en los primeros libros, se queja de un verso torpe y llega a decir: “éste no es todavía / tu lugar” –*Poemas reunidos*: 128). El lugar interior está de principio a fin, comienza en lo natal y sostiene o alimenta todos sus poemas. No es el exilio el que lo produce, no parte de un recogimiento de exiliado en la intemperie; cada poema nace de allí y ha de intentar responder a los flujos de ese paraje. Lo que sí hace el exilio es mostrarle que el celo de ese “yo profundo” o “sí mismo” –como lo llama en una entrevista– le permite escribir “sin importar dónde” se encuentre; le advierte lo importante que es *no exiliarse de sí mismo*. Es destacable que entre los primeros tres libros, que van de 1956 a 1967, y *Siete poemas*, donde la crítica advierte un giro radical en su poesía, haya un silencio –un vacío en sus publicaciones– de casi veinte años. Gola sigue inconforme con lo que escribe en ese periodo, que incluye al exilio. Leemos al silencio como espera –como acopio de fuerzas– y al exilio como apertura siniestra y obligada que desemboca en un lenguaje, en un *romper a hablar* (expresión de María Zambrano sobre el exilio) con un habla rota que se despliega –o mejor, que libra su batalla– sobre la página, en un hablar al fin porque *ha llegado ya a su precisión*, como dice también Zambrano. Así llegamos a *Siete poemas* y *Filtraciones*, donde encuentra la estructura adecuada para alojar el “zumo” o “savia”, como dice el propio poeta, el fuego natal. Es el poema como lugar. Como advierte Milán, surge “el recurso entrecortado, espacializado” del poema en la página (algo que sólo se asoma en el último poema antes del exilio), donde la lectura de “El verso proyectivo” de Charles Olson resulta decisiva. Es un decir “hecho pedazos” (Milán) que mezcla, como en un “delirio”, un “sueño” o un “celuloide” (por usar palabras de un poema temprano que en cierta forma anticipa el trabajo por venir), experiencias del pasado, circunstancias del presente y vislumbres, dentro de un curso espiralado. Se entrecorta un suceso y se conecta en giros con otro, se pasa de un tiempo (o un sitio del suceso) a otro y

aun acaba misturándolos. Es *la travesía que no dice dónde ni cuándo*, como desliza Gola en un poema. Es el lugar de los lugares, en el sentido de que allí convergen lo natal-onírico, el cultivo santafesino, los efectos del exilio, el lugar interior del que nace el poema y la arquitectura que es el poema en sí. Confío en que al recorrer esta “relación de fuerzas” se cubra cabalmente la noción de lugar.

I. LUGAR NATAL

1.

En una entrevista de 1997, el poeta Jorge Fernández Granados le pregunta a Hugo Gola cómo había sido su vida en Santa Fe, y lo primero que éste responde nos permite entrar a su trabajo desde un punto que hasta ahora prácticamente no ha sido atendido y que tiene que ver con el lugar de la infancia campesina en la configuración de su poética:

Soy campesino. Viví en un pueblo hasta los doce o trece años, en la provincia de Santa Fe, donde nació. Desde los cinco años andaba a caballo. Acompañaba a mi padre todos los días. Vivíamos en el pueblo y teníamos campo a tres kilómetros o cuatro de allí. Ese mundo me nutrió sin que yo tuviera acceso a ningún libro, porque en mi casa no había bibliotecas ni nada de eso (*apud* Fernández Granados, 1997: 5).⁷

Unos años después, en 2002, Gola publica una pequeña nota sobre cómo inició su relación con la poesía y allí nuevamente alude a su infancia en Pilar, el pueblo santafesino donde nació:

⁷ El comienzo de una carta de Stefan Zweig, fechada en Santa Fe el 9 de noviembre de 1940, resulta útil para tener una idea de aquellos pueblos santafesinos, ya que coincide con la época en que Gola vivía en Pilar: “Todo aquí es fantástico: se viaja en auto (tras el trayecto nocturno en ferrocarril) cruzando la pampa durante horas sin ver una sola casa y encontrando a lo sumo *algunos chiquillos que cabalgan en dirección a la escuela* (todo se hace a caballo, pues los hay aquí a cientos de miles y cuestan de cinco a seis dólares por cabeza)” (2010: 9, yo subrayo).

En el pueblo no había una biblioteca pública ni privada, no había librería y el único cine existente pasaba películas que no podían atraer a nadie, salvo por la novedad del cinematógrafo. La relación con el campo fue entonces, también para mí, la única escuela —cuyo aporte, me parece, no conviene minimizar. Digamos que el campo y la escuela primaria me enseñaron todo aquello que luego permitió mi desarrollo (55).⁸

En ambos pasajes, Gola reconoce en el campo natal una influencia decisiva. Lejos de minimizarlo, lo considera su alimento y su escuela. Tampoco ve esos años de su infancia como un tiempo dejado atrás: “soy campesino”, dice, como si el campo, en él, fuera algo que persiste, algo presente. Al leer sus poemas, podemos ver que, en efecto, “ese mundo” del que habla en la entrevista está muy presente en el mundo de su escritura. Sus afectos e incluso su ritmo están siempre ligados a experiencias rurales: “fluye aquí tu corazón / y fluye el río” (*Poemas reunidos*: 73). Ríos, árboles y caballos son a menudo atendidos como “maestros y ejemplos de nuestra vida”, como quería Fray Luis de Granada (72): “Bailaría también / tu danza”, dice Gola en un poema sobre un eucalipto, “*pero no aprendo / pero no puedo / balancearme así / todavía / en el aire oscuro / de la noche*” (*Poemas reunidos*: 119, yo subrayo). Es en esa época rural, que tiene varias implicaciones en su trabajo, donde Gola reconoce una escuela y una experiencia permanente: “de allí proviene / de allí deriva / pienso ahora / toda permanencia / ¿qué más?” (*Retomas*: 31).

El campo, en primer lugar, es percibido por Gola como un lugar que cobija y libera: “Me veo / libre y envuelto / por esta gran llanura / por esta fragancia / que toca / y despierta

⁸ La nota se titula “El primer poema” y apareció en la gaceta *Espacios para la lectura*, publicada por la Red de Animación a la Lectura del Fondo de Cultura Económica de México en 2002. Para este estudio, sin embargo, prefiero citar la edición del último libro de Gola, *Resonancias renuentes*, donde también se incluyó y es más accesible.

/ mi sangre” (*Poemas reunidos*: 26). La empatía que manifiesta en sus poemas a menudo es por el campo en general, pero a raíz del vínculo forjado con el campo de la infancia. Es éste último el que vuelve una y otra vez en los poemas, como un acoso, como algo que está en el flujo del poeta y que de pronto despierta y reaparece, “más vivo que todo / lo vivido” (348). No vuelven sucesos o imágenes para ser descritos, sino *algo más vivo*, “algo / que nadie sabe bien / pero que arde” (*Retomas*: 40).

En Gola, lo natal es un presente, o mejor dicho, *algo que se hace presente*, y que siempre que se hace presente, lo hace por la vía de la incandescencia. Muy a menudo, en sus poemas alude a un fuego que “sacude / los bajos fondos” y “despierta / lo que / parecía / muerto” (*Poemas reunidos*: 306), independientemente de si el elemento en cuestión es una rama mojada, como en los versos que acabo de citar, o la oscuridad o las aguas de un río. A decir verdad, ríos, árboles, vacas y pájaros no existen en su poesía, aunque a ellos aluda en todo momento, sino sólo ese brío que percibe y lo despierta, tal como lo señala en un poema sobre las mañanas de su infancia: “Uno recuerda / el caballo y el campo / pero es su galope obstinado / el que vuelve” (67s). Esos elementos, aunque nombrados, surgen dentro de un plano más sensitivo y profundo, en relación con el ritmo o el flujo (ya sea de un río o un árbol, por ejemplo). Más que una imagen fija, lo que vuelve y lo despierta es un fondo de fuego, un impulso contagioso, ya que de cada uno de esos elementos rurales

se desvanece

su línea

envolvente

su presencia

en el campo

y sólo queda
aquella *vibración*
de luz
que a veces
te despierta

(*Retomas*: 81s, yo subrayo)

A juzgar por lo que dice en momentos muy distintos de su poesía, es el campo – aunque desvanecido y vibrante, como incandescencia– lo que despierta y a su vez despierta al poeta. Eso es su inspiración, o dicho de otro modo, lo que lleva aire (encendido) a sus pulmones y lo impulsa –“a veces”, como él dice en los versos que acabo de citar– a escribir. La luz natal es lo que lo enciende o ilumina:

de a poco
siento venir
el resplandor
de a poco
siento subir
la luz
quieto
inmóvil
aguardo
aquella inundación

aguardo
aguardo
tendido en la mañana

(*Retomas*: 41)

No hay sucesos. O, como señala Gola al tratar de recordar a “la gente interesante de mi pueblo”, hay “sólo sucesos dispersos / sin rostro / desdibujados / desvaneciéndose” (*Retomas*: 28). Todo ello vuelve como un fuego: “Ya ni recuerdas / el patio / el caballo / el galpón de arneses / y de alfalfa / todo te viene ahora / con *este aire que te enciende* / como a tu galgo la presencia del campo” (*Poemas reunidos*: 55, yo subrayo). El fuego, que convoca y consume a la vez, crea una especie de cerco que “sella la dispersión” y permite la articulación –provisoria y combustible, pero vivísima– de “un mundo” que “respira y habla” al poeta. Cada que se enciende el campo, se reactiva en Gola una morada, aquella llanura fragante en la que sube la luz, pero también los sonidos y el lenguaje:

son los sonidos
que suben
a la garganta
diamantes puros que llegan
y sellan la dispersión
e implantan en el desprevenido
un fervor
como el de antes

(Retomas: 59)

“El desprevenido” no parte de sucesos precisos, pero tampoco arriba, con el poema, a sucesos o imágenes precisos del pasado, sino a un rostro desconocido (¿al “rostro de lo que no tiene rostro”, como dice Bram van Velde en la traducción de Gola?), fuera de la órbita de los ojos (de lo meramente descriptivo), a sucesos que arriban y se deslizan como sonidos:

y poco a poco
los sonidos dispersos
encajan uno
en otro
se cargan
ascienden
se arrastran
y en esos juegos
aparece
sin tu ojo
aquello que al principio
no sabías

(Retomas: 46s, yo subrayo)

Lo natal, cuyo rostro desconocido se renueva con el dinamismo de su nueva sustancia (la del fuego), es refugio, espacio acogedor, estímulo para los sentidos, aspiración, atmósfera parlante, delirio y sueño, *algo borroso que no se borra sino que crea permanencia*, algo que permanece pero que, en tanto roza la inspiración, no se sabe si volverá:

Viene de nuevo todo
pero como un delirio
como un sueño
como un celuloide
que no pudieras revivir
y que sin embargo
no se borra
y al que vuelves
otra vez
y al que estás adherido
como a tu piel
aunque el tiempo pase
y tú tiembles
como un caballo en la tormenta

(Poemas reunidos: 56, yo subrayo)

En un primer momento, pensé que el lugar natal no sólo estaba conformado por el cúmulo de experiencias, elementos, marcas e interpretaciones de la infancia en Pilar, sino también por un cúmulo correspondiente a Santa Fe, la capital de su provincia, a la que llegó

para estudiar la secundaria en el Colegio Nacional y donde vivió cuarenta y ocho años. Pensé que en el paso del pueblo a la ciudad provinciana no había habido una verdadera ruptura, sobre todo porque en los poemas se registra un vínculo fuerte con esa ciudad y porque allí tuvo años igualmente definitivos y estimulantes (incluso, en varios momentos dice que volvió a “su” ciudad, Santa Fe, después de 35 años de exilio, porque allí se sentía arropado). Pero esto definitivamente no es posible. En el poema que acabo de citar sobre las mañanas de su infancia, habla de “rostros que vibran todavía”, de “una mañana ardiente / que sopla en tu sangre”, dice además que “era fácil andar (...) recorrer los campos / con tu perro de orejas atentas (...) la luz te sorprendía”, pero de pronto señala: “Nadie te dijo entonces / que esta luz decaería” (*Poemas reunidos*: 54s). La luz, el encantamiento, el don del “aire salvaje / que toca tus párpados” (59), es lo propio del lugar natal y lo que cae tras la salida de éste. “Cuando me trasladé a la ciudad para iniciar la escuela secundaria (...) descubrí el ambiente urbano y con él la soledad y el desarraigo” (55), dice en “El primer poema”. Salir del lugar natal, como señala en un ensayo Oscar del Barco (exiliado argentino con quien Gola hizo amistad aquí en México), “es un acto sacrílego porque es el abandono del resplandor del mundo” (1995: 39). En la poética de Gola, la infancia campesina es ese lugar donde la luz se sostiene. Santa Fe, en cambio, es el lugar de las lecturas, de las amistades decisivas (Juan L. Ortiz y Juan José Saer principalmente), del quiebre de lo natal que funda su poética, en fin, del sustrato que da pie a la formalización de su escritura. Algunos críticos, aunque muy especialmente Jorge Monteleone, han señalado que el signo característico de la poesía de Gola se encuentra en la rotación, la vuelta, la espiral, la elipse –Monteleone observa además que es concretamente el pasado lo que vuelve (2004: 230). Coincido con esas lecturas, pero añado que eso que vuelve y se expande en espiral, “como sucede en los / círculos del fresno” (o en la propagación de los sonidos), y que sólo “se descubre / a lo largo de la marcha” (*Retomas*:

21s), es fundamentalmente lo natal. Lo natal-onírico, lo natal cinematografiado, lo natal delirante (por la alusión que hace al sueño, al delirio y al celuloide en su poema).

Esta retoma o resonancia renuente, por usar dos términos del propio Gola, no son simples vueltas a un inicio, se hallan próximas al ritornelo propuesto por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. No hay en Gola vuelta perfecta, cíclica, viciosa, como tara verbal, sino aquella tendencia “a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga” (2002: 318), como dicen los teóricos, una improvisación: “uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él. Uno sale de su casa al hilo de una cancioncilla” (2002: 318). Las vueltas de Gola desterritorializan lo natal *al hilo de una cancioncilla* que se aventura en espiral, donde brotan “‘líneas de errancia’, con bucles, nudos, velocidades, movimientos, gestos y sonoridades diferentes” (2002: 318). Más adelante, en el quinto capítulo, me detendré en los movimientos, sonoridades y velocidades del poema de Gola, pero por ahora lo que me importa subrayar es que no hay una retención del pasado, un estacionamiento en éste, sino una retoma, una vuelta que genera diferencia, ya que “el círculo [no se abre] por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo”, como señalan Deleuze y Guattari (2002: 319). Ellos mismos, a partir de Olivier Messiaen, sostienen que el universo, el cosmos está hecho de ritornelos, y que en el poema, como en la música, hay una potencia de desterritorialización para unirse a fuerzas del futuro –el porvenir del poema, su suceder rítmico–, a fuerzas cósmicas. El crecimiento del poema en espiral es la potencia que emparenta a éste con la *hechura en ritornelos* del universo.

Jacques Derrida, en un estudio sobre Celan, señala: “Si el poema *está en deuda* con la fecha, si se debe a su fecha como a su cosa (*Sache*), su causa o su firma más propia, si se debe a su secreto, no habla más que cumpliendo, por así decirlo, con semejante fecha –y con

esa fecha que fue también un don–, para librarse de ella sin negarla, sobre todo sin renegar de ella” (2002: 22, subraya el autor). También el poema de Gola está en deuda con su fecha natal, se debe a su cosa o asunto (*Sache*), y habla como cumpliendo con esa fecha secreta, para librarse de ella sin renegar de ella. Eso *borroso que no se borra*, esa resonancia renuente, es vuelta y absolución. Ese don, dice Derrida, “gira como un aniversario”, en un “anillo único” (2002: 24). Y este anillo, en Gola, no permanece estático, sino que vibra y se balancea o danza sobre el discurrir del poema-cosmos. En esa fecha que vuelve, en ese aniversario, agrega Derrida, “vienen a congregarse o a centellear ‘todas nuestras fechas’”, se conmemoran “acontecimientos heterogéneos que de golpe se aproximan uno al otro” y “en un único lugar: en realidad, en un solo poema, en *el único*, en ese poema que cada vez es” (2002: 24). De igual forma, Gola considera que, “sin saberlo, tal vez esté escribiendo un único poema” (*apud* Rafael-José Díaz, 2018: edición digital) y que “a pesar de las diferencias [entre un libro y otro], los poemas brotan siempre de un mismo núcleo, y en ese sentido continúan un proceso. Tal vez esas modificaciones intentaran ampliar un registro, introducir variantes que permitieran articular mejor elementos heterogéneos provenientes de nuevas experiencias” (*apud* Osvaldo Aguirre, 2011: 64). *Acontecimientos heterogéneos* (Derrida), *densidad heterogénea* (Ando) o *elementos heterogéneos de nuevas experiencias* (Gola) no tienen lugar “más que una vez, y siempre por primera vez, cada vez una sola vez”, en palabras de Derrida (2002: 25). En ese cada vez una vez, en ese cada vez la primera vez, como en esas historias infantiles que comienzan diciendo una y otra vez *había una vez*, el poema, siguiendo con Derrida, “tiene fuerza de ley genérica” (2002: 25).⁹

⁹ Más cerca de Gola están las observaciones del poeta Gary Snyder sobre poéticas japonesas y el imaginario sioux. Al responder sobre si “cree que hay estructuras poéticas que contengan o invoquen ese género de energía” que vibra en “objetos físicos” relacionados con santuarios sintoístas, Snyder señala: “Su pregunta me recuerda el término japonés que designa a la canción, *bushi* o *fushi*, el cual significa remolino en la veta, lo que nosotros

1.1

Pero lo natal, o ese espacio sellado por el fuego, es también otras cosas. De lo natal Gola recibió una cadencia, ya no del árbol o el río, sino del habla cotidiana de los pobladores, a la que fue especialmente sensible y que sumó a los otros estímulos de su entorno rural. Tal como lo dice en *Resonancias renuentes*, un extenso poema de corte autobiográfico, de su pueblo recibió no sólo “colores que se alojaron / en la retina”, “llanuras amarillas” y el ritmo de “caballos chúcaros”, sino también “palabras primarias”, “tonos” y “acentos” de los primeros pobladores, donde se fue “gestando / aquel sonido / de la palabra / bárbara” (*Resonancias renuentes*: 14) que acabó apropiándose del lugar. A todo ello Gola le otorga un carácter primordial: “no es posible olvidar / ese comienzo / está enredado en las vueltas / y revueltas de la sangre / en los primeros sobresaltos del corazón” (*Resonancias renuentes*: 13). Para un poeta como Gola, que insiste en la importancia que tiene la lengua hablada en la composición de sus poemas, ese sustrato lingüístico fue particularmente valioso, ya que

llamamos nudo, como los nudos de la madera. Es una idea de la canción muy interesante: la veta corre hasta que se produce una turbulencia que genera un remolino, a eso llaman canción. Una intensificación en el flujo crea una turbulencia y ésta, a su vez, genera una energía propia, pero luego el flujo continúa su curso. Black Elk [un chamán sioux], en *Black Elk speaks*, dice algo muy similar respecto a la visión indígena del mundo natural: para los indígenas de la llanura, los árboles, los animales, las montañas son formas de turbulencia individualizada, formas específicas de turbulencia del flujo de energía que se manifiestan por un tiempo como aspectos distintos, cumplen un papel específico y finalmente se reintegran al flujo general. Me gusta pensar la poesía como un fenómeno análogo, como –digamos– el nudo en la turbulencia, el remolino o, para usar un término de Wyndham Lewis que le encantaba a Pound, ‘el vórtice’. O también el término de Yeats: ‘giro’. En el flujo del lenguaje corriente, en el flujo de la expresión lingüística [...], el poema o la canción se manifiesta como una concentración especial de las potencialidades del lenguaje que cristaliza en una forma específica” (1990: 39s). Las observaciones de Snyder cobran especial interés porque forman parte de un libro editado por Gola para la Universidad de Tlaxcala, pero sobre todo porque se anuncia un concepto clave de la poética del santafesino, el giro, que iremos retomando a lo largo de este trabajo. Lo natal vuelve y vuelve para *hacerse presente* en nudos llamados poemas. Si los árboles y los animales, como señala Snyder, son remolinos en la veta del mundo, en Gola esos remolinos de lo natal-rural motivan, dentro de su *ley genérica*, nuevos giros verbales. El poema o canción se percibe entonces como continuación de un flujo mayor llamado mundo, naturaleza o –volviendo a Deleuze y Guattari– cosmos.

ahí comenzó a recibir “las inflexiones, los matices, las repeticiones, los silencios, la velocidad misma de la palabra” (*Prosas*: 24), en fin, la *resonancia* que después fue modelando su fluencia lírica.

Esa cadencia de la que habla Gola está fuertemente marcada por el piamontés que hablaban los fundadores de Pilar —entre los que se encontraba su abuela, a la que dedica un pasaje de *Resonancias*— y que aún en su infancia, como dice en *Retomas*, “era moneda corriente” (29). Como se sabe, el italiano (o más específicamente, los dialectos como el piamontés, el napolitano, el véneto y el friulano) está en la filigrana del castellano de Argentina, especialmente entre aquellos pobladores de la pampa húmeda (a la que pertenece el centro y sur de la provincia de Santa Fe, donde Gola nació y creció), y se manifiesta en diversos aspectos, como la pronunciación, la entonación, el uso de no pocos giros y vocablos, etcétera. En este sentido, los “tonos, modulaciones y movimientos que fluyen en la cadencia de la lengua”, a los que Gola otorga una especial importancia para la composición poética, están directamente relacionados con la influencia italiana concentrada en esa *verdad elemental y oscura* que para Pier Paolo Pasolini es el dialecto, esa *irrupción orgánica y visceral*, en fin, esa lengua saturada de terruño, que salva al poeta de una lengua aséptica, homogénea y de alma vacía.¹⁰ En palabras de Gola, el habla cotidiana de los primeros pobladores, sumado a otros elementos, dio lugar a “un incipiente perfil / que luego forjó / la diferencia” (*Resonancias renuentes*: 14), es decir, el castellano con el cual él creció, que se desmarca del castellano peninsular.

La palabra justa escasea más que el jade, dice el poeta Robert Bringhurst, pero “puede encontrarse entre los pastores / solitarios en las colinas”. “He visto en el pozo”, continúa,

¹⁰ Véase el artículo “Pasión de Pasolini”, de Rodolfo Alonso.

“cómo las palabras afinan el corazón (...) Si un nieto puede oír las palabras de su abuelo, / quizá las palabras, décadas más tarde, / se eleven desde su corazón / como el humo / mientras espera en la montaña y piensa en la vejez (...) Háblale a tu nieto diciéndole, / hijo mío, pon tu oído / en el camino del corazón” (2014: edición digital). Estos versos también iluminan la relación de Gola con el piemontés de su infancia. En una vieja reseña de *Nadie nada nunca*, la novela de Saer, titulada “Los recursos de la memoria”, Gola señala que mientras el tiempo de la prosa convencional es “el tiempo que transcurre”, el de la poesía es “el tiempo que se empoza”, el de la intensidad y el ahondamiento (1980: 24). Hay muchos versos de Gola que van en esa misma dirección: “lo que respira / todo lo que respira / se desliza hacia un foso / sin fondo / deserta de su especie” (*Resonancias renuentes*: 26). Todo lo que respira, dice, y eso incluye la relación con las palabras, los tonos, el peso del aliento, las cadencias, la lengua *mamada* desde la infancia. La vinculación del poema con la lengua hablada, señala Gola en *Prosas*, “es algo mucho más sutil de lo que generalmente se piensa (...), no consiste sólo en la inclusión de palabras más o menos comunes (...), reclama un oído atento” a esa especie de sedimento de tonos y velocidades. Una característica de sus poemas es que la escritura, la medida de sus versos, cede a las presiones del aliento, de la respiración. Y para él, “la respiración, el ritmo, la medida provienen de la modalidad de la lengua hablada, y aun de esa lengua vulgar de todos los días” (*Prosas*: 24). Las palabras justas, el decir sobrio, la modulación cotidiana, suben desde el corazón, como el humo o como la luz, hacia el poema: hay que “conservar vivo / el corazón que padece / vivo el ardor / de la sangre / y ese calor que cubre / el cuerpo / y lo despierta” (*Resonancias renuentes*: 19). Las palabras afinan el corazón del que escucha, pero también el corazón puede afinar las palabras del que escribe o habla, y sustituir al metrónomo en la composición del poema. No en balde, para Eugenio Montale, el metrónomo de Andrea Zanzotto (poeta del que Gola publicó en México la

primera antología poética en castellano, con un título que vale la pena mencionar: *Del paisaje al idioma* “es quizás el latir del corazón” (1996: s/p), un aspecto sobre el cual volveremos en el cuarto y quinto capítulo.¹¹

Tal vez por ese deslizamiento al foso, ese descenso a una especie de amorfismo que realizan las palabras y las cadencias cotidianas antes de subir al poema, Diego Tatián señala

¹¹ Es útil recordar aquí un ensayo de Giorgio Agamben, “Il ‘logos erchomenos’ di Andrea Zanzotto”, donde reflexiona sobre “el espesor teológico” de la obra del poeta véneto. De acuerdo con Agamben, Zanzotto inscribe su poética en un contexto mesiánico: la palabra, el lenguaje es erchómenos, *lo viniente o el que viene*. Zanzotto, citado por Agamben, señala que “il dialetto è sentito come veniente di là dove non è scrittura (quella che ha solo migliaia di anni) né grammatica: luogo allora di un logos che resta sempre ‘erchomenos’, che mai si raggela in un taglio di evento, che rimane ‘quasi’ infante pur nel suo dirsi, che è comunque lontano da ogni trono” (*apud* Agamben, 2011: 98). Esta experiencia ercoménica, la del dialecto, que es casi infantil y sube como la leche en el momento en que viene (“monta como el latte”, en la expresión de Zanzotto), se corresponde con la lengua hablada, la lengua mamada por Gola en la infancia y que sube como la luz. A diferencia de los poemas de Zanzotto, en los de Gola no hay diglosia (Zanzotto prefería usar ese término en vez del de bilingüismo), su lengua materna es el castellano santafesino (aunque –según supe por sus hijas– en sus últimos meses de vida, enfermo y cansado, con confusiones de tiempo y espacio, hablaba, presumiblemente, en piamontés o en un castellano muy enrarecido por ese dialecto), pero sube también desde los fondos de la infancia, con el sustrato dialectal. Asimismo, sobre el sustrato, Diego Bentivegna –en su artículo “Por una poética del sustrato”, donde reseña el poemario *Tacana*, del catamarqueño Leonardo Martínez– desliza la idea de que hay palabras, hay una lengua que atraviesa una determinada poesía como marca local y “dice la pertenencia a un espacio” (2016: edición digital, subraya el autor), aunque “en un estado no del todo manifiesto”, “un idioma hundido en gran parte, si se quiere, un lenguaje olvidado; una variedad que opera, como lo que los lingüistas a fines del siglo XIX comenzaron a concebir como un sustrato, una base étnica y cultural derrotada por una lengua mayor, por la lengua de un pueblo más potente, que opera desde las sombras [...], un componente tal vez más antiguo, quizá más primigenio”, en estado de “reliquia”, que opera “en un plano que no es el de la pertenencia a un lugar concreto, a un lugar específico realmente existente, sino a un mundo posible, el mundo de *su* poesía, en el que todavía se escuchan las voces de los antiguos abuelos españoles” (subraya el autor). Bentivegna, en el caso concreto de Martínez, reconoce palabras específicas, catamañerquismos, con restos del quechua y del español de los conquistadores, como la propia *tacana*, *santiada* y *tumuñuco*. Yo no he alcanzado a reconocer marcas tan fuertes del piamonte en la poesía de Gola, pero sus alusiones a lo remoto, lo primigenio, lo hundido, lo olvidado, a la reliquia que no es de un lugar concreto sino que remiten a un mundo posible, al mundo íntimo de la poesía de un poeta, en el que se oyen las voces de abuelos, se corresponden con lo que Gola plantea en su poética. Quizá lo remoto, en Gola, es más remoto todavía, quizá está sólo en las palpitaciones del corazón de su poesía, en el poso del pozo, pero, como dice de manera un tanto obtusa en *Vacilación*, “los remotos ahí están” (*Poemas reunidos*: 285). Lo que sí es muy palpable (y de esto se hablará en breve) es un habla escasa, moderada, que ve con recelo la afectación o la pedantería en el lenguaje, lo alambicado, lo considerado un habla alta (que él llama “el oro bajo de la lengua”), y en esto podemos observar una marca campesina. En relación con ello, Herta Müller, escritora rumano-alemana en quien también tiene un peso la variante dialectal campesina del alemán de su infancia, señala que “los campesinos veían siempre con escepticismo al alemán estándar, que se enseñaba en los colegios. De hecho, lo denominaban ‘señorés’. Decían que en la ciudad se hablaba ‘señorés’, refiriéndose a los señores, que eran unos arrogantes [...]. Yo estaba acostumbrada a eso [a un entorno campesino en el que se hablaba poco]. Seguramente en todas partes es así. Los campesinos no hablan tanto, necesitan una lengua para comunicarse con el exterior y para hacer su trabajo juntos”. (*apud* Philip Boehm, 2015: edición digital).

que la poesía de Gola da “esa impresión de lengua muerta, o apenas nacida” (inédito). Y que ese estado de la lengua

se conjuga con un castellano íntimo, no diría puro, puesto que contaminado de mundo; un castellano sin banalidad ni estridencias. O tal vez, un castellano en el que las palabras más banales han dejado de serlo (...). Según creo, nada abrupto hay en ella; incluso la palabra *niebla* o *muerte* o *demencia* o *dios*, no se apartan nunca de una cotidianeidad y una cercanía que las revela casi como palabras mínimas, como si se dijera *mesa*, *manta* o *mano*.

En relación con estos aspectos, William Rowe señala que en los poemas de Gola confluyen “los diferentes ritmos y velocidades de la lengua hablada”, pero que debido a que no los mueve “un afán populista, no se excluye la dicción más especializada o formalizada” (2002: 100). Sin embargo, y vuelvo con ello a lo que señala Tatián, aun esa dicción es tratada por el poema dentro de esa zona mínima, cotidiana, íntima, contaminada de mundo. La palabra de todos los días, lo mismo que la dicción más formalizada, confluyen en esa zona sin estridencias. En la biblioteca personal de Gola, encontré la traducción que el argentino Juan Rodolfo Wilcock hizo de los *Cuatro cuartetos* en los años cincuenta (la misma que Gola cita en algunos pasajes de *Resonancias*), y allí vi subrayados estos versos: “la palabra común exacta sin vulgaridad, / la palabra formal precisa pero no pedante / y el consorcio completo danzando en armonía” (1980: 113).

El camino que recorren los poemas de Gola es el de la sencillez. No porque el suyo sea un discurso fácilmente digerible, comunicable, apegado a las convenciones sintácticas, sino por una marcada inclinación por el despojamiento y la humildad (“no hay derrota

suficientemente radical”, escribe en *Prosas*, “que arranque de raíz y para siempre la vanidad. Pasar de una conducta vanidosa a una modesta es tarea de toda la vida, con resultado incierto”).¹² En su poesía, todo pasa por tomar las palabras con un corazón sencillo. Hay algo franciscano en su trabajo. Y esto nos remite nuevamente a la cuestión campesina, oral y dialectal.

En su estudio “Pasolini y la poesía popular”, Diego Bentivegna traza una lectura muy original que resulta útil para nuestros fines. Por una parte, entiende el *Canzonere italiano* y la antología de poesía dialectal elaborados por Pasolini como una aproximación del poeta “al *popolo* bajo, humilde y dialectal: a la ‘humilde Italia’, expresión que migra de Virgilio (‘humilimque videmus Italiam’) a Dante (‘di quella umile Italia fia salute’) y al Ungaretti de *La terra promessa* y que Pasolini adopta como título de uno de los poemas incluidos en *Las cenizas de Gramsci*” (2014: edición digital), y con ello reconoce una línea muy particular de la poesía italiana que conecta nociones como tono menor, empobrecimiento, *purgamento*, monotonía y humildad, concepto este último “de matriz franciscana y dantesca, que fue analizado en detalle por Eric Auerbach”. De Croce, dice Bentivegna, Pasolini recupera fundamentalmente “la idea de que la diferencia entre la poesía popular y la poesía culta, o de

¹² Es sobre todo al hablar de su maestro Juan L. Ortiz que apela a la humildad y la conecta, muy a menudo, con un retraimiento, una vida aislada, y todo esto, a su vez, con una “huella campesina”. En el prólogo que originalmente acompañó a los tres volúmenes en los que se reunió la poesía de Ortiz en los años setenta, dice que una poesía así sólo pudo realizarse “con la humildad de una hierba que florece para cumplir sus ciclos y no por el orgullo de la flor” (2005: 105). Y también: “Su aislamiento se transformó en impulso y renunció a todo lo que no fuera el humilde y paciente trabajo con las palabras y la música, que lo unieron, al amparo del silencio, con las hojas, las hierbas y el río, que siempre fluye espejando los cambios del tiempo. La mínima huella campesina y el ancho viento del mundo fueron sus piedras” (107). Ya en un texto de 2010 sobre Ortiz, señala: “Nos leía sus poemas con total humildad. [La poesía], para él, fue siempre un servicio humilde” (*Las vueltas del río*: 15 y 33). El propio Ortiz, en los versos que Gola cita al final de su prólogo, también liga poesía y humildad: “no olvidéis que la poesía, / si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva / es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin, / cruzada, o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin / y tendida, humildemente, / para el invento del amor”. Por último, en la presentación de *Poesía y Poética* (la revista que Gola dirigió durante los años noventa), comienza hablando de “la devoción que algunas personas sienten ante la poesía, el inexplicable deslumbramiento frente a unas humildes palabras” (1990: 2). Poesía y humildad en Gola son dos ramas que se evocan y se nutren recíprocamente. La palabra *viniente* viene o sube desde el humus.

arte, es una diferencia no de naturaleza, sino de tono”. El de la primera es un tono menor, para ser más precisos, que Pasolini “piensa en términos de procedimientos estrictamente discursivos, tendientes a dar forma a un ‘estilo’ popular que opera de manera explícita por empobrecimiento de los recursos, por restricción léxica y sintáctica”. Más que un estilo pobre, un estilo empobrecido que, en el caso exclusivo de la poesía toscana, aparece tanto en la popular como en la culta o burguesa, y conduce a una purgación que “sacrifica los componentes afectados, turbulentos, ambiciosos, en beneficio de una expresión llana o sincera”. Considero que los atributos de esta línea italiana migraron hasta el trabajo de Gola, pues éste también gira en función de una búsqueda de ese tono y purgación. En ambos casos, se está ante una *poesía menor*, que es el término que se encuentra en Pasolini, quiero decir, de tono menor... Es posible que, secretamente, lo dialectal haya alimentado la lengua de Gola, la misma que utilizaría después para su poesía. Recordemos que, a su juicio, fue precisamente un tono lo que recibió de los primeros pobladores (de su abuela, en primer lugar, que llegó sola, sin familia, “apenas con un dialecto”) y que eso está en el ritmo de lo más íntimo y oscuro.

2.

Lo natal, por último, es un lugar vinculado a una especie de ritos de iniciación. Gola es reacio a utilizar este tipo de términos para referirse a la poesía en general y a la suya en particular, pero si revisamos su trabajo vienen al caso. Tal como lo cuenta él mismo, durante esos años en los que “no tenía ninguna relación con la poesía”, hubo un acontecimiento singular relacionado con el lenguaje, que puede resumirse del siguiente modo: un día, solo, en la intemperie del campo, mientras volvía de pastorear a los animales de su padre, sintió el

impulso de gritar palabras inventadas, como en un embrujo. Esa experiencia, que se repitió algunas veces y que se emparenta con la glosolalia, eleva el lugar natal a una dimensión fabulosa, iniciática, cargada lo mismo de la púrpura del habla local que de delirio y comunión con el campo, con aquello que Rilke llama “la otra cara de la naturaleza”. Lo natal es el lugar en el que dialecto y glosolalia dan un habla a la relación del poeta con *su* tierra. Entendiendo aquí el posesivo, como señala Oscar del Barco en su ensayo sobre Ortiz, al margen de esa idea donde “la tierra se ha convertido en un *objeto* manipulable como *cosa*” (1995: 38) y más bien dentro de términos de comunión o pertenencia profunda.¹³ En los poemas es posible percibir un flujo encendido como el de aquellos gritos, una retahíla proveniente de un don o mal de lenguas: “Cuando entro al recinto / en la mañana [...] me siento como acompañado por fantasmas [que] producen golpecitos uniformes / o entrecortados / soplan secretos / silenciosos, hablan en una lengua / que no guarda relación con ningún / idioma conocido” (*Poemas reunidos*: 142s). Más allá de esta alusión explícita a los golpes uniformes o entrecortados de lo fantasmal y a la lengua desconocida que se suscitan en un lugar, podemos ver en sus poemas, sobre todo en aquellos posteriores al exilio, un flujo ligado a una lava, zumo o savia –por usar términos del poeta que veremos más adelante–, el discurrir de una donación de lengua, marcada por golpes tímbricos que, como también comentaremos después, hacen recordar a Ungaretti y evidencian una especie de martilleo sobre la página: “Siempre / antes / dije / tengo / siento / álamo / ahora todo pasó / mi pobre / escuálido / cielo” (*Poemas reunidos*: 162). Además, como me lo señaló José Manuel Mateo –investigador y

¹³ Esta relación entre poeta y tierra está muy presente en otros poetas argentinos de la misma zona de Gola, como Carlos Mastronardi (que entre otros libros escribió *Campo amanecido* y el ensayo *Memorias de un provinciano*, donde dedica páginas muy agudas y sensibles a Ortiz), José Pedroni, Rodolfo Godino y Arturo Calveyra. Sin embargo, más allá de la atención compartida por el tema del campo, considero que no tienen mayor afinidad con Gola en términos estilísticos (algunos incluso están en las antípodas de su poética), por lo que prefiero limitarme a consignar que existe esa atención por lo natal.

editor de literatura para niños—, hay en la poesía de Gola algo próximo al discurrir de infante, a la experiencia infantil, tanto por la purga de componentes ambiciosos como por la *sinceridad* con que se entrega un imaginario: “toda esta niebla / extendida hasta el cielo / desde mi corazón azul / desde mi aliento” (*Poemas reunidos*: 23). En su poesía hay una adquisición del lenguaje que es posible acercar a la realizada por los niños, pues al igual que en estos se presenta primero una etapa pre-lingüística y luego una etapa lingüística. Podemos pensar desde ese plano estos versos al final de su obra: “pesa demasiado / la palabra /.../ que sólo el sonido / luzca / vacíos son / matices apenas de la voz / si lla / me sa / va so” (*Poemas reunidos*: 345), donde hay incluso un amague de regresión a la etapa pre-lingüística, una suerte de laleo y balbuceo no reduplicativo como el de los bebés.¹⁴

¹⁴ Podríamos también acercar su poesía a la que han escrito algunos niños. No pienso tanto en un caso tan sofisticado como el de Nika Turbiná (aunque también podría ser), pero sí en poemas como los que recoge Ernesto Cardenal, compuestos por niños con cáncer que acuden al taller que imparte en un hospital de Managua. Por ejemplo el siguiente, de Edwin Padilla: “Hay unas bandadas de palomas / blancas y café con blanco / y salen como hojas que se elevan”. O este otro, de Ibis Palacios: “Me gusta bailar, / me gusta pintar y dibujar, / me gusta mirar las estrellas, / el sol, el cielo, la luna / y todos sus colores. // Me gustan las nubes blancas / me gusta reír / me gusta no hablar mucho, / me gustan los poemas, / me gusta patear a los chavalos / y me gusta la vida” (2010: edición digital). Y quizá, con mayor razón, habría que recordar un poema de Michael Pérez, que para Cardenal es “la mejor definición de poesía que he conocido en mi vida: simplemente enumeró una larga lista de palabras inconexas [‘hormiga / hojas / libros / borrador / bolso...’], algo que parecía estar siendo sin ningún sentido, y terminando al final: ‘todo es poesía’” (2013: edición digital). En los tres poemas, y en prácticamente todos los que seleccionó Cardenal, es marcada la curiosidad que despiertan en los niños las flores y los animales. Para el poeta nicaragüense, es “lógico que, siendo niños, una gran cantidad de sus poemas sean sobre animales, que tengan mucho cariño y ternura por los animales, que los conozcan bien y se identifiquen con ellos. Es muy frecuente que arremeden y transcriban los sonidos de los animales. El *cuac cuac* de los patos, el *gua gua gua* de los gansos, el *gummm* del garrobo, el *be be be* de las ranas, el *güiri-güiri-güiri* de los loros”. En esa identificación con los animales y en el gusto por los matices sonoros, así como en la expresión *suelta, sencilla o fácil* que suele acompañar a estos poemas, hay una afinidad posible con los versos de Gola. El tercer poema, además, sin llegar a ser una glosolalia, presenta una inclinación por las palabras inconexas, como a veces sucede en Gola, quien en un poema no tiene objeciones con “que se tape la luz / y todo caiga / a un pantano de sílabas / a una mezcla terca / final / escurridiza” (*Poemas reunidos*: 219). Como ejemplo de cierta inconexión (o de versos “entrecortados”, como dice Gola), podemos proponer este pasaje: “Nunca / despierto / descubro // No / escalaré / muralla” (105). Sus palabras son timbres, golpes, martilleos de la voz (y en eso sí se conecta con la poesía de Turbiná, quien en una entrevista afirma que escribir era como golpear con los puños un piano). Su inclinación por estos matices sonoros puede verse también en el trabajo que realiza a partir del *Sutra del Corazón*: “*shiki soku ze ku* / golpe / tamborileo / tenuemente / toque / despierta / deshollina los restos” (187), donde salta la repetición de la consonante “t”, que luego se relaja en el último verso. *Deshollina*, dice además el poeta, como insinuándonos que en ese *pantano de sílabas*, en ese poso o sedimento del que hemos venido hablando, se remueve *una lengua muerta o recién nacida* (para reponer aquí las palabras de Tatián). ¿Son los muertos los fantasmas que, en aquel recinto del poema, producen esos golpes de una lengua

Lo natal tiene definitivamente una importancia fundacional, pues además de aquella experiencia glosolálica, Gola cuenta que, junto al resto de elementos que lo marcaron en su infancia, “hubo un desbordamiento de energía que por accidente, creo, tomó el camino de la escritura” (*apud* Prieto y García Helder, 1989: 3). A este hecho le otorga un reconocimiento inaugural:

Yo tenía trece años, y esas palabras que llegaron a mí sin saber de dónde, y que debieron haber sido absolutamente ilegibles, tuvieron una particular *resonancia*. No sé bien por qué. Desde entonces conservé hacia ese hecho oscuro e inexplicable un cierto reconocimiento: lo consideré algo extraño que yo no debía olvidar. El enigma de ese primer suceso, aunque quizás poco significativo en sí mismo, es posible que haya impulsado muchas búsquedas posteriores y haya contribuido a definir algo que me acompaña todavía: la curiosidad por saber de dónde viene esa necesidad, por saber de dónde nace la poesía. Por lo demás, así como surgió ese primer borbotón que se manifestó en lenguaje, así ha sucedido siempre con todo lo que he escrito a lo largo de mi vida (“El primer poema”: 56s, yo subrayo).

De nuevo, como con lo dialectal sedimentado, lo enigmático de una glosolalia o de un lenguaje cargado de energía, opera en Gola en clave de “resonancia”. Además, “la fuerza de lo natal”, como apunta Del Barco en aquel estudio sobre Ortiz, “debe entenderse como eje del ser”, y eso es justamente lo natal en Gola. No Pilar en cuanto espacio civil, o mero espacio

desconocida? ¿O son más bien los laleos del recién nacido que visitan el oído del poeta, en una suerte de balbuceo viniente, ercoménico? Quizá sus mejores versos se encuentran tironeados entre esa vida y esa muerte.

geográfico en el que el turismo literario pueda organizar visitas guiadas, sino en cuanto fuerza del sueño y el arraigo. Dice en uno de sus primeros poemas:

Desde entonces
repetí día a día
mi peregrinación
hacia ese lugar de luz

Desde que descubrí
que allí estaba el centro
y que mi vida giraba
sobre ese pozo incandescente

(...)
volví y recuperé
un poco de mi eje

(*Poemas reunidos*: 111).

Allí, dice el poeta. No abunda en detalles, pero sí afirma que *allí* está su centro, el eje de su giro vital y melódico, que se propaga o se anuda de poema en poema. Es *allí*, en ese lugar de luz, dinámico y consumidor de formas, donde se gesta la poética. Todo parece indicar, si nos detenemos en los poemas y en algunas declaraciones, que esa luz es una luz campesina, ligada a la infancia. Y que las *vuelatas* y *recuperaciones* que hacen canción no son perfectas, circulares, sino siempre aproximadas, elípticas: es siempre, en Gola, *un poco*

lo que se puede. Pero este poco es lo que abre la diferencia, *la aventura al hilo de una cancioncilla*, como querían Deleuze y Guattari.

II. EL LUGAR AFECTIVO: LA TRAMA BAJO LAS APARIENCIAS

1.

El paso de Pilar a Santa Fe impuso cambios a Gola y esto tuvo consecuencias en su poética, no es un simple accidente biográfico. Más aún, este paso dio lugar a su poética. No sólo porque allí conoció los libros y a su figura tutelar, el poeta Ortiz, sino porque es donde Gola comienza a configurar esas “peregrinaciones” a un “lugar de luz”, esas “vueltas y revueltas” al pasado a través de los poemas, acaso como una manera de reanimar aquella luz en picada de la infancia campesina.

Pero ¿qué es Santa Fe en la obra poética de Gola? Santa Fe, en sus poemas, no se menciona nunca. En su segundo libro, se habla apenas de una ciudad que podría ser cualquier otra: “En esta ciudad / he visto reunirse a muchos hombres / para homenajear / para celebrar / para cumplir con los ritos de la muerte / o festejar un nacimiento”; “Abandonado / en esta ciudad” (*Poemas reunidos*: 72 y 78). Fuera de eso, podemos encontrar alusiones fugaces que, en mayor o menor medida, podrían relacionarse con Santa Fe, pero no hay un cuerpo que nos remita de manera franca a esa ciudad, ni a ninguna otra. La relación de Santa Fe con su poesía, sin embargo, es muy importante y no se puede obviar en un estudio sobre el lugar. En Gola, esa ciudad es una especie de caldo de cultivo o entramado en el que se fragua su poesía. Por lo mismo, no me concentraré tanto en versos como en las líneas relacionadas con ese caldo cultural. Y, con respecto a esto último, tampoco esbozaré una mirada panorámica de Santa Fe, sino sólo aquello más allegado a este poeta.

La ciudad de Santa Fe (capital de la provincia del mismo nombre), en principio, no es más que un espacio al que Gola llega a fines de los años treinta. No representa para él un lugar, no está cargada de *líneas significativas* o de una *densidad heterogénea* de estímulos y experiencias. Recordemos las palabras del arquitecto Tadao Ando: “a ‘place’ is not the absolute space of Newtonian physics, that is, a universal space, but a space with meaningful directionality and a heterogeneous density that is born of a relationship to what I choose to call *shintai* (*shintai* is ordinarily translated as ‘body’, but in my use of the word I do not intend to make a clear distinction between mind and body; by *shintai* I mean a union of spirit and flesh. It acknowledges the world and at the same time acknowledges the self” (1995: 453). Es al calor de ese *cuerpo* y sus interacciones que el espacio llamado Santa Fe se va tornando para Gola un lugar. En su sensibilidad, esta ciudad es un espacio marcado por el desarraigo y el desamparo, como lo dice el propio poeta, pero con el paso del tiempo se va cargando de conocimientos, afectos y significados, va ganando una atmósfera o tono, esto es, se va convirtiendo en un lugar para Gola. Si escarbamos en las apariencias biográficas – de la mano de su poesía, cartas y otros testimonios –, podemos encontrar ese caldo de cultivo en el que se fue urdiendo su poética.

A lo largo de sus poemas, el posicionamiento es bastante claro: Gola habla desde una ciudad, pero con reiteradas alusiones al mundo campesino, del cual hace su nutriente principal. Santa Fe se va convirtiendo en un lugar para el poeta, pero esto no lleva a tomarla como ambiente poético de referencia. Por ello, discrepo de la lectura –rápida y marcada por algunas imprecisiones importantes– de Eduardo D’anna en *La literatura de Santa Fe. Un análisis histórico*, quien afirma que la poesía de “Gola prefiere por lo general los ambientes urbanos” (2018: 157). Como he venido señalando, su poesía se fragua y desarrolla en un ambiente urbano, Gola habla desde una ciudad (esto puede afirmarse sobre todo al pensar en

sus primeros tres libros, donde hay un yo más reconocible), pero sus preferencias son claramente rurales. Lo urbano es una trama muy importante para que su mundo poético, de marca campesina, aflore.

2.

La ciudad de Santa Fe de la Vera Cruz, ubicada en el centro-este del país, no es sólo una capital de las provincias argentinas (en este caso, la provincia de Santa Fe), sino que tiene un lugar destacado en términos artísticos y literarios, sobre todo a partir de los años cincuenta y sesenta, más aún si se considera el eje que formó con la cercana ciudad de Rosario, que pertenece a la misma provincia. Aunque a raíz de la guerra civil que mantuvieron la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires a mitad del siglo XIX, Rosario experimentó un crecimiento enorme que dejó muy atrás a su capital y que no cesó tras la reunificación del país en 1862, Santa Fe era –por lo menos a fines de la década de 1930, cuando Gola llegó– una ciudad importante y en condiciones de facilitar el desarrollo del poeta. Si Manuel Gálvez, un destacado escritor criado en Santa Fe que desde joven partió a Buenos Aires (a fines del XIX), tenía una visión negativa de aquella ciudad de provincia porque –entre otras cosas– imposibilitaba la profesionalización de todo escritor (un aspecto sobre el cual trabajó a lo largo de su carrera), en los tiempos de Gola la situación había cambiado un poco. Como señala Eduardo D’anna en su citado análisis, en 1938 está muy lejos de ser tan pre-moderna como la idealiza Mateo Booz (destacado autor regionalista de esa provincia), pero tiene, por ejemplo, una de las primeras universidades argentinas, la Universidad Nacional del Litoral (fundada en 1919), que fue la matriz del proyecto de otras universidades nacionales como la de Rosario y que aún hoy es importante. Además, como

explica José Rafael López Rosas (autor de *Historia de la literatura de Santa Fe*, publicada en 1972 y primer antecedente de trabajos como el de D'anna), el crecimiento editorial y libresco iba en ascenso, con imprentas como la de la Universidad del Litoral (que aparece en 1930) y las de la familia Castellví, que en los años treinta y cuarenta publican autores como el propio Booz, Fernando Birri, Miguel Brascó, Agustín Zapata Gollán, Amaru Villanueva y César Mermet, nombres que en mayor o menor medida se conectarán con la trayectoria de Gola.¹⁵ Esos y otros antecedentes hacen de Santa Fe un lugar propicio para el desarrollo literario, no sólo de Gola sino de varios otros escritores. De hecho, en términos artísticos y literarios, la época más viva de Santa Fe vendrá justamente en los años cincuenta, sesenta y setenta, con Gola como uno de sus protagonistas.

Santa Fe es entonces, para Gola, el espacio en el que la luz natal se precipita irremediablemente, pero también donde conoce los libros y los poemas. Por otro lado, como ya se dijo, allí emprende lo que él llama “peregrinaciones / hacia ese lugar de luz”, es decir, “reconstrucciones en función de estados de ardor repentinos” –como señalaría el poeta Thomas Tranströmer al hablar de su propia infancia (2012: 11)–, que parten de “bloques de infancia” y se reinventan a través del poema.¹⁶ Es posible que debido a la sensación de

¹⁵ De particular interés para este estudio es la Editorial Colmegna (la firma santafesina más importante de la época junto con Castellví), que publicó *Trabajos* en julio de 1955, en el que se reunieron diversos materiales del Grupo Adverbio, al que perteneció Gola en su juventud. En *Trabajos*, Gola participó con un conjunto de poemas titulado “Cinco poemas con árboles” y esa sería su primera publicación. Sería importante conocer ese volumen, para ver si esos poemas forman parte de alguno de sus libros.

¹⁶ Opto aquí por utilizar un célebre término –bloque de infancia– formulado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, pues resulta más adecuado para el poeta en cuestión. Ambos autores plantean una distinción entre recuerdo de infancia y bloque de infancia a partir de su lectura de Kafka. El recuerdo “realiza una territorialización de la infancia”, mientras el bloque “es la única y verdadera vida del niño; es desterritorializante; se desplaza en el tiempo, con el tiempo, para reactivar el deseo y hacer que se multipliquen sus conexiones; es intensivo, e incluso en las intensidades más bajas hace resurgir de ellas una alta [...]. La memoria de Kafka nunca fue buena; tanto mejor” (1990: 113). En estos términos, la poética de Gola se corresponde con esos bloques de infancia, no con el recuerdo. En repetidas ocasiones, habla de su “mala memoria” para recordar a “la gente interesante de mi pueblo”, lo que deriva en el rostro desdibujado, desvanecido, en la incadescencia. De ese modo, el poema, como ya mencionamos al hablar de los ritornelos, se desterritorializa y se abre a un futuro o porvenir de la forma

desarraigo y el encuentro con la poesía, Gola comienza a intuir un lugar interior y ritual, comienza a fabular la idea de un *centro incandescente* en torno al cual *había estado girando* toda su vida. En otras palabras, el poema se erige como tránsito ritual de reconstrucción luminosa. En tal reconstrucción, cada palabra abrevará o girará en ese centro hasta que el poema “desarrolle su propia vida ardiente”, como dice Gaston Bachelard en *La llama de una vela* (1986: 51), cuya traducción de Gola salió originalmente en 1975 en Venezuela.¹⁷

Pero Santa Fe no es sólo el espacio deseante que formula poéticamente lo natal, sino también la construcción paulatina de un lugar propio (físico e íntimo a la vez). Es donde se ritualiza o construye el lugar perdido de la infancia, pero también un espacio que se va ritualizando a sí mismo. Juan José Saer (que nació en Serodino, otro pueblo de Santa Fe, y que igualmente se desplazó a la ciudad en su adolescencia), en el prólogo a la poesía reunida de Gola, dice lo siguiente: “Nos habíamos preparado para vivir siempre en esa ciudad; nos bastaba con sus noches calientes, sus librerías, su vino amistoso, su río inmenso. Pero las

poética, en el suceder improvisado de su curso en bucles, en vez de estacionarse en un círculo territorializante del recuerdo.

¹⁷ La traducción de Gola fue realizada por invitación de Gabriel Rodríguez (editor y traductor argentino exiliado en ese país) y forma parte de una oleada de traducciones argentinas publicadas en Monte Ávila durante las décadas de 1970 y 1980, periodo que Gustavo Valle, en su artículo “Monte Ávila: el aporte argentino”, llama la “época de oro de este sello” (2012: edición digital). Tal como lo señala Valle, además de libros de historia, filosofía, ciencias sociales y psicoanálisis, “en materia literaria la contribución también es muy enriquecedora. El poeta Alberto Girri publica *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual* en 1969, cuya edición y traducción están a su cargo. Por su parte Raúl Gustavo Aguirre tradujo *Una temporada en el infierno, Iluminaciones y Carta del vidente* de Rimbaud, y otro gran poeta, el santafesino Hugo Gola, versionó esa pequeña joya de Gastón Bachelard, *La llama de una vela*”. En Venezuela, además, y nuevamente por invitación de Gabriel Rodríguez, Gola publicó en 1978 su traducción de *Poesía y temporalidad*, de Jacques Garelli, en una colección de cuadernillos de Fundarte y la Dirección de Cultura del gobierno de Caracas. La presencia de este último libro en la bibliografía de Gola, publicado ya durante su exilio, es nula. Encontré la referencia en un pedazo de papel que el poeta santafesino Juan Manuel Inchauspe le había enviado a Gola (y a partir del cual comencé la búsqueda), en donde dice apenas: “Gracias por tu Garelli, Jacques, me lo hizo llegar Gabriel, 1978”. La relación de Gola con Venezuela guarda un último dato interesante. Tal como me lo comentó Isaac Magaña, que hizo su tesis de licenciatura sobre *Poesía y Poética*, para Juan Alcántara (que trabajó en casi todos los proyectos editoriales de Gola) la revista *Poesía*, editada en la década de 1970 y organizada por Alejandro Oliveros, Eugenio Montejo y Reynaldo Pérez Só, influyó de manera decisiva en la concepción que Gola se formaría de una revista, en parte por el interés de los editores en abrir la mirada hacia distintas tradiciones y en parte por la inclinación de estos a llevar una revista sobria y discreta, tanto en su diseño como en su figuración dentro del panorama literario, al margen de manifiestos estridentes. Además, al parecer, Gola publicó en esas páginas venezolanas algunas versiones de poemas de Umberto Saba.

vicisitudes de la Argentina, por no decir sus tormentos, terribles, nos dispersaron” (2004: 8). No es momento aún para hablar del exilio, pero la cita es útil para advertir la importancia que tenía para ellos Santa Fe como atmósfera acogedora, construida al calor de sus noches, librerías, vinos y amistades a la vera del río. Santa Fe es el lugar de producciones librescas que nutren a Gola y orientan la constitución formal de su poética, pero a la vez posee un espesor afectivo, amistoso, que permanentemente se va entrecruzando con el aprendizaje intelectual. Libro y afecto, conocimiento y amistad, podríamos decir, hacen que Santa Fe encuentre su propio fuego, y esto se da de un modo próximo a lo que planteaba Cesare Pavese (de quien Gola tradujo en 1956, con Rodolfo Alonso, *El oficio de poeta*) acerca de que vida y pensamiento corren por un mismo camino, excepto cuando se es “un literato o un intelectual”, cuando “el pensamiento no se ha hecho vida” (1979: 322). No fue el de Gola un aprendizaje libresco e intelectualizante, sino en los términos del calor de una ciudad.

Esos entrecruzamientos entre lo afectivo y lo intelectual, como se comentó páginas atrás, conforman también una idea central de la revista *Poesía Buenos Aires* (de la que Gola fue colaborador), tal como lo señala Daniel Freidemberg en una reseña: “para [Raúl Gustavo] Aguirre, y para otros integrantes del grupo, la poesía era una causa a la que bien podía dedicársele la vida, entre otras cosas porque, haciendo suya la fórmula de Tristan Tzara, a la poesía la entendían no como literatura sino como ‘una manera de vivir’ (2014: edición digital).¹⁸

¹⁸ Hay otros puntos de contacto entre Gola y *Poesía Buenos Aires*, pero me limito a destacar uno, porque fue una especie de consigna para ambos. Me refiero a un punto que podría resumirse en una frase: *la poesía tiene una felicidad que le es propia*. Esta no pertenece a ningún poeta argentino, ni fue formulada en relación con la poesía de ese país, pero está en el centro de la problemática. La frase fue adoptada por Edgar Bayley (otro amigo íntimo de Gola) y en ella radicaría, como señala Jorge Aulicino en el prólogo a su antología poética de Bayley, “la torsión que harían los vanguardistas de las décadas de 1940 y 1950 con respecto a sus lejanos primos de los años veinte” (por estos últimos se refiere al primer turno de las vanguardias en Argentina, que “se inicia en 1921, cuando Borges regresa al país con los principios del ultraísmo español” –Aulicino, 2015: 9s). Aunque Bayley no recuerda quién es el autor de esa frase, pudimos comprobar que pertenece a *La poética del espacio*,

Hay una carta precisamente de Aguirre a Gola, escrita “un poco a vuelamáquina” y fechada el 29 de octubre de 1976 (es decir, en los años aciagos de la dictadura argentina y cuando Gola recién había llegado a México, después de pasar su primer año de exilio en Londres), que vale por distintos motivos, pero por lo pronto porque revela, desde la intensidad de las vivencias personales, esos entrelazamientos entre poesía y vida, que si bien son mencionados desde el *recuerdo*, el desaliento y la pérdida (o justamente por eso mismo),

publicado por Bachelard en 1957, cuando ya casi concluye ese segundo turno vanguardista que señala Aulicino, lo cual nos lleva a inferir que, si en ella radica la torsión, es más a modo de retrospectiva. El contexto en el que Bachelard inscribe esa frase tiene que ver con su intento por despejar la lectura de imágenes poéticas de todo lastre de “psicología y psicoanálisis”, de toda “señal inveterada de *psicologismo*” (Bachelard, 2013: 21, subraya el autor). Para él, la poesía ofrece “abundantes pruebas [de] una esfera de sublimación pura [o absoluta], de una sublimación que no sublima nada, que está libre del lastre de las pasiones, del impulso de los deseos”, esto es, una sublimación que no es la freudiana y que, a juicio de Bachelard, se le escapa al psiconalista, ya que éste “abandona el estudio ontológico de la imagen” para “excavar en la historia de un hombre” y “ver los padecimientos ocultos del poeta” (2013: 22). Al igual que Gola, Bachelard propone que el poema va más allá, pues éste *tiene una felicidad que le es propia, sea cual fuere el drama que descubre*. No es el relato histórico con mayúsculas lo que toca el filósofo (como solía hacerlo Gola en poemas y reflexiones en prosa), sino el personal o clínico, pero ambos autores subrayan que el poema atraviesa el drama o la trama y desborda esos límites. Para Gola, la escritura del poema “manifiesta algo que es íntimo y personal” (cito el texto inédito “¿Quién escribe el poema?”) y que actúa como “fermento dinámico” en la composición. Aquí habría una pequeña diferencia entre Gola y Bachelard, porque mientras el francés ve con cierto desdén eso personal –para él no es más que “el fertilizante”, las “causas ocasionales” del poema, los accidentes–, Gola ve en la fertilización una fase clave del proceso creativo. Ambos, repito, coinciden sin embargo en que el poema atraviesa esa fase, genera su arrastre y va más allá. Eso en cuanto a Bachelard. Pero ¿cómo se conecta esto con Bayley, con la poesía argentina y sobre todo con Gola? En este punto hay que recordar la aparición en 1944 del único número de la revista *Arturo* (momento clave de la segunda configuración vanguardista en Argentina) y el movimiento de vanguardia llamado Asociación Arte Concreto-Invención, que nace al año siguiente, derivado de la disolución de la revista. En ambos Bayley tiene un lugar protagónico y en ambos el invencionismo, que rompe con toda representación o arte figurativo, afirma una autonomía del arte. Aulicino, en el prólogo que vengo citando, se pregunta entonces “si la función del arte, la literatura incluida, no era la representación, ¿cuál era? La relación entre función y autonomía podría resumirse en la felicidad que el arte ocasiona” (2015: 11), en la felicidad que la poesía es en sí misma, si volvemos a Bachelard. *Arturo* y Arte Concreto-Invención son los paradigmas de la revista *Poesía Buenos Aires*, una publicación de la que si bien Bayley no era un miembro fijo, sí era “una presencia permanente” y quien metió la cuña invencionista. No en vano, uno de los lemas que acompañó al título de la revista en su primera etapa señalaba: “el juicio final será ante la poesía”, no ante la historia, ni la representación, ni la liberación de los dramas del poeta, sino ante la felicidad intrínseca de la poesía. Gola, como ya se mencionó, fue cercano a Bayley y a *Poesía Buenos Aires* (allí aparecieron algunos de sus primeros poemas). Como muchos otros poetas de la época, parte de su formación se dio al calor de las reflexiones que allí se desarrollaban y es claro que esa estela editorial incidió en su trabajo, no sólo como poeta, sino también como editor. También para él, aunque siguiendo su propia maduración y deriva, había que respetar el nudo soberano de los poemas, sin sujetarlos a ninguna demanda exterior. Aunque seguramente intervinieron otros elementos en la formación de su postura con respecto a ese tema, es claro que ésta se halla inmersa en ese nudo histórico de la poesía argentina. Esta fuera una postura permanente en el poeta santafesino.

no dejan de asumirse como algo que “vive” y “ayuda” a vivir, algo que de tan vivo “de pronto surge solo”:

Me ocurre, como nunca, espantarme ante una línea de Dylan Thomas; me ocurre, como nunca, llevar dentro de mí a los queridos amigos lejanos, algunos para siempre; me ocurre, como nunca, ver abismos y silencios triunfadores, y al segundo siguiente, estallar de emoción al ver el brote de una hojita en un tallo reseco... (Y esa retama, Hugo, que te recuerda, esa retama en el fondo de mi casa, todas las retamas del mundo, y vos con esa vara haciendo el asado en casa, y dándole la espalda, “¡porque al asado hay que darle la espalda!”, decías, en fin, todo eso vive en mí, y de todo eso vivo y me sostengo en este mar de crimen, de estupidez y de desprecio.) Están las cosas que duran, que sirven, que valen (“valen”, en el viejo y castizo sentido: ayudan): tus poemas, tus libros, ese librito de Bachelard sobre la chimenea [se refiere a *La llama de una vela*]. La foto que envías con Mario [se refiere a Mario Trejo, poeta argentino que a partir de 1974 residió en España durante veinte años y uno de los miembros fundadores de *Poesía Buenos Aires*], el poema de Mario que llevo conmigo hoy en el tren y que de pronto surge solo: “Andes, bestias sagradas”. Las ganas de escribir, cuando hace ya tres meses que no escribo, cuando ya no creía más en las palabras. Unas líneas de Éluard, epígrafes en un viejo libro: “esto que escribo hoy para borrar ayer”... Y bueno: el gran don, la enorme gracia sigue presente, está allí, al alcance de nuestro deseo, de nuestro merecimiento de desear... En fin.

Siento y no siento que te hayas ido de Londres. Lo siento por eso de que no te hiciera “un mínimo lugar”... (Carta inédita)

Lo que sobresale y recorre la carta son las palabras vivas de poetas y amigos que devuelven la fe tanto en la vida como en las palabras. Pero la cita también es atrayente por lo que dice en la última línea, “eso de que [Londres] no te hiciera ‘un mínimo lugar’”. Esas palabras de Gola citadas en la carta de Aguirre son indicativas de la importancia que tenía para el santafesino *hacerse un lugar* y lo que Santa Fe, donde vivió cuarenta y ocho años y donde se disponía a seguir viviendo, representaba en este sentido. En su prólogo, Saer comenta que Gola, al abandonar la ciudad, intentó reconstituir, “en la medida en que eso es posible, como ocurre con todos los exiliados, el diseño aproximativo de su existencia habitual” (2004: 8). Es esta constitución íntima de la ciudad, este *mínimo lugar*, lo que no se logró resarcir en Londres y lo que me importa destacar, porque tiene mucho que ver con sus poemas.

3.

Ubico tres momentos principales de esa constitución: la estancia en el Colegio Nacional; la convivencia con Juan L. Ortiz; y la convivencia con sus alumnos del Instituto de Cine, donde Gola fue profesor de Integración Cultural. En todos esos momentos sale siempre a la luz el cruce entre *el oficio de vivir y el oficio de poeta* (como dice la célebre expresión de Pavese), y a ellos se suman otras situaciones importantes, como la organización en 1957 del Primer Encuentro de Arte Contemporáneo (cuyos invitados especiales fueron Carlos Drummond de Andrade, el músico Juan Carlos Paz y el propio Ortiz), o como la relación estrecha con artistas y poetas rosarinos como Hugo Padeletti y Aldo Oliva. Muchos de estos sucesos son importantes, además, porque revelan una efervescencia cultural que se produce en una región provinciana (sobre todo durante los años sesenta y setenta), no el centro del país (Buenos

Aires), aunque alejada de folclorismos o provincianismos, y enterada en cambio de la literatura y el arte tanto de la capital como del exterior. Paso ahora a comentar el primer momento.

Como ya mencioné, a fines de la década de 1930 Gola se mudó a esa ciudad para estudiar en el Colegio Nacional, donde, curiosamente, tuvo como compañeros a Francisco Madariaga y Francisco Urondo. Allí comenzó su relación con los libros de poesía, tal como lo cuenta en la entrevista con Fernández Granados:

Por ahí de los dieciséis años conocí a un muchacho que era celador de la escuela; apenas dos años mayor que yo, era un buen lector y tenía una buena biblioteca. Me hice muy amigo de él, me invitó a su casa y empezó a prestarme algunos libros. El primero fue el *Canto a mí mismo* en la paráfrasis de León Felipe. Me impresionó fuertemente y desde entonces la lectura empezó a ser mi compañía” (*apud* Fernández Granados, 1997: 5).

Ese muchacho del que habla es nada menos que Miguel Brascó, *el santo bebedor*, un personaje inconfundible de la cultura argentina (sobre todo por su trabajo como humorista y experto en vinos), que murió en 2014 y que también fue importante para Urondo, como lo revelan dos testimonios.¹⁹ En cuanto a León Felipe, Gola lo conoció en 1947, acompañado

¹⁹ En un texto autobiográfico, Urondo refiere algo muy parecido a lo que dice Gola: “en el Colegio Nacional tenía como celador a Miguel Brascó, era un poco mayor que yo y su cultura tenía bases más sólidas” (*apud* Osvaldo Aguirre, 2014: 8). Además, hay una anécdota entre Urondo y Brascó, relatada por el periodista Marcelo Pichon Rivière, que puede dar una idea del *magisterio* desenfadado y certero que ejerció Brascó entre estos estudiantes: “Otro amigo, Miguel Brascó, cuando eran adolescentes le dio una lección que le serviría para siempre. Urondo —en Santa Fe todavía— le mostró un poema donde aparecía un pájaro que solía aletear bajo las plumas de vates europeos, pero que nunca había sobrevolado la Argentina. Brascó le preguntó, sencillamente: ‘¿Por qué escribís sobre algo que no conocés?’” (2018: edición digital). Las bases sólidas que elogian Gola y Urondo parten del hecho de que Brascó —nacido casi por accidente en Sastres, un pueblo de Santa Fe, y criado en una comunidad inglesa de la Patagonia— tuvo acceso desde niño a la biblioteca que su padre, el médico Jaime Brascó, había formado, y a las clases que tomó, ya de vuelta en Santa Fe, con el conocido escritor y educador ítalo-argentino Roberto Fernando Giusti: “Con Giusti entré de lleno en los disfrutes de la poesía. Desde el romancero español medieval hasta los poetas entonces contemporáneos, Miguel Hernández,

por Alonso y Brascó (entre otros), durante un viaje del poeta español a Paraná, como lo muestra una foto de los archivos de César Mermet.²⁰ Es posible que la poética sobria y basta de Whitman (vertida por Leon Felipe) haya permeado de alguna manera la de Gola, pues comparte esas características.

El segundo momento que distingo es el fundamental en la formación de Gola. Se trata de los encuentros con Juan L. Ortiz, cuya influencia sería inútil sintetizar en unos cuantos párrafos.²¹ Baste por ahora con decir que Ortiz fue la figura en quien Gola reconoció una ética, un modo de vivir, que, como señala Milán, “quiso Gola para sí” (1989: 118).²² Ortiz, dice Gola en una entrevista, “es un poco nuestro padre. Hace un tiempo, conversando con Saer, decíamos que en una cosa al menos hemos sido fieles a Juan L.: hemos empleado

Luis Cernuda, García Lorca, Rafael Alberti, Aleixandre, pasando por el Siglo de Oro, Quevedo, Góngora. Giusti te enseñaba a Góngora y vos lo entendías como si fuese el *Martín Fierro*, éramos chicos de 13 años y escribíamos liras, sonetos, octavas reales y otras formas rítmicas de la poesía. Las producciones eran un asco, pero nos metíamos dentro de la música y de la estructura poética de la estrofa. Sobre todo, en pescarle la vuelta a la música en la poesía; la música como sustento, sostén y estructura básica de la poesía” (*apud* Albirzú, 2008: edición digital). De toda esa hilerilla de conocimientos y procesos educativos se beneficiaron poetas como Gola y Urondo.

²⁰ Véase <http://cesarmermet.blogspot.mx/2005/07/fotos.html>

²¹ Haroldo de Campos, al comienzo de su ensayo sobre Ortiz, lo llama “el gran escritor oculto de la poesía argentina” y, curiosamente, señala que “lo que caracteriza la empresa de Ortiz es un tipo extraño, inusitado, de retórica. Una retórica ‘seca’, ‘opaca’ [en alusión al verso “Mi voz es opaca y sin brillo” de León Felipe, que ya Ortiz, en su primer libro de poemas, *El agua y la noche*, de 1933, había colocado como epígrafe], me aventuro a decir, en oposición a la retórica ‘jugosa’, resplandeciente y resonante, de sucesivos sedimentos metafóricos” (2006: 179s). Digo curiosamente, porque pareciera que los inicios de Ortiz y Gola tienen en León Felipe un punto en común, aun cuando ambos se distancian de éste en cuanto al tono de proclama y arenga que caracteriza su poesía. Además, las características de Ortiz que señala De Campos y su contraste con una retórica jugosa y resonante, saturada de metáforas, sin duda también valen al hablar de Gola, como se comentará más adelante.

²² Como señala Osvaldo Aguirre, Ortiz es “probablemente el que inaugura” la “figura de escritor oculto” en Argentina, aquel que “vive alejado de los centros culturales y produce a lo largo del tiempo una obra singular y a la vez soslayada por la academia y el periodismo” (2017: edición digital). Por otro lado, Mario Nosotti, en “Contra el mito del poeta contemplativo”, señala que recientemente se han publicado valiosos estudios académicos que “tienen a sacudir la estampa” de Ortiz como poeta “retirado y bucólico”, mostrando su participación e interés inicial en temas políticos desde el ámbito comunista, y que su conocido aislamiento en Paraná se da hasta 1942 (2015: edición digital). Gola lo conoce ya asentado en esa ciudad entrerriana –muy próxima a Santa Fe– alrededor de los años cincuenta y ahí comienza su amistad, junto a Saer, Urondo y otros amigos que mencionaremos más adelante. De Gola también podría decirse algo hasta cierto punto similar, pues su retiro no se da en los años en que vivió en Sante Fe, sino sobre todo durante su exilio en México (de ahí que Christopher Domínguez Michael, con sorna más o menos velada, publicara tras la muerte de Gola un artículo titulado “Hugo Gola en su cenobio” –2015: edición digital).

todo nuestro rigor en trabajar con seriedad. Él nos enseñó ante todo a ser verdaderos con nosotros y en eso no lo hemos traicionado” (*apud* Freidemberg, 1989: 8). No hay, en la relación de Gola con Ortiz, el menor deseo de “matar al padre”. Por lo contrario, hay la intención de no traicionarlo, aunque de una manera muy particular: siendo fieles o verdaderos consigo mismos.²³ Una fidelidad que, en el caso de Gola, pasa por la inclinación a una figuración medida en el medio literario, un distanciamiento del artificio y una relación íntima con el paisaje. Es muy posible que la valoración que Gola hace del paisaje natal en sus poemas, parta no sólo del impacto que éste tuvo en él, sino también de la influencia de Ortiz:

²³ Aquí aparece nuevamente la afinidad con Whitman, pues también para él la diferencia entre un literato y un hombre respetuoso de la lengua radica en que este último es verdadero consigo mismo, lo cual va ligado a una sencillez en las maneras, un distanciamiento radical del artificio, una idea acerca de que vida y poesía se alimentan constantemente, tal como lo señala en distintos apuntes y declaraciones traducidos por Rafael Cadenas, otro poeta sobrio: “¡Sea natural, sea natural, sea natural! Casi cualquier escritor que esté dispuesto a ser él mismo, llegará a valer algo. El problema es principalmente que los escritores dejan de ser hombres: los escritores reflejan escritores, y nuevamente los escritores reflejan escritores, hasta que el hombre se agota, se acaba (...) Entienda que usted no puede tener en lo que escribe cualidades que honestamente no estén en usted mismo. Entienda que usted no puede mantener fuera de lo que escribe indicios de la vileza o de la frivolidad que usted mismo hospeda. Si le gusta tener un sirviente detrás de la silla cuando come, eso aparecerá en lo que escriba; si tiene una miserable opinión de las mujeres, o resentimiento respecto a todo, o duda de la inmortalidad, todo ello aparecerá debido a lo que deja sin decir más que a lo dicho. No hay truco o astucia, arte o receta mediante los cuales pueda tener en sus escritos aquello que no posee usted mismo” (2005: 202 y 236). Nuestras palabras, nos dice Whitman, no pueden ser nada que no seamos nosotros mismos. Con lo cual, una vez más, se plantea la íntima relación entre poesía y vida. Por último, en relación con esto, hay una carta muy valiosa de Paul Celan traducida por Gola, en la que, como Whitman, fustiga la artimaña y subraya la importancia de una autenticidad de vida: “Ciertamente, existe aquello que ahora, con tanto gusto y tan ligeramente, se denomina oficio. Pero el oficio como trabajo exacto y honesto, es la condición de toda literatura (...) Algunos (ah, yo no me cuento entre ellos) disponen todavía de un nombre, el oficio (*Handwerk*), lo llaman, un asunto de las manos. Y esas manos a su vez pertenecen a un solo hombre, es decir, a un alma única y mortal que con su mutismo y su voz busca un camino. Sólo manos verdaderas escriben un poema verdadero. En principio no veo ninguna diferencia entre un apretón de manos y un poema. Que no nos lleven de nuevo a aquella “poiein” y a otras tonterías. Esa palabra, con sus cercanías y sus lejanías, significa totalmente otra cosa que lo que se le quiere hacer decir en el contexto actual. Hace años he podido ver de cerca, durante un cierto tiempo, y más tarde comprobar a mayor distancia, exactamente, cómo ese “hacer” poco a poco degeneraba en una habilidad y en una artimaña embaucadora. Sí, esto también existe, usted seguramente lo sabe, y no proviene del azar. Vivimos bajo un cielo sombrío y hay pocos hombres. Por esta razón, sin duda, hay asimismo pocos poemas” (1997: 66s).

Muchas veces caminábamos con Juan por el parque que estaba sólo a unos pasos de su casa. Eran siempre caminatas muy conversadas, lentas, interrumpidas a cada rato para recordar algún poema, historias, anécdotas, o explicaciones puntuales. A veces nos sentábamos en algún banco, de aquellos dispuestos frente al río para observar sus imágenes cambiantes (...) Otras veces los paseos eran menos urbanos. Un verdadero placer hacerlo en la compañía de alguien que conocía el nombre de las florecillas del campo, y el de los pájaros, y el de los árboles. En esos vagabundeos, para mí, todo era aprendizaje; por supuesto, sobre literatura siempre, pero también sobre la modalidad y el cambio de las estaciones, el régimen del río, con sus descensos y crecidas, o sobre las costumbres de las aves, o todavía de los infinitos padecimientos que provenían del “junio de crecida” (*Las vueltas del río*: 30s).

Gola conoció a Ortiz alrededor de 1954 y a partir de allí comenzaron los viajes en lancha a Paraná, una ciudad a 30 kilómetros de Santa Fe, junto a Urondo, Saer y Mario Medina para visitarlo.²⁴ Analía Gerbaudo, en su reseña de *Las vueltas del río*, se refiere a estos viajes como “míticas peregrinaciones” (2011: 388), una expresión que no es desmesurada si consideramos, como señala Alberto Ruy Sánchez, que “cuando el viajero parte a la búsqueda de un lugar tan especial que pueda considerarse sagrado, de un santuario, su viaje es una peregrinación; comienza respondiendo a un llamado profundo que se vuelve geográfico, a una inquietud que lo agita corporalmente, a una pregunta total que lo conmociona. En el lugar sagrado, en principio, recibirá respuestas, dones, paz, bendiciones o, si es muy afortunado,

²⁴ Medina era, como lo define Marcelo O’Connor en un obituario de Saer, un “caficho melancólico, pródigo, erudito en libros”, que regentaba El bosque alegre, “un peringundín con motel anexo”, en cuya recepción “tenía una biblioteca excelente”, y donde amanecían “escuchando música, leyendo poesías, conversando interminablemente con Marcelo Tumas, Roberto Maurer que traía el saxofón, Juan L. Ortiz, con su larga boquilla de bambú, que se cruzaba desde Paraná nada más que para visitarnos. Allí, recuerdo, celebramos los 30 años del poeta Hugo Gola” (O’Connor, 2015: edición digital).

una iluminación” (2015: edición digital). Esta presencia ante lo especial, el llamado y el don es justamente lo que recorre las visitas a Paraná, tal como se puede leer en el prólogo de Saer a los tres volúmenes de la poesía reunida de Ortiz (preparados por Gola y publicados en 1970 por Rubén Naranjo para la Biblioteca Vigil de Rosario, que fue destruida por la dictadura),²⁵ salvo que el lugar sagrado, ardoroso, al que se responde como a un llamado, no era sólo un espacio geográfico, sino, paulatina y sustancialmente, el espacio afectivo formado por la amistad:

La enseñanza de Juan era el propio Juan, la simplicidad de su vida y de sus relaciones (...) Nosotros, sus amigos de Santa Fe, tuvimos la suerte de verlo a menudo. A veces, era él quien cruzaba el río, con un bolso cargado de libros, manuscritos, tabaco y anfetaminas (...), y pronto nos juntábamos en algún lado, en lo de Hugo Gola, en el motel de Mario Medina, o en mi propia casa de Colastiné, alrededor de un asado y de un poco de vino, quedándonos a conversar el día entero, la noche entera, la madrugada entera. Otras veces, éramos nosotros los que cruzábamos a Paraná. Tomábamos la lancha temprano, un poco después de mediodía, y a eso de las tres ya estábamos subiendo la barranca en la siesta soleada (...) Si hacía buen tiempo, nos sentábamos a matear en el jardín o, mejor todavía, atravesábamos la calle y nos instalábamos en algún rincón del parque, bien alto, a la sombra si hacía calor y, fumando y conversando, nos demorábamos hasta el anochecer que iba subiendo por la barranca, el río y las islas (...) Adormilados de vino y de fatiga nos balanceábamos con la lancha que se balanceaba en el río de medianoche, contentos de haber salvado un día —y la vida entera quizás, si

²⁵ Véase el documental de Marilyn Contardi, *Homenaje a Juan L. Ortiz* (Santa Fe: UNL, 1994). Contardi, que fue alumna de Gola en el Instituto de Cine (del que hablaré enseguida), recoge los testimonios del propio Gola, Saer y Naranjo. Además, utiliza fotos de Ortiz tomadas por Esteban Courtalón, otro alumno del Instituto.

juzgo por la alegría intacta que me visita hoy, casi treinta años más tarde, mientras escribo estas páginas (2005: 14).

El tercer momento que distingo comienza a fines de la década de 1950. Es el periodo en que Gola, junto a Saer, se convierte en profesor del Instituto de Cine de la Universidad del Litoral. Son los años en que trabaja con estudiantes como Raúl Beceyro (hoy director del taller de cine de esa universidad), Marilyn Contardi, Roberto Maurer, Patricio Coll, Luis *el flaco* Priamo y Esteban *Pucho* Courtalón, entre otros. Son los años en que las clases comenzaban en las aulas y terminaban en el Doria (la pequeña sucursal de un bar, El gran Doria, ubicada en un espacio anexo a un cine de la ciudad).²⁶ De esa relación existe un texto

²⁶ Para conocer más de ese instituto, existe un preciso y documentado estudio histórico de Claudia Neil y Sergio Peralta, “1956-1976, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral”. Es un documento importante para nosotros, pues, además de darnos una idea del lugar destacado de ese centro de estudios, nos acerca a un periodo poco conocido de Gola y que precede a su exilio. Los autores reconocen tres periodos de ese instituto: el primero, que va de 1956 a 1962, comprende el origen y definición institucional del proyecto formativo y estético-político a cargo de Fernando Birri, que tiene como contexto “una refundación modernizante” de la Universidad del Litoral y el desarrollo artístico de la ciudad; el segundo, que va de 1962 a 1969, se ciñe a la gestión directiva de Adelqui Camusso y muestra cambios en el proyecto formativo, orientado a una narrativa filmica como “gesto de un grado de autonomía estética respecto de cualquier discurso político circundante” y con una fuerte presencia de lo literario como posible “catalizador” de las nuevas producciones cinematográficas; y el tercero, que va de 1969 a 1976, donde “ambos proyectos se solapan y amalgaman de distintas maneras, dando resultados también distintos” y donde acontece el cierre del Instituto (2007: 10-76). Gola entra a partir del segundo periodo. De acuerdo con un estudio de Adriana Crolla, “el 12 de enero de 1962 se llamó a concurso para cubrir las nuevas cátedras” de la currícula formal aprobada en 1960 y Gola “ganó el concurso de Profesor Titular en el Departamento de Integración Cultural y en la Escuela de Cinematografía” (2014a: 48). Si Birri y Camusso, de acuerdo con Neil y Peralta, tienen “como referencia la experiencia pedagógica del Centro Sperimentale di Cinematografia de Cinecittà de Roma, donde ambos se formaron”, y si para Birri era importante preguntarse “hasta dónde era posible una asimilación de toda esa experiencia vital con la cual ha tonificado al arte cinematográfico la actitud neorrealista” (*apud* Neil y Peralta, 2007: 20s), “la entrada de ‘foráneos’ [a la cultura institucional que formaliza el proyecto]” orilla, en la hipótesis de Neil y Peralta, a que “el proyecto formativo sea revisto”. Por foráneos, dicen ambos especialistas, “nos referimos a Juan José Saer y Hugo Gola” (48). Con ellos entra la literatura al Instituto y se genera un cambio decisivo: “la investigación con el recurso metodológico de la encuesta, considerada punto de partida de la realización documental, y el fotodocumental como instancia necesaria en la preproducción se diluyen como estrategias de entrada a la ‘realidad’. El trono ahora es ocupado por el texto literario [...]. La literaturización y ‘privatización’ de las temáticas no equivalen a debilitamiento del compromiso con la realidad y con la crítica de esa realidad. Más bien, la realización se mantiene en ese territorio ahondando en la narrativa del film, como gesto de autonomía estética respecto de cualquier discurso político circundante, como praxis política en sí. ‘Toda experiencia estética demanda comprensión, máximo cuidado, respeto sumo hacia quien la intenta –escribe Gola al director interventor Raúl Rodríguez Horta [que releva en el puesto a Camusso a fines de los sesenta]. A un alumno al que se le impide abordar asuntos de su íntimo interés sólo le queda la indiferencia o el abandono. La

valioso de Priamo, “Relato con fotos fijas y *raccontos*”, incluido en *Fotogramas santafesinos*, entre cuyos organizadores están justamente Priamo y Beceyro. Su relato está dedicado a Gola y Saer, con una línea conmovedora de René Char: “En mi país se dan las gracias”.²⁷ De alguna manera, Gola hizo extensiva la enseñanza de Ortiz entre sus alumnos (algunos de los cuales también se sumaron, ya en calidad de amigos, a los viajes a Paraná), pues él mismo era la enseñanza, la simplicidad e intensidad de su vida como inspiración docente, su necesidad de ser verdadero consigo mismo, como puede verse claramente en el relato de Priamo:

Hugo Gola y Juan José Saer fueron los docentes de mayor influencia para buen número de alumnos del Instituto. También para mí, en especial Gola (...) Conociendo su trabajo posterior en el Instituto, veo (...) su preocupación por introducir perspectivas diversas sobre el arte y la cultura, y ampliar la escala de intereses centrada por entonces en el documentalismo de crítica social, que se había consolidado como fórmula característica y crecientemente férrea dentro de la escuela, algo que Hugo advertía encaminado a

‘academia’ es lo opuesto a toda tarea creadora. Aunque funcionara bien burocráticamente solamente produciría profesionales adocenados’. Aunque la cita consigue mayor potencia en el contexto de la Huelga del 70 [de la que hablaré más adelante] esclarece posiciones por contraste: Gola está defendiendo el derecho de los alumnos a contar historias (como la de una prostituta) distanciándose de la gestión del Director” (50s). De acuerdo con Neil y Peralta, “algunos alumnos establecen con los docentes Saer y Gola, desde 1962, una relación intelectual que trasciende lo puramente académico y llegan a tener sus propias instancias y lugares de reunión: sumado al Bar de Osuna y la casa de Leus Creus, los entrevistados [Estela Figueroa, Estela Torti, Oscar Oscar Meyer, Luis Priamo, Patricio Coll, Raúl Beceyro y Jorge Goldenberg] recuerdan muchas reuniones en la casa particular de Saer en San José del Rincón [...]. Gran parte de los entrevistados acuerdan en ver a Saer y Gola como importantes motores de realización. Reparar en reconocer una relación epigonal mientras rescatan que fueron ellos quienes brindaron la posibilidad de acercarse a lecturas y planteos que no se propiciaban en otras cátedras” (50s). Por último, Sergio Wolf, en “La primera toma del cine social”, un artículo periodístico en el que repasa la historia del Instituto, debatida entre “birristas” y “no birristas”, señala que, dentro del desarrollo del cine argentino, “el cine social argentino sigue pagando su deuda con aquella pequeña casa donde se originó un movimiento decisivo [se refiere al pequeño espacio de 1957 donde Birri dio la primera clase que derivaría en la formación del Instituto], bajo la consigna de la elaboración creativa de la realidad” (2001: edición digital).

²⁷ No está de más decir que ya en aquellos años, en 1952 para ser precisos, Char había comenzado su correspondencia con Raúl Gustavo Aguirre, quien tradujo el primer libro del poeta francés al castellano. Ese intercambio epistolar duró treinta años, fue publicado en 2014 por Gallimard y traducido al castellano en 2016 por Magdalena Campora.

convertirse en dogma [se refiere a la línea planteada por Fernando Birri, fundador y director del Instituto, inclinada a un documentalismo social, realista, ante la que Gola y Saer, en materia de cine, proponían el trabajo de Antonioni, Pasolini, Dreyer, Visconti, Bergman, Wells y otros]. En realidad, Hugo también tenía sus fijaciones y preceptos, sólo que eran de naturaleza inspiradora y propiciatoria, más que restrictiva. Uno de ellos era una cita de Pavese: “El poeta debe ser el intelectual más culto de su tiempo”. También repetía a menudo la frase de Baudelaire: “Lo único que salva es el trabajo”. Otra sentencia que me gustaba mucho criticaba el lenguaje revestido de conceptos teóricos canónicos o a la moda: “¿Por qué no hablan la lengua que les enseñó su madre?”; ésta la había tomado de un marxista ruso, cuyo nombre olvidé, hartado de escucharle a los jóvenes militantes soviéticos repetir el mismo discurso ideológico impersonal y mimético. Siempre recuerdo un comentario que hizo como al paso, castigando pretextos y justificaciones de alguien que no producía: “El que tiene algo que decir lo va a decir con una cajita de fósforos...” Es una frase muy interesante porque combina propósito consciente y destino, necesidad expresiva con voluntad de expresión. *Lo importante es volcarse y reconocerse*; no importa que los medios sean precarios, ya habrá tiempo para pulirse, si tal cosa se da. Creo que a mí me impresionó sobre todo por esto último: *lo importante es el empeño en el diálogo del espíritu consigo mismo*, y para eso la cajita de fósforos es más que suficiente. *Trabajo; trabajo y autenticidad*, sobre eso machacaba Hugo. El día 16 de noviembre de 1946 Pavese anotó en su diario: “Quien no está dispuesto a sacarse el sombrero ante la cultura, a trabajar penosamente y a entrar en un templo (así se nos aparece al principio, y luego se transforma en nuestra propia sangre), que permanezca ignorante. Se lo merece”. Siempre que leo esto pienso en Hugo (...) Hugo, con la intensidad de su pasión profunda y candorosa por la palabra poética (en esto el candor es una condición de la inteligencia), me había convencido de que leer poesía era, simplemente, un bien. Una noche, apenas entró al aula de primer año, Hugo

sacó la antología de Giuseppe Ungaretti traducida por Rodolfo Alonso y editada por Abril, se sentó sobre la mesa y, casi sin preámbulos, comenzó a leer ese poema extraordinario, “Los ríos”; y después aquel otro inolvidable, “Envío”. Su voz enfática resonaba en la sala (y aún resuena en mi cabeza): Gentil / Ettore Serra (2007: 106ss, yo subrayo).

Dar vida al maestro, no traicionarlo, no significa cristalizar sus certidumbres, ni estudiar sus gestos y expresiones para reproducirlos, sino abreviar en lo más vivo: el fuego de la propia voz, el rito íntimo del corazón, la exploración de lo desconocido, con la única compañía del fuego interno. “Tus manos arden / el fuego / consérvalo” (*Poemas reunidos*: 89), dice Gola en un poema. Y este fuego, como hemos venido observando, en Gola no sólo está cargado de afecto, sino también de reflexión y conocimientos. Hay aquí una manera de aprender muy valiosa, pues el candor, como dice Priamo, es una condición de la inteligencia, y la humildad, *como quien entra en el templo de su propia sangre*, es indispensable. No hay lugar para una especie de afectación aristocrática que perturbe el uso de la lengua: todo lo necesario está, nuevamente, en una lengua local, íntima, orgánica, dialectal, afectiva, materna. Aquella expresión que recuerda Priamo, “¿Por qué no hablan la lengua que les enseñó su madre?”, no busca limitar el vocabulario a lo aprendido, digamos, en casa o en la infancia, sino atraer las palabras, como dijimos ya al trabajar con las reflexiones de Diego Tatián, a esa zona mínima o de “un castellano íntimo”, “sin banalidad ni estridencias”.

A mi modo de ver, son estos tres los momentos que articulan, en la sensibilidad de Gola, el *mínimo lugar* que le hizo Santa Fe, el mismo que le fue negado en Londres y que intentó resarcir en México. Todo ello posibilita el descubrimiento de una luz que, a diferencia de la natal, “no cae”, o más exactamente, “una verdad de la luz”, alimentada por la ensoñación

de lo natal, que no cae “aunque varíe / la dirección del viento / o de las hojas” (*Poemas reunidos*: 57).

Hablar del afecto en Gola no tiene un valor puramente biográfico. Por lo contrario, está ligado a su poética y lo que pone en crisis es justamente el campo biográfico. El afecto, como señala Rowe en una entrevista, “excede la identidad” y a menudo disipa “la relación sujeto-objeto”, no hay “sujeto ni objetos claros”, es un alimento “desorganizado” para el poema, no objetiviza como el sentimiento, no es “redondo” como éste, y “siempre estuvo en la poesía, pero ahora nos damos cuenta un poco más” (2014: edición digital). La de Gola no es una poesía de sentimientos, sino de una carga afectiva como la que describe Rowe. Es cierto que en sus poemas hay ríos, árboles y amistades, pero, sobre todo a partir de *Siete poemas* (donde a decir de Milán se “anuncia un giro” en esta obra), los poemas se internan, volviendo a las declaraciones de Rowe, “en un fluir, una intensidad” que consume sujeto y objeto, especialmente en el poema largo. Hablamos, por supuesto, de un tránsito ritual, de la condición de fuego que se comentó páginas atrás, donde los elementos y sucesos *se desvanecen hasta perder su línea envolvente* y se convierten en una vibración. Todo esto se desarrolla en *Siete poemas* y *Filtraciones*, pero se encuentra ya en los poemas tempranos:

Ni las manos
ni los ojos
ni estos pies
que me llevan
son míos
yo ya no existo
Me derramé de golpe

(...)

Yo iba
creí que iba
y no era yo
sino un aire
llevado a tumbos
barrido casi
por la mañana

No pude hablar
era una luz
evaporada

La mañana subía
y yo
amontonadito en ella
giraba

(*Poemas reunidos: 25*)

Ya desde esta fase temprana aparecen los giros, las espirales, como el movimiento constitutivo que conduce a una especie de anatomía mágica: *yo ya no existo*, dice el poeta, *me derramé de golpe* (se excede la identidad, en los términos de Rowe), *éestas no son mis*

manos, ni mis pies, sino las de *la mañana que gira*. El sujeto, efectivamente, se ha disipado (o *evaporado*), para entrar en el cuerpo o la anatomía de un rito poético, en el cuerpo articulado por la poesía. Se va del yo al otro, a la videncia (como planteaba Rimbaud), que es el exceso, o la *identidad excedida* de la que habla Rowe. En Gola, el fluir o la intensidad trastornan la relación sujeto-objeto, pues los funde en un giro y los disipa.²⁸

Las palabras de la poesía de Gola, son las palabras nacidas de una carga afectiva:

Cuando el poeta siente el deseo de escribir, un intenso deseo de hacerlo, va al encuentro de las palabras, intenta capturarlas y someterlas a ese deseo, para construir con ellas un objeto verbal que transporte a la vez la *carga afectiva*, de donde el deseo proviene, y la objetividad que también se requiere en esa construcción con el lenguaje. Es decir, todos los elementos con los que se logra crear, a veces, una forma viviente. Por lo menos, ello sucede en el poema lírico (...) Quien cree que la inspiración existe y es esencial, y que el sonido es el aspecto sustantivo del lenguaje literario, puesto que posee más significación que el sentido, sustenta sin duda la idea de que no es la reflexión lo que

²⁸ Por este motivo, no me parece del todo exacta la observación de Saer acerca de que “el tema casi constante de los poemas de su primera etapa expresan lo contrario de una unidad con lo exterior: un evidente desgarramiento” (2004: 11). Desde luego, abundan los poemas que señalan este desgarramiento, es una constante, pero también lo es la comunión con lo exterior, o por lo menos, con algunos elementos de lo exterior. Saer dice aquello porque objeta “la concepción general” de Milán “en el sentido de que la poesía de Gola parte de una actitud unitiva con lo que es real” (11), pero a mi modo de ver, Milán también acierta: hay elementos – ríos o árboles– con los que se une desde el principio. Más adelante, en su prólogo, Saer precisa la lectura: “Solamente a partir de los *Siete poemas*, es exacta esta descripción de Milán: ‘De ahí su respeto frente al objeto, casi podría decirse su pudor. Como los imaginistas norteamericanos, especialmente como Williams, en el fondo de la poesía de Gola se intuye un deseo de pureza, de no contaminación referencial. Que el árbol sea árbol, que el fresno sea fresno y que la hoja sea hoja. Y la rama, rama’. Hasta los poemas de 1982, sin embargo, es decir, en la mayor parte de su producción, lo exterior es alternativamente enemigo o benévolo, según las modulaciones afectivas de la fluencia lírica” (11s). Si bien en este nuevo pasaje Saer matiza su lectura y sostiene que lo exterior es alternativamente enemigo o benévolo, lo cual me parece más ajustado, mantiene la idea de que “la mayor parte” de la producción de Gola responde a su lectura del desgarramiento. Pero esto no es posible, pues los poemas publicados hasta 1982 (71 en total, casi todos breves), agrupados en tres libros (los libros santafesinos, por llamarlos de alguna manera), no representan siquiera una tercera parte de la poesía reunida (el volumen que Saer prologa), ni mucho menos, sin duda, lo más importante de su trabajo. Sea como desgarramiento o como fusión, hay, sin duda, *una retórica seca, en oposición a una retórica jugosa*, que no pasa por la metáfora, como dice De Campos acerca de Ortiz. Una rama es una rama, o mejor, es la rama del poema: la rama de la memoria, de la lengua y los fuegos, de la afectividad.

produce lo verdaderamente grande, sino, aunque no lo diga expresamente, alude al peso de la *afectividad*, esa otra zona humana muchas veces descuidada por los “hombres de ideas” (*Prosas*: 67 y 26, yo subrayo).

Gola publicó en Santa Fe tres libros, los dos primeros llevan títulos, digamos, reservados, informativos (*Veinticinco poemas y Poemas*). El tercero, sin embargo, contrasta porque hace explícita una síntesis de lo escrito y vivido hasta ese momento: *El círculo de fuego*. Ese círculo se compone del lugar de la infancia sellado por el fuego y del lugar adoptivo que descubre su propia incandescencia. El círculo de fuego es un círculo afectivo, *un mínimo lugar*, en el cual abrevará la parte más arriesgada de su trabajo y que lo sostendrá en las hostilidades del espacio, especialmente las del exilio por venir.²⁹ No era tan errada, después de todo, la lectura inicial acerca de que no hay ruptura entre Pilar y Santa Fe. La luz cae al salir de lo natal, es cierto, pero entre lo natal y lo adoptivo conforman un sustrato único, el afectivo, indispensable para el desarrollo de sus poemas. Es como si el fuego, mediante giros, “pestaños” o “batallas” (Bachelard, 1986: 56), hubiera persistido entre un lugar y otro. Sus palabras son las palabras aprendidas al calor de la infancia rural y la amistad.

El *mínimo lugar* aparece así como resultado de una “fidelidad a la poesía” (como señala Fernández Granados en la entrevista que le hace a Gola), de no ceder a la artimaña, de cobijarse en el espesor de lo afectivo, o lo que es lo mismo, reconocer *una mínima verdad* y responder a ella:

²⁹ En *Las vueltas del río*, señala: “En algunas ocasiones [las lecturas con Juan L.] se hacían mientras aguardábamos que el asado estuviera a punto. Una buena costumbre que, más espaciadamente, cada uno de nosotros todavía conserva. (Creo que ésta es la tradición que más perdura, y aun, quizá, la que más nos ayuda a soportar las inclemencias del mundo.) Sentarnos en rueda frente al fuego, charlando, acompañándonos con vinos; recordando, conjeturando. Juan L. está asociado en mí a esa memoria, y a pesar de los años transcurridos, el aura de aquel tiempo no se disipa. Nos gustaba sentirnos acompañados y nos gusta todavía” (9).

Con esta verdad
pequeña
que llevas
desde hace tanto tiempo

Con esta verdad
empuñada
no temes al aire

Cada soplo sin embargo
hace temblar tus pies
y cerrar ligeramente
tus ojos

Pero esta verdad pequeña
se agranda
y brilla
cuando golpean
sobre tu debilidad
o tu clemencia

(Poemas reunidos: 57)

Desde luego, Santa Fe no era por completo un lugar propicio. Hay un desgarramiento evidente en los poemas, como lo señala Saer. Lo propicio era la atmósfera cultural de los años sesenta y setenta, la calidez de los amigos y la luz encontrada a través de la poesía. El “corazón gastado” por los “latidos de muerte” lleva a un “corazón de luz” que “cava ferozmente / en la sombra” (*Poemas reunidos*: 120) y que se afirma: “no cedas al miedo / el tiempo es tuyo / si descubres la paciencia” (*Poemas reunidos*: 121). Si me he detenido tanto en los poemas iniciales (escasamente atendidos por la crítica), es porque ahí veo huellas de la consolidación de su poética, o lo que es lo mismo, de *su lugar* (*un lugar propio*, como pedía Virginia Woolf). En aquel poema —absolutamente clave para entrar a su poesía— sobre la percepción de un centro incandescente como eje del ser, escribe: “Junto a la superficie de mármol / apoyado en la madera gastada / reflejando sobre un espejo lateral / la indecisión y el miedo / descubrí la existencia / de una unidad / que excede todo lo previsto / descubrí la relación / entre los rostros / y los lugares / y los objetos / y los recuerdos / y todo lo que vendrá / y que algunos soñamos (...) / la secreta confianza / los momentos que salvan” (*Poemas reunidos*: 111). Y en otro momento: “quiero hacer pie sobre esta gracia nueva” (*Poemas reunidos*: 88).

Junto a las experiencias artísticas y a la intensidad de las amistades, hubo un hecho relevante que, si bien mantiene relación con el exterior, es más íntimo, privado, y que de alguna manera es el equivalente de la experiencia glosolálica de Pilar. Gola lo cuenta en la entrevista con Fernández Granados:

Recuerdo otra anécdota asociada a estos encuentros con la poesía. En la ciudad de Santa Fe hay una calle central por donde toda la gente, a cierta hora del día, camina [se refiere a la calle San Martín, también conocida como “la peatonal”]. Solía andar mucho por ahí

porque había cafés donde me detenía a leer, a escribir, a anotar cosas. Había también, a veces, mañanas de otoño. A mí el otoño me gusta mucho. El otoño allá es una estación muy especial: días indecisos, seminublados, tibios, ni fríos ni cálidos. Por ese tiempo tomaba un poco y caminaba mucho por el centro de la ciudad. Y recuerdo ese momento. Iba caminando como perdido en medio de la calle, había mucho ruido, conversaciones de la gente, eran las once de la mañana. En esa calle había casas de discos que ponían música a un volumen muy alto. Sonaba una cumbia. Me paré a escuchar y se fue produciendo en mí una especie de éxtasis, una sensación de afectividad intensa que lo abarcaba todo, las personas, la calle... Aquel estado duró cinco minutos, diez minutos, durante los cuales todo se transformó... Hace cuarenta años y todavía lo recuerdo bien. Incluso me aprendí un poema de Yeats, porque me parece la definición de ese momento: “Mi año cincuenta vino y se fue. / Me quedé sentado, hombre solitario, / en un local de Londres abarrotado, / con un libro abierto y una taza vacía / sobre el mármol de la mesa. / Mientras, en el local y en la calle vislumbré / mi cuerpo en una llama repentina. / Y veinte minutos, más o menos, / pareció tan grande mi felicidad / que estaba bendito y podía bendecir” (1997: 5).

El fragmento de Yeats pertenece al extenso poema “Vacilación”. Nueve años después de esa entrevista, en 2004, Gola publicó un poema, también extenso, con el mismo nombre, y hay un pasaje en el que relata nuevamente esa anécdota:

un día

en plena calle

una mañana

quizá de otoño

grisácea
entre el ruido
y la música
estridente
en plena calle
un ritmo que
venía en el aire de afuera
anidó
en el cuerpo
se hizo uno
y de a poco el que era
fue dejando de serlo
y fue uniéndose al contorno
y las manos y los ojos
y los labios
fueron perdiendo pertenencia
invasados
o más bien anegados
o disueltos

el que andaba en la mañana
se detuvo
ya no podía avanzar
la calle era ruidosa
y la música estridente
y el que empezó

ya no existía
todo estaba desbordado
y lo de afuera dejó de estar
afuera y lo de adentro
salió del interior
y el movimiento se detuvo
los ojos dejaron
de ser un sentido individual
y también el oído
el tacto el gusto
el olfato y la respiración
sobre todo se hizo
espaciada lenta
y aceptó el ritmo ordenador
cesó toda diferencia
y una y la misma
fueron todas las cosas
sin intersticios
ni ranuras
ni huecos
ni vacíos
se borraron
los límites hostiles
lo mío y lo tuyo
ya no hubo negro
ni blanco ni rojo

ni alto ni bajo
ni bueno ni malo
nada mantuvo su sustancia
o quizá sí
el cuerpo apenas consciente
salió entonces de sí mismo
derramándose
sobre el contorno
y el contorno antes
inaprensible
dejó de ser hostil
o indiferente
el soplo
la ráfaga
duró sólo un instante
en el tiempo
pero salió de él
y por unos minutos
–20 más o menos– dijo
Yeats, “estaba bendito
y podía bendecir” (288ss)

El pasaje alude a uno de esos *momentos de relación y que salvan*. De fusión y disolución del sujeto. Una disolución de límites y diferencias, que deriva en una fusión con el exterior. Una organización del mundo y del poema por la vía del ritmo. Un éxtasis que,

aun cuando es una ráfaga, se da “de a poco”, con una respiración espaciada y lenta. Al igual que en el poema temprano donde se derraman sus ojos, manos y pies para subir girando como luz evaporada, aquí también “el cuerpo apenas consciente” sale “de sí mismo / derramándose / sobre el contorno”, y vislumbrándose en “una llama repentina”, como dice Yeats. El poema, entonces, hecho de giros de palabras, de vueltas de río, convoca sueños, pasiones, “precarias certidumbres” (280), vacilaciones, miedos, sonidos, conocimientos, para disiparlos, o para devolverlos a un estado primitivo de fuerzas, e inaugurar así *su propia vida ardiente* (para reponer aquí las palabras de Bachelard traducidas por Gola).

Es en la suma de estos conocimientos y experiencias, adquiridos al calor de la afectividad, que Gola construye *su* lugar. Es al calor de ese lugar santafesino que Gola forja su lugar poético.

III. EXILIO: LA BÚSQUEDA DE UN LUGAR

1.

En mayo de 1975 Gola salió clandestinamente de Argentina “a causa de los estragos de la Triple A [Alianza Anticomunista Argentina]” (Crolla, 2014b: 177), un grupo paramilitar de un sector del peronismo, que estuvo encargado de perseguir, asesinar, torturar, detener o desaparecer a diversos actores de izquierda, entre ellos no pocos escritores. El hostigamiento a Gola se hizo explícito un año antes, cuando fue detenido en un par de ocasiones (una de ellas junto a su hija menor, la traductora Patricia Gola, que tenía entonces menos de quince años) y comenzó a recibir llamadas anónimas para amenazarlo de muerte, hasta que un día pusieron una bomba de alquitrán en su casa.

Sin embargo, a diferencia de la mayoría de aquellos escritores (como Francisco Urondo, Rodolfo Walsh, Antonio Di Benedetto, Miguel Ángel Bustos y Haroldo Conti, que finalmente murieron a manos de la dictadura militar, instaurada en 1976), Gola no formó parte de Montoneros (organización guerrillera de la izquierda peronista), ni del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), ni parece haberse involucrado mayormente en asuntos políticos. A juicio de Gola, bastó con que a mediados de los años cincuenta hubiera tenido un efímero paso por las filas del Partido de la Juventud Comunista para levantar las sospechas de los represores.³⁰ Debido a ello, en 1975 decidió abandonar Santa Fe con rumbo a Buenos Aires y de allí partió con su familia a Londres.

³⁰ Gola se afilió a ese partido al terminar sus estudios universitarios en 1954 y lo abandonó seis años más tarde porque, según señala en una entrevista inédita de Zaidee Rose, estimó que el ambiente al interior de la organización era “imposible”. En esa entrevista, al hablar del partido al que pertenecía, Gola lo denomina “Partido de la Juventud Comunista”, pero seguramente se trata de la Federación Juvenil Comunista de la

Con casi cincuenta años de edad, Gola se vio orillado una vez más al desarraigo, aunque esta vez la experiencia estaría marcada por la brutalidad represora. Santa Fe, que para Gola fue constituyendo un lugar propicio debido a la amistad, los libros y la poesía, desembocó en la dispersión: “en los más inesperados lugares del mundo”, cuenta Saer en el prólogo a la poesía reunida de Gola, “cayeron los fragmentos de nuestro pasado, como los restos de una explosión. Caracas, Bogotá, México, París, Ámsterdam, Barcelona, Londres, de buena o mala gana, nos acogieron” (2004: 8). Gola residió en Londres durante año y medio y luego prefirió trasladarse a México. Así comenzó su exilio, que se prolongó hasta 1986,

Argentina (organización dependiente del Partido Comunista de Argentina). Adriana Petra, en su tesis doctoral *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*, señala que Gola en efecto perteneció al PCA y lo abandonó a principios de los sesenta. En un estudio previo (“El momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos”), Petra afirma además que “Hugo Gola fue uno de los protagonistas del debate que en 1956 enfrentó a Héctor Agosti [uno de los miembros más destacados de aquel partido e impulsor de las primeras traducciones de Gramsci al español] y otros intelectuales con las autoridades partidarias en el transcurso de la Primera Conferencia Nacional de Intelectuales Comunistas, convocada con fines disciplinarios dada la publicidad que habían tomado algunas diferencias internas sobre el carácter de la tradición cultural y la crítica comunista” (2010: edición digital). Ya en la recta final de esta tesis, encontré una entrevista de Myriam Moscona a Gola donde éste da algunas declaraciones interesantes sobre su participación política en Argentina: “En el 44 ya estaba Perón. No obstante mi incultura política, sentía un inmenso rechazo. En el 45 fue la primera elección que hizo Perón en Argentina y la precedió una campaña muy dura con un número de heridos y muertos. Yo comenzaba a hablar en actos públicos. Eso reclamaba una preparación y fue, digamos, un estímulo para el conocimiento. Cuando ingresé [a la Universidad del Litoral], ya estaba Perón instalado como presidente. La posibilidad de trabajar en cualquier cosa relacionada con el Estado era remota, por eso busqué, de todas las profesiones, la que menos me desagradaba y me decidí por abogacía, pero nunca la ejercí. Yo quise hacer un viaje a Italia con un amigo y me negaron el pasaporte. Nos tenían fichados. Más tarde, me echaron de la universidad. En el 55 cae Perón y a los que nos habían marginado por razones políticas nos volvieron a reintegrar al trabajo. Borges llamaba a esa caída ‘la revolución libertadora’. Para entonces creo que yo era conocido como un tipo incendiario” (2004: 15). Haciendo a un lado las pequeñas imprecisiones de fechas históricas y los saltos bruscos que Gola realiza al referirse a su trayectoria personal, la cita da una idea más clara de su participación en temas políticos y cómo esto pudo haber influido en el acoso posterior que sufrió y que lo llevó a exiliarse. Esto importa porque a menudo, al hablar de Gola, se minimiza, disimula o niega su relación con lo político, como si se hubiera mantenido al margen o incluso desinteresado del tema, dedicado exclusivamente a la poesía. Por otro lado, es posible que en el hostigamiento que sufrió a manos de la Triple A también esté relacionado con su condición de docente universitario y su participación como tal en la Huelga del 70 del Instituto de Cine, ya comentada en el capítulo anterior. Después de todo, como sugieren Claudia Neil y Sergio Peralta, “las causas [de la clausura del Instituto] deben buscarse en la crisis interna del peronismo, que enfrenta –en un exceso de simplificación– al conjunto de la derecha peronista [que dio origen a la Triple A] encabezada por el ministro de Educación Ivanissevich, con el conjunto de la izquierda del mismo partido que ha logrado hacerse de las principales posiciones del poder universitario [...]. El peronismo universitario refunda una institución que a ojos de la derecha peronista merece batalla” (2007: 70s). Hasta donde he podido investigar, Gola no adhería a ningún sector peronista en los sesenta y setenta (en los cincuenta estaba más ligado al ala intelectual y artística de izquierda), pero quizá su sola condición de universitario y escritor, sumada a su pasado en el Partido Comunista y a los otros hechos ya referidos, llevó a su hostigamiento.

cuando intentó instalarse nuevamente en Argentina (concretamente en Rincón, a siete kilómetros de Santa Fe, la capital provincial), tras el cese de la dictadura y la llegada de Raúl Alfonsín a la presidencia. La vuelta sin embargo fue breve, ya que sólo se quedó tres años, durante los cuales trabajó como asesor en la Universidad del Litoral.³¹ Debido a las nuevas reyertas militares, el estallido de la hiperinflación y la renuncia de Alfonsín, Gola decidió volver a México.

¿Tuvo el exilio incidencias de peso en su poética? Al hablar de Gola, invariablemente se menciona en primer plano su condición de exiliado. ¿Pero es realmente el exilio una marca de su trabajo? Como advierte Antonio Carreira en “La literatura del exilio”, no toda la obra de un exiliado “tiene una relación directa, consciente o inconsciente” con el exilio (2015: 9). Incluso hay autores, como refiere también Carreira, que abandonan su tierra al final de sus días o con una obra ya hecha. Para él, una obra “pertenece al exilio justamente en la medida que el exilio hace o deshace” a su autor (17). ¿Tiene pues esta experiencia un peso crucial en Gola como poeta? La respuesta es afirmativa. Más aún, en un poeta como él, para el que el lugar o la configuración ritualizada de un lugar tiene un peso tan importante, el tema no puede ser soslayado. Falta ver sin embargo qué de su poética se relaciona con esa experiencia y de qué modo la afecta. Eso es lo que me propongo estudiar en las siguientes páginas.

2.

³¹ Dentro de ese periodo, en 1988, organizó el número piloto de la revista *Poesía y Poética*, la cual continuaría editando en México. Además, como refiere Saer en el prólogo a la poesía reunida, durante ese retorno “promovió una decisiva colección de ensayo y de poesía que incluía, entre otros títulos, las obras de Hugo Padeletti, José Pedroni, Juan L. Ortiz, así como también los ensayos de Edgar Bayley, Ricardo Piglia y Agustín Zapata Gollán” (2004: 10).

Para Saer, “todos estos cambios [a los que Gola se sometió por el exilio], obligatorios e incluso brutales, pero en definitiva exteriores a lo esencial de sus convicciones, no modificaron en nada su reflexión permanente sobre el trabajo poético y sobre el modo de concebir su propia poesía. A diferencia de la de muchos otros poetas, la obra de Hugo Gola es relativamente corta, y podría decirse que fluye de una fuente única y constante” (2004: 9). Como dejé ver en las líneas anteriores, yo no coincidí –por lo menos no del todo– con esa lectura y explicaré por qué.

Gola no es un viajero ni su obra la de alguien seducido por los desplazamientos en busca de tierras desconocidas o fabulosas. No es alguien que celebre el nomadismo, la errancia o la aventura, como sí sucede con Bruce Chatwin y Werner Herzog, por ejemplo. Gola es un poeta de un lugar y todo desplazamiento lo realiza con pena y recelo.³² El exilio,

³² En un poema de su segundo libro, escribe: “Agua *quieta* / vives para la sed / estás despierta / aunque callada / tienes la alegría del *límite* / *contenida* me ayudas más / que los *vértigos* postizos / de un licor” (*Poemas reunidos*: 93, yo subrayo). También allí se manifiestan sus preferencias: la quietud, el límite, la contención, no el vértigo. Por otro lado, aunque ya se comentó en el capítulo anterior, conviene recordar que su apego a Santa Fe no tiene que ver con ostracismo o provincianismo: “Vivíamos en una ciudad de provincia, alejada de la capital, alimentándonos con nuestras lecturas y muy alertas para resistir los peligros de una mentalidad provinciana” (*Las vueltas del río*: 40). Desde su provincia, anima el contacto, la relación y el conocimiento tanto con Buenos Aires como con el exterior, cuya muestra más palpable acaso sea la organización con Urondo de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo en 1957. Estaba *quieto, pero despierto*, para decirlo con las palabras de su propio poema. Esa postura tiene mucho de lo que destacó de Ortiz en múltiples ocasiones: “[Ortiz] vivía retirado en una ciudad de provincia pero atento a todo lo que sucedía en su entorno, el inmediato y el distante. [Vivía] en provincia, sí, pero combatiendo con su actitud alerta, los estragos de la mentalidad provinciana. Tal vez debería agregar aquí que esa actitud fue transmitida, sin proponérselo, a sus amigos más jóvenes [entre los que se encontraba el propio Gola]. Había en ese desvelo una responsabilidad intelectual y una lección moral. Sus lecturas no se limitaban a la poesía o a la literatura. Con frecuencia nos hablaba de libros de antropología, de arqueología, de historia, de psicología (...). Juan L. había elegido la provincia para vivir y una casa –una habitación– como respaldo seguro, a fin de soportar las acechanzas de un entorno bastante hostil” (*Las vueltas del río*: 11 y 33, yo subrayo). Como puede verse en esas últimas líneas, se relaciona también con Ortiz la atención que Gola prodiga al lugar para guarecerse de las inclemencias del exterior. Ostracismo había, en todo caso, pero era de otra índole, inclinada a distanciarse de lo que percibía como falsedad. En el prólogo a la poesía de Ortiz, señala que éste “sabiamente ignoró” el trato con “la cultura oficial” y enseguida se pregunta: “¿Habrá que evitar sistemáticamente los vínculos con una cultura falseada, aunque difundida, para salvar la pureza e integridad de una obra literaria en nuestro país? Creo que la escasa vigencia de un pasado con momentos brillantes y la desorientación actual aconsejan esta vía. En este sentido, el camino de Ortiz nos parece ejemplar” (2005: 6). Como se mencionó en el capítulo anterior, Gola tiene en mente reconocer en sí mismo lo que considera legítimo, verdadero, o mejor dicho, una verdad, que abreva en su relación intuitiva con árboles y

el más pesaroso de esos desplazamientos, no pasará sin hacer mella: interpelará sus convicciones, alterará el modo de concebir su propia poesía (aunque de una manera muy singular, que en este mismo capítulo trataremos), pondrá a prueba esa fuente única y constante de la que habla Saer, le acercará conocimientos decisivos y le dará un giro clave a su escritura en el plano formal. Decir que no modificó en nada es una elocuencia apresurada y errática. El propio Gola, en la entrevista con Osvaldo Aguirre, al hablar de los cambios formales en su poesía, concede: “Es posible que la ruptura provocada por el exilio tenga algo que ver con estos cambios. La vida es la que va promoviendo dichas alteraciones” (*apud* Aguirre, 2011: 64). Y en “Vacilación”, publicado 28 años después de haber huido de Argentina, puede verse que el desplazamiento en su obra tiene un lugar importante:

Poco a poco
se aleja
aquello que parecía
indispensable
(...)
el que sale
oscila
el que asoma la nariz
recibe un viento
adverso
lenguas impenetrables
resistencia de seres

animales, pero también en la poesía, muy ligada a la figura de Ortiz. Como señala Milán, “algo de esa marginalidad de Juan L. Ortiz, quiso Gola para sí” (1989: 118).

y de cosas
(...)
en el comienzo
cualquier desplazamiento
incuba desazón
¿cómo perder sin pesar
aquellas tardes vacías
la lluvia lenta del otoño
o la sequía
las lagunas
los mínimos arroyos indecisos
el rigor del verano
las calles
donde la luz se demora
y el viento
que sopla
y sopla hasta en el sueño?

se pierde el pie de pronto
y de cada cobijo
surge la intemperie

(Poemas reunidos: 284 y 287)

La obra de Gola –un poeta reacio al desplazamiento– es una poesía marcada por los desplazamientos. O mejor dicho: nace del primer desarraigo, que se remonta al resquebrajamiento de lo natal, simbolizado en la caída de la luz de la infancia, y se prolonga en una sensación de desarraigo interminable. Si entre lo natal y lo adoptivo hay una ruptura manifiesta en los poemas (y luego también un “círculo de fuego” que enlaza ambos afectos y que de cierta manera atenúa el desamparo), el exilio acentúa en Gola el desarraigo y lo deposita en una sensación de extranjería permanente, un extrañamiento irrevocable frente a toda demarcación. Asolado por los movimientos, termina por manifestar su escepticismo ante la posibilidad de que exista un lugar adecuado en este mundo: “¿Hay acaso un lugar / que sea *el lugar?*”, se pregunta en “Vacilación” (*Poemas reunidos*: 287, subraya el autor). Tras el exilio, en sus escritos no concebirá más como propia una ciudad, acaso ya ni siquiera las que perdió en el pasado: “ahora que la muerte ronda”, dice también en “Vacilación”, “ahora que el desorden avanza / e invade esta sala / vacía / esta casa / este barrio / *esta ciudad ajena / como todas / el acto que sigue / vendrá pronto*” (294s, yo subrayo). El acto que sigue, la muerte, llegará para cerrar la errancia y confirmar que ésta fue la constante en este mundo, que no hubo lugar.³³ O mejor, que el movimiento se revela como única morada, y que esta única morada deviene, naturalmente, rotación, espiral:

hay poco más que *rotaciones*

otoño primavera

un simple desfasaje

³³ Un poeta como Paulo Leminski, diría que la muerte no cierra nada, sino que con ella apenas se sale “da embriaguez de viver, para o sonho de outras esferas” (*apud* Ademir Assunção, 2005: 44), pero no es así para Gola: para él, con la muerte sobreviene la pérdida de la conciencia individual y esto equivale a la imposibilidad, o al menos a la irrelevancia, de toda trascendencia. “El acto que sigue” es aquel que no tiene subsecuentes, que no crea espiral.

lo que al principio perturbó
se vuelve luego natural
y uno vive en un lento
desapego
la movilidad es al fin
la ley universal
toda morada es movediza
las piedras son las mismas
y también lo son las hierbas
los árboles florecen
y aquel caballo solitario
que pasta en la llanura
se lo vuelve a encontrar
en el cerro
en la colina (291s, yo subrayo)

Difícilmente aparecerán estas reflexiones en quien no se ha movido de casa. Y sobre todo, en aquel que, habiéndose movido, los cambios le resulten intrascendentes. Lejos de eso, la manera en que Gola se conduce en este mundo está atenta a los cambios, y particularmente a lo vulnerable que resulta el asentamiento de un ser humano (“toda morada es movediza”, dice Gola, con lo cual habla no sólo de lo dinámico, sino también de lo inestable y riesgoso). Esto lo sabe al reflexionar sobre su primer desarraigo, pero se agudiza y se vuelve una constante al emprender el exilio. Y sabe también que la poesía, ligada en su caso a lo natal, es una “verdad de la luz” que no cae, “aunque varíe / la dirección del viento / o de las hojas” (*Poemas reunidos: 57*). Una verdad, sin embargo, que se estremecerá con el

exilio, como si de una flama se tratara, lo que llevará a Gola a repensar su condición y a afirmar la poesía como su fuerza. Ya en una nota de diciembre de 1975, que acompaña su traducción de tres poemas de Eugenio Montale y que aparece en la revista *Crisis*, escribe: “Digamos que para un poeta siempre hay salvación. Digamos que para el hombre siempre la salvación es posible. Un poema es un acto de fe, una esperanza más honda que cualquier duda” (1975: 12). Y en la penúltima nota de *Prosas* (volumen que deviene una suerte de bitácora literaria escrita durante el exilio), Gola reflexiona sobre la errancia y el lugar del poeta, y plantea lo que podríamos considerar su conclusión al respecto, elaborada a la luz de su experiencia y hacia el final de su vida. Él, que en “Vacilación” se pregunta si “hay acaso un lugar / que sea *el lugar*” (287, subraya el autor), se responde:

En algún lugar leí este pensamiento del poeta griego Odiseo Elytis: “Tal vez es designio de Dios que el poeta no tenga lugar en ninguna parte”. Esta afirmación, tan rotunda, me parece un tanto excesiva (...). Estaría dispuesto a aceptar que en nuestras sociedades su lugar, el escaso lugar que se les ha asignado, es restringido, marginal, y en definitiva, muy precario e inestable. Platón mismo le había negado su lugar y esa exclusión se fue repitiendo a lo largo de los siglos, abierta o solapadamente. Es decir, que son los hombres quienes cuestionan al poeta, lo limitan o lo expulsan, negándoles su lugar sobre la tierra. No admiten su manera de mirar, su búsqueda de una existencia libre, amorosa, fraterna. Su sola manera de estar en el mundo cuestiona la conducta de los hombres integrados y exitosos. Pero habría que subrayar que ello sucede sólo en el universo humano, en las sociedades organizadas por los hombres, y que hay todavía otros espacios. Son también reales y nadie podrá nunca suprimirlos del todo. Aludo al lugar de la infancia, imperecedero, al espacio del sueño o al de la imaginación, tan cercanos e inseparables de la vida de los poetas. Además, agregaría todavía los múltiples lugares de la errancia:

campos y ciudades, parques y calles solitarias, espacios infinitos de la memoria. Y aún hay otra relación que no podrán arrebatarse a los poetas, me refiero a la que éstos tienen con los árboles y los animales, con las nubes, con el cielo vacío. Estos serán siempre lugares de los que no podrán ser excluidos. No habrá designio de Dios capaz de cercenárselos nunca (124s).

La cita de Elytis, que pertenece al ensayo “Avante despacio”, tiene una continuación interesante: “Que [el poeta] se encuentre siempre con las máquinas en marcha y levada el ancla” (2001: 254), y ello coincide con la idea de Gola acerca de que “la movilidad es al fin / la ley universal”. Gola se resiste, sin embargo, a ceder *su lugar* y apela a una especie de lugar interior, a los lugares del ensueño y los resquicios terrestres conquistados por el placer y el afecto, a las relaciones queridas desde la infancia. El trafagar al que lo orilla el exilio, el desarraigo presente en su vida (que se remonta incluso a antes de su nacimiento, si consideramos la atención que dedica en su último libro a la migración piamontesa de la que fue parte su abuela),³⁴ lo llevan a afirmarse en el viaje de la poesía. Esto no significa que Gola se haya hundido en una especie de solipsismo poético, sino que, asido a sus lugares, asumió el tránsito en el exterior. Escamoteado el lugar, Gola liga lo imperecedero del pasado a “los múltiples lugares de la errancia”, y esto acaba inaugurando una travesía en su escritura. En el penúltimo de los *Siete poemas*, un auténtico libro de exiliado en tanto que revela algunas cavilaciones de quien *se hace y se deshace* a causa del exilio, escrito entre 1982 y

³⁴ En estricto sentido no es su último libro, ya que dejó listo un cuaderno, “Diario de Anahí”, que encontré entre sus archivos y que escribió con voz de mujer, influido claramente por los *Poemas de amor de Marichiko* (que comenta en *El poeta y su trabajo* 6), de Kenneth Rexroth; por *Los treinta y tres nombres de Dios*, de Marguerite Yourcenar (al que dedica una nota en *Prosas*); por la poesía clásica de Oriente; y acaso también por los poemas de amor a Xenia, que Montale escribe en la vejez y a los que Gola alude en la nota de *Crisis. Resonancias renuentes*, el título que menciono arriba, es su último libro publicado en vida.

1984, y publicado hasta 1987 como coda de *Jugar con fuego*, que reúne sus tres primeros libros, escribe:

La travesía
del que cruza
y atraviesa
la travesía sin trama
prefijada
la travesía que no dice dónde
la travesía que no dice cuándo
trama triste
de tiempos y trastiendas
dejó su mano abierta
¡oh travesía de humo y polvo!

¿Cómo sigues sin saber
sin nada cierto
sobre el umbral del alba?

Las enumeraciones
el recuerdo
los tiempos diferentes
los sitios diferentes
la memoria
¿qué son ahora?

el llanto inagotable del sauce

el olmo oscuro del otoño

pero sobre todo el cielo

el cielo vacío

vacío

sin una nube

sin pájaros

sin dioses

el cielo quieto

liso

bajo

(*Poemas reunidos*: 184s)

En una entrevista realizada tras la publicación del poemario *Filtraciones* (el primero que Gola publicó en México, a veintiún años de haber salido de Argentina), el poeta español Rafael-José Díaz le pregunta: “¿Podría decirse que la materia de sus poemas es, en cierto modo, visualización de la errancia del espíritu?” A lo que Gola responde: “Me gusta la expresión ‘visualización de la errancia del espíritu’ para aludir a los poemas de *Filtraciones* (...). Una verdadera ‘errancia’, en la doble significación del término, de errar y desplazarse (...). En realidad, el poema es la conversión de aquella ‘errancia’ en una materialidad visible y ordenada, significativa” (*apud* Díaz, 2018: edición digital). El viso de la errancia no aparece por ningún lado en los poemas tempranos que conforman los tres primeros libros, todos previos a su partida (hay solamente la nostalgia por el campo, el desarraigo, pero no la sensación del que carece de un asiento fijo). Esto es crédito del exilio. Y esa “materialidad

visible y ordenada” de la errancia es algo que desarrollará a partir del conocimiento en Londres de la vanguardia norteamericana, especialmente la poética del verso proyectivo de Charles Olson, que comentaré más adelante (sobre todo en el capítulo dedicado al poema como lugar). Es cierto que Gola plantea en un poema de *El círculo de fuego* (el último de los tres libros tempranos) una inquietud en torno a que su escritura aún no desbroza “el verdadero camino”, el cual tendría una condición de “zumo”, “savia” o “lava ardiente”, y que en el sentido de flujo que rige ese cuadro semántico reposa la intuición del trabajo posterior, pero nada habla todavía de que ese movimiento estará ligado a la errancia, a una condición de forastero permanente. En la coda a aquella entrevista de Díaz, Gola retoma la cuestión: “El poeta –pienso– se desgasta en su relación con el mundo, aunque también se nutre de ella (...). Tal vez la errancia del espíritu se deba en parte a un desplazamiento del cuerpo, a un exilio permanente que se instaló un día en mi corazón”. Hablamos aquí de errancia, no porque Gola haya seguido desplazándose (bien sabemos que se asentó en México y que aquí vivió, casi de manera ininterrumpida, durante treinta y cinco años), sino porque después de marcharse a Londres y recalar en México (algo que tampoco fue definitivo, pues su vida aquí también fue trastocada en los últimos años y debió volver primero a Santa Fe, que encontró irreconocible, y luego radicarse en Buenos Aires, donde murió), el exilio lo depositó en una errancia por parajes internos y resquicios de ciudades, una errancia del espíritu, como él dice a partir de Díaz.

En mi lectura, es claro que el exilio juega su parte en la poética de Gola. Está allí, enrareciendo el camino, o mejor, constituyendo ese camino, y aportando conocimientos, estímulos y reflexiones de diversa índole. No abundan las alusiones a este tema en su obra, tanto en prosa como en verso, pero el exilio está allí, y antes que soslayar su presencia importa darle una dimensión más justa. En los tres libros previos al exilio, es palpable que, a partir

del descubrimiento de lo natal como eje del ser, se da el proceso de afirmación de un hombre y su palabra, y se pueden rastrear también un par de ejercicios que insinúan lo que se desarrollará con plenitud en los libros siguientes (“No es esto todavía” y “Cambio de año”, ambos de *El círculo de fuego*), pero es durante el exilio, y en diálogo con éste, que esa afirmación (vital y formal) se ve impelida a trabajar en el exterior y se despliega cabalmente.

3.

Después de *El círculo de fuego*, editado en 1967, Gola no volvió a publicar un libro en veinte años. Es un tiempo significativo, incluso en un poeta como él, que publicó muy espaciadamente. Fue hasta 1987 (durante su corto regreso a la Argentina), cuando la Universidad del Litoral organiza *Jugar con fuego*, que Gola retoma la publicación de su trabajo. Como puede verse, entre *El círculo de fuego* y *Siete poemas* hay un vacío de quince años. Esto llevó a Sergio Delgado a hablar, en relación con el exilio, de un libro ausente: “Este libro que falta, que no está, que no ha sido escrito, es la falta misma: la del idioma, la del territorio, la del paisaje” (*apud* Aguirre, 2005: 38). La observación es elocuente, pero imprecisa, ya que el exilio comienza apenas en 1975 y el vacío se remonta a 1967. Además, sí hubo escritos entre ambos títulos, sólo que se perdieron en el viaje de Londres a México, como cuenta Gola: “Hay, efectivamente, entre los años 1967 y 1982, una interrupción. No realicé publicación alguna pero tampoco me aparté de la escritura. Sucedió que cuando llegué a México, en el año 1976 –venía de Londres después de un año y medio de residir allá–, extravié en el viaje un portafolios que contenía los poemas escritos durante esos años. No lo

lamento. Mi descuido tal vez haya sido un juicio sobre esos trabajos” (*apud* Aguirre, 2011: 63).³⁵

Lo que tenemos, tal como dice Gola en una entrevista con Bernard Bretonnière, es “una larga interrupción, ya que no escribí nada que me satisficiera lo suficiente hasta *Siete poemas*” (inédita). Y tenemos también que, tras esa interrupción, lo primero que publica es justamente *Siete poemas*, en el que la crítica observa un cambio significativo en la obra del poeta: para Eduardo Milán ese libro “anuncia un giro en la poesía de Gola” (1996: 11); para Jorge Monteleone inaugura “la segunda etapa de la obra” (2004: 363); para Osvaldo Aguirre manifiesta “un salto en la poesía de Gola y en la poesía argentina” (2005: 38), y para Rowe es un “material de ruptura en su obra” (2015: 18).

³⁵ En el anexo, pueden consultarse dos poemas de ese periodo que encontré en los archivos de la revista *Crisis* cuando ya había terminado la redacción de la tesis. Al parecer no sólo se perdieron sus poemas, sino también los trabajos que hizo con William Rowe. En la primera carta que el crítico inglés le envía a Gola tras la llegada de éste a México, fechada en Londres el 11 de octubre de 1976, se lee: “Me cuentas la pérdida del portafolios –mira, por mí no te preocupes. Esos trabajos que hacíamos juntos valen por la experiencia, el enriquecimiento de la lectura, el diálogo nuestro. Una vez hechos, nos siguen alimentando. En fin, el producto publicable es lo de menos. Tal vez un día podamos reiniciarlo. O tal vez reencontrarás tu buen ladero allá. Pero sé que te habrás sentido muy mal, viendo allí un símbolo de más de una cosa (*a symbol of more than one thing*). Mira, para mí, lo serio es la pérdida de lo tuyo. Esa pérdida es más difícil de restituir. Ojalá con el tiempo llegues a convertir en ventaja esa pérdida” [carta redactada en español]. Supongo que por “trabajos” hay que entender “traducciones”. Y la única muestra que nos queda de esa tarea conjunta es el ensayo “Revelación”, de William Carlos Williams, publicado en 1983 en *El poeta y su trabajo II* (colección de la Universidad de Puebla), que es el primer volumen que Gola editó en México. Además, por una carta de Raúl Beceyro, fechada el 16 de junio de 1980 en Rennes, sé que también tradujeron un escrito de Denise Levertov, presumiblemente el poema “The Rain” (dice aquella carta: “Resulta que hace unos días recibí un paquetito con libritos de esos que edita Gabriel [se refiere a Gabriel Rodríguez, argentino exiliado en Venezuela, del que ya hablamos en el capítulo anterior al referirnos a los traductores argentinos que publicaron su trabajo en aquel país durante los ochenta] y entre esos libritos había un lindísimo mini-librito, con una respuesta de Dylan Thomas a un cuestionario de un estudiante en 1951, con el título *Notas sobre el arte de la poesía*, y que el propio Gabriel tradujo. No sé si lo habrás recibido, pero no sólo fue eso, que por otra parte me procuró un momento de alegría, sino que sobre el pucho [Beceyro ocupa aquí un argentinismo: el pucho es la colilla del cigarro, así que el término significaría, por lo menos en este caso, *hacia el final*] encontré la traducción que vos y William habías hecho del texto de Denise Levertov sobre los tulipanes”). Sin embargo, de esto último no hay ningún rastro, le solicité a Beceyro que buscara en sus archivos, pero no encontró nada. Por otro lado, importa destacar lo que dice Rowe acerca de que los materiales realizados “valen por la experiencia” y que “una vez hechos, nos siguen alimentando”, pues el estudio de la poesía norteamericana fue decisivo para que se diera un cambio notable en la obra de Gola, como se verá en breve. Todos esos materiales lo ayudaron a “reencontrar” su “buen ladero” en México. No en balde el epígrafe de *Siete poemas* es un pasaje de *The Desert Music*, de William Carlos Williams.

El cambio no es de contenido, aunque existan alusiones al exilio. Tal como lo señala Milán, “Gola no saca partido de esa determinante vital” (2005: 79). El cambio importante es de forma. Y acaso lo más adecuado no sea hablar de cambio, mucho menos de una ruptura, sino de “un paso adelante [en la obra] que es también un giro sobre sí misma” (Milán: 1989, 119). Es destacable que Milán, el lector más sensible, antiguo y constante que Gola tuvo a partir del exilio, haya acudido a esta noción de giro en *Siete poemas* (y sobre todo: un giro de la poesía sobre sí misma, como quien crea espiral), pues es central para acercarnos realmente a este trabajo.

Milán acierta al decir que se trata de una poesía del exilio que no saca partido de esa condición; las alusiones son mínimas, discretas, pues Gola no toma como tema el exilio, ni se regodea en la nostalgia. Sin embargo, también afirma que “la poesía de Gola es una poesía del exilio que no necesita decir su condición” y que tales alusiones son “de pasada” (2005: 79). Aquí no coincido del todo, porque tampoco se puede dejar de lado que en *Siete poemas* es claro que la poesía de Gola sí dice su condición. El segundo de esos escritos es singular al respecto, ya que evidencia el miedo, la incertidumbre, la búsqueda de refugio del recién llegado a otra tierra:

¿Dónde estás ahora?

¿Es éste un lugar para el reposo?

¿un nido colgado

de una cima?

¿un refugio contra el miedo?

(...)

El cuerpo acostumbrado por años
al tibio aire de septiembre
descubre
sorprendido
que septiembre es el comienzo del otoño.
(...)

La tierra
la pequeña tierra blanca
la casa
la pequeña casa blanca
la chimenea en el centro
alimentada de la mañana a la noche
con troncos de algarrobo
sigue encendida

La chimenea –dices–
es lo que falta aquí
sería un refugio perfecto
y el mundo quedaría afuera
detrás de la reja
circundado por un fuego permanente.

¿Qué es esa ventana con rejas?
¿tu prisión? ¿tu alcoba? ¿tu retiro
de invierno? ¿lo que vendrá?

¿Qué hay detrás de los barrotes
de hierro?

(...)

Sobre la cabeza gira
una nube de incienso
¿o es polvo mortífero que cae
sobre los ojos? (151ss)

Como advierte María Zambrano en *Carta sobre el exilio*, el exiliado es el que no tiene ya “un ‘estar’”, o bien, aquel que “no acaba de estar, cosa tan necesaria”, y va despojándose “de sinrazones y hasta de razones, de voluntad y de proyectos (...), para quedarse desnudo y desencarnado; tan solo y hundido en sí mismo y a la par en la intemperie”; es aquel al que “la muerte se ha negado a tragar” y la vida mantiene (2004: 463). Desde luego, ese segundo poema no es sólo eso, pero las alusiones están allí, y no de manera superficial, no como “alusiones de pasada”, de acuerdo con la lectura Milán.

Más aún: los sucesos del exiliado inciden en lo que Gola llama la *materialidad ordenada* del poema. Son interferencias, pero justo allí radica su importancia, ya que instauran el desorden. Lo que Gola ordena mediante el poema es una estructura para ese desorden. Resulta muy interesante que la obra tras el exilio a menudo pase, dentro de un mismo poema, de alusiones al pasado a experiencias inmediatas y viceversa. A veces, entre una y otra, media un blanco, una discreta separación, pero a veces no media nada, como si se tratara de una organización formada en el sueño, que no pide licencias para moverse de un tiempo o un lugar a otro, y aun acaba misturándolos. Es *la travesía que no dice dónde ni*

cuándo. De ahí el paso, por ejemplo, de la alusión del refugio presente como un lugar para el reposo a la de la pequeña casa blanca, del retiro de invierno a la mistura o confusión creada por la nube de incienso que gira y que de pronto parece un efecto mortífero de la dictadura. El exiliado, como añade Zambrano, “mora al par en una cueva, como el que nace, y en el desierto, como el que va a morir” (2004: 463).

Al mismo tiempo, considero que hay razón en las palabras de Milán. Los poemas de Gola *no dicen su condición*, porque hay otra cosa que habla, *algo* que hace mostrar al poema en un afuera, o mejor dicho, en un interior que habla en un afuera. ¿Y qué cosa es ese *algo* que habla? La búsqueda formal es aquí una búsqueda de cauce para que hable una vida (la vida interrumpida y errante, la de aquel en cuyo corazón se instaló un exilio permanente), pero no a nivel temático, sino más al fondo (en el corazón, en el foso, en los sedimentos desplazándose). Dice Milán:

Hay que buscar el particular linaje de la escritura de *Filtraciones* [se refiere a la poesía reunida, no al libro homónimo de 1996] en algo que proviene de una tradición lírica de desamparo, de lírica a la intemperie, motivos poéticos caros a una modernidad: la de la palabra entre dos aguas, un agua de la certidumbre realmente existente de la poesía, aunque sea una certidumbre conflictiva (tradicción del barroco, del romanticismo alemán, de cierto simbolismo –Mallarmé– que no permiten, en conjunto, mentir) y esa otra agua de la evidencia de una palabra hecha pedazos. De esa encrucijada que define a la modernidad poética fuertemente existencializada en Gola como trabajo interior surge el recurso entrecortado, espacializado de su poema. Y desde esos intersticios creados en el lenguaje por la disposición verbal brotan los interrogantes sobre el tiempo, el sentido de la vida, la resistencia al desencanto que el mundo arroja cotidianamente sobre quienes

quieren un mundo mejor, formulados desde una posición que no oculta su fragilidad, una fragilidad dada por la conciencia irreversible de saberse “afuera” (2005: 79).

Dijimos que no es un cambio de contenido, sino un giro en el seno de la forma. Sin embargo, este giro, con sus espacializaciones, entrecortes y otros atributos presentes a partir de *Siete poemas*, es el resultado de un contenido que busca darse forma. La forma, nos dice Charles Olson a partir de Robert Creeley en “El verso proyectivo” (ensayo al que Gola atribuye el viraje de su escritura y cuya traducción del poeta José Coronel Urtecho publicó al llegar a México), “nunca es más que una extensión del contenido (...), con este posible corolario: que la forma apropiada, en cualquier poema, es la única y exclusiva extensión posible del contenido que se tiene entre manos” (1983: 31). El contenido de Gola es, como señala Milán, el de una “lírica de desamparo” o “lírica a la intemperie”, la encrucijada entre “la certidumbre existente de la poesía” y “una palabra hecha pedazos” por el exilio. El contenido inquieto, que pulsa y pugna por una forma, es el de la resistencia y la fragilidad de quien se sabe afuera. “La experiencia poética”, dice Gola en una contratapa con un claro eco olsoniano, “es única, irrepetible, personalísima, y exige, para ser recreada en el lenguaje, una actitud de vigilancia extrema. La forma entonces de restituir esa experiencia debe ser también única, distinta, nueva. No hay modo de envasar toda esa turbulencia interna si no es utilizando una materia verbal que corresponda a esa novedad” (1993a: s/p). El de Gola no es un contenido temático, sino experiencial, que, como ya vimos en los primeros capítulos, se dirigen a la ensoñación y el sonido, para internarse en un cauce imprevisto para el propio poeta (“los sonidos / dispersos / encajan uno / en otro / se cargan / ascienden / se arrastran / y en esos juegos / aparece / sin tu ojo / aquello que al principio / no sabías”). De esta manera, ese contenido no objetivo o anecdótico, que va más allá para internarse en lo poético (o en lo

desconocido vía el exceso de la visión), sólo se termina de descubrir (¿o formar?) en la forma, en el carácter abierto o performático de la forma. No en vano Denise Levertov, una de las poetas norteamericanas que desarrolló su trabajo tras la apertura planteada por Olson, dice en “A Testament” lo siguiente: “Creo que cada espacio y cada coma es una parte viva del poema y tiene su función... Creo que el contenido determina la forma y, sin embargo, el contenido es sólo descubierto en la forma” (*apud* Heriberto Yépez, 2002: 50). No es ya la práctica de una forma, sino la puesta en práctica de algo dándose forma. *Perform, not preform*, dice Hélio Oiticica (2009: 108). Más allá del tiro de dados mallarmeano, el escrito de Olson, publicado en 1950, prolonga las ideas de Williams, que en 1948 había hablado del “poema como campo de acción” y que desarrolló en su obra el pie variable (una medida poética que atiende, básicamente, la respiración del poeta y las velocidades del habla cotidiana) y la estrofa triádica; de Pound, que en sus “afirmaciones sobre el imaginismo” de 1915 decía que “la energía crea el patrón, la emoción es el organizador de la forma” (*apud* Yépez, 2002: 41); así como las de “un crítico francés”, como dice crípticamente Olson al inicio de su ensayo, que no es otro que René Nelli, experto en literatura provenzal y autor del ensayo “Poesía abierta, poesía cerrada”, cuya traducción al español fue publicada por Gola en *Poesía y Poética*. Sobre esto volveremos más adelante al hablar del poema como lugar en el último capítulo, pero por ahora importa señalar que ese aluvión de ideas lleva a Olson a manifestarse en contra de “la estrofa heredada”, el “verso cerrado”, y a favor de la “composición por campo”, cuyo “verso abierto” y “cinético” atiende “el registro de las adquisiciones del oído [del poeta] y las presiones de su respiración”, dos elementos con los que Gola tiene una relación particular por la vena dialectal y los recorridos a caballo de su infancia, pero que en los primeros tres libros habían sido aprovechados sobre todo como material anecdótico. Las sensaciones aparecen, sin duda, como en el poema temprano en el

que evoca las mañanas de su infancia, con el caballo y el galgo, pero aún no inciden en la organización formal del poema. Por otro lado, aun cuando el contacto de Gola con la poesía norteamericana comienza en Santa Fe, como lo muestra la lectura de Pound que publica el 22 de marzo de 1959 en *El Litoral* (el diario local de aquella ciudad), no hay allí atisbo de los temas formales que producirán un giro en su obra.³⁶ Es sólo tras la lectura y traducción realizadas durante el año y medio de exilio en Londres que se da este viraje mediante el cual el poema se vuelve “un campo de acción” (Williams) donde aflora la *turbulencia interna de la experiencia* (Gola). Es a partir de esa inmersión que el poema comienza a descubrir su contenido formal, marcado por aquellas pausas, espacializaciones y entrecortes de los que habla Milán, *el grano de la voz* de un cuerpo revelándose como forma. En una entrevista de 1989, el último año del regreso que Gola intentó a la Argentina, el poeta Daniel Freidemberg le comenta lo siguiente: “Usted rema contra la corriente, Gola. Ni los críticos ni los poetas hablan más de ‘experiencia poética’. Exagerando un poco, diríamos que la atención excluyente se coloca ahora en el lenguaje” (1989: 8). Sí, pero es una experiencia que pugna por la forma por la vía del lenguaje, una experiencia ciega y desorganizada que ve (o se proyecta) gracias al lenguaje. En una carta a Oscar del Barco, fechada en mayo de 1992 y titulada “Experiencia y lenguaje” para su publicación en la revista *Nombres* (que dirigía el propio del Barco), Gola señala:

Yo creo que la poesía es una experiencia interior que se expresa con una materia exterior-interior que es el lenguaje. Quiero decir que esa experiencia interior no descansa hasta

³⁶ En esa nota, titulada “Un libro de poemas de Ezra Pound” (en alusión a un volumen traducido en aquella época por Alfredo Weiss y Enrique Luis Revol, que acaso fueron los primeros traductores de Pound en Argentina), Gola prácticamente se limita a corregir sus propios juicios en torno a la “totalidad viva y contradictoria” de la personalidad de Pound.

que no se objetiva en el lenguaje (...). Cuando aparece el lenguaje éste no es simplemente un recipiente de experiencias que se producen fuera de él, sino que se convierte en parte de esa experiencia. Es decir que él es el modo más inmediato de percibir el tono, el carácter, el modo de aquella experiencia. El lenguaje que servirá para trasladar esa experiencia radical al poema, aparece penetrado por la misma, y es, por lo tanto, el lenguaje de todos, pero sometido a un proceso interior que modifica el sentido de las palabras, su significación (...). Cada palabra ha sido alcanzada por esa energía intensa que proviene de su relación con la interioridad del poeta. El lenguaje no actúa, entonces, con su comportamiento habitual. La sintaxis se altera, los cortes introducen significaciones nuevas, y los sonidos, los acentos, la entonación y los ritmos adquieren una presencia mucho mayor que la habitual. El resultado, en el mejor de los casos, será un poema, es decir una forma orgánica que no excluye el pensamiento pero que excederá a éste notablemente (...). Mientras escribe el poeta no sabe muy bien hacia dónde va. Retrocede y avanza bastante a ciegas y nada es muy claro antes de escribirlo, ni aún después (“Experiencia y lenguaje”: 163ss).

Forma no se maneja en Gola como estilo, nunca como estilo, sino como “la travesía sin trama / prefijada”, que *no dice dónde ni cuando*. Forma nunca como algo externo, practicable, sino como algo interno que *se abre-en-tanto-habla* en lo externo. Esto es lo que inaugura *Siete poemas* y que después presentará algunas otras evoluciones.

4.

En 1996, a veintún años de su exilio, Gola hizo una estancia de dos meses en Saint-Nazaire, una localidad al noroeste de Francia, invitado por la Maison des Écrivains Étrangers et des

Traducteurs de ese lugar. Allí lo entrevistó el escritor Bernard Bretonnière y una de las preguntas giró en torno a la relación entre la escritura y la vida de un desplazado: “Usted ha viajado, pero casi siempre de manera obligada (...) ¿Cómo se escribe cuando se encuentra así, ‘desplazado’?” Y Gola da una respuesta clave para entender uno de los principales efectos que tuvo el exilio en su poética:

Mucho tiempo pensé que no podía escribir más que en lugares familiares. Cuando tuve que salir de Argentina estuve muy inquieto. Al ir al extranjero, se corre el riesgo de exiliarse de su *yo profundo*. En Londres no logré escribir nada que me satisficiera. En México, la sensibilidad, la apertura a una experiencia humana nueva, el descubrimiento de una ciudad gigantesca me demostró que podía escribir *sin importar dónde*, con la única condición de ser *yo mismo* (*apud* Bretonnière: traducción inédita, yo subrayo).

Ya no le importa dónde escribir, pues tiene claro que se escribe desde “un lugar propio”, al que se está unido “con lazos más profundos que los meramente administrativos” y del “nadie podía despojarlo” (*Las vueltas del río*: 38). Un lugar pleno de invención poética, ya que mientras “la patria tiene límites o limita”, como señala José Ángel Valente, “el lugar [del canto] no” (1971: 30). El lugar del yo, en Gola, es el de lo ilimitado. Si para Henri Michaux, “el yo es tan sólo una posición de equilibrio” (2009: 441), Gola va al *yo profundo*, a su *sí mismo*, que se corresponde con lo que el propio Michaux llamaría “el verdadero y profundo flujo” (441), y allí afirma Gola su fe, el motivo de su infinitud e incandescencia. Lo infinito, que es al mismo tiempo lo irreductible, como lo explica Zambrano: el exiliado “se va quedando reducido a lo irreductible: a la verdad de su ser, de su-ser-de-sí, despojado de todo, de razón y justificación. Esto es lo más cercano a la inocencia” (2004: 464). Tras el

desamparo, Gola hace acopio de sí mismo para recuperar lo que ya en el último de sus libros santafesinos identifica como “la secreta confianza / los momentos que salvan”, ese “lugar de luz” natal en el que su vida gira como en un “pozo incandescente” (*Poemas reunidos*: 111). Saer tiene razón al afirmar que la poesía de Gola “fluye de una fuente única y constante” (lo que he propuesto ver como el retorno encendido e imprevisto de lo natal), ligada a una “economía estilística” o “desnudez sustantiva” que “salta a la vista como su más indiscutible atributo” (2004: 9 y 13). Ese “modo de concebir su poesía”, en efecto, no cambió. Al contrario, Gola se aferró a él para no exiliarse de sí mismo. Pero es el exilio el que lo orilla a advertir el valor de que la errancia no carezca de ese fuego. Y los desplazamientos lo que hacen es darle un escenario –fisurado, espacializado, difuso en cuanto a la variedad de tiempos en que se mueve dentro del poema, con el trabajo interior de la palabra hecha pedazos–, para que la voz libre su batalla. Lo cual se conecta con lo que afirma Bachelard en *La poética del espacio* acerca de no sólo se escribe y se lee una obra, sino que esencialmente se escribe y se lee una casa, un fuego, un lugar (2013: 36). En algún momento de su exilio, tan dilatado, Gola tradujo quince poemas de Dogen, el monje que estableció en Japón el soto zen (o zen de la meditación sentada), y uno de esos versos resulta elocuente si se mira a la luz del exilio del poeta-traductor: “Cuando ya no tenemos un lugar donde vivir / aparece el verdadero espíritu” (2016: 10).³⁷ Ese espíritu es el que vuelve para Gola (todo es giro-sobre-sí-mismo en su poética), pero en el escenario singular del exilio, que es cueva y desierto, tal como lo recuerda Zambrano. Valente, a partir de su lectura de la Cábala, dice en “Poesía y

³⁷ Desconozco en qué momento de su exilio los tradujo. Los encontré entre sus papeles, pero no había ninguna referencia, ni siquiera del nombre del autor. Tampoco sé si los tradujo del portugués, francés o italiano, que eran las lenguas con que trabajaba. El material se componía simplemente de un puñado de hojas amarillentas, mecanografiadas (cosa que Gola solía hacer cuando pasaba en limpio sus trabajos) y con correcciones de su puño y letra. Durante la elaboración de esta tesis lo publiqué, con una nota mía, en la revista argentina *Las Ranas*, y luego en el diario *La Jornada*.

exilio” que “el primer acto de Dios no fue un acto de manifestación de salida de sí mismo, sino de ‘ocultación’, ‘contracción’, ‘retracción’, de exilio hacia el interior de sí, con el fin de generar un espacio vacío”, y que esto mismo es “lo primero –o acaso lo único– que crea el creador [el poeta]” (1993: 17). Esto mismo es lo que hizo Gola, no exiliarse de sí, sino “hacia el interior de sí”, y comenzar a hablar desde ese fondo, ya que, como señala también Valente, al vacío primero se le interroga (“¿Dónde estás ahora?”, se pregunta Gola al reflexionar si ese lugar es prisión o refugio), luego comienza “a llegar de él un rumor; y, por fin, voces” (18). Una canción que nace de “la conciencia de lo perdido”, siguiendo con el poeta español (17s). Por ello, no sería exagerado decir que incluso las fases de serenidad y asentamiento que ciertamente existen en la poesía de Gola (“Vacilación” es un ejemplo), deben considerarse obra del exilio, ya que esa serenidad y asentamiento siguen siendo efectos de éste.

IV. EL LUGAR INTERIOR

Hombre, entra, pues, en tí mismo.
Porque a esa piedra filosofal
no se la encuentra en países lejanos.
Angelus de Silesius.

Lo difícil es hallar el lugar propio
y restablecer la comunicación con uno mismo.
Antonin Artaud.

Hay un objetivo político en destruir el secreto individual
por parte de una sociedad dominadora.
Pascal Quignard.

1.

En las páginas anteriores, aludimos ya a la presencia de un lugar interior en la poética de Gola. Dijimos que, tras el exilio, Gola advierte que ya no importa en dónde escriba, siempre y cuando no extravíe su lugar propio, siempre y cuando no se exilie de “su yo profundo” o su “sí mismo”, y que éste sí mismo se va fraguando desde los primeros tres libros, previos al exilio. En alusión a Elytis, quien sostiene que quizá es designio de Dios que el poeta no tenga lugar en ninguna parte, vimos que Gola apela a un lugar interior, compuesto por los lugares del ensueño y los resquicios terrestres conquistados por el afecto, y que lo va alimentando desde su infancia en Pilar. ¿Pero qué implicaciones tiene este lugar interno en el que se gesta su poética? ¿Dónde podemos verlo en su trabajo? Sobre este topos, que involucra lo interno tanto en un sentido espiritual (el crecimiento interno del poeta) como físico (ligado a lo respiratorio), hablaré en las siguientes páginas.

2.

Como señala Agustín López en “Algunas formas no religiosas de la experiencia espiritual”, el proceso de secularización de Occidente puede verse no sólo como el punto que desplaza el interés por las corrientes espirituales, sino también como una oportunidad para alimentar “una vida espiritual”, pero sin la tutela de alguna ortodoxia religiosa, y estas ideas calzan con lo que sucede en Gola (2007: 232ss). La obra del poeta santafesino, como veremos sobre todo en el capítulo siguiente, presenta algunas relaciones con el cristianismo y con el budismo (de este último, más exactamente con el zen, y dentro del zen, con el soto), pero no podría decirse que exista una correspondencia plena con alguna de ellas (no es un poeta religioso como Paul Claudel, o con un vínculo explícito con el budismo y el cristianismo, como sucede en Hugo Padeletti y Raúl Zurita respectivamente).³⁸ Si las afinidades existen es porque su poesía también reconoce una inquietud por el trabajo interior, pero dentro de un plano personal y poético.³⁹

³⁸ En *Resonancias renuentes*, dedicado a los recuerdos de Pilar, Gola revela su distanciamiento con la Iglesia de aquel tiempo y aquel lugar, como puede verse en estas líneas: “la iglesia / irradiaba desde la torre / su estrecho catecismo” (32). De toda su obra, sólo hay un poema en el que hace una alusión explícita al credo cristiano, concretamente a la eucaristía: “La sangre / ya no mana del costado / de tanto descender / bajó a las piedras / a la plaza / a la descalza planicie // se acabó la plegaria / el llanto / la piedad / la eucaristía // fluye el borbotón / mana hacia arriba / desborda el vaso / y se derrama / sólo sangre mortal / envuelta en barro // floreció a su pesar / viva y oscura / sin tanto malabar / un rojo vivo / erguido sin epifanía” (*Poemas reunidos*: 282). Gola alude en un principio a la muerte y resurrección de Jesús y después parece hablar de la trascendencia de la sangre que *mana hacia arriba* y de la consagración de la sangre convertida en vino. Sin embargo, al mismo tiempo esa trascendencia y consagración se dan en un plano *vivo y mortal*, sencillo de maniobras y desprovisto de revelación o manifestaciones deslumbrantes de orden religioso. Si la epifanía en el cristianismo es la fiesta donde Jesús *se da a conocer* en la tierra, en el poema de Gola ese darse a conocer se efectúa a ras de tierra, en barro, sin glorificaciones institucionales, inmanentemente.

³⁹ Algo similar puede observarse en Philippe Herreweghe, un destacado director de música antigua que se define a sí mismo como “escéptico anticlerical”, cuando explica su amor por Anton Bruckner –un compositor profundamente religioso del siglo XIX– y por toda una “polifonía espiritual”, compuesta por Bach, Lassus, Gilles y Palestrina, entre otros. Las palabras de Herreweghe no se dirigen a formas no religiosas, como en el caso de López, sino a la música creada en el cristianismo. Su propósito al dirigir la ejecución de esa música, como lo explica el músico, “to fill people’s minds and bodies with what are, in a sense, cathedrals in sound, constructed with great abstract blocks of sound and fraught emotion that carry the spirit beyond emotion to something like real freedom” (2008: edición digital). Para él, “you don’t need to be religious to appreciate the

Con el proceso de secularización emprendido por la modernidad, Occidente puso en marcha un discurso lógico y racional encaminado a una emancipación de base laica y a la consecuente conformación de Estados no eclesiásticos. Sin embargo, como señala José Ricardo Chaves, “estamos tan habituados a vincular modernidad y secularización, que muy a menudo se nos olvida que una latencia sacra anida” en el corazón del ser humano y que ese “discurso lógico y racional se ha desarrollado teniendo como correlato una nostalgia mí(s)tica que no ha sido ajena a los avatares del tiempo” (1993: 46). La nostalgia de una latencia sacra dentro de la emancipación moderna, es lo que se encuentra en la búsqueda de Gola, y así se inscribe en el correlato del que habla Chaves.⁴⁰ Porque Gola, receloso de lo clerical, suscribe

mass. Even for anti-clerical sceptics like myself, this movement [se refiere al Agnus Dei de la misa en Mi menor, de Bruckner] seems to offer something along the lines of real, lasting peace. In performing this music – and particularly the long tradition of what I call spiritual polyphony, which runs from Palestrina and Lassus, through Bach, to Bruckner, Stravinsky and beyond - in letting the music be true to itself, we may also perhaps become truer to ourselves. This, at least, is the kind of authenticity I’m looking for”. Como puede verse, sus motivos no tienen que ver con un gusto refinado que simplemente reconoce la excelencia de Bruckner, sino con la posibilidad, alojada en lo profundo de esa excelencia, de que la música despliegue una fidelidad interna y de alcanzar con ella una fidelidad a sí mismo, de alcanzar “algo así como una libertad verdadera”, lo cual coincide con las palabras de López, quien ve en el arte “no un goce superficial, sino una vía de interiorización y conocimiento”.

⁴⁰ Nostalgia hay también en el escritor Pascal Quignard, quien plantea una postura afín a Gola y Herreweghe. En una entrevista, señala: “Cada vez más, me gusta volver a las iglesias y reencontrar el silencio, incluso el olor, que recuerda un poco al de los bosques. Por descontado, me molesta el poder de la Iglesia, pero siento una contradicción profunda y real, una especie de culpabilidad, no con respecto a Dios, sino hacia el hecho de que esas iglesias no sigan siendo un lugar sagrado [...]. Claro que hay nostalgia [por las iglesias]. La nostalgia se encuentra en todo lo que he escrito. La sociedad puede confiscar nuestra vida privada y, sin embargo, deberíamos mantener un secreto absoluto acerca de ella. Ser absolutamente discretos. No lo digo en el sentido de que debemos abstenernos. Al contrario, es necesario hacer y, además, ser discretos. Porque pienso que hay un objetivo político en destruir el secreto individual por parte de una sociedad dominadora. Defiendo el secreto individual. El cristianismo sabía trazar esa frontera. Nuestra sociedad, no. En eso consistía el buen cristianismo: ser discretos, no expongáis vuestros secretos en público” (*apud* José María Ridaio, 2012: edición digital). Ni en Gola, ni en Herreweghe, ni en Quignard hay el deseo del “retorno de la religión” o del “renacimiento de la religión” que plantea Gianni Vattimo en *Creer que se cree* (1996: 9ss). Lo que hay es una nostalgia del silencio, la discreción, lo privado, lo interior, que giraba en torno a lo religioso y que fue escamoteado a raíz de la secularización. Otra perspectiva afín la encontramos en el cineasta Bruno Dumont: “No creo en la religión, pero sí en algunos valores que la contienen. Más bien, creo en la espiritualidad del hombre, en la de los pájaros... La religión ha arrebatado al humano su estado etéreo, saber quién es y qué hace en la Tierra... Sólo quiero que le regrese algo de lo que le quitó, es decir, su vida en este planeta (*apud* Juan José Olivares, 2009: edición digital); “en el arte se encuentra lo sagrado; en nuestros días hay que regresar el arte para hallar el equilibrio. El tema de la fe es algo que me preocupa en torno de la vida de Jesús. *Fuera de Satán* habla de lo sagrado fuera de la religión” (*apud* Arturo Cruz, 2011: edición digital); “el cine tiene algo sagrado y yo no me había dado cuenta hasta que hice *La vida de Jesús*, y eso nos permite asimilar una experiencia espiritual [...]. Lo sagrado ya no está en las iglesias desde hace tiempo [...]. A mí, mis películas me han emancipado” (2011: edición digital).

la desregulación religiosa, pero no el abandono del trabajo con lo interior, ni desestima la profundidad de textos religiosos. Sin embargo, su interés por estos se dirige a la fuerte condición poética que percibe en ellos, al margen de “la rigidez que imponen los dogmas religiosos” y de un disfrute superficial (*literario* u ornamental, de simple excelstitud lingüística, por decirlo de algún modo), pues es en “la libertad que proviene del lenguaje” donde el poeta encuentra su propia emancipación tanto de la ortodoxia religiosa como de la tentativa secular, orientada exclusivamente a lo racional (*Prosas*: 71s).⁴¹ La de Gola es una emancipación que no tiene que ver con lo que Leandro Pinkler, al hablar de los estragos de la modernidad, llama una “vida interior reducida”, que se limita a ver la realidad “como materia inerte” y *cuyo opio es el progreso y la economía* (2005: 67), sino con una vía de interiorización al margen de la institución religiosa y apegada a un sentido material de la vida –aunque un sentido material, insisto, animado por una relación con lo interior.⁴²

Una emancipación y un equilibrio, una espiritualidad y una preocupación por lo sagrado –desde el arte, fuera de la religión–, como veremos en este capítulo, es lo que hay también en Gola.

⁴¹ En otro pasaje de *Prosas*, como muestra de la distancia que Gola marca con respecto a la institución religiosa, el poeta se suma a quienes han defendido a Celestino V, el papa al que Dante, al parecer, colocó en la antesala del Infierno por haber abdicado al trono de San Pedro –algunos consideran que Dante en realidad alude a Pilatos, o a Diocleciano, que abdicó del Imperio, o a un jefe del partido Blanco (gibelino), de Florencia. Para Gola, Dante impuso “el castigo mayor a alguien que sólo fue fiel a sí mismo” (a decir verdad, ese castigo mayor sería el infierno, y Dante más bien lo coloca en la antesala, donde están los reos que no irán al cielo ni al infierno), un hombre sencillo y apartado, inexperto para la política, “cuyo único pecado parecer haber sido elegir una vida religiosa, aislada y humildísima”, en vez del poder eclesiástico. Gola manifiesta allí su distanciamiento de una militancia religiosa, como la de Dante, y su empatía con un “corazón simple”, como el de Celestino V. Como me señaló Jorge Aulicino –traductor de *La divina comedia*–, apegándose a la lectura canónica de la obra, que considera a Celestino V el personaje en cuestión, “Dante no podía digerir que en lugar de limpiar la Iglesia y gobernarla con mano de hierro, Celestino se mostrara en exceso prescindente en un momento en que se jugaba el destino de la institución. Dante no fue un contemplativo sino un político activo. Para él, sin duda Celestino fue un tibio” (cito una conversación personal). Gola, en cambio, ve en Celestino la actitud de quien atiende “el llamado de una vocación firme y elemental” y permanece “fiel a su sentimiento íntimo [...], renunciando a cualquier religiosidad institucional” (73s).

⁴² Esto lo aproximaría tanto al “trashumanar y organizar” de Pasolini como al “aquí y ahora” del zen (dos perspectivas muy distintas –ya que la primera, permeada por el cristianismo, involucra la trascendencia y lo inefable, mientras que la segunda es ajena a esto último–, pero que convergen en la poética de Gola para dar lugar a una *materialidad poética* nacida del interior). *Trashumanar y organizar* es el título del último libro de poemas de Pasolini, publicado en 1971; *trashumanar* es un término que Pasolini toma de Dante, quien a su vez lo utiliza para aludir a lo inefable de la ascesis mística, mientras que *organizar* es un añadido pasoliniano y “evidentemente [el] reverso” del primer término”. De ahí su fascinación por San Pablo, pues ve en él “la alianza ejemplar que pudieron realizar los santos más grandes [...], entre la vida activa y la vida contemplativa” (*apud*

Dos consideraciones de Gola acerca del poema son útiles para adentrarnos en la relación entre lo racional y lo interior, lo material y lo inmaterial en su poética. Por un lado, en *Resonancias renuentes*, señala: “No quisiera / que arraigue / una ocurrencia que suele / repetirse / la de la belleza / nacida del milagro / detrás de la palabra / elegida / hay montañas / océanos / de dudas / la incertidumbre es la constante” (21). Por otro lado, en *Prosas* advierte: “Toda obra de arte es una construcción espiritual” (29). Para Gola, el poema no es un hecho milagroso, pero sí espiritual. No es algo que el poeta se limite a mirar (milagro viene de *miraculum*, algo *ad-mirabile*) o a recibir de alguna divinidad –lo cual evidencia una postura racional que reconoce la intervención humana–, pero tampoco un trabajo donde la razón ejerza su hegemonía, ya que a su juicio el poema no es obra de un “esfuerzo” o una “voluntad” dirigidos por “el imperio de la razón” (*Prosas*: 104) y complacidos con “las inútiles complicaciones formales que simulan modernidad” (1980: s/p).

Para este poeta, “la inteligencia racional, [que] se suele considerar a sí misma omnipotente” (*Prosas*: 36), no es “capaz de construir la fluidez de un ritmo” (65), ya que el poema “va más allá de esa inteligencia” (29), su lenguaje “no se disciplina a la lógica de un discurso racional sino que atiende a otra lógica que le es propia y que enraíza predominantemente en la vida de los sentidos y del sentimiento” (“¿Quién escribe el poema?”, inédito). La singularidad del poema, sustentada en esa otra lógica que le es íntima, “abrazo la totalidad [del poeta] y modifica su capacidad analítica y de reflexión” (*Prosas*: 49). Para Gola, “una emoción intensa altera el uso normal de la inteligencia, de la

Jorge Aulicino, 2005: edición digital). En Pasolini, junto al trashumano, hay inmanencia: “mi visión del mundo, aunque sacra y religiosa, es de tipo inmanentista” (2015: edición digital). En cuanto al zen, como señala Alberto Silva, “se practica en silencio, pero no es inefable” (*apud* Claudio Martyniuk, 2015: edición digital), “nunca remite a un *más allá* de lo visible y perceptible, ya que se encuentra plenamente situada en el *aquí y ahora* de la manifestación corporal inmediata de cada uno, vale decir en las acciones y pasiones habituales de un cuerpo específico y concreto” (Silva, 2014a: edición digital. Subraya el autor).

imaginación y hasta del lenguaje” (71), y el poema forma parte de esas intensidades, en tanto “la fluidez de su ritmo obedece siempre al pulso de quien escribe, a las palpitaciones de su corazón” (65). Gola distingue así entre una inteligencia racional y –citando a T.S. Eliot en *Prosas*– un “coeficiente sensible de la inteligencia” (*Prosas*: 59), pues para él –citando esta vez “El elemento irracional en la poesía”, de Wallace Stevens– en la poesía se manifiesta un “proceso específico de la mente racional que reconocemos como irracional” y que es “energía poética” (“¿Quién escribe el poema?”, inédito). De ahí su empatía, manifestada en múltiples ocasiones, por la célebre frase de William Carlos Williams acerca de que “el poeta piensa con el poema”, desde dentro del poema, con la inteligencia y el lenguaje alterados por el dinamismo que se suscita en la poesía, y no con ideas previas a la escritura, como lo refiere Gola en una entrevista:

Yo no tengo casi nunca una idea sobre lo que voy a escribir. La idea va surgiendo a medida que el poema se escribe; como diría Williams, pienso con el poema [...]. En la redacción de un poema no existe, como dice Williams, un pensamiento anterior al poema, que éste captura, sino que el poeta piensa con el poema. El poema, a lo largo de su escritura, va trazando su propio cauce, articulando su forma, así como también va configurando su significado. Ese pensar poético le revela al propio poeta el sentido y la significación de su escritura. El poema sería entonces una sorpresa y un descubrimiento aun para su autor. Allí descubre el poeta lo que el poema le ha revelado [...]. Un poeta no es un hombre de ideas. Esto no quiere decir que el poeta carezca de ellas, sino que aquellas de que dispone con anterioridad al poema no son necesariamente las que intervienen en él. Las ideas en el poema surgen en el proceso de su escritura, son reveladas por el impulso que se materializa en una forma (*apud* Antonio Marimón, 1999: 180).

Pulsos, palpitaciones, subjetividad, *irracionalidad*, en vez de la razón como instrumento, trazan el cauce del poema, esa *construcción verbal y espiritual* en la que las palabras “ejercen, en razón de sus elementos constitutivos –sonidos, ritmos, repeticiones, oscuridad del sentido–, una gran atracción” (*Prosas*: 50), una “organización de la energía” que “actúa sobre nuestros sentidos, los despierta y los incita” (50). En otras palabras, es *en razón* de su energía, de *la lógica que le es propia*, y no “una decisión voluntaria” o racional, ni “por una intervención del Espíritu Santo, como dice Saer” (*Las vueltas del río*: 46), que se configura el poema. Asistimos así a una suerte de expropiación laica del interior, lo cual a su vez deriva en un trabajo que excede y modifica a la razón, llevándola a explorar un proceso diverso, el poético, para “enhebrar palabras con un significado nunca muy claro, aunque siempre revelador” (*Resonancias renuentes*: 57).

3.

Como señala María Zambrano, “después de la última generación romántica viene la corrección”, a cargo de Baudelaire y Kierkegaard (dos “pensadores y poetas a la vez”), en el sentido de que “traen conciencia” y su postura “nos coloca del ‘lado de acá’ de la creación”, una postura que –como observó Walter Benjamin en sus estudios sobre Baudelaire– involucra la categoría de trabajo, enmarcada históricamente en discursos extraliterarios (marxismo, industria, capitalismo, etcétera) que se infiltran o son atraídos hacia la poética:

El hombre entre nubes de fuego desciende a la tierra y abre los ojos [...]. La poesía ha adquirido conciencia en esta era de la conciencia. El poeta va adquiriendo, cada vez más, conciencia de su poesía y de sí. El poeta, por primera vez, teoriza sobre su arte, y hasta

piensa sobre su inspiración, el poeta propiamente romántico piensa desde su inspiración. El poeta que le sigue –Baudelaire– interpreta su inspiración como trabajo. “La inspiración es trabajar todos los días.” El poeta ya no se siente o no se quiere sentir a merced del arrebato, del delirio que le posee [...]. Y en este camino de la poesía consciente, Paul Valéry significa un paso decisivo y quizá la identificación más total hasta ahora de pensamiento y poesía, desde el lado poético, en su culto a la lucidez. La poesía ha dejado de ser un sueño [...], pero el sueño no ha dejado de estar en la raíz de la poesía, lo que ocurre es que, por primera vez, se ha hecho consciente el esfuerzo infinito que es necesario para expresar el sueño, o que, por primera vez, el poeta confiesa lo que durante siglos ha mantenido en silencio: el trabajo (2016: 74s).

Gola, que tradujo las *Notas sobre poesía*, de Valéry, y que nombró *El poeta y su trabajo* a una colección de cuatro volúmenes y a su segunda revista en México, proviene de esta línea de conciencia *de su poesía y de sí*, que reflexiona sobre inspiración (no sólo desde su inspiración, es decir, durante el acto del poema, en el sentido de Williams). Pero proviene sólo en parte, pues su pensamiento al mismo tiempo marca distancias con esa línea. Gola, a diferencia de Valéry, no cree en la inspiración como *un trabajo de todos los días* –aspecto en el que se aproxima a los románticos–, ya que la considera algo súbito y excepcional. En *Prosas*, sostiene:

Brancusi lo sabía muy bien: ‘Lo difícil no es trabajar. Lo difícil es lograr el estado que permita hacerlo’. Y no es porque demande un esfuerzo desmesurado para alcanzarlo, sino porque nada se puede hacer, de manera consciente, para que ese momento llegue. Empeñar la voluntad para obtenerlo puede producir un efecto contrario al deseado y

dificultar aún más su llegada. Quizá el abandono, el vacío, el olvido, la distracción hagan más por su aparición que cualquier intencionalidad dirigida (56).

El trabajo de Gola se mueve atento a esas dos consideraciones: el trabajo y lo excepcional (la “llegada”), el olvido y la conciencia. Todo el trabajo de construcción, de conocimiento, de reflexión, de manejo de los instrumentos, de reinención de estos, está allí, en el momento o los momentos que hacen al poema, pero alimentado por “algo / que nadie sabe bien / pero que arde” (*Retomas*: 40). Y ese *algo que arde*, en Gola, como hemos visto a lo largo de esta investigación, está invariablemente unido a una luz mitificada de la infancia, a una luz campesina que vuelve y vuelve para insuflar al poeta una vitalidad excepcional que hace posible el trabajo. Tal como mencionamos en el segundo capítulo, allí radica su inspiración, lo que lleva aire encendido a sus pulmones y lo impulsa a escribir: “de a poco / siento venir / el resplandor / de a poco / siento subir / la luz” (41). A veces, una rama frente al poeta incita el retorno de la luz o el fuego que percibió en las ramas del pasado y “despierta / lo que / parecía muerto” (*Poemas reunidos*: 306), internando al poeta en una *atmósfera parlante*, donde “viene de nuevo todo / pero como un delirio / como un sueño / como un celuloide / que no pudieras revivir / y que sin embargo / no se borra” (56).

La organización del poema no se da por obra del milagro, ni “por intervención del Espíritu Santo”, pero demanda un “estado de disponibilidad” para realizarse, una inspiración, a la que Gola alguna vez se refirió como “un estado psicológico de ampliación, de apertura, de excepción, que trae consigo la posibilidad de escribir” (*apud* Carlos Schilling, 2006: 6) y en otro momento como “una vigorosa capacidad receptiva, una apertura interior, una disponibilidad absoluta y neutra” (*Las vueltas del río*: 51). En este sentido, detrás de la palabra elegida hay un trabajo que remonta la incertidumbre, pero también apertura y

excepción, las cuales insuflan al propio trabajo del ánimo necesario para que el poema sea llevado a cabo (aunque con un resultado “casi siempre incierto e imprevisible” [*apud* Augusto Munaro, 2010: edición digital], ya que “con las palabras nunca se sabe si la construcción será válida” –*apud* Bernard Bretonnière: traducción inédita). Esto último es lo que Saer, en el prólogo a la poesía reunida de Gola, llama “la visita del ángel” (10).

La inspiración, el origen del poema, está en el centro de las preocupaciones de Gola y es el motivo recurrente de sus discusiones y afinidades con Valéry. En el prólogo a *Notas sobre poesía*, escribe: “[Valéry] quisiera, más bien, que la inspiración no sucediera, mas no pudo negarla puesto que con frecuencia él fue también su ‘víctima’” (1995: 10). Gola, apegado a su postura racional, no cree en la intervención divina, o en un milagro que obra y que el poeta se limita a recibir y admirar, pero insiste siempre en “la tan cuestionada inspiración” (*Prosas*: 78) y difiere de aquellos que consideran a ésta “una rémora que persiste todavía en algunos poetas anacrónicamente románticos” (26). Mantiene una distancia racional, como Valéry, con la mira puesta en el trabajo, pero no puede negar la presencia de *algo* más, que le da al poema un “misterioso origen, secreto, imprevisible” (“El primer poema”: 57):

De allí deriva –creo yo– casi todo: de la inspiración, que es un tipo especial de respiración. En ese momento se abren las compuertas y todo fluye. La inspiración es un estado que sucede en el cuerpo, que produce una ilimitada apertura, una capacidad receptiva excepcional (*apud* Augusto Munaro, 2010: edición digital).

Al igual que Valéry, quien considera que la inspiración “es sólo un estado inicial” y que después hay que “pagar con trabajo y crítica aquello que se me dio sin buscarlo” (o que

el primer verso lo da dios y el resto corresponde al poeta, según una frase de Valéry que Gola cita a menudo), Gola considera que “la lucidez, la conciencia sobre su trabajo es esencial en la vida de un escritor [...], son las condiciones *sine qua non* para que la inspiración, los momentos de gracia, fructifiquen” (*apud* Bretonnière: traducción inédita). Junto a ese “tipo especial de respiración” que es la apertura y la disponibilidad (lo que para él significa “ser libre interiormente”, como señala en la entrevista con Bretonnière), y la posible intervención del abandono y el olvido, está “la decisiva gestión individual sin la cual nunca se escribirá un poema” (*apud* Martín Prieto y D. G. Helder, 1989: 3). Sin embargo, el origen siempre está, para Gola, “en un instante de inspiración o gracia, o como quiera llamársele, que viene de más allá del lenguaje y que no tiene que ver con él” (3). Al hablar de un taller que impartió a su llegada a México, señala: “favorecíamos la necesidad de trabajo, pero no violentábamos aquella espontaneidad que siempre debe ser respetada. Evitamos que se hiciera de la escritura simple ejercicio experimental [...]. Las grandes transformaciones de la literatura no nacieron nunca impulsadas por un afán de experimento, obedecieron a otro tipo de búsquedas humanas” (1982: 8). Gola está consciente de que “un poeta no se apoya sólo en los escasos, y a veces espaciados momentos de inspiración, sino que debe prepararse para que esos instantes puedan ser más fértiles” (1982: 8), ni que “hay poemas –y grandes poemas– [que] no se hubieran podido escribir sin un plan previo [...], bastaría mencionar *La Divina Comedia*, los *Cantos*, de Pound, o nuestro *Martín Fierro*”, pero insiste en que “los planes son sólo eso hasta que una irresistible fuerza interna los pone en movimiento” (*apud* Prieto y Helder, 1989: 3).

Esa atmósfera parlante, esa libertad interior, esa fuerza irresistible que pone en movimiento, esa respiración especial, esa “circunstancia engendradora” (Valéry), esa

apertura que llega y que está *más allá del lenguaje* (de lo que Zambrano llama “el ‘lado de acá’ de la creación”), es lo que acoge aquello que *se dio sin buscarlo* (Valéry):

El poema que viene
sin buscarlo
va tan lejos como
puede
el poema que salta
de la ranura instantánea
a la palabra
sólo persiste
si hay un rostro
si una luz semejante
cobija la voz
no importa dónde

Entonces cruza el frío
la noche
cruza el desierto
avanza
besa silente
la raíz oculta
y allí
construye para siempre
su morada

El poema que se da, que llega de no se sabe dónde –pues su origen es *misterioso e imprevisible*–, “salta de la ranura instantánea” –de aquella espontaneidad que no debe ser violentada con voluntad o con razón, aunque exista una “gestión individual”, atenta al abandono y al olvido–, y sólo persiste, sólo remonta la incertidumbre y cruza el frío, si una luz semejante (es decir, próxima a la de la llegada espontánea, que en Gola es la luz de la infancia) cobija la voz (marcada por “las inflexiones del habla cotidiana”, por el dialecto, por la relación intuitiva con ríos, árboles y animales, por las lecturas de otros poetas), no importa dónde, ya que –como vimos en el capítulo sobre el exilio– Gola escribe “sin importar dónde [desde “un lugar propio”], con la única condición de ser yo mismo” (*apud* Bretonnière: traducción inédita), ese “yo profundo” del *exilio hacia sí mismo* cuyo rostro, como dice Michaux, corresponde al *verdadero y profundo flujo*. Cuando todo esto *se da*, el poema persiste, continúa su marcha –sin que el poeta pueda saber nunca *si la construcción será válida*–, besa silente la raíz oculta (lo interno, lo propio hallado en el flujo profundo). El poema, para Gola, que viene de no se sabe dónde y se escribe desde no importa dónde, construye así su propia “morada”. En el siguiente capítulo de este estudio abordaré el poema como lugar, pero por ahora basta con advertir que una apertura misteriosa se suscita en el interior del poeta y que ello le permite a éste ir enhebrando el lenguaje.⁴³ Tal apertura, al ser esencialmente respiratoria, se experimenta no fuera del ser, sino en el cuerpo: “en el cuerpo sucede todo, sin ese cuerpo precario no hay estados especiales, ni éxtasis, ni iluminación.

⁴³ Aquí es lícito hablar de milagro, aunque Gola se resista a usar ese término en su poética. Hay algo que el poeta se limita a ver, a *ad-mirar*, ese algo que *no se sabe bien, pero que arde*, como dice él mismo, y que se resume en el fuego del poema que hemos venido comentando a lo largo del estudio y que despierta en el poeta la sangre, el ritmo, el murmullo previo al lenguaje y al propio lenguaje.

Basta quizá, para que esto suceda, que los sentidos actúen sin el control del pensamiento” (*Prosas*: 59). No sin pensamiento, sino sin el control o la jerarquía del pensamiento: “los sentidos se liberan y actúan por sí mismos, sin atender ninguna orden. Son simples órganos de percepción que se conectan con las cosas y los seres. Mas los sentidos liberados traen al centro receptor una potencialidad desconocida, un esplendor que trastorna y amplía la experiencia, la vuelve imprevisible e inagotable” (59).

4.

En el zen de Dogen –el monje que Gola tradujo y del que ya dijimos que fundó el soto zen en Japón en el siglo XIII– no se busca anular el pensamiento y el lenguaje, sino cultivar ambos por la vía de la respiración excepcional de la meditación sentada. Tal como explica Alberto Silva, especialista en Dogen,

el zazen [meditación sentada] nos muestra que no tenemos que combatir la mente. Para nada tenemos que vaciarla, eliminarla de contenidos o neutralizarla. La meditación sentada constituye una comprobación de que tenemos que educar la mente, criarla, protegerla, acunarla, diluirla en el flujo de la respiración [...]. Para eso es el zen: para afinar. Eso es zazen: previo descubrimiento de las características de las voces que me habitan, se presenta como instrumento para su armonización [...]. Zazen no pone en la mente ningún concepto, idea o tema. Durante zazen profundo, la mente está perfectamente atenta, estabilizada y liberada de pensamientos casuales y extraños (los que, sin embargo, no se extinguen; más bien ceden en su impertinencia hasta

remansarse). Zazen no se limita a estar sentado: prosigue al desarrollar la persona cualquier actividad (2014b: 72, 79 y 193).

Acunar la mente y la voz o *las voces que habitan* mediante el flujo de la respiración es también lo que desarrolla la poesía de Gola; remansar la impertinencia del pensamiento para que el cuerpo liberado reciba en “su centro una potencialidad desconocida” (Gola), *un esplendor que trastorna la experiencia y la vuelve imprevisible e inagotable* (Gola). En consonancia con esto, Taisen Deshimaru, el conocido monje japonés que divulgó el soto zen en Europa a fines de la década de 1960, sostiene:

En el Zen hay que dejar correr los pensamientos. Un pensamiento nace... hay que dejarlo correr. A veces se piensa en el dinero, en las mujeres, en el sexo, en la comida, en Dios, en Buda, en el Zen... hay que dejar correr. En zazen hay que concentrarse en la postura y dejar correr el resto [...]. Los pensamientos no pueden ser detenidos. En ciertas meditaciones se dice: “No hay que pensar”. Y en otras: “Hay que pensar en Dios. Debéis imaginar a Dios o cosas hermosas. Debéis pensar en un koan, en problemas filosóficos...” Esa no es la actitud justa. No se puede dejar de pensar (2008: 112).

No es no pensar, cosa imposible como aclara Deshimaru, sino no estancarse en un pensamiento: dejar correr. De ahí que un *haijin* (maestro del haikú) como Taneda Santoka, célebre entre otras cosas por no haberse estacionado en la estructura clásica del haikú emprendida por Basho y Onitsura y establecida por Shiki, escriba: “Si permanezco en un lugar aunque sea por un momento, me enredo. ¡Que mi mente sea como el agua!” (*apud* Guillermo Saccomanno, 2011: edición digital). Por ello, para Silva, el zen no es un lugar,

sino, como dijimos en páginas anteriores sobre Gola, un lugar que no es un lugar, trance, tránsito, desplazamiento, incandescencia, desrepresión. “Como nadan los peces o como vuelan los pájaros –dice Santoka–, yo sigo adelante” (*apud* Saccomanno, 2011: edición digital). En este sentido, ni el zen ni el poema ni el ser son un lugar, sino un continuo, una escritura-adelante.

Aunque Gola sintió empatía por la poesía clásica oriental y escribió a menudo impulsado por ella,⁴⁴ formalmente se conecta con este flujo de voz, escucha y pensamiento acunados en el ritmo de la respiración, bajo la influencia de “El verso proyectivo”, de Charles Olson, quien, en una traducción del poeta José Coronel Urtecho publicada en Perú en 1967, señala:

El verso hoy, 1950, si ha de seguir adelante, si ha de servir de uso *esencial*, debe, según mi criterio, ponerse al día e incorporar ciertas leyes y posibilidades de la respiración, del respirar del hombre que escribe, como también de lo que él escucha [...]. Una percepción debe inmediata y directamente conducir a otra percepción ulterior [...]. Es cuestión de, en todos los puntos [...] ir adelante con ello, en marcha, sigue el paso, los nervios, su velocidad de ellos, las percepciones, las de ellos, los actos, lo de fracción de segundo, todo el asunto, muévetelo todo tan rápido como puedas, ciudadano. Y si te las das de poeta, usa usa usa el proceso en todo momento, ¡en cualquier poema siempre, siempre una percepción debe debe debe moverse, al instante, hacia otra! [...] Si martillo, si hago recordar, si sigo trayendo a cuenta, la respiración, el respirar tal como se distingue del oír, es por un motivo, es para insistir en el papel que la respiración desempeña en el verso [...], que no ha sido suficientemente observado o practicado, pero que debe serlo si el

⁴⁴ En *Prosas*, señala: “Siempre me sucede. Abro un libro de poemas chinos y basta la lectura de uno o dos poemas para que mi ánimo se transforme. Me contagio de su tono, de su equilibrio, de su ritmo pausado” (89).

verso ha de avanzar hasta su debida fuerza y lugar hoy, ahora y en adelante. Sostengo que el verso proyectivo enseña, es, esta lección, que sólo tendrá validez aquel tipo de verso en el que un poeta logre registrar *tanto* las adquisiciones de su oído *como* las presiones de su respiración [...]. Digo que la sílaba es rey, y que es espontánea, de esta manera: el oído, el oído que ha recogido, que ha escuchado, que está tan cerca de la mente que pertenece a ella, que tiene la velocidad de la mente... [...] Y la línea surge (lo juro) de la respiración, del respirar del hombre que escribe, en el momento en que escribe [...]. La cabeza, vía la oreja, a la sílaba. El corazón, vía la respiración, a la línea [...]. Si el principio y el fin es la respiración, la voz en su sentido más amplio, entonces el material del verso cambia [...]. La respiración es la calificación especial del hombre como animal. [Es] hacia abajo, a través de las operaciones de su propia garganta, al lugar de donde viene al respiración, donde la respiración tiene sus principios, de donde el drama tiene que venir, de donde quiere la coincidencia todos los actos brotan [subraya el autor] (1983: p. 29ss).

Gola entra en contacto con este ensayo en 1975 en Londres, durante su primer año de exilio. Ya tendremos oportunidad de trabajarlo en el siguiente capítulo, pero por lo pronto importa advertir el peso de la respiración como seno donde se suscita “la kinética del poema” (Olson). Antes de ese encuentro, Gola no se interna en especializaciones del verso, cambios de sentido de una estrofa a otra, juegos silábicos, que son tan característicos a partir de *Siete poemas* y *Filtraciones* y que llevan a Milán –como vimos en el capítulo pasado– a ver en Gola “un trabajo interior con la palabra hecha pedazos”, una “lírica del desamparo” (2005: 79).

Aún así, esto no significa que antes de la lectura de ese ensayo Gola escribiera en lo que Olson llama el “verso cerrado” o “la estrofa heredada”, en oposición al “verso abierto”,

“proyectivo” o “composición por campo”. En sus tres primeros libros, previos a *Siete poemas*, hay también trabajo interior y desamparo (“la primera etapa de Gola –dice Saer en el prólogo– expresa un evidente desgarramiento”), hay respiración, hay cortes del verso que obedecen al habla recogida por el oído, hay atención por el corazón (tanto en un sentido simbólico como físico), pero de manera incipiente, agazapada, que en su momento pasó desapercibida incluso para el poeta, como lo explica en una entrevista:

Entre los primeros libros y el último [*Siete poemas*] encuentro muchos elementos comunes y también otros considerablemente diferentes. Los elementos rítmicos y sonoros, por ejemplo. Recuerdo un fragmento de mi primer libro: “Aquí / yo / y el tiempo / y todo lo demás / y tu corazón / alto y presente / sediento todavía”. Yo no tenía conciencia de que esos elementos estaban porque el sonido no era una preocupación mía (*apud* Daniel Freidemberg, 1989: 8).

Es llamativo que Gola cite en especial ese fragmento, donde los cortes parecen registrar “la partitura de una vocalización” martillada por la máquina de escribir (Olson) y donde resuena *La Alegría* de Ungaretti, porque justo en ellos reposan los timbres de una cadencia que salta con plenitud en *Siete poemas*: “Siempre / antes / dije / tengo / siento / álamo / ahora todo pasó / mi pobre / escuálido / cielo” (*Poemas reunidos*: 162). Yo no tenía conciencia, dice el poeta, pero lo sorprendente es que el parentesco, mediado por casi treinta años entre uno y otro pasaje, esté ahí. Incubado, inadvertido, pero el corte respiratorio o latente está ahí. Y no es un caso aislado (aunque sí el más sorprendente), tenemos muchos otros ejemplos, que podemos escoger casi al azar: “Yo no sé / si además / si todavía / si para siempre” (47), “Natal / estoico / limpio // Nunca / despierto / descubro // No / escalaré /

muralla” (105). Incluso podemos ir a los primeros versos de la primera estrofa de su primer libro y el parentesco es perceptible: “Y además / mi corazón / tiene la culpa / porque nació / tan tibio y sorprendido” (19). Hay alteraciones de la sintaxis (para Olson, el verso proyectivo “nos lanza en realidad contra la sintaxis, contra la gramática en general, es decir, tal como la hemos heredado”), que obedecen a la escucha de la lengua hablada y al martilleo del corazón, aunque no sean una “preocupación” del poeta en ese momento, lo cual lleva a decir a Olvido García Valdés que la poesía de Gola da “una impresión de lengua natural, próxima a la lengua hablada, casi conversacional, que toma de pronto contacto con quien lee”, una impresión de aliento que corta el verso (2017: 182).⁴⁵ La de Gola es una *vocalización* recogida en la lengua hablada. Tal como lo señala él mismo, “a pesar de las diferencias” entre los primeros libros y *Siete poemas*, su escritura “brota siempre de un mismo núcleo, y en ese sentido continúa un proceso” (*apud* Aguirre, 2011: 64). Como advierte Monteleone, “cada etapa parece anunciar y propiciar la siguiente” (2004: 363). En este sentido, la espacialización del verso, aunque tímida, está también en el último poema de su tercer libro, así como el paso a una escritura “más sustantiva y concentrada” y a un tiempo menos “anecdótico” y más cerca de un “‘ahora’ ilimitado” (Monteleone):

nuevo

año

otro

sueño

nuevo

⁴⁵ En este mismo sentido, Allen Ginsberg señala que “la forma en que Olson corta el verso es la forma en que está moviendo el dedo, respirando [...]. La respiración del poeta es idealmente reproducida por la respiración del lector” (1997: 10ss).

sueño
otro
viento
nuevo
viento
otro
aliento
nuevo
aliento
otro
tiempo

(*Poemas reunidos*: 136)

Un aliento nuevo, como podemos ver, anuncia los poemas por venir, incluso antes del contacto con Olson. Ese aliento nuevo no nace súbitamente, viene de más atrás, empozado o latente en la obra previa, como si estuviera girando desde sus primeros poemas y de esos giros se propiciara una *novedad*, la *continuación de un proceso*.

Tal aliento nos remite al cuerpo, a lo físico, más exactamente a un “cuerpo precario” donde tienen lugar “estados especiales” como el “éxtasis”, la “iluminación” y la “inspiración, que es un tipo especial de respiración” (Gola), así como al *ahora ilimitado* de esos estados especiales. Lo interno, en Gola, muestra así sus dos caras, conectadas como vasos comunicantes, a través de la respiración e inspiración: lo interno respiratorio y lo interno espiritual. No en vano *inspirar*, *respirar* y *espíritu* se remontan al mismo origen etimológico, *spirare* (soplar): “I write poetry –dice Allen Ginsberg en sus conocidas “Improvisaciones en

Beijing”– because the English word Inspiration comes from Latin *Spiritus*, breath, I want to breathe freely” (*apud* Stephen Edington, 2005: 22). La respiración y la inspiración convergen así para “acunar” (Silva) la palabra desde el soplo que le es íntimo: “la palabra del soplo” (*Poemas reunidos*: 158), “un trazo apenas / breve y fugaz / un soplo” (235), “llegó también inesperado / un soplo arrasante / una ráfaga / una unción / una luz temblorosa” (285), “el soplo / la ráfaga / duró sólo un instante” (289s). Este soplo-luz, este soplo-iluminación de infancia, que Gola cultiva desde sus inicios (quizá incluso desde antes de llegar a la escritura, en una infancia preponderantemente corporal, oral y dialectal), es la gesta y la pauta del poema.⁴⁶

Respirar incluye una repetición, *re-spirare* alude a una reiteración del soplo: aspirar (hacer entrar aire) y espirar (expulsar el aire) para volver a aspirar. La poesía, dice Ungaretti, es “esa indefinible aspiración” (1996: 59). Ya hablaremos después de la reiteración silábica que crea forma o espiral en Gola (una morada espiralada, “una forma por oleaje”, en palabras de Milán),⁴⁷ pero por ahora podemos advertir que hay un acopio de aire y palabra que acoge, empoza y expele la palabra siguiente en los poemas de Gola, ya sea de un verso a otro, de un poema a otro o de una etapa a otra: “empieza / empiezo / es el comienzo” (*Poemas reunidos*: 193). Respirar es repetir, pero repetir con *novedad*, como *continuación de un proceso* respiratorio que va creando morada, una morada móvil, que introduce variaciones o giros: “tal vez esas modificaciones [de *Siete poemas* con respecto a lo anterior] intentaran ampliar un registro, introducir variantes”, dice Gola (*apud* Aguirre, 2011: 64). Escribir, en Gola, es repetir con novedad mediante una monotonía, un *monotono*, es decir, un mismo tono o

⁴⁶ En este sentido, es intrigante que el primer verso del primer poema de Gola comience con la conjunción “y”, seguida del adverbio “además” (“Y además / mi corazón”). ¿Qué es lo previo? ¿A qué se añade? La obra de Gola no parte de un comienzo, es la continuación de un proceso cuyo inicio no está consignado en palabras.

⁴⁷ Para Milán, “Gola dice y vuelve a decir: insistencia que no redundo sino crea espiral” (1996: 12).

núcleo: “es posible, asimismo, que sin saberlo esté escribiendo un único poema y estas supuestas diferencias no sean más que tenues variaciones accidentales” (*apud* Díaz, 2018: edición digital).

Para Monteleone –quien, como dije en el primer capítulo de esta tesis, señala que el signo característico de la poesía de Gola se encuentra en la rotación, la vuelta, la espiral, la elipse–, *Siete poemas* inaugura la segunda etapa de la poesía de Gola y es a partir de estos que “el comienzo se vuelve recomienzo, giro sobre sí de la lengua, una circularidad donde regresa otro tiempo, mitificado” (2004: 363). Es destacable el apunte del giro, pero discrepo con sus observaciones acerca de que a partir de *Siete poemas* el comienzo se vuelve recomienzo. Ese aspecto ya está desde los primeros tres libros (la primera etapa de Gola). Basta con atender algunos versos de esos libros (así como el título del último de estos, *El círculo de fuego*): “La mañana subía / y yo / amontonadito en ella / giraba” (*Poemas reunidos*: 25), “Otra vez girará / la gran rueda” (46). Ese giro que inaugura y que es luz está desde el principio: “Uno recuerda / el caballo y el campo / pero es su galope obstinado / el que vuelve” (67s); “Todo vuelve otra vez / todo inicia en la luz / su juego claro” (113); “Viene de nuevo todo / pero como un delirio / como un sueño / como un celuloide / que no pudieras revivir / y que sin embargo / no se borra / y al que vuelves / otra vez / sin saberlo / y al que estás adherido / como a tu piel / aunque el tiempo pase / y tú tiembles / como un caballo en la tormenta” (56); “viento / aliento / tiempo / girando / al alba” (137). No hay comienzo allí, sólo recomienzo, sólo *regreso a otro tiempo*. Osvaldo Aguirre, en “Mínimos milagros cotidianos”, señala que la de Gola es “una obra que, con cada expansión, retorna sobre su centro y recomienza su movimiento”. Aguirre, sin embargo, no atina a decir cuál es ese centro, cuál “la fuente única” de la que mana esta poesía, aunque señala que “debe ser determinada” (2005: 37). En dos textos posteriores, Monteleone insiste también en que el

signo característico de la poesía de Gola es el giro o la retoma de “algo que se redescubre en el pasado y que se prolonga en el presente” (2012: edición digital). Coincido con ambas lecturas, pero señalo que ese *algo* que vuelve y se prolonga –esa fuente única– es específicamente lo natal. No hay comienzo en Gola que no sea el natal, remoto y mitificado, que vuelve y vuelve para girar. Lo natal, en Gola, es siempre un presente, o mejor dicho, *algo que se hace presente*, y que siempre que se hace presente, lo hace por la vía de la incandescencia.

Es este giro novedoso en su monotonía, que *con cada expansión retorna sobre su centro y recomienza su movimiento* (Aguirre), que *brotó siempre de un mismo núcleo e introduce variantes o accidentes* (Gola), el que crea un presente como morada, más exactamente, una “morada movediza” (Gola). Voz, respiración (que es siempre un ir adelante, una repetición que crea diferencia), pulsos, palpitaciones, es lo que crea una errancia, pero *una errancia del espíritu* (Gola) que avanza sobre su propio eje. Esto es la atmósfera parlante de la que hemos venido hablando. Sin ello, en Gola, simplemente no hay poema, de ahí que sea crucial estudiarlo –lo cual, antes de esta tesis, no se había hecho. Es este eje-atmósfera, donde crepitan las palabras, donde se consumen y reformulan las palabras, lo que antecede al lenguaje. “No hay ideas anteriores a la escritura” (como dice Gola al hablar de Williams), pero sí *algo* anterior a la escritura, “aquello que con frecuencia se llama *inspiración* [...], ese momento anterior a toda palabra, que sobreviene inesperadamente [y] ejerce una presión indudable para que se inicie la escritura del poema” (*Prosas*: 52).⁴⁸ El

⁴⁸ En repetidas ocasiones Gola se refiere a este aspecto: “el poema no comienza en la palabra, aunque en ésta resida su realidad perceptible, sino que su origen real, aunque no visible todavía, está en ese murmullo interno, es ese estado que invade al poeta y que lo impulsa a escribir” (*Prosas*: 52); “si el poeta no dispusiera del lenguaje para escribir sus poemas, igualmente encontraría la forma de ser fiel a aquella perturbación que es anterior a la palabra” (58); “a mi manera de ver, la perturbación anterior a la puesta en marcha es, diría, de índole psicológica, subjetiva, intensa y accidental” (15).

poeta proyectivo, nos dice Olson, no es aquel que “únicamente ha ido de su fina oreja hacia fuera”, a la fina flor de su palabra, sino “hacia abajo, a través de las operaciones de su propia garganta, al lugar de donde viene la respiración, donde la respiración tiene sus principios” (1983: 42). El poema no nace de palabras finas salidas de la boca, sino de *algo previo* que está girando, un “murmullo interno” que ejerce “una presión” en el poeta, y que en ocasiones toma el rostro del propio lenguaje, como cuando se lee un poema ajeno y se percibe el murmullo que le dio origen (“a veces es también en alguna medida el lenguaje el que provoca la experiencia poética”, dice Gola), o el flujo de un río o el galope de un caballo o el sonido de una trompeta: “una trompeta / de pronto / surge / insurgente [...] / oh gracia inesperada [...] me descubre / a mí / que estoy pendiente / un paraíso / inaferrable / huidizo” (*Retomas*: 68).

El cuerpo del poeta, en Gola, es un cuerpo espiritualizado que realiza una construcción con el lenguaje: “cuerpo / tu cuerpo / el cuerpo corporizado [...] / respira como un dios / engendrador vertiginoso”. No es un cuerpo cualquiera, sino un cuerpo corporizado, esto es: un cuerpo que redonda, vía la respiración, hasta alcanzar su corporalidad. Este eje respiratorio, que no es el de un dios pero sí como el de un dios (lo cual se emparenta con esa “circunstancia engendradora” de la que habla Valéry refiriéndose a la inspiración), engendra el crecimiento del poema y del poeta. De acuerdo con Olson, “*is* [ser o estar en inglés] viene de la raíz aria, *as*, respirar [...]. *Be* [ser o estar en inglés] viene de *bhu*, crecer” (1983: 33).⁴⁹ El poema es un crecimiento verbal del ser que respira. El poema mismo se compone de “palabras simples y comunes que respiran en la página” (*Prosas*: 110), que respiran a través

⁴⁹ En este mismo sentido, Gonzalo Rojas señala: “Alguna vez escribí que los poetas son niños en crecimiento tenaz [...]. El *to be* del inglés viene del germánico *bhou*, que significa crecer. De modo que cuando *somos* más bien *crecemos*” (2005: 25. Subraya el autor). Y en otro texto apunta: “Ser es crecer y eso lo dijo el sánscrito” (2003: edición digital).

del poeta. Palabras simples y comunes, pero a la vez alteradas por la dimensión respiratoria que las acoge, pues “no hay que olvidar que la palabra en el poema tiene otro modo de comportarse, de respirar” (13). La del poema es una “palabra sumida, hundida, inmóvil como un animal estático, que sólo por la respiración sabemos que está vivo” (16). La palabra respira a través del poeta y esta palabra, recíprocamente, en su proliferación, en su peregrinaje, en su atmósfera, abre un crecimiento para el poeta, *escribe* su cuerpo corporizado: “Lúcido o borracho –dice Santoka–, vacío de mente y cuerpo, el poema me escribe” (*apud* Saccomanno, 2011: edición digital). Vacío de mente –es decir no estacionado en un pensamiento–, vacío de cuerpo –es decir inscrito en un tránsito corporal respiratorio, en un cuerpo corporizado–, palabra y poeta tejen su destino, la urdimbre de una voz-cuerpo. Lenguaje y poeta nacen de la respiración, pero una respiración que nace a su vez de un una *presión* o *murmullo* internos: “la respiración / sobre todo se hizo / espaciada lenta / y aceptó el ritmo ordenador” (*Poemas reunidos*: 289). No es una respiración cualquiera (como no es un cuerpo cualquiera el del poeta, ni su lenguaje un cuerpo compuesto de palabras cualquiera), sino una respiración inspirada, con un ritmo que da orden a la respiración, la palabra y el poeta. Siempre el origen del poema, en Gola, nos va remitiendo a un “más allá del lenguaje” (Gola), que es un más atrás del lenguaje, algo interior. La palabra del poema es la palabra de un cuerpo corporizado. “La oscuridad –dice Milo de Angelis– / llegaba de la respiración abierta, de la flecha alada / que entra en el mundo” (2011: 123), donde la flecha –siguiendo con el poeta italiano– es acaso la poesía: “[La poesía] quizá es una criatura salvaje y huidiza o quizá es una criatura que golpea desde lejos con su arco sagrado. Queda la flecha vibrando en el tronco, pero no se sabe quién es el arquero” (2017: 4).

Denise Levertov, también influida por Olson, al hablar de la forma orgánica del poema, dice que

primero debe haber una experiencia, una secuencia o constelaciones de percepciones que tenga interés suficiente, que haya sido sentida por el poeta con la intensidad necesaria como para exigirle su equivalencia en palabras: se ve *obligado al habla*. Supongamos que vemos el cielo a través de una ventana polvorienta, pájaros, nubes y pedazos de papel volando por el cielo, música emergiendo de la radio, sentimientos de ira, amor y diversión provocados por una carta que acaba de llegar, el recuerdo de algún pensamiento o hecho remoto que se asocia con lo que se ve, se oye o se siente, y una idea, un concepto sobre el que se ha estado meditando, que cada cosa califica a la otra; todo mezclado con lo que sabemos de historia, con lo que hemos soñado –recordémoslo o no–, fermentando dentro de uno. Esto sólo es un torpe esbozo de un momento posible en una vida. Pero la condición de poeta consiste en que, periódicamente, tal tejido o constelación de experiencias (en la que puede predominar uno u otro elemento) exige o despierta una exigencia: el poema. El principio del cumplimiento de esta exigencia es contemplar, meditar palabras que suponen un estado en que el calor del sentimiento va caldeando el intelecto. La palabra contemplar viene de “*templum*, templo, lugar, espacio de observación señalado por el augur”. Significa no sólo observar, considerar, sino hacer todo esto en presencia de un dios. Y meditar es “mantener la mente en estado de contemplación”; su sinónimo en inglés es *to muse*, que proviene de una palabra que significa “estar parado con la boca abierta”. Algo que no es tan cómico si lo relacionamos con la “inspiración”: llevar aire a los pulmones. Es así como, mientras el poeta permanece de pie, boquiabierto en el templo de la vida, contemplando su experiencia, vienen a él las primeras palabras del poema: las palabras que serán el camino hacia el poema, en caso de que se dé tal poema (1990: 52s, subraya la autora).

Las palabras de Gola, como hemos venido anotando, nacen de un fermento, un conglomerado de experiencias y percepciones que va caldeando al intelecto. No son proferidas bajo el dictado de un dios, pero sí *en presencia de un dios*, si por esta expresión entendemos el cumplimiento de un principio contemplativo y meditativo, el cumplimiento de una palabra proferida en un templo interior, en un lugar de meditación (no de premeditación, sino de meditación como suceso ligado al habla), con la boca abierta en el templo de la vida. Si para Del Barco, como anotamos anteriormente, lo natal es un templo (1995: 39), podríamos decir que Gola escribe –está parado con la boca abierta– en el templo del relato onírico de la infancia.

El trabajo con la voz, la respiración, el aliento, la luz, lo corporal, lo orgánico, la lengua hablada, etcétera, no se inaugura con Olson. Lo que éste realiza es una recuperación o una reconexión con todos estos elementos de la poesía para escenificarlos en la página. Asimismo, como advierte Octavio Paz en “Poesía y respiración”, “recitar versos es un ejercicio respiratorio, pero es un ejercicio que no termina en sí mismo [...]. El ritmo no es sonido aislado, ni mera significación, ni placer muscular sino todo junto, en unidad indisoluble” (2003: 295s). En Gola no todo es respiración, voz o aliento, pero todo parte de allí, todo se incuba en ese lugar de contemplación, y de ese modo nos devuelve la atención a ese germen de la poesía previo a la escritura. “En toda Rusia –dice Mandelstam–, sólo yo trabajo con la voz, mientras a mi alrededor toda la vulgaridad garrapatea” (*apud* Joseph Brodsky, 2006: 130). Hacer garrapatos, trabajar en la superficie de la escritura, garrapatear desde la fina oreja hacia fuera, y no desde la garganta y más abajo, como advierte Olson, es asimismo de lo que Gola se aleja para retornar a la voz, al murmullo interno en el templo del cuerpo:

Dice Mandelstam: “No existe todavía una sola palabra, pero el poema ya suena. Lo que suena es la imagen interior, y es ésta lo que percibe el oído del poeta”. Mandelstam no habla en esta cita de la inspiración, mas esa “imagen interior” que suena en el oído del poeta, creo que es aquello que con frecuencia se llama inspiración. Y se lo ha llamado así porque ese momento anterior a toda palabra, que sobreviene inesperadamente, ejerce una presión indudable para que se inicie la escritura del poema [...]. Me importa subrayar el hecho de que, para el poeta ruso, el poema no comienza en la palabra, aunque en ésta resida su realidad perceptible, sino que su origen real, aunque no visible todavía, está en ese murmullo interno, es ese estado que invade al poeta y que lo impulsa a escribir (*Prosas: 52ss*).

Contemplar una imagen interior –y anterior– que suena o farfulla, y cuya composición no es visual sino de orden auditivo, es lo que ejerce una presión que *obliga al habla* (Levertov); una imagen inasible o huidiza en tanto sonido, que obliga a la errancia de la voz y que en esa errancia encendida genera una morada movediza (Gola), kinética (Olson), una errancia abierta en el arco de la respiración.

Como señala Ramón Andrés, para san Isidoro “la corporeidad vocal procedía de la reverberación del aire ‘por el hálito espirado’ (*vox aer spiritu verberatus*); de ahí que las palabras se denominen *verba*” (2008: 77). En Gola, las palabras, más que fijarse en la página, reverberan de una a otra a través del aliento, sus poemas se presentan así como cuerpos que acopian giros, tajos de aliento, reverberaciones, o mejor dicho, “corpúsculos de luz / en incesante boda” (*Poemas reunidos: 207*). Tal como señala Andrés,

Si ya en el pasado se dio tan extraordinaria importancia a la voz, a este ‘fenómeno acústico trascendente’ [...], se debe a que fue entendida como una exteriorización mediante la cual podía expresarse la verdad y el designio de lo oculto, de lo *absconditus* [...]. No debe pasar inadvertido que en griego ‘soplo’, ‘aliento’, ‘hálito’, se designara como neuma (*pneûma*), un término que entre los filósofos venía a significar ‘alma’, una fuerza con la cual el demiurgo daba vida a las cosas y las componía en un orden perfecto [...]. Uno de los equivalentes latinos de aliento (*anhelare*) era precisamente anhelar, buscar concordia con el deseo expresado por la voluntad individual [...]. Los griegos, cuenta Martín Heidegger, concibieron el cotidiano existir en la voz (*phoné*), en el ‘hablar uno con otro’, en el ejercicio de escuchar el afuera; pero también la voz representaba un manar del propio adentro, una fuente de autoconocimiento” (2008: 59).

Dar vida al poema a través del aliento, no del esfuerzo dirigido por la razón y concentrado en complacer “las inútiles complicaciones formales que simulan modernidad” (Gola), es lo que configura aquello que el poeta llama “la palabra del soplo”, el anhelo de una palabra a otra, las “voces onduladas como bucles” (san Isidoro), el manar del interior como fuente de autoconocimiento.

Para Fernando Pessoa, “puesto que para abrir un nuevo camino al arte hay que ser audaz, aquél que es artificial se limita a ser audaz, sin tener ningún motivo espiritual para serlo” (2008: 98). En ese mismo sentido, el músico Morton Feldman señala: “Philip Guston me hizo consciente de ese *lugar metafísico* que todos tenemos pero al cual muchos de nosotros no somos sensibles por convicción previa”. Y de ahí se desprende la siguiente observación del poeta Frank O’Hara: “Yo interpreto ese *lugar metafísico*, esa tierra donde vive la música de Feldman, como el área en que puede ocurrir el crecimiento espiritual de

una obra, donde la forma de cualquier obra puede desarrollar su originalidad inherente” (2005: 28s, subraya el autor). En Gola, lo nuevo, su afinidad por las vanguardias, el giro que nace a partir de *Siete poemas* y que se empoza desde sus primeros versos, viene de ese *absconditus* que la voz exterioriza.

5.

Para explorar ese lugar interior en el que se da el crecimiento espiritual de la obra de Gola, es imprescindible ir a dos poemas de su último libro santafesino: “Desde que descubrí” y “No es esto todavía”.⁵⁰ El primero de ellos, sin mayor preámbulo, comienza así:

Desde entonces
repetí día a día
mi peregrinación
hacia ese lugar de luz

Desde que descubrí
que allí estaba el centro
y que mi vida giraba
sobre ese pozo incandescente
[...]
volví y recuperé
un poco de mi eje

⁵⁰ Salvo excepciones, Gola no titula sus poemas. En este caso utilizaré el primer verso de cada poema como título para identificarlos.

(*Poemas reunidos*: 111)

Desde entonces, dice. No sabemos desde cuándo, pero podemos advertir que se trata de un acontecimiento crucial, ya que al poeta se le ha revelado su lugar, un *lugar de luz*, que es el centro o pozo incandescente en el cual gira su vida y que le da un eje. Dice Bachelard en traducción de Gola: “Todo soñador de llama es un poeta en potencia [...]. Todo soñador de llama está en estado originario [...]. Entonces, cuando el soñador de llama habla a la llama, habla consigo mismo, estamos frente a un poeta” (1986: 11s). No sabemos desde cuándo, el poeta lo ha dejado en suspenso –acaso porque, como señala también Bachelard, “parecería que existen en nosotros rincones sombríos que no toleran más que una luz vacilante” (1986: 15)–, pero sabemos que con cada peregrinación se reinaugura el acontecimiento del lugar, se vuelve a ese estado originario, a un tiempo de llama. Como señala Oscar del Barco al hablar de Ortiz:

Al *lugar* se lo debe distinguir del mero sitio geográfico pensándolo, rilkeanamente, como un “recipiente”, como una constelación llena de marcas, de signos, de ecos y de interpretaciones [...]. Hay que imaginarlo como un remolino fuera de las horas, de los días y de los años, fuera de lo que llamamos *tiempo*, como una tierra habitada por presencias invisibles pero no menos reales que las presencias visibles, en una suerte de hipóstasis entre la vida y la muerte en una consistencia de “fuego” [...]. El lugar es carnal y espiritualmente hogareño (1995: 38, subraya el autor).

Rilke, como explica Rodolfo Modern, “consideraba que el poeta era una especie de recipiente de voces más altas, entre las que no excluía la de Dios” (1989: edición digital). Sus *Elegías de Duino*, de acuerdo con José María Valverde, comienzan con una señal: “el poeta cree oír, entre el viento, un verso, el primero de la ‘Primera Elegía’” (1984: 9). Y al enviar la “Décima Elegía” a Lou Andreas-Salomé, comenta en una nota: “todo cuanto en mí era recipiente, tejido, marco se ha quebrado” (*apud* J.M. Ibáñez Langlois, 1978: 40). Pero entre la primera y la décima elegía, compuestas entre 1912 y 1922, hay un suceso. En 1914, remite una serie de cartas a Andreas-Salomé y en la primera señala: “Lou querida, he aquí un extraño poema escrito esta mañana, que te envío ahora mismo, y al que espontáneamente he titulado “Wendung”, porque representa el viraje decisivo que se producirá probablemente con toda necesidad si tengo que vivir, y comprenderás en qué sentido lo concebí”. “Wendung” (giro o viraje), que lleva un epígrafe de Rudolf Kassner (“el camino que lleva de la intimidad a la grandeza pasa por el sacrificio”) y se concentra en el lento crecimiento desde el fondo de la mirada –“como un té que ha reposado el tiempo justo”–, termina así: “La labor de la vista está hecha, / haz en adelante la labor del corazón /.../ Mira, hombre interior, tu interior muchachita / conquistada [...], esta criatura sólo conquistada, todavía no amada” (2004: 23ss). La respuesta de Andreas-Salomé no es menos elocuente:

Después de dos días de ausencia estoy de regreso hoy, e *íntegramente* con tus palabras y a solas con ellas ante este “viraje decisivo” que lo es y sin embargo ya no lo es, pues se preparaba desde hace mucho tiempo, casi realizado ya: tu cuerpo lo sabía, por decirlo así, antes que tú mismo, pero claro, del modo en que los cuerpos pueden saber –con una fidelidad, una rectitud infinitas [...]. Pues la “labor del corazón” sólo podía realizarse a partir del fondo más interior [...]. Hasta que el corazón se puso a latir al ritmo del gran

amor en el cual lo exterior y lo interior se unen, el amor que, de repente, se da cuenta de todos sus tesoros [...]. Y me gustaría seguir escribiendo, decir y seguir diciendo: no porque sepa verdaderamente muchas cosas, sino porque los acentos de tu corazón, esos acentos profundos, nuevos, los percibo en lo más profundo de mi alma [...]. Hay en él como un reino recientemente conquistado, todavía no se distinguen bien sus fronteras; se lo adivina más amplio; se presienten muchos viajes y peregrinaciones por hacer a través de caminos en los que las brumas jamás se disipan. Y sólo un poco de fulgor diurno, justo el necesario para avanzar un paso, sería –de un poema a otro– como un modo real nunca practicado de seguir asentándose en un terreno donde (al contrario que en el simple “arte”) el esclarecimiento y la acción siguen siendo una y la misma (2004: 27ss, subraya la autora).

Rilke, que confiesa no saber “qué intervalo separa el poema del ‘viraje decisivo’ del advenimiento de nuevas condiciones”, nos muestra el camino del interior que precede al poema y que tras un viraje revela todos sus tesoros, fundiendo lo interior con lo exterior. En Gola, la labor del corazón, con sus acentos nuevos y profundos, que se vienen preparando desde hace mucho tiempo, aunque advertidos sólo por el cuerpo y al modo del cuerpo, anuncia viajes y peregrinaciones en aquel poema clave de sus inicios, nos habla del reconocimiento de un reino que se adivina más amplio. Ya nos hablaba de eso también en su primer libro, cuando alude a una *verdad pequeña que llevas desde hace tanto tiempo*, una *verdad de la luz*, pero lo hace explícito como lugar hasta el poema posterior.

El segundo poema a destacar, “No es esto todavía”, es igualmente revelador:

No es esto todavía

no toco aquí
la verdad de símbolos
y furias
no desbrozo siquiera
el verdadero camino

Puro escozor liviano
diapasón ingenuo
cáscara sin brillo

Éste no es
el zumo
la savia
la ardiente lava
que se extendió
por los caminos
[...]
Éste no es todavía
tu lugar

(Poemas reunidos: 127s)

Si bien Gola ha reconocido ya un lugar de luz y lo ha explicitado en un poema, si bien ha despertado a la relación (en el otro poema clave, Gola afirma haber descubierto “la relación entre los rostros / y los lugares / y los objetos / y el recuerdo”), los poemas no

responden *todavía* a ese paraje intuido. Ha encontrado un lugar de luz, pero falta una reverberación, una *verba* que responda a esas peregrinaciones. Varios de sus trabajos iniciales señalan una insatisfacción parecida: “No es sin embargo / éste / el gran soplo / que apoya mis pasos / no es todavía ésta / la desnudez que alcanzo / cuando la paz de la siesta / me reclama” (*Poemas reunidos*: 44); “este guante que llevo / este vestido torpe / me pesa” (42); “quiero hacer pie sobre esta gracia nueva” (88). Falta afinar la poda, el *purgamento*: “tantas palabras juntas / enturbian mis ojos / tanto gesto inútil”(43), falta hacer pie en el poema sobre el soplo que ya apoya sus pasos, la labor del corazón latiendo por fin al ritmo del gran amor. Sin embargo, es extraordinario que Gola intuya desde aquel poema “el verdadero camino” para su poesía y que sepa que éste es un zumo, una lava ardiente, un desbrozar, pues es la mejor definición del trabajo que lo aguarda. Un trabajo que, como decía Andreas-Salomé, sólo podía realizarse a partir del fondo más interior, del camino de la intimidad a través del sacrificio (Kassner). Escribe Gola en el tercero de los *Siete poemas*: “Por el camino / camina un corazón / desnudo / solo / solitario / tropezando” (164). Y en el cuarto:

Pierde su sitio

y

ya no aprende

el hombre

Sin espacio

no puede

el alma

sin su espacio
no puede
sin su espacio
alma
ni cuerpo
pueden

(*Poemas reunidos*: 175)

Espacio y lugar, repito, difieren como conceptos, pero en el caso del poema citado se funden ya que el poeta habla de “su espacio”, no de un espacio cualquiera. Dice Henri Michaux en traducción de Gola: “Algo indispensable: tener un lugar, sin un lugar no hay benevolencia, no hay tolerancia, no hay... no hay... Cuando el lugar falta hay un solo sentimiento, bien conocido: la exasperación, que es una salida insuficiente” (1997: 5ss). Sin este espacio propio, sin “un cuarto propio” (volviendo al ensayo de Virginia Woolf), que Gola va descubriendo a tientas, a tropiezos, con una luz vacilante, con fulguraciones que lo asaltan, ni el alma ni el cuerpo pueden configurar una “consistencia de fuego” (Barco) que ligue la preparación, el peregrinaje, el giro y el advenimiento de nuevas condiciones, la presencia de un *sí mismo*.

En una carta sobre ese cuarto poema de Gola, Édgar Bayley señala:

Querido Hugo: He leído repetidas veces “tu ave” con admiración, con deleite y hasta con envidia (la buena, claro está, porque hay otra mala, y a esa no me refiero). ¡Qué lindo que hayas pasado por aquí dejando tal presente o, mejor, tal presencia tuya! Como conozco tu vida y tu itinerario poético –en parte al menos– me parece ver en esta obra

mayúscula, tan entera, tan propia, genuina, necesaria, contenida y abierta a la vez, algo así como la culminación de una búsqueda –paciente o impaciente, ¿ quién lo sabe?– de años y años. Es un poema verdadero en todo sentido. Un poema avalado, solventado, por vida propia, experiencia de conceptos y de sentidos, y experiencia verbal –que por ahí empieza todo poema de verdad. Un poema que me ha dejado no sólo admirado y entusiasmado –que eso es poco decir–, sino también orgulloso de que seas vos quien lo haya escrito, porque aquí, entre nosotros, yo nunca dejé de confiar en vos como poeta, a pesar del silencio y la distancia. Y en ese poema probás –si es que hacía falta probarlo– tu dimensión de poeta ejemplar. Y algo más: cuando uno se encuentra frente a un poema de esta calidad y hondura, le viene a uno, más allá de la admiración y el deleite, una especie de reconfortante sensación de que uno no está tan solo, que el rumbo emprendido, seguido a los tumbos, entre tantas desdichas y venturas personales, errores, confusiones, daños causados a uno mismo y a los otros; pero no abandonado nunca; que ese rumbo, digo, resulta confirmado, reafirmado... Y además, algo muy importante: poemas como el tuyo evidencian que la poesía tiene hoy vigencia y necesidad (carta inédita, fechada el 16 de febrero de 1983).

En su ensayo “Presencia de la poesía”, Bayley se pregunta cómo saber si un autor ha tenido la revelación de su sí mismo y responde: “Sólo cuando descubrimos tras unos versos, más allá de una destreza, una cierta presencia, una energía, un vigor, un *sí mismo*” (1996: 32). El “wendung” de Gola, que va más allá de la destreza del simple arte (por decirlo con palabras de Bayley y Andreas-Salomé), se dirige a la garganta y más abajo, para acoger con su hálito una vida y un itinerario poético.

Si al hablar de la influencia de Ortiz en Gola –de cómo en éste hay la intención de no traicionar a su maestro siendo “fiel a sí mismo”– dijimos que Gola se interna en el fuego de

su propia voz, en el rito íntimo de su corazón, al referirse a la prosa de Borges Gola explica lo siguiente: “Borges tiene muchos continuadores en todas partes. Lo que no se encuentra fácilmente es esa gravitación interna que da a la escritura de Borges una intensidad, un tono y un ritmo que no tiene que ver con las llamadas “virtudes estilísticas” [...]. Tanto el tono como la andadura rítmica de esa escritura, proviene de un identidad intransferible y única” (*Prosas*: 40). Un tono y una andadura rítmica, una gravitación interna, es lo que Gola indaga al remitirse a su interior. Un tono o atmósfera es su lugar de peregrinación. Gola, que no era afecto a la teoría, destaca sin embargo el ensayo “Poema y diálogo”, de Hans-Georg Gadamer, especialmente las siguientes líneas:

¿Qué es lo que convierte al lenguaje en una presencia tal que adquiere para sí coexistencia y duración? De manera un poco desafiante me atrevo a decir que la fuerza de la poesía lírica reside en su tono. Y digo ‘tono’ en el sentido de *τόνος*, tensión, como la de la cuerda tensada, de la que brota la eufonía. Que los versos tengan un ‘tono’, ese es el verdadero rasgo, el incomparable, el que define al auténtico poema. Este concepto de ‘tono’ lo empleó principalmente Hölderlin para designar aquello que constituye al poema en cuanto tal. Es un tono que se sostiene el que opera el milagro de que el poema se ‘tenga en pie’ (1998: 71s).

Como dijimos anteriormente, Gola quiere “hacer pie” sobre el soplo que apoya sus pasos. Quiere estar en sintonía con el tono que le insinúa la luz, con la imagen interna que es un murmullo, con el fondo del que brota la eufonía. Quiere habitar y hablar tensionado con la atmósfera que da la *respiración especial*. Este tono, que mucho tiene de *esotérico*, parece

tener también su expresión, para Gola, en un lugar exterior como el café. En *Prosas*, hay tres pasajes dedicados a ello:

Siento mucho placer en esta mañana de marzo, en Saint Nazaire. Tal vez se deba al lugar, tal vez ese placer tenga que ver con otras mañanas vividas hace mucho, muchísimos años, en Santa Fe. Sentado a una mesa de café, con una taza vacía, estoy envuelto en humo y en el rumor extraño de voces que llegan hasta mí, dichas en una lengua que entiendo sólo a medias. Afuera frío y niebla, adentro un ambiente cálido y amable, rostros de color, francos, de hombres que están ahí para hacer sus apuestas a las carreras de caballos. Fumadores, bebedores, jugadores, gente que me gusta. Difiere mucho de la que uno encuentra en las calles. Si tuviera que elegir con cuáles convivir, no hay duda que optaría por los que ahora están conmigo en el café. No obstante ser un lugar nuevo me siento como en otro tiempo, hace muchos años, en mis lugares habituales. Aunque no pueda leer me acompañan las voces, los gestos, un entusiasmo contagioso (7).

El ruido de fondo de un café, su persistente murmullo, son casi siempre para mí un estímulo que no logro obtener en otro sitio. Recuerdo ahora lo que cuenta Pavese con relación a un hombre que, al pasar frente al ojo de buey de un barco, entraba en estado de gracia. No es que me suceda lo mismo. Lo que pasa es que el café me predispone favorablemente. La ausencia de ruidos estridentes, o de una música agresiva, son para mí virtudes que aprecio. La fluidez de los murmullos provenientes de la conversación me acompaña y aísla (108).

Estoy muy a gusto en un café de los tantos que hay en Buenos Aires, frente a una plaza, vacía casi, en una mañana indecisa de finales de otoño. Aunque es otoño hace frío. El

cielo está manchado de nubes estáticas, más bien bajas, y hay un sol que apenas calienta como si ya estuviéramos en invierno. El lugar es muy agradable y el ritmo vertiginoso de la calle no llega a perturbar. La gente que me rodea se distrae tomando café o leyendo los diarios de la mañana, una costumbre muy difundida. Se está bien en un sitio tan cálido (112).

Se trata de un lugar exterior, pero que invita a lo interior. En la sensibilidad de Gola resulta un lugar acogedor, una sensación de vacío vivo, con rostros francos y amables, con murmullos de fondo pero no estridentes, que acompañan y a la vez aíslan, es decir, que lo remiten a una interioridad donde la voz gravita. Esa atmósfera es un pariente cercano del tono, o el tono mismo, pero con la faz de lo social. No en vano el arquitecto Peter Zumthor, en *Atmósferas*, al referirse a cierta foto de un café alemán, señala: “Esos hombres están sentados allí y disfrutan. Me pregunto: como arquitecto, ¿puedo proyectar algo con esa atmósfera, esa densidad, ese tono? Y si es así, ¿cómo?” (2006: 19). Asimismo, no es gratuito el epígrafe de John Ruskin que Zumthor elige para sus lecciones: “Atmosphere is my stile”. No es una virtud estilística, sino una atmósfera lo que hace a la escritura ser lo que es. “Where a poem belongs is here –dice el místico Rumi–, in the warmth of the chest; / out in the world it dies of cold” (1998: 57). Contrario al simple arte, donde bastan el cálculo, la destreza y el estilo, en Gola el poema se gesta en el ambiente cálido del pecho, donde palpita el corazón y resuena la voz.

6.

En “Construir, habitar, pensar”, Heidegger busca escuchar “la exhortación inicial” del *construir* y el *habitar*, aquello que el lenguaje ha silenciado y a lo que el hombre no ha sabido prestar atención. Así, llega a la conclusión de que no construimos para habitar, que el construir no tiene como meta el habitar, sino que construir es propiamente habitar; que habitar es el modo de ser en la tierra; que el construir como habitar se despliega en el construir que cuida o cultiva un crecimiento y en el construir que levanta edificios; que la esencia del habitar es estar en paz, *ser llevado* a la paz:

La palabra del alto alemán antiguo correspondiente a construir, *buan*, significa habitar. Esto quiere decir, permanecer, residir. El significado propio del verbo *bauen* (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido. Una huella escondida ha quedado en la palabra *Nachbar* (vecino) [...]. La antigua palabra *buan* no dice solamente que construir es propiamente habitar, sino que a la vez nos da una indicación sobre cómo debemos pensar el habitar que ella nombra [...]. Allí donde la palabra construir habla todavía de un modo originario dice al mismo tiempo hasta dónde llega la esencia del habitar. *Bauen*, *buan*, *bhu*, *beo* es nuestra palabra “bin” (soy) en las formas *ich bin*, *du bist* (yo soy, tú eres), la forma del imperativo *bis*, *sei* (sé). Entonces, ¿qué significa *ich bin* (yo soy)? La antigua palabra *bauen*, con la cual tiene que ver *bin*, contesta: “*ich bin*”, “*du bist*” quiere decir: yo habito, tú habitas. El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el *Buan*, el habitar [...]. La antigua palabra *bauen* significa que el hombre es en la medida en que habita: la palabra *bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar; así, cultivar (construir) una tierra de labranza, cultivar (construir) una viña. Este construir sólo cobija el crecimiento que, por sí mismo, hace madurar sus frutos [...]. El construir como el habitar –es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano– es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo

“habitual” [...]. El habitar no es vivenciado como atinente al ser del hombre, el habitar no se piensa nunca plenamente como rasgo fundamental del ser hombre [...]. La auténtica penuria no consiste en primer lugar en la falta de viviendas, sino en que los mortales tienen que aprender primero a habitar (1994: 127ss).

No habitamos porque construimos, sino porque *somos los que habitan*, dice Heidegger, pero sólo podemos construir si somos capaces de habitar, esto es, de un cuidado de sí. Construir y pensar en construir son ineludibles para el habitar, pero siempre que se escuche lo que el habitar exclama en su origen. En Gola, como hemos venido mostrando, este aprender a habitar está presente en todo momento. Hay un lugar natal que le ofrece estímulos diversos, hay la construcción poética de ese lugar natal a raíz del desarraigo en la ciudad, hay la construcción de una ciudad al calor de las amistades, hay el descubrimiento de un lugar de luz que le da eje, hay la percepción de un sí mismo o yo profundo como amparo en el exilio, hay la renuencia a pensar que es designio divino que el poeta no tenga lugar en ninguna parte, hay el afecto por lugares murmurantes y amables, hay un lugar interior (físico y espiritual a la vez) donde se gesta el poema, hay un poema como construcción espiritual donde crece el poeta, hay la percepción de que sin “su espacio” el hombre nada puede, hay el hálito que acoge en un mismo giro poesía y vida:

no digo
para el arte
sino que quedará
para la vida?
qué rastro

qué mínima señal?

[...]

el intento de

de levantar

con escombros

una casa de luz

lugares abiertos

sin límites

[...]

qué quedará

cuando te vayas?

(*Poemas reunidos*: 280)

¿Qué quedará?, se pregunta el poeta. Un habitar, la construcción de una casa de luz que se da, como pide Heidegger, pensando en la exclamación remota del habitar, la cual nos lleva *bellamente a lo habitual*, a “la experiencia cotidiana del ser humano”:

una vida

se sustenta

en mínimos milagros

cotidianos

pan carne dorada humo

(285)

En Gola, tanto el cuidado de sí y el cuidado del lenguaje no tienen que ver con un refinamiento superficial o estilístico, sino siempre con algo más al fondo, siempre gravitando en el tono como atmósfera. Hay un cuidado del lenguaje –que es ya un cuidado de sí, si consideramos que para Artaud las palabras no se expulsan, sino que se internan en el cuerpo que las organiza– desde lo habitual, lo sencillo, lo materno en un sentido amplio, acunando ciertos cultismos en lo íntimo. Un cuidado entendido como un cultivo. Hay un cultivo del lenguaje que es un cultivo de sí y viceversa. De ahí que, como se mencionó en el segundo capítulo, para Whitman nuestras palabras no puedan ser nada que no seamos nosotros mismos.

Rafael Cadenas, en su ensayo sobre Karl Kraus, señala:

Es imposible y seguramente ocioso, decidir cuál de las dos crisis, si la del mundo moderno o la del lenguaje, tiene prelación. Para Karl Kraus parece ser ésta la que antecede. Digamos, para no meternos en contrapuntos infértiles, que van juntas, apoyándose, sosteniéndose, alimentándose una a otra. En un momento difícil de su vida –¿cómo no iba a serlo si la historia lo había puesto entre Hitler y Stalin?– Kraus acudió a refugiarse donde solía, “en la casa segura del lenguaje” (*ins sichere Haus der Sprache*), pero “no sin señalar que hasta el lenguaje estaba enfermo y polucionado, ganado, también él, para la podredumbre general”. Que haya sido Kraus un crítico de esta civilización y que el soporte de esa crítica fuese el lenguaje, ya se me antoja muy revelador. ¿No se refleja el descenso espiritual de nuestro mundo, su carencia de alma, en el lenguaje mismo, en el modo de usarlo? [...] Para Kraus, “la civilización actual es una vasta conspiración contra todo asomo de vida interior” [...]. En Kraus el problema del idioma tiene carácter espiritual. Su deterioro remite a otro mayor. Existe una crisis

de fondo, de la cual es trasunto la que vive la lengua [...]. Kraus se consideraba a sí mismo, humildemente, como un simple “constructor de frases”. De ahí, tal vez, su adhesión al aforismo, forma también un tanto desdeñada por los prosistas que tienen la *parola facile* [...]. La crítica que Kraus hacía “a la manera en que la gente usaba el lenguaje *en* su sociedad era, pues, crítica implícita *de* esa sociedad” [...]. En todo círculo vicioso es difícil distinguir el factor originante, pero ya dije que en Kraus no había duda: el desastre procede del mal uso de la lengua, por ser ésta la matriz de la cultura, la armazón que nos constituye [...]. Kraus era hombre de combate. Luchó toda su vida en defensa del individuo, la cultura, la interioridad (2000: 591).

Al igual que en Kraus y Cadenas, en Gola hay una preocupación por el ser humano y su relación con el lenguaje, por un descenso espiritual y su relación con un lenguaje polucionado, por la *parola facile* y su relación con el deterioro interno o del espíritu (el *purgamento* del lenguaje que Gola emprende, entonces, sería asimismo un *purgamento* de lo interior). Hay una preocupación por el lenguaje que el ser humano *es*:

y tú
que manipulas
monedas
que degradas
tu ojo
que desquicias
tu lengua
que tanto
discurres y

acumulas

(*Poemas reunidos*: 174)

Georges Steiner, también al referirse a Kraus, señala que “el mundo de Kraus es un mundo enloquecido por una palabrería hueca, pero virulentamente contagiosa. Ningún billete de un trillón de marcos, como los de la inflación en la era de Weimar, representa una devaluación de las necesidades y esperanzas humanas tan macabra como la devaluación de la palabra. Su circulación masiva ha borrado toda auténtica significación que pudiera haber tenido alguna vez la acuñación de palabras y la sintaxis” (*apud* Miguel Catalán, 2011: 12). No se trata, una vez más, de un cuidado superfluo de la palabra (éste es en realidad, como explica Cadenas, otra manifestación de palabrería hueca),⁵¹ sino de algo más al fondo, el fondo que hemos venido estudiando, donde el hombre huero, en un sentido heideggeriano, se pacifica. En Gola, esta pacificación o refrenamiento de la palabra va siempre inmersa en un crecimiento general de vida: “No más acopios / inútiles / ni enseres / ni baratijas / ni repisas / sólo paredes blancas / un pantalón / una camisa / una campera de cuero / un pan para cada día” (*Poemas reunidos*: 216). No sólo la podredumbre de mundo y lenguaje, como señala Cadenas, se alimentan y se sostienen recíprocamente, también el crecimiento del ser humano y el de su habla, el ser humano que es un *simple constructor* de sí mismo y de sus frases.

⁵¹ “Quisiera aclarar de una vez por todas qué entiendo por bien hablar. El sentido de esta expresión se sitúa absolutamente fuera del terreno del purismo, la pedantería, el engolamiento, la afectación o el adorno. Al contrario, la sencillez constituye uno de sus rasgos, tal vez el principal [...]. Aquí también podría regir, adaptándola al caso, la frase de San Agustín: ‘Ama tu lengua y después haz lo que quieras’ (2000: 610).

Steiner habla de la circulación masiva y contagiosa de una palabra devaluada en términos del pasado, pero tal devaluación tiene actualidad y acaso esté potenciada. Como señala Peter Pál Pelbart, “Deleuze no se cansó de escribir que sufrimos un exceso de comunicación, que estamos ‘atravesados de palabras inútiles, de una cantidad demente de palabras e imágenes’, y que sería mejor crear ‘vacuolas de soledad y de silencio’ para que por fin se tenga algo que decir” (2009: 43). Y en otro momento, lleva estas reflexiones al plano del mundo virtual:

¿Qué es lo que no oímos con el ruido de tanta modernidad? Diría que hoy se vive una especie de saturación en todos los sentidos: de imágenes, palabras, sonidos, estímulos, excitación [...]. Es un cierto modo de control, de enchufe, de monitoreo y direccionamiento. Tal vez lo más difícil, prácticamente imposible, sea desenchufarse. [Es necesario] producir otro ritmo, otra respiración, otros vacíos, otros silencios [...]. El silencio no es necesariamente para oírse a sí mismo. Es una condición para escuchar a los otros [...]. Para mí, la enseñanza de Nietzsche con respecto al gregarismo es totalmente válida. Él dice que el espíritu del rebaño es siempre el de la homogeneidad, el consenso, lo servil. Por tanto, un cierto desarraigo de ese gregarismo es una condición para otra cosa, para cierta singularidad, un disenso, una diferencia. Es necesaria una soledad para alcanzar otras conexiones que el propio gregarismo impide (2016: 8s).

El hombre masa, dice Cadenas, “no tiene lenguaje; usa el que le imponen. Cuando comienza a tenerlo [...], ya está en camino de zafarse de la hipnosis a que estaba condenado” (2000: 586). En Gola, la retracción, lo que Pelbart llama el desenchufe, es una búsqueda de recogimiento para producir otro ritmo, otra respiración, otro vacío, otro silencio, no sólo para

oírse a sí mismo, sino para alcanzar otras conexiones que el gregarismo (poético, por ejemplo) impide:

¿Cómo hacer para conservar la mirada limpia e incontaminada, en un mundo de competencia y lucimiento, de exhibición y escalafones? Tal vez retrayéndose para compartir momentos sólo con los que se desentienden de aquellas preocupaciones, dando un paso al costado. Pero importa no considerar esta actitud como un sacrificio, como una renuncia. Es, más bien, lo contrario. Uno se aparta a fin de atender lo que en la vida realmente tiene valor, para aprovechar los momentos de soledad, de comunión con cosas y seres, y no perder nada de aquello que, a veces, distraídos por tanto ruido, ni vemos ni oímos (*Prosas*: 112).

De nuevo, vida y lenguaje poéticos aparecen unidos en *lo habitual*. El habitar de Gola, la construcción de un lugar, representa una crítica a la desmesura inerte y una llamada de atención hacia la importancia del secreto individual, confiscado, como decía Quignard al inicio de este capítulo, por “una sociedad dominadora” (y dominada), con el objetivo político de destruirlo. En *La sociedad de la transparencia*, Byung-Chul Han señala:

Si el mundo se convierte en un espacio de exposición, el habitar no es posible [...]. Las cosas se hacen transparentes cuando abandonan cualquier negatividad, cuando se *alisan* y *allanan* [...]. A la sociedad de la transparencia toda distancia le parece una negatividad que hay que eliminar; constituye un obstáculo para la aceleración de los ciclos de la comunicación y del capital [...]. La sociedad de la transparencia se manifiesta en primer lugar como una *sociedad positiva* (2013: 11, 30 y 32).

La poética de Gola, que abrevia en la sencillez de modos y en una cierta transparencia, una cierta llaneza, es una poética de la negatividad. Su transparencia ambigua pone en jaque a la propia transparencia demandada por lo social, y la dilación de su voz, en sintonía con su corazón y su respiración, como vías para reapropiarse de lo interior al margen de lo clerical, se constituye como un acto de verdadera positividad ante la vida:

negar

negar

todo deriva de este gesto

de allí

procede

el ciervo

y la paloma

balbuceo

y temor

de allí

(Poemas reunidos: 231s)

V. EL POEMA COMO LUGAR

1.

Si *Siete poemas* evidencia un giro en la poética de Gola, *Filtraciones* –el libro siguiente– continúa con sus exploraciones formales y componen entre ambos un conjunto.⁵² Los primeros versos del primer poema de este último libro dicen así:

Empieza
 empiezo
 es el comienzo
el alba
 del día primero
 del único
estático
 inmutable
rompe la luz
 o continúa
matiz sonoro de la sombra

(*Poemas reunidos*: 193)

Empezar anuncia lo material, el avance pieza por pieza. El comienzo –que etimológicamente remite a un plano interno, inicial– queda en el fondo (“no se comienza

⁵² De hecho, como pude ver en sus manuscritos, hay poemas de *Filtraciones* como “Sube y baja del mono” que fueron compuestos durante el periodo de *Siete poemas*. La publicación en 1980 de ese poema de *Filtraciones* (en el número 9 de la revista *Punto de vista*) no deja lugar a dudas.

cuando se empieza”, dice Gola en el sexto de los *Siete poemas* –182), girando en el alba, enhebrando o animando las palabras siguientes. El comienzo precede al empezar, lo anima, pero es éste, en el poema, el que nombra. En la entrevista con Marimón, se lee lo siguiente:

- Quisiera que me hables de una palabra clave en los poemas de *Filtraciones*: alba.
- Yo me levanto todos los días alrededor de las cuatro, cuatro y media de la mañana. Estoy sentado acá, donde estoy ahora, y veo muy oscuro. Pero a medida que voy leyendo, porque generalmente a esa hora leo, tomo mate y leo, se va produciendo una modificación de la oscuridad y de la luz, ¿no? A veces la atracción de la luz coincide con las cosas que estoy leyendo, corresponde el estado interior que me da la lectura con lo que va sucediendo afuera. A veces el alba, el amanecer, la claridad, la luz, son cosas dadas por lo que estoy leyendo, y a veces por lo que veo. Porque las horas del amanecer son, ¿cómo decirlo?, muy tocantes, influyen no sólo por el despertar de la gente, no sólo por los pájaros, sino *por los dibujos del cielo*. Yo de aquí veo el amanecer y, a veces, el amanecer tiene una capacidad de conmoverlo a uno, *hay como una especie de acuerdo entre lo que sucede afuera y lo que sucede adentro, y eso muchas veces origina el comienzo de la escritura de un poema [...]. Una forma de la música también se percibe en el alba*. La diferencia entre el alba y la oscuridad es que en el alba *empiezan los primeros sonidos*. Uno pasa del silencio total de las cuatro de la mañana a los primeros sonidos, una música que va acompañada de luz, de movimiento. Todo eso tiene una presencia en lo que escribo, muchos de los poemas, sobre todo de este último libro, fueron escritos así (*apud* Marimón, 1999: 180, yo subrayo).

El paralelo entre el comienzo del poema y la experiencia del comienzo del alba –con los dibujos del cielo, la modificación paulatina de la oscuridad y la luz, el comienzo sonoro,

el acuerdo entre lo de afuera y lo de adentro—, es sugerente, ambos sucesos arrojan luz entre sí. La sutil diferencia entre un verso y otro, nos anuncia el acceso a otro plano (oscilante entre el empezar y el comenzar), donde prospera el “matiz sonoro” del alba hacia el poema y el propio dibujo de este en la página (rasgo este último que aparecerá formalmente en *Siete poemas* y que en adelante caracterizará su poesía, sobre todo por influencia de Olson y Williams), como si el poeta deslizara el verso impulsado por los elementos “tocantes” del alba.

El poema comienza y se desarrolla en un momento muy particular: “en ese momento estático del alba”, en “un segundo /.../ ese sí / el estático / el único / suspenso ahora / en la hora / de todos los inicios”, en “el día primero / del único / estático / inmutable”, en “aquel segundo estático / del alba / con la última luz” (*Poemas reunidos*: 193, 196 y 197).⁵³ Los deslizamientos, las oscilaciones, las vueltas, los desvíos se realizan en lo estático o suspendido, en la modificación de la luz y la oscuridad. No en la luz, no en la oscuridad (que podría tener un paralelo con el saber y el no saber respectivamente), sino en la modificación entre una y otra (que a su vez podríamos traducir como el momento en que se activa ese “coeficiente sensible de la inteligencia” del que hablaba Eliot y que se comentó en el capítulo anterior).⁵⁴ De ahí que en “Vacilación” señale que “el tanteo es la forma / el balanceo inestable” (*Poemas reunidos*: 285).

El poema continúa:

⁵³ En el primero de los *Siete poemas*, dice: “ existe algo así como el cadáver / de la noche / silencioso y extendido / sobre lo que antes había sido / vibración y despliegue” (*Poemas reunidos*: 142). Si lo asociamos a los versos citados arriba, podemos observar mejor que Gola no es un poeta de la noche (no encuentra allí su dinamismo), sino del alba y del día, en ese orden.

⁵⁴ Recordemos que, para Gola, la singularidad del poema “abrazo la totalidad [del poeta] y modifica su capacidad analítica y de reflexión” y que “una emoción intensa altera el uso normal de la inteligencia, de la imaginación y hasta del lenguaje” (*Prosas*: 49 y 71).

Se da vuelta
se vuelve
en el semisueño
toca
toca todo
con su mano
todavía imantada
antes que llegue la luz
y caiga sobre el párpado
antes de que florezca
en la abierta flor de la pupila

(194)

El poema, decíamos arriba, se desliza en el suspenso del alba, “antes que llegue la luz”. El poema va tanteando, vacilando o deslizando su trazo en sintonía con esa modificación de la luz, con la mano “todavía imantada” por ella. Allí vacilan la voz y el poeta, “se da vuelta / se vuelve / en el semisueño”, y allí surgen las repeticiones con diferencia: “toca / toca todo”, donde no sólo se repite el *toca* sino que también incide con la primera sílaba en la palabra siguiente: “toca / toca / todo”. De allí que en ese mismo poema el poeta aclare su proceso: “una sílaba basta / sólo una sílaba / y todo cambia / acentúa / corta / divide / un segundo / para revelar / todas las faces” (196). En efecto, la sílaba “to” acentúa, corta y reenvía a otra fase y otra faz del mismo deslizamiento. Por supuesto, el fonema “t” se desliza a lo largo de ese conjunto.

En ese suceder van entremezclándose experiencias: “Paseó / paseó su paso / distraído / frente al fresno / dorado / escaló el fulgor de la colina” (195); da pasos laterales: “Dar un paso hacia el costado / caminar por la calle de arena” (¿se tratará aquí de una reminiscencia a las caminatas por las calles de Rincón, el pueblo en el que vivió durante su breve regreso a la Argentina a fines de los ochenta?); reflexiona:

¿Qué nos queda
de aquel giro solar?
de aquel encuentro?
del vuelo sobre hondonadas
y requiebros?
de aquellos círculos fragantes
de aquellas esferas
feraces
o feroces
que a veces se tocan
en la línea del amor?
o se extinguen con las cenizas
del crepúsculo?

(199)

Las preguntas se desovillan, rememorando giros solares, esferas y círculos fragantes, en *la línea incierta del alba* (con un retruécano de fonemas muy significativo entre “esferas” y “feraces”, esferas que dan fruto, a lo que se suma el juego con “feroces”), donde no se sabe qué queda de todo ello o si se extingue en la ceniza. Si al lugar, como observaba Del Barco,

“hay que imaginarlo fuera de las horas, los días y los años, en una suerte de hipóstasis entre la vida y la muerte en una consistencia de fuego” (1995: 38); si al hablar de los laleos y el sustrato dialectal, de la “lengua muerta o apenas nacida” en Gola (en la lectura de Tatián), nos preguntábamos si quien ejecuta los golpes o tamborileos (términos de Gola) en la lengua eran fantasmas remotos o recién nacidos que visitan el oído del poeta, en una suerte de balbuceo ercoménico, y resolvíamos que quizá sus mejores versos se encuentran tironeados entre esa vida y esa muerte, Gola parece dar en el desenlace del poema una respuesta afín:

En el segundo
estático del
alba
la vida
y la muerte
suedan su suerte
una bebe de la otra
y el líquido
que no se agota
mantiene su nivel

(201)

Hay un líquido o sustancia, una *consistencia de fuego*, quizá el zumo o lava de los que hablaba en sus primeros libros, que sostiene al poema en sus revueltas y continúa deslizándose, con una interrogante para el poeta: “pero el fuego que no cesa / a qué entropía rinde su desvelo?” (200).

2.

Charles Olson publica en 1950 “El verso proyectivo”, que influyó a numerosos poetas norteamericanos e ingleses y cuya primera traducción al español, a cargo del poeta Urtecho, se publica en 1967 en Perú. Como ya se mencionó, Gola entra en contacto con ese material (y con las poéticas influidas por éste) en 1975 y lo reedita en México en 1983, en el segundo volumen de *El poeta y su trabajo*. También lo dictó en un taller de fines de los setenta:

Pensaba que si este trabajo fue tan útil para los poetas norteamericanos jóvenes, tal vez también pudiera serlo para nosotros. Se hizo primero una lectura minuciosa, luego hubo exposiciones, discusiones, comentarios. Muchas veces a lo largo de los tres años volvimos a este texto, ejemplificamos con él, etcétera. No lo hacíamos de una manera dogmática, ni excluyendo otras reflexiones, sino que lo complementamos con otros enfoques que, como en el caso de Denise Levertov, lo flexibilizaban y lo hacían más fértil todavía (1982: 6).

En su propia poesía, este ensayo tampoco fue tomado como pauta estricta. El ensayo en sí mismo es más de orden inspirador, plantea coordenadas y subraya nociones para que cada poeta se dispare en una dirección por descubrir.⁵⁵ Muchas de las intuiciones e

⁵⁵ Como señala Heriberto Yépez (el ensayista mexicano que más ha reflexionado sobre Olson), “Olson es el primer poeta norteamericano de posguerra que no escribe poética en forma de manifiesto, crítica literaria o preceptiva. Su teorización, además, posee otra perspectiva que la poética anterior más audaz. Las intrigantes reflexiones de Pound sobre el verso siempre son preceptivas, magistrales: Pound indica cómo hay que escribir de acuerdo con un gusto literario mientras que las especulaciones de Olson respecto al verso no son consejos: son estudios fenomenológicos sobre el lenguaje [...]. Las teorías de Olson no conducían hacia un tipo de sensibilidad o gusto literario sino a una apertura escritural nueva, a un análisis de lo que venía siendo el nuevo espacio poemático desde principios de siglo. Precisamente porque Olson no era un preceptista (como sí lo fueron Eliot o Pound) generó discípulos tan diversos entre sí” (2002: 42).

inquietudes que venía desarrollando Gola –alimentarse del habla cotidiana, aprovechar nuevas reflexiones formales, buscar una forma más abierta y fluida, dar pasos como golpes o martilleos en el verso, obedecer primordialmente a una energía– encontraron un conjunto formal en los planteamientos de Olson. Ese ensayo –así como los poemas y reflexiones de los poetas influidos por Olson, como Levertov, H.D. o Creeley– llegó como un horizonte para Gola. La innovación y la experimentación acudieron no como operación artificial, sino como una respuesta para mantener fértil la tierra del poema.⁵⁶ Londres no le hizo “un mínimo lugar” (como confiesa Gola en la carta de Raúl Gustavo Aguirre), pero sí le dio la pauta para construir uno a través del poema, uno en el que despierta la energía o los giros de los otros lugares trabajados en su vida.

Ya se mencionaron algunas de las ideas de “El verso proyectivo” en el capítulo anterior, pero conviene reponer las principales para observar cómo derivan en Gola: 1) La kinética de la cosa (“un poema es energía transferida de donde el poeta la consiguió –éste tendrá varias causaciones–, por medio del poema mismo hacia, y a través de todo él, hasta el lector”); 2) La forma nunca es más que la extensión del contenido; 3) Una percepción debe inmediata y directamente conducir a otra percepción ulterior.

⁵⁶ Ya en una nota de 1958 publicada en el diario *El Litoral*, al criticar *La llave* de Amelia Biagioni, Gola reflexiona sobre algunos de estos aspectos. En ese viejo escrito, reconoce en la autora “un tono con el germen de la poesía”, pero considera que los principales problemas de su libro no tienen que ver apenas con “un rigor no ejercitado”, sino sobre todo con la “falta de relación viva con la poesía contemporánea”. Para él, la autora “ha permanecido un poco al margen de todo este angustioso proceso de búsquedas y desesperaciones”, ya que “no intervino, no siguió de cerca cada uno de los combates librados por el arte de este tiempo. Por eso su voz, con ser auténtica, es sólo espontánea, sin alcanzar –salvo en algunos casos– la libertad. Cuando Amelia Biagioni abandona la rigidez de ciertas estructuras, de cierta retórica, su poesía alcanza mayor precisión” (1958: 7). Abandono de estructuras rígidas, acompañamiento de los combates artísticos contemporáneos y libertad son también, de manera explícita, algunas de las exigencias de Olson.

“Ahí está, hermanos”, dice Olson, “sentadito, listo para usar” (1983: 31). Sentadito, listo para la *disidencia*, para *abandonar su asiento* en la “estrofa heredada”. El inicio del ensayo, desde su disposición gráfica, es elocuente:

| | | |
|------------------------|-------------|---------------|
| El verso | | proyectivo |
| (Proyectil) | (Percusivo) | (prospectivo) |
| vs. | | |
| El verso no-proyectivo | | |
| (1983: 30) | | |

El verso no-proyectivo, en la lectura de Olson, merece apenas una línea para su descripción. La contra es una línea (o líneas) proyectiva, prospectiva, percusiva, un proyectil. No se trata de una cancelación inocente o irresponsable del pasado (en Gola y Olson hay una escucha atenta del paideuma de Pound), sino de señalar el agotamiento del verso tradicional.

Oír y respirar son los dos puntos esenciales con los que se abre paso el verso proyectivo hacia su “composición por campo, en oposición al verso, a la estrofa heredada, todo lo que sea la forma en general” (1983: 30). Con el verso proyectivo, Olson busca que el verso se ponga “al día e incorporar ciertas leyes y posibilidades de la respiración, del respirar del hombre que escribe, como también de lo que él escucha” (30). Esos dos puntos, oír y respirar, conducen a los dos “hijos” del poema: la sílaba y la línea. La sílaba es el “primogénito”, el “rey”, “es espontánea, de esta manera: el oído que ha recogido, que ha escuchado, que está tan cerca de la mente que pertenece a ella, que tiene la velocidad de la mente... está cerca, en otra manera: la mente es hermana de este hermano, y es, por estar tan

cerca [...], el afilador... es de la unión de la mente y el oído que nace la sílaba”. El “otro hijo” es la línea, que parte del “corazón, vía la respiración” (33 y 34). Es “el piso de aporrear para la danza”. Cuando “la línea tiene, es, cosa muerta, ¿no es acaso un corazón que se ha vuelto perezoso?” (34s). Juntos, sílaba y línea, desbrozan la energía del poema hacia una suerte de “diseño o construcción”, como quería Louis Zukofsky, contemporáneo de Olson (*apud* Yépez, 2002: 37). De ahí que, para Yépez, en su lectura de Olson, el poema sea “la danza relacional de un microcosmos cinético” (2002: 40). De ahí, también, que Olson resuma en una fórmula su tesis:

la CABEZA, vía la OREJA, a la sílaba
el CORAZÓN, vía la RESPIRACIÓN, a la línea

Gola leyó este ensayo y los poemas de Olson, junto a otros enfoques y poemas que “lo flexibilizaban y lo hacían más fértil todavía”. Si Gola había trabajado con el corazón como símbolo en su poesía, ahora comienza a tratarlo corporalmente, como carne. Si ya tenía bastante trabajado en su interior el fuego, si ya había percibido la importancia de la energía, ahora encuentra un cauce. Si, como dice en la entrevista de Freidemberg, no tenía “conciencia de los elementos rítmicos y sonoros” presentes en su poesía, “porque el sonido no era una preocupación mía” (*apud* Freidemberg, 1989: 8), ahora se hace consciente de ello y lo trabaja:

Siempre
antes
dije

tengo
siento
álamo
ahora todo pasó
mi pobre
escuálido
cielo
espacio espacio
cuerpo tu cuerpo
el cuerpo corporizado
férreo carnal plúmbeo
actúa gira engendra
respira como un dios
engendrador vertiginoso
sacude superficie

(*Poemas reunidos*: 162)

El *trance* o *tránsito* de la voz de este poema se prolonga durante seis páginas más, pero la cita basta para mostrar que Gola ha descubierto una cadencia. O redescubierto, como ya mencionamos en el capítulo anterior, pues hay afinidades muy grandes con versos de la fase santafesina: “Aquí / yo / y el tiempo / y todo lo demás / y tu corazón / alto y presente / sediento todavía”; “Natal / estoico / limpio // Nunca / despierto / descubro // No / escalaré / muralla”; “Y además / mi corazón / tiene la culpa / porque nació / tan tibio y sorprendido”;

“nuevo / año / otro / sueño // nuevo / sueño / otro / viento // nuevo / viento / otro / aliento”,
(*Poemas reunidos*: 34, 105, 19 y 136), por citar de nuevo los ejemplos más afines.

El poeta insiste, martillea en esa cadencia: “siempre / antes / dije / tengo / siento / álamo”, donde además de Ungaretti se percibe el balbuceo del habla cotidiana, que aparece mediante timbres o percusiones. Hay repeticiones también (espacio, espacio; cuerpo, tu cuerpo). Hay la conciencia del cuerpo: “el cuerpo corporizado”, el cuerpo “carnal”. No un cuerpo perezoso, con un corazón correspondiente, sino corporizado, cargado de energía, que actúa, gira, engendra y, ojo, respira como un dios. No es esto último una hiperbolización del yo, sino una ritualización de ese cuerpo como engendrador vertiginoso. Subrayo eso último: vertiginoso, ya que ha entrado en ese punto –olsoniano y goliano a la vez (rápido y helicoidal)– en el que la proyectividad se realiza “sin que pueda seguir otro rumbo que el poema entre manos exige para sí mismo” (Olson *apud* Yépez, 2002: 38). Aparece allí la danza, una danza parecida a la que buscaba Tatsumi Hijikata, creador del butoh: “los danzantes de butoh deben posicionar sus cuerpos de tal forma que nadie sea capaz de adivinar su próximo movimiento” (*apud* Shibusawa, 2016: 6). Nadie, ni el lector-espectador, ni el poeta, como deseaba Olson. El poema, en esa danza que “sacude superficie”, continúa hablando sobre aquel cuerpo, que a estas alturas es también el cuerpo del propio poema, el cuerpo de la voz:

toma la piedra

la sopesa

la lanza con la onda

del aire

la recupera

piedra de antes

de ahora

de siempre

(163)

El suceso es extremadamente físico. Describe una piedra (podría ser una palabra también) que lanza con la onda del aire, no con una honda en sentido estricto, sino con una curva del aire, para luego recuperarla (como a la propia palabra, que hace sus giros, repeticiones o resonancias). La misma piedra: de antes, de ahora y de siempre, que nos remite acaso a una sustancia sostenida en la obra de Gola y en la poesía en general, donde se abandona cierta lectura vanguardista como cancelación del pasado, muy afín a lo que señala Louis Kahn en unas conferencias publicadas por Gola: “Mi última observación es un homenaje al trabajo de los arquitectos del pasado. Lo que fue siempre ha sido. Lo que es siempre ha sido. Lo que será siempre ha sido” (2001: 93). El poema continúa:

tierra pedrosa

piedra terrosa

y la carne aquí

vibrando

antes dulce y sumisa

mística y piadosa

derrota

royendo el alma

llega a ser lentamente

piedra pedregullo
asiento de los ojos
pabellón del oído
fuelle obstinado
de la respiración

(163)

Es un momento de fusión y recombinatorias en clave silábica (“tierra pedrosa / piedra terrosa”). Un momento ritualizado de la carne. Ésta se incorpora o se corporiza. La de antes, no se presenta como algo perezoso, sino dulce y sumisa, mística, como en un reposo que llega a ser lentamente piedra, pedregullo (de nuevo las resonancias), asiento de piedras y de los ojos para afirmar el camino. Por supuesto, en clave olsoniana, esa carne llega a ser también “pabellón del oído” y “fuelle obstinado / de la respiración”. La carne toda es oído y respiración. El poema ha entrado en su cinética.

Guardando las múltiples diferencias, tiene una gran afinidad, que no analizaré para no desviarme del tema, con “El jardín exaltado” de Michaux. Me limitaré a decir que en ambos un cuerpo se yergue (“mi corazón en carne y músculos en mi pecho”, como dice el poeta belga) a través del oído, descubre una “fuerza interior” y una “aspiración a la amplitud” (por usar palabras de Michaux), una “sutil profundidad” de “enlaces y desenlaces” que lleva a la “belleza de los pálpitos en el jardín de las transformaciones” (2006: 116ss). En ambos trabajos, hay una percepción muy aguda de relación con hojas y árboles, es un éxtasis edénico. En Gola, esto se ve sobre todo en el desenlace:

la hoja

la hoja
girando en el viento
cayó como el balido
y se hizo humus

la piedra

la piedra
prosaica elemental
ferruginosa
soportó el soplo
de auroras

y de vientos

[...]

el nido de pajas grises
y de plumas

persistió
sobre la hoja cimbreante
del sauce lloroso
crió la cría
le puso alas suavísimas
y el cuerpo

tocó

por vez primera

la lisa superficie

del cielo

y se encogió de goce.

(167s)

El mundo que crea el poema, el lugar que éste es, no aloja ni conserva al yo, que para el propio Michaux es *tan sólo una posición de equilibrio*, sino que, como ya se comentó en el capítulo pasado, avanza hacia lo ilimitado, al exceso de identidad, lo que también Michaux llama el verdadero y profundo flujo (o el yo profundo, en palabras de Gola). En un principio, el cuerpo corporizado, ese “engendrador vertiginoso”, “sacude superficie”, el equilibrio, y, al final, alcanza “la lisa superficie”, que es el goce del cielo.

Ese poema, a diferencia del primero que cité en este capítulo, ciñe sus versos al margen izquierdo de la página, salvo algunos deslizamientos sobrios, medidos. Lo vertiginoso y la aspiración de amplitud, no se dan en una forma convulsa, sino ordenada y contenida. Se va desbrozando la forma y se va desbrozando el cuerpo que habla, de percepción en percepción, a veces con blancos que cortan a modo de secciones el hilo del poema, pero sin que éste se pierda. Hay una arquitectura, una construcción. El poema todo, extenso, es claramente un rito del tránsito a la ampliación del poeta, a su disidencia percusiva:

Mas ¿no hay acaso

cielo

lluvia

llovizna

nubosidad u oveja

desvalida

balando

insomne

al viento vertiginoso

de un invierno?

(165)

Las palabras van cayendo o escalonándose sobre la página y golpeando en la oreja: *cielo, lluvia, llovizna, nubosidad* u *oveja*... Dentro de la aliteración de todo el pasaje, de *lluvia* a *invierno*, se dan movimientos sonoros muy sutiles. Hay variedades de la aliteración, como asonancias (*viento* e *invierno*) y paronomasias (*lluvia* y *llovizna*, que forman una parequesis). Pero hay sobre todo sonidos que aparecen y perecen (el fonema “l” en *lluvia* y *llovizna*); que aparecen y se modifican en la palabra siguiente (“ubo” en *nubosidad*, que conduce a “ove” de *oveja*); que aparecen, se suspenden y reaparecen (la “l” en *cielo, desvalida, balando* y *al*; la sílaba “vi” en *lluvia, llovizna, viento* e *invierno*), o que aparecen y se anidan en la palabra siguiente (*desvalida* y *balando*, donde no sólo se corresponden “va” y “ba”, sino que también se insinúa un juego de palabras entre “desvalida” y “balando”). Por otro lado, las primeras palabras (*cielo, lluvia, llovizna, nubosidad*) remiten a un mismo campo, pero la última de ellas abre un nuevo camino: de *nubosidad* brinca a *oveja*, que remite a otro campo, aunque manteniendo la aliteración. En todo este pasaje, el tránsito de una percepción a otra es sobre todo auditivo, pero, a la vez, las palabras también se asocian para construir una imagen pastoril (no en vano, justamente después, se pregunta si “¿no hay susurro / flauta pastoril?”).

En el cuarto de los *Siete poemas*, que sigue al citado arriba, el trabajo de metáforas continúa. Abre con repetición diseminada:

¿Sin conocer

no puede
el ave
cantar?
¿O sí puede el ave?

(*Poemas reunidos*: 169, yo subrayo)

Y continúa, en la misma estrofa, con una nueva repetición:

Cantar no es
sino
un sol

(169)

En estos últimos versos, además de una permutación de identidad parcial entre “no es” y “sino”, hay un breve siseo entre “es”, “sino” y “sol”. Toda esa base se desovilla en los versos que vienen inmediatamente después:

¿Sabe
el ave
de su sol?

¿Saber versa
sobre

lo que el ave
cantar
no puede?

Pero igual
el ave
canta
sin saber

¿Qué es
entonces
saber?

(169s)

Consonancias (sabe – ave), permutaciones (saber – versa), retruécanos de sílabas (saber – versa – sobre), hipérbatos (“lo que el ave / cantar / no puede”; “¿sin conocer / no puede / el ave / cantar?”) y otras repeticiones (“cantar”, “puede”, “saber”), generan un énfasis y una alteración ludolingüística. Como puede verse, lo que vuelve, en la escritura de Gola, no son sólo imágenes de lo natal o bloques de infancia, sino sonidos a lo largo del poema. Hay una morada sonora, y “movediza”, como toda morada en la poética de Gola. Sobre todo a partir de *Siete poemas*, esa morada se desplaza, se escalona, cae en vertical, mientras resuena. De ahí que Guillermo Saavedra, en su lectura de *Filtraciones*, señale:

Si cabe una sugerencia, la primera aproximación que piden los poemas de *Filtraciones* es *aérea*. Mirarlos, uno por uno, desde una distancia que impida leer las palabras pero

no identificarlas como tales. Reconocerlos como figuras que trazan en el blanco de la página un *sentido* –me refiero más a una idea de dirección que a la reverberación de un significado–, como si el lector pudiera devenir arúspice ante ellos y adivinar una inminencia en la manera en que aparecen y se extinguen los versos en el cielo de la página. Ante esta forma de lectura literalmente *avant la lettre*, una moral poética parece insinuarse: austeridad, verticalidad, persistencia [...]. Una *tavolattura* antigua que deja al lector la responsabilidad de restablecer la respiración, el modo de cantar el poema (1997: 66, subraya el autor).

En los movimientos, en la *tavolattura* antigua que el poeta realiza con mano “todavía imantada” por el alba, Saavedra abre la posibilidad de que el lector –mirando desde arriba, aéreamente– devenga arúspice, sacerdote que predecía el futuro al observar las entrañas de los animales sacrificados. El primero haría de ser inspirado, o una suerte de médium (clariaudiente y clariestésico) de movimientos y sonidos del alba; el segundo haría de lector igualmente sensible de los entramados de la página celeste dejada por el poeta. Allí, Saavedra ve sentidos, rumbos, señales, marcados por la austeridad (los versos parcos), la verticalidad (la caída de esos versos) y la persistencia (el ritmo sostenido en el trazo). Al lector, y esto es muy olsonian (ya que para el norteamericano los trazos y sonoridades del poeta deben calar en el lector), cabe la responsabilidad de restablecer la respiración que rige el trazo de esa *tavolattura*. En este punto, Yépez hace una observación interesante al texto de Olson, que tiene que ver con Gola:

Quizá la energética del poema no era del todo como Olson la concibió, según la cual el poeta inyectaba energía al poema y luego esta energía era traspasada al lector (nótese que ahí el sujeto sigue siendo la fuente de poder), sino que el poema era la fuente que

surte de energía (en ambas direcciones) por un lado al poeta, por otro, al receptor (lector u oyente). Aunque creo que este es el modelo correcto, sin duda el modelo de Olson es la base sobre la cual se pueden descubrir modelos más adecuados de concebir la energética al centro de la creación poética (2002: 39).

En *Prosas*, Gola señala:

En una carta que Olson le envía a Creeley cuando estaba escribiendo *Maximus Poems* –en 1953– le informa, con cierto tono de desaliento, que deberá abandonar dicha escritura a menos que encuentre “un ritmo de significación” o “significativo”. No son, como podría pensarse, los “contenidos” explícitos del poema que está escribiendo lo que le preocupa, sino plasmar formas en donde aquellos contenidos revelen su verdad (74).

Y en otro apunte del mismo libro, que ya utilizamos anteriormente, retoma algunas ideas de Mandelstam sobre que “para el poeta ruso, el poema no comienza en la palabra, aunque en ésta resida su realidad perceptible, sino que su origen real, aunque no visible todavía, está en ese murmullo interno, es ese estado que invade al poeta y que lo impulsa a escribir. Como si el poeta, gracias a esa presión sonora, se cargara de una energía que en un momento se desborda” (52s).

Ese ritmo de significación o significativo, podría asociarse con el murmullo del que habla Gola a partir Mandelstam. Algo antes de la palabra y la construcción del poema. En el caso de Gola, un murmullo –natal, de alba, claroscuro– que *invade al poeta y lo impulsa a escribir*. Hasta ahí, es una energía que el poeta hospeda y que vierte en el poema, como pensaba Olson. Pero Olson, como ya se comentó, decía además que la proyectividad se vierte

“sin que pueda seguir otro rumbo que el poema entre manos exige para sí mismo”. Y en esto también Gola es afín, ya que para él el poema se va desarrollando –con sus ritmos concretos, sus percusiones– y entonces el poeta va *pensando con el poema* (como decía Williams, a lo cual Gola era afecto), va sujetándose a la danza. El poema va desarrollando y conservando su cinética, más allá del poeta y el lector, tal como lo expresa Gola:

La forma vendría a ser la expresión material y visible que adquiere aquella energía. Se modela atendiendo a necesidades internas, contiene y revela a la vez. De ahí que no haya forma previa al poema. Cada poema va *trazando su forma* mientras se lo escribe. *Abre y cava su cauce* (“¿Quién escribe el poema?”, inédito, yo subrayo).

Para Gola, el poema no puede ser la fuente, porque todavía no existe. Pero sí comporta una energía que dicta un camino: “Mientras se lo escribe, el poema va evolucionando, desplegándose, con el fin de cumplir esa finalidad [‘contener, preservar y transmitir la energía’], incierta pero inevitable” (*Prosas*: 8). No es el poeta la fuente de poder, sino un canal “de una energía, que no se sabe realmente de dónde viene pero que en un momento aparece y produce su efecto” (“¿Quién escribe el poema?”, inédito). Al final, el poema concretado, independiente de la mano del poeta, se convierte en una fuente de energía y puede, por ejemplo, “despertar el deseo de escribir” (*Prosas*: 105), o alterar la percepción de un lugar, como lo señala el pintor Brice Marden, en unas notas publicadas por Gola: “Quien contemple un Jackson Pollock podrá sentir la fuente de energía [renovable] que hay en su interior [...]. Siempre está vivo; bueno, no *siempre*, porque no está vivo cuando nadie lo percibe y cuando nadie responde a su fuerza [...]. No sólo Jackson Pollock, sino una gran parte de Nueva York volvía a abrirse ante mis ojos” (1997: 9, subraya el autor). Salvo que,

para Gola, cuando nadie responde a la fuerza de una obra como la de Pollock, no significa que esté muerta, sino “oculta”, “brillando en la oscuridad”, “brindándose” con su energía intacta, como si estuviera coleando al fondo de sí misma:

La obra permanece inmóvil en su sitio, quieta, apoyada sobre sí misma [...]. Ella está allí, viva y palpitante, aguardando impasible, el mínimo acto de amor de cualquier hombre [...]. Es bien sabido que Bach permaneció casi oculto durante buena parte del siglo XIX [...]. Después [del trabajo del autor], la obra, liberada al tránsito de los hombres, podrá soportar en silencio siglos de oscuridad o de olvido. Sin embargo, el día menos pensado, el gesto del autor podrá ser repetido. La obra de arte aguarda impasible ese día (“Sobre la realidad del poema”, inédito).

Una vez hecho, el poema como fuente de energía, como morada cinética, *puede aguardar siglos, vivo y palpitante*. Desprendido del poeta, no es más una morada para éste (salvo, quizá, en el momento de una relectura). Es, como dijimos en el primer capítulo al hablar de Snyder y ciertas canciones japonesas concebidas como nudos, remolinos o vetas, la posibilidad de que esa canción continúe en nuevas canciones y la expresión de un flujo continuo y mayor llamado –por Deleuze y Guattari– mundo, naturaleza o cosmos.

Vuelvo al cuarto poema de Gola. Su morada sonora vacila en reflexiones sobre el saber y el no saber. Cantar, dice Gola, *no es un sino un sol*, elemento este último que simboliza la fulguración, la gracia, la plenitud e incluso la ceguera del hacer, del cantar. Y a partir de ello va trazando sutiles asociaciones con el propio canto del poeta: “sin saber / saber / Siembra / su luz / ¡su lu mi lu!” (*Poemas reunidos*: 171), que alude a *En la masmédula* de

Girondo.⁵⁷ En tales asociaciones, poco a poco parece irse aproximando más al poeta y se pregunta si “sabe el que aprende” de “dónde sube” esa “voz / sonido / silbo” (170). Gola viene cantando sobre el pájaro y al hacerlo se pregunta por el hacer de ambos (como se mencionó al inicio del primer capítulo, Gola toma los elementos naturales no sólo por afinidad, sino como maestros). Entre las repeticiones y preguntas del poema, Gola desliza una respuesta sobre el cantar del pájaro (y del poeta): “sabe y no / sabe / suspira apenas / y sale / de él / un sol” (171). Le importa “el oscuro / saber / del ave” (173). Como ya se vio en el relato de Priamo, Gola era afecto a la idea de Pavese acerca de que el poeta debía ser el intelectual más culto de su época, pero a la vez insiste en muchas ocasiones en que no basta aprender aspectos técnicos, ni la historia, ni la suma de conocimientos, “sino / la desnudez / de un único / instante / que excede / desborda / y desbarata” (270), que podríamos asociar con el sol que es el propio canto. Gola entonces no toma como dogma los principios olsonianos, sino que los va asimilando al curso de ese cantar. Así como el “pájaro luz sonido / vienen / menéandose / rodando / desde la piedra / desde el silencio solapado” (170) –donde solapar, me parece, no remite a mimar u ocultar con malicia algo, sino a un punto entre lo velado y lo traslúcido, como cuando las cortinas solapan los visillos–,⁵⁸ así su canto irá

⁵⁷ En *Prosas*, hace una conexión más explícita: “Un pájaro canta mucho antes del alba. Ininterrumpidamente canta en plena oscuridad. ¿Intenta encender una luz en medio de la noche? ¿O canta sólo por cantar, por el placer de hacerlo? No estoy seguro que ese canto desvelado no tenga un destinatario, aunque no haya respuesta. Quien se asoma al día tan temprano –ese pájaro– es posible que tenga una inquietud de amor, que el canto trata de expresar. Pero es posible también que en medio de la noche prodigue su música por el gusto de hacerlo. Una música que se da para nadie, un virtuosismo sin destinatario, como a veces, asimismo, suele suceder con la poesía” (56). La afinidad se da entre el pájaro y el poeta con la mediación del alba (elemento importante en *Filtraciones*), aunque el pájaro de su nota cante mucho antes de ésta. El canto del pájaro, podría decirse, tanto en el poema como en su nota, está mucho más al fondo de la creación, en la mitad de la noche, mientras que la del poeta se da en el clarooscuro del saber.

⁵⁸ No en vano, en la misma entrevista de Marimón, cuando éste le pide que hable “de otra palabra clave: ventana”, Gola responde: “La ventana es el lugar por donde yo miro el mundo. Es esta ventana –Gola señala la celosía entreabierta– y desde acá veo no sólo el cielo, no sólo la proyección de la luz, sino las ventanas de las otras casas, y a veces siento que la ventana de mi casa es un poco la ventana del mundo” (*apud* Marimón, 1999: 182).

subiendo desde los fondos, el humus –como la luz y como el humo, según decía en otro poema ya comentado en el primer capítulo. Esto, de nuevo, es muy olsoniano, pero no en sentido metafórico, sino corporal, y Gola lo lleva a cabo, como comentaré enseguida.

3.

El poema como lugar no surge en la superficie. En capítulos previos, se ha insistido en que el trabajo de Gola no se regodea en el virtuosismo (o garrapateo del lenguaje, como lo llamaba Mandelstam), sino que revela o está directamente conectado con lo que sucede en el interior del poeta, esa zona que no admite más que *una luz titubeante*, según Bachelard. Se habló también de *eso que sucede en el interior* y que luego se revelará mediante el propio suceder del poema, y se dijo que el poema va germinando desde un fondo: desde los pulsos del corazón y la respiración, desde el oído y más atrás, *desde la garganta y más abajo, no desde la fina oreja hacia fuera, hacia la destreza de la mano* (Olson). Se habló de la voz, del aliento, del zen, del acunamiento de la mente y la voz en la meditación. Pero aún hace falta mencionar algo más al respecto sobre el hálito espirado y los bucles del habla en el poema. Para esto daré un rodeo, conectándolo por momentos con Gola, y luego lo llevaré de manera más concreta a su poética.

Este paso o inclinación hacia el lenguaje que construye morada, nos obliga a detenernos en aspectos como el vientre, la caja torácica, el balbuceo, el tanteo y la afirmación zen, pues –en la poética de Gola– influyen en la conformación de la palabra y el verso, que es con lo que se construye esa *materialidad organizada* del poema como lugar. No me refiero aquí, como en páginas anteriores, a un plano metafísico (aunque no se pueda abandonar del

todo), ni a la garganta y la voz, sino a ese *hacia abajo de la garganta* del que habla Olson y que hay que tomar de manera literal.

En los meses recientes, me he encontrado con reflexiones muy variadas que apuntan en una misma dirección: hacia el vientre, y todavía un poco más abajo. Para empezar, en el kyudo menos ortodoxo y por tanto más receptivo del zen (el kyudo es la arquería japonesa, conocida también como meditación de pie, en alusión a la meditación sentada, de la que ya hablamos en torno a Dogen), se subraya que el tiro se fragua en el *hara* o *tanden*, el cual a menudo es traducido como vientre, ombligo o barriga, pero que en realidad es un punto o zona psicofísica que se ubica a tres o cuatro centímetros debajo del ombligo, más cerca de la columna vertebral, es el bajo vientre.⁵⁹ En *Zen Bow, Zen Arrow*, que recoge los apuntes de Awa Kenzo (el maestro de Eugen Herrigel y protagonista del famoso libro de éste sobre arquería), el arquero japonés insiste en la importancia de aprender a respirar con el vientre, pues en el tiro con arco –que no se limita a una práctica de arco y flecha, sino que abraza la totalidad de prácticas del ser humano, incluyendo la escritura– no se apunta con los ojos, sino con el vientre, todo en el tiro depende de cuánto se ha trabajado en el *tanden*, particularmente en la respiración que baja o se empoza en el *tanden*. Así como para Dogen el habla y el pensamiento se acunan en la respiración de la meditación sentada, en el kyudo la práctica integral se acuna en el *tanden*. No en vano, en la meditación sentada, el *mudra* (que se forma con las manos haciendo una especie de cuenco) va ligeramente abajo del ombligo, y Deshimaru –que no era indiferente a las artes marciales– a menudo se refirió a ese punto

⁵⁹ De acuerdo con Alberto Silva, “en el zen, el *hara* designa dos ámbitos concéntricos. De un lado, un punto energético que se encuentra debajo del ombligo. De otro lado, la cavidad o jaula torácica, reconocida como centro vital del cuerpo y de la mente. Al aprender a enfocar la mente en dichos ámbitos y desarrollar nuestras actividades desde esa zona, se consigue el equilibrio físico y mental, así como reservas de energía” (2012: 239). *Hara* es también uno de los dos vocablos que componen el conocido término de *hara-kiri* (literalmente, corte del vientre). Para abundar sobre el *hara*, pueden consultarse *La esencia del kyudo. El arte del tiro con arco japonés*, de Belén Pérez, y *Hara*, de Karlfried Graf Durckheim.

como el asiento del *hara*. Un ejemplo de la escritura proyectada como flecha desde el *hara* o *tanden* sería el haiku (al menos cierta línea del haiku), que de uno u otro modo también ha estado permeado por el zen. De ahí nace el disparo de la flecha, sencillo y claro, y de ahí también el disparo del poema. La respiración del zazen, de acuerdo con Dominique Dussaussoy, es un tipo especial de respiración que “los maestros comparan con el mugido de la vaca o la expiración del recién nacido que grita” (1990: 230).⁶⁰ Otro ejemplo japonés, no de escritura pero sí de exhalación verbal nacida del bajo vientre, sería el *kiai*, un grito que exterioriza la energía concentrada del artemarcialista y que puede compararse con el *kwatz* que los maestros rinzai utilizan para sacudir y despertar al discípulo. Sorprendentemente, es también a la altura de ese bajo vientre o *hara* donde se forma el *enso* con los brazos del arquero antes de su disparo (el *enso* es un círculo imperfecto que practican sobre todo los calígrafos zen), pero de esto último hablaré más adelante, porque tiene mucho que ver con la forma espiralada de los poemas de Gola.

Por otro lado, Bataille habla de Artaud en estos términos:

Unos años antes, había escuchado una conferencia suya en la Sorbona (aunque no había ido a saludarlo al finalizar). Hablaba de arte teatral y, en la semisomnolencia con que lo escuchaba, lo vi de pronto levantarse; yo había captado lo que estaba diciendo, había decidido hacernos perceptible el alma de Tiestes cuando se entera de que está digiriendo a sus propios hijos. Ante un auditorio de burgueses (casi no había estudiantes), se tomó el vientre con ambas manos y lanzó el grito más inhumano que jamás haya salido de la

⁶⁰ Uno de esos maestros es el propio Deshimaru, que señala: “Durante el zazen, un instructor (...) enseña *unshusho*, la respiración parecida a la de la vaca que muge, diciendo: ‘expirad larga y profundamente colocando vuestra energía en el *kikai tanden* (la región del bajo vientre)’ (2007: 175). Y también: “Vosotros debéis encontrar vuestra propia manera de respirar. Debéis concentraros en la expiración, como la vaca que expira mugiendo” (2008: 111).

garganta de un hombre; provocaba un malestar similar al que habríamos sentido si uno de nuestros amigos bruscamente empezara a delirar. Era espantoso (tal vez más espantoso porque era algo sólo *actuado*) (2008: 59, subraya el autor).

Aunque en esta escena no hay escritura ni palabra, sí hay una necesidad expresiva que encuentra salida en la articulación de un grito, no desde la garganta, sino desde *la garganta y más abajo*, en el vientre. A la luz de este relato, no sorprende que Haniya Yutaka viera en los inicios del butoh –danza japonesa creada por Hijikata y fuertemente influida por Artaud y Bataille–, una “meditación en el útero”, ni que Hijikata, harto de la superficialidad de los movimientos artísticos en el Japón de su época, demandara a sus estudiantes “beber de los pozos que tienen dentro de sí mismos, colocar una escalera en su interior y bajar por el agua necesaria. Arrancar la oscuridad desde el interior de su propio cuerpo y comérsela. Pero siempre buscan una solución fuera de sí mismos” (2016: 7). Como puede verse, también Hijikata llama la atención hacia el interior del cuerpo en un sentido figurado y carnal (no en vano la presentación emblemática de este bailarín se titula “La revuelta de la carne”).

De igual forma, Max Jacob señala a un aprendiz de poeta:

Pregunte a un profesor de canto qué es impostar la voz. Imposte la suya en el vientre como un tambor. Lo que no viene del tambor no son más que infantilismos [...]. *Haga descender* [...]. Si no tiene vida interior, su poesía es vana [...]. Primero ejercítese en Dios, porque es el mejor fondo de cuadro, el único fondo de cuadro [...]. Muy importante. ¡Concrete! Concretar no quiere decir la poesía populista, los campesinos, los zuecos, etcétera, quiere decir: impostar su voz en el vientre, el pensamiento en el vientre,

y hablar de lo sublime con la voz en el vientre [...]. Abriré una escuela de vida interior y escribiré en la puerta: escuela de arte (2015: 31, subraya el autor).

Al igual que para Kenzo y Artaud, la emisión se fragua tras el descenso al vientre, desde allí se va concretando el habla. Aparece además lo interior, vinculado a lo espiritual y visceral. En este contexto, el poeta que evade este proceso sería como alguien que habla de dientes para fuera o como esos “cuerpos con perlesía o tullidos” de voz de los que habla Teresa de Jesús en *Las moradas*, cuerpos que no entran en *el castillo de sí mismos* a través de “la puerta de la oración”, “aunque mucho meneen los labios” (2012: 36s).

Por último, Natalia Litvinova, traductora bielorrusa radicada en Argentina, al relatar su método de trabajo, comienza hablando de la importancia de leer varias veces el poema en voz alta y después concluye: “Hago la traducción cuando reconozco el vientre, el ombligo del poema, el lugar por donde pasa lo que lo nutre” (2011: edición digital). El poema, por lo que podemos leer en esas líneas, tiene su propio vientre u ombligo, su *hara* o *tanden*. Es un cuerpo con sus propios pozos interiores, con sus propias vueltas y revueltas de la respiración, y desde allí *exhuma* o *arranca* la voz hacia la garganta (Hijikata y Bataille), pasando por la jaula torácica, para salir al exterior conservando su condición de vientre, su origen visceral, esa zona desde la que –ya sin ojos, como en el *kyudo*– apunta, vibra, brota o irradia su habla. Esto quizá se deba a que el poema, que no puede hablar más que a través del poeta, o lo que éste es en el momento de la enunciación (un habla desde el vientre-tambor), queda marcado por su tipo de gestación y no tiene otra salida que ser él mismo un cuerpo poético con un vientre desde el cual habla. Es como si esas vueltas de la respiración del poeta en el vientre que marcan su decir, determinaran para siempre la condición del poema, una *cualidad*

atmosférica o una *cualidad de aliento* como la que mencionamos en capítulos anteriores al hablar de lo natal Gola.

El poeta sería así una suerte de ventrílocuo (vocablo que viene de *ventre* –vientre– y *loqui* –hablar–).⁶¹ Como señala Ramón Andrés en su *Diccionario de música, mitología, magia y religión*,

en la Antigüedad el arte de la ventriloquia se empleó para encarnar la voz de una entidad oculta, y fue común aplicarla en los vaticinios y en los oráculos, así como en ciertos rituales mágicos. J.G. Frazer comentó el uso que se hacía de la ventriloquia en la nigromancia, y en su escrito cita el caso de la pitonisa de Endor, que, después de lanzar un grito, hizo creer a Saúl que la cavernosa voz con la que dialogaba era la del profeta Samuel [...]. Significativamente, Aulo Gelio dice que el Vaticanus, el lugar donde se vaticinaba, recibía este nombre por ‘el que regía los comienzos de la voz humana’, y Varrón había asociado el nombre *vaticinator* con *vagire*, ya que el vagido se identifica con el inicio: ‘nada más nacer, el primer sonido que emiten los niños es la primera sílaba de la palabra Vaticano, y por eso dar vagidos se dice con una palabra que expresa el sonido de la voz recién estrenada. Quizá no sea casual que María Zambrano escribiera: ‘Es la música el vagido de lo que quiere nacer porque ya ha llegado a su precisión’” (2014: 1638-1640).

La poesía, que tan vinculada está con lo que rige los comienzos de la voz humana, puede ser también el vagido de la voz nueva, el canto del adivino que se gesta en el vientre.

⁶¹ Pascal Quignard, al hablar del chamán (que ha sido aproximado a la figura del poeta por artistas como Jerome Rothenberg, para quien el chamán es un protopoeta), es más tajante al respecto: “Un buen chamán es ventrílocuo [...]. El chamán se convierte en un cofre-de-dioses: no imita al jabalí: el jabalí gruñe en él, el íbice brinca en él, el bisonte lo acosa en el pisoteo de su danza. El buen brujo es el vientre que ha comido y desde el cual habla la fiera que él es culpable de haber asesinado y comido” (2005: 26).

Gola puede inscribirse en esa línea de gestación, pues –como vimos en el primer capítulo– cada que se enciende la atmósfera campesina en la sensibilidad del poeta, se reactiva *una morada que respira y habla*: “son los sonidos / que suben / a la garganta / diamantes puros que llegan / y sellan la dispersión” (*Retomas*: 59). El poema en Gola –como el tiro en Kenzo, el mugido de la vaca en el zazen, el grito en Artaud, la danza en Hijikata, la voz en Jacob, la traducción poética en Litvinova y la ventriloquia detallada por Andrés– nace en los pozos del cuerpo y enhebra su marcha, tiene en el vientre el vagido del inicio, que está oculto como el canto del ave de su poema. Es un proceso fuertemente carnal, intestinal, que lleva al aliento a sostener a la voz y que da forma al lugar del poema en Gola.⁶²

Para William Carlos Williams, que considera “el movimiento de un poema” como algo “intrínseco, ondulante, de carácter físico más que literario” (1987: 71), ese descenso o excavación suele ser ignorado o minimizado en los estudios universitarios y centros donde se enseña poesía: “nadie parece darse cuenta de que, sin ese primer atisbo de los más profundos estratos de la personalidad, toda la enseñanza y el aprendizaje del mundo sirven de poco. No haberse dado cuenta de esto suele ser el mayor error de quienes creen saber algo sobre el arte” (2013: 45). La obra de Gola también apunta en dirección a esos estratos, hay

⁶² En *El yoga*, Mircea Eliade recoge también diversos registros en torno a una “disciplina de la respiración” vinculada a la enunciación y el vientre. Habla de los monjes hesicastas, de “la oración de Jesús combinada con una técnica respiratoria”, del *dhikr* en los derviches, de la respiración taoísta –o “respiración embrionaria”, cuyo objetivo es “imitar la respiración del feto en el vientre materno”– y del *Método de la santa plegaria y atención* (2013: 55ss). De todo ello, destaca un caso sugerente para esta tesis. Eliade refiere que “existían en China algunas técnicas arcaicas de estructura chamánica que se proponían la imitación de los movimientos y la respiración de los animales. La respiración ‘profunda y silenciosa’ del *éxtasis* se parecía a la respiración de los animales durante la *hibernación*” (57, subraya el autor). Es llamativo porque, para Gola, “no hay que olvidar que la palabra en el poema tiene otro modo de comportarse, de respirar” e identifica la palabra que le es afín con una “palabra sumida, inmóvil como un animal estático que sólo por la respiración sabemos que está vivo” (*Prosas*, 55). No es una palabra acelerada, como a menudo podemos observar en Artaud, por ejemplo, sino reposada, proveniente de una respiración sosegada, *profunda y silenciosa*. Gola no imita la respiración del animal (tal como para Quignard el chamán no imita el gruñido del jabalí), pero sí le es afín. Y no sólo la respiración del animal, como ya vimos en el primer capítulo, sino también el ritmo –respiratorio, podríamos decir– de ríos y árboles.

una “excavación persistente / entre los / escombros” (*Poemas reunidos*: 293) e incluso “la golondrina / la torcaza / el gorrión / la sandía / el durazno / el melón nostálgico /.../ corren / cavan / hacen pozos” (163). “El propósito de la escritura [poética] es revelar”, dice Williams cotraducido por Gola y Rowe, “no enseñar, ni hacer publicidad, ni vender, ni aun comunicar (porque para eso se necesitan dos), sino revelar, para lo cual no se necesita más que el hombre mismo [...]. ¿Revelar qué? Lo que está adentro de uno mismo” (1983: 95). Esto se corresponde con la inclinación de Gola por “revelar los tonos secretos”, el poema en Gola es la revelación de esos tonos. En el último de sus libros, *Resonancias renuentes*, señala que “es más difícil / penetrar / que describir / alcanzar el nudo / la semilla /.../ construir afinidades / extraer la médula / revelar los tonos / secretos”, pues las palabras “se esconden / o se prestan fácilmente / a repetir lo visible” (15). Penetrar, alcanzar, extraer son los caminos que Gola toma para revelar los tonos de su interior, del que *sabe y no sabe*.⁶³ Tonos que, como hemos visto, están vinculados al cobijo de la voz, a los flujos del aliento, a la palpitación, a las palabras de los primeros pobladores de su pueblo natal, a las atmósferas oratorias, todo lo cual demanda un “esfuerzo físico” (como decía Balthus, para quien pintar era cavar un hoyo en el interior), una dimensión fisiológica de lo poético. De ahí que para Williams, poeta y médico, en esos descensos donde “el poeta toma contacto con voces” –que “son el pasado”, “la hondura primigenia”–, se manifiesten “las profundidades de nuestro ser y de nuestro cuerpo: el mesencéfalo, los nervios, las glándulas, los propios músculos y huesos” (2013: 44). A esa observación se suma la de un poeta norteamericano posterior a Williams y Olson

⁶³ Gola se inclina por la revelación, más que por la descripción, pero esto no significa que evada el mundo exterior y las referencias concretas. En una entrevista, Antonio Marimón le pregunta a Gola si en su poesía “se trata de describir o de no describir” y Gola responde: “Casi nunca hay descripciones en lo que hago. Sin embargo, hay referencias a un mundo objetivo exterior. Es decir, imágenes que han entrado en mí, que yo vivo muy emocionalmente, del mundo circundante. Y cuando empieza el poema con una palabra, esas sensaciones, esas impresiones del mundo exterior vienen de modo tal que, si bien no hay descripción, sí existen referencias muy concretas” (*apud* Marimón, 1999: 182).

(aunque en la misma línea de renovación poética), Michael McClure, quien afirma que “la poesía es un principio muscular que viene del cuerpo [...], mediante la acción atlética de la voz en la página y en el mundo [...], el espíritu de la poesía son giros que enviamos desde la hélice expansiva de nuestras vidas” (2005: 98s), algo muy próximo, como puede verse, a la poética de Gola y el giro, que es su signo característico.

4.

¿Qué palabra puede surgir de allí? ¿Qué palabra que no *repita lo visible*, sino que extraiga lo interno? En Gola, ¿qué tipo de palabra surge desde esa hélice? El poeta, como advierte Valerio Magrelli en una entrevista, no es un atleta del lenguaje, sino un glotópata del lenguaje, “una suerte de enfermo del lenguaje, aquel que se presta mejor para captar *la inestabilidad sustancial de la palabra*: así como la poesía expresa un daño en el funcionamiento normal y normado del lenguaje, el poeta es aquel que resulta más sensible ante tal interferencia. Él representa, literalmente, el ‘fusible’ que salta cuando el circuito eléctrico está en peligro” (*apud* Mario Pera, 2014: edición digital, yo subrayo).

En Gola, esa glotopatía lleva al surgimiento de la palabra como balbuceo y hasta negación de lo dicho, inestabilidad, retroceso, retruécano, tanteo, como lo muestra en un poema sugerentemente llamado “Vacilación”: “el tanteo es la forma / el balanceo inestable” (*Poemas reunidos*: 285). La palabra nacida de “una luz temblorosa” (285), del temblor o resonancia gestados en el pozo o vientre. En “Sobre la realidad del poema”, dice que “en el instante mismo de la redacción [del poema], quedó atrás el balbuceo, la prefiguración informe” (inédito). Pero, al ver sus poemas, es claro que esa condición previa de alguna forma

condiciona la redacción. El balbuceo se balancea se un verso a otro. Deleuze, en “Balbució”, reconoce dos posibilidades de balbuceo en la literatura (la primera es cuando el autor hace balbucear a un personaje, como el tío Grandet en Balzac, y la segunda cuando el autor refiere que alguien balbucea, como el Gregorio de Kafka, del que sólo por un tercero sabemos que pía más que habla) y propone una tercera: cuando el balbuceo “no se ejerce sobre unas palabras preexistentes”, “cuando no es el personaje el que es un tartamudo de palabra, sino el escritor el que se vuelve *tartamudo de la lengua*”, “cuando ya no quedan más personajes que las propias palabras” (2016: 150ss, subraya el autor). La palabra desequilibrada, desprendida de su quicio o de lo que Magrelli llama el funcionamiento normado, la palabra *des-quiciada*, balbuceante, trastabillante, descompuesta, desmembrada o *laleante* es lo que observamos en Gola como fuga de lo visible: “Ya no nombrar / silla / mesa / vaso / pesa demasiado la palabra /.../ no repetir / lo ya nombrado /.../ matices apenas de la voz / si lla / me sa / va so” (*Poemas reunidos*: 345). Lo visible y lo nombrado ceden a los matices y al ritmo de la hondura ventrílocua: “Las golondrinas / vuelven / antes se van / para volver / a su a su / rutina / de golondrinas / volver / rutina / mas si uno / se va / si uno uno / volver / no sé no sé” (217). Más que tartamudeo, hay las suspensiones propias del balbuceo (*cf.* Deleuze, 2016: 81). Con Gola, no estamos cerca de una operación como la de Gherasim Luca en *Passionnément*, que es más explícita, más deliberada, más consciente, más en la idea de exhibir procesos de tartamudeo como construcción de un estilo perturbador, sino de un lenguaje titubeante que refleja las perplejidades, los tanteos, las vacilaciones, las cavilaciones de un ser humano en su día a día. Gola no toma como tópico de construcción el balbuceo, sino que este proceso va acompañando su enunciación. A veces aparece de manera clara, como en los pasajes citados anteriormente, y a veces parece ser asimilado en el silencio de una palabra a otra o de un verso a otro, pero siempre está allí, como nutriente de la

enunciación: “Un / hombre que / tenía tuvo / tendrá 40 años / negro / un negro en medio / o solo / en la manada” (*Poemas reunidos*: 212).

Esto no es todavía el poema como lugar, pero al detenernos en la palabra, que es con lo que se construye el poema, algo nos adelanta de ese lugar: nos dice que cada movimiento de esa morada es un *tanteo* (291), un temblor, un *balanceo inestable* con el que se da forma; nos dice que la forma del poema, el cuerpo del poema, el poema como lugar está hecho de vacilaciones y tanteos. “El poema es, de alguna manera, una construcción, aunque de ladrillos aéreos, diría yo” (*apud* Marimón, 1999: 183), sostiene Gola en consonancia con la lectura aérea que propone Saavedra. Ladrillos sin sostén, o sostenidos por aquella *luz temblorosa* que *sube a la garganta*.

Como advierte Deleuze, sólo cuando se deja de tomar la lengua como un sistema en equilibrio, o próximo al equilibrio, la lengua del poema se pone a balbucir, pues “decir las cosas tan bien dichas nunca ha sido lo propio ni la tarea de los grandes escritores” (2016: 155). Allí “la sintaxis formal o superficial ya no regula los equilibrios de la lengua sino una sintaxis en devenir, una creación de sintaxis que hace que nazca la lengua extranjera dentro de la lengua, una gramática del desequilibrio” (156), y entonces “el estilo deviene no estilo”, o un “estilo venidero que no existe”, desfilan medios inadecuados en vez de *frases relamidas*, “todo el lenguaje alcanza el límite que dibuja su exterior y se confronta al silencio” (158). Si la experiencia mística concluye en el silencio y la experiencia poética en el poema, como considera Gola, la lengua balbuceante, la lengua de las perplejidades e imposibilidades, la lengua en devenir que construye la morada del poema alcanza su límite y se confronta al silencio: “Aquello que no se puede / aquello que no es posible / aquello que nadie puede / precisamente / aquello / que ya no puedo / ni tú puedes / ni él / aquello / precisamente / que

no puede nadie / ni hoy / ni nunca / precisamente aquello / aquello es / precisamente / precisamente” (*Poemas reunidos*: 245).

El hilo de los balbuceos de Gola se sustenta siempre en el aliento –con todo el proceso corporal que éste implica. No hay un paso cierto de palabras, una sucesión estable, hay gravedad y temblor. Pero el aliento persiste, como puente entre los vacíos o suspensiones del balbuceo, como conexión entre el aire que entra, se empoza y sube a la garganta como balbuceo, como aquello que, agotada la palabra, verdaderamente llega al límite con el silencio. Como apuntan Litvinova y Javier Galarza en un ensayo, “así como el político o el científico buscan un discurso ‘convinciente’, el poeta puede jactarse de vacilar en el lenguaje, de no estar seguro, de arriesgarse a ese peligro que abre el habla a sus bordes y abismos” (2012: edición digital).⁶⁴ Devenir habla poética abierta a sus bordes y abismos, en Gola, es tanteo sustentado en el aliento, en las “palabras-exhalación”, en esas “exhalaciones o meras intensidades que marcan un límite con el lenguaje” pero se prolongan en el silencio, en esas “vibraciones” de palabras exhaladas entre silencio y silencio (Deleuze, 2016: 157). Así se va urdiendo el texto-tejido de Gola, en espirales de palabras-aliento. En “Variaciones”, otro poema largo de *Filtraciones*, al hablar del vuelo de las aves, señala:

qué busca el vuelo

cuando vuela?

qué busca

cuando baja?

⁶⁴ Tatiana Bubnova, citada por Litvinova y Galarza en ese mismo texto, refiere además que en la época de formación de Mandelstam como poeta, “el lenguaje de la poesía había sido comparado con el balbuceo o tartamudeo ‘divino’”. Y Litvinova y Galarza añaden que en el otro gran ideólogo del acmeísmo, Nicolai Gumiliov, “el balbuceo tuvo una importancia primordial: ‘Sólo a ti se te concede, poeta, / Como si fuera un legado divino, / Este inmenso balbuceo / Símbolo de profunda grandeza’” (2012: edición digital).

qué busca
 el vuelo
 cuando sube
 y sube?

qué busca
 cuando cae?

qué busca
 cuando no baja
 ni sube
 y sólo duerme?

cuando baila
 o cuando traza líneas
 desganadas?

cuando un vuelo
 se tiende
 encima
 de otro vuelo?

(*Poemas reunidos*: 204)

Más allá de la base anafórica del poema, donde las reflexiones se van filtrando de una a otra a lo largo de su escalonamiento, los versos parecen eslabonarse, como si se mimetizaran con el vuelo que describen. Se desovilla la reflexión, la filtración en vuelo (como ese *vuelo que se tiende encima de otro vuelo*), y de ese modo se eslabona:

si el arabesco blanco
fuera
hilo que se envuelve
en un ovillo
que los ojos no ven
corpúsculos de luz
en incesante boda
deseo insaciable
vuelto y vuelto
a ovillar

(207)

Esto es crucial: un arabesco que se envuelve en un ovillo, un hilo deseante vuelto y vuelto a ovillar, pues allí está la médula del trabajo de Gola. *Voz-ovillo que no repite lo visible*, sino lo que los ojos no ven, o lo que entrevén por los visillos. A través de esa imantación entre vuelo de ave y trazo del poema, el poema se deshoja o avanza desasido por el aliento:

si el vuelo fuera flor
que se deshoja?

o si fuera
la órbita
de un alma

desasida

una respiración

un hálito

(206)

Como hemos visto, el aliento no es sólo una vía que *da alma* al lenguaje, sino también una pauta u orientación que Gola atiende para cortar el verso del poema. Vimos cómo ese aliento, que se menciona claramente desde los primeros libros, hace progresar a las palabras mediante giros (de una palabra a otra o de un verso a otro, y aun, como ya se señaló, de un libro a otro), instalando así un proceso de crecimiento de la obra. Es el porvenir del aliento lo que posibilita el progreso de la voz donde se gesta la morada dinámica que es el poema; es en el ir y venir de la respiración que se abre un proceso de repetición y novedad. Un verso, que es hijo del aliento, da pie al siguiente. Por ello, a diferencia de lo que relata Bataille sobre Artaud, no se trata de una sola emisión del aliento y la voz, sino un *ritornelo*, como ya vimos al hablar de Deleuze y Guattari, un aniversario o anillo, como vimos a partir de la lectura de Celan que hace Derrida. El resultado, como en la lectura de Saavedra sobre lo arúspice, abre una posibilidad: “[y] si fuera una señal / un signo [...] un dibujo / una clave” (*Poemas reunidos*: 206).

¿Qué es lo que desemboca tras esta travesía? ¿Qué *tipo* de poemas no censura o extravía el autor? ¿Qué poemas son los que por fin, en tanto lugar, se enhebran al ritmo del lugar de luz? ¿Qué poesía da cuenta de ese “viraje decisivo” (Rilke) o “giro sobre sí misma” (Milán) que la crítica ve en la obra de Gola? ¿Qué tipo de lugar es ese del poema? ¿Qué es ese poema que sube desde el vientre y se concreta porque *ha llegado ya a su precisión*

(Zambrano)? El poema, para este poeta, en tanto morada, dura lo que dura el aliento, ese es el poema que persigue y que lo hospeda. Es un poema que arriba por oleajes (Milán), por *ensos*. El trazo que ilustra la tapa de *Filtraciones* (elegido por el propio Gola y perteneciente a la pintora Martha Block, traductora de las reflexiones que citamos de Snyder sobre los nudos de la canción) nos hace mirar en esa dirección. Si ese trazo no es un *enso*, sí es muy afín a ese ejercicio zen.



En los versos siguientes del mismo poema (“Variaciones”), Gola difumina el vuelo del ave para acercarlo al símbolo que lo ha atraído desde siempre, la luz, y a la escritura:

qué diálogo

tiene con el aire?

[...]

qué destino

de amor

qué cortejo se teje

en la trama del cielo

[...]

[y] si no hubiera

ave que volara

y sólo fuera

luz precipitada

blanca escritura

augurio ancestral

o cifra indescifrada?

(206)

No es que Gola haga *ensos* a la manera de un caligrama; el arabesco es interno, intrínseco a la emisión del verso y el anudamiento de éste al siguiente verso. El *enso*, un círculo o semicírculo ligado al zen, es una “práctica (a menudo diaria) de predisposición corporal (gestual, postural, manual, visual) y mental (emocional)”, como apunta Alberto Silva en “Figuras del giro” (2017a: edición digital). Es “una simple pincelada, un trazo escueto que ejecuta sin dilación, una acometida rítmica que no admite corrección”, continúa Silva, es un “modo de medirse ante las circunstancias de ese momento; activa una amable ascesis de acomodación de la persona al torrente de lo que vive, en ella y alrededor”. Como en el arco, de los mil tiros posibles que abruman a un principiante, todo se acomoda para aclarar un único disparo o trazo. Grosso modo, siguiendo a Silva, sus características son:

Asimetría: Aquello que por abreviar designamos como círculo, en realidad traza algo así como una naranja, forma curva que crea una forma reconocible en el espacio. Asimétrico es el cuerpo humano, como sabemos. Y asimétricas (por fidelidad a la persona) son artes japonesas tan notables como la caligrafía (*shodo*), los jardines secos (*kare sansui*) o la

pintura al agua (*sumie*). La dignidad de lo humano se expresa en el inapelable realismo de lo asimétrico.

Despojo: La elegancia del trazo conduce a la sencillez del resultado. Implica sobriedad, pobreza voluntaria, una austeridad muy próxima a la que uno experimenta al sumergirse en el mundo natural. Un *enso* trazado desde la libertad trasunta la naturalidad (*shizen*) del gesto que encuentra sin buscar, que consigue sin premeditar.

Profundidad: La bi-dimensionalidad del papel de arroz o de la seda se conjuga con la ubicua sugerencia propia de lo circular. Lo pleno se alía con aquello que llega hasta “el fondo”. Y el fondo de ese objeto visual vivido se proyecta en todas direcciones: hacia el abismo que desciende, hacia lo que asciende a las estrellas, hacia el adelante y el detrás del horizonte que nos rodea.

Incompletud: Un *enso* completa la figuración de lo humano por el hecho de nunca regresar al punto de partida. Lo propio de lo humano es no ser capaz de volver al inicio. El *enso* es un círculo que no cierra, porque no es capaz de cerrar ni está hecho para eso. Un *enso* que cierra constituye un error conceptual, con un efecto tipográfico confundente. El giro propio del zen no se produciría si lo humano tratara de círculos cerrados. La figuración del zen se decanta por círculos explícitamente incompletos que acaban formando elipses. Hace suyo este bello poema de Rilke: “Vivo mi vida en círculos crecientes que pasan por las cosas”. Lo grandioso e inimitable de la condición humana es que el oficio de vivir no acaba nunca. Tampoco acaba el acopio de sentido de lo que uno piensa o escribe. Lo expresa Ricardo Piglia en “Un día en la vida”, tercero de sus “Diarios de Renzi”, cuando habla de “la imposibilidad de cerrar el sentido”. Para el Zen vida es, tomando de nuevo palabras de Piglia, “un borrador entendido como texto

siempre reescrito e inestable, mal fechado, que no tiene fin”. Igualito que un *enso* (2017b: edición digital).

Grosso modo también, estas características resuenan en la poética de Gola. Sus versos son asimétricos (hay alusiones a círculos: “el círculo de fuego” –que es el título de su tercer libro–, “los círculos rojos del alba”, los “círculos fragantes” de ciertas esferas, los “círculos perfectos” de los vuelos celestes, el “círculo puro”, pero todo esto remite a un plano mitificado y en equilibrio), por fidelidad a lo humano (como dice Silva), por reconocerse precario. Sus versos son claramente despojados, no sólo por su parquedad, sino también por su sencillez de maneras, su pobreza voluntaria (otra expresión de Silva) y su ánimo de no buscar (“el poema que viene / sin buscarlo / va tan lejos como / puede”, dice Gola en un poema comentado en el capítulo previo). Sus poemas parten del descenso al fondo y vuelven a él para seguir enhebrándose en lo abierto –hacia el abismo, el cosmos (Deleuze), el horizonte visto en giros. Por último, sus poemas nos muestran un semicírculo sin cerrar, sin una vuelta perfecta al punto de partida (el cual ni siquiera se tiene ubicado del todo, ya que arde en el fondo), abriéndose para formar elipses, donde nunca termina el sentido de lo que reflexiona (Gola hace antes reconsideraciones o matices que alimentan el dinamismo de su morada): “la espiral que no cesa / empuja hacia un ascenso / que no acaba nunca”. No tiene fin: “igualito que un *enso*”. Como cuenta Moira Bailey-Jáuregui, una ex estudiante de Gola en la Universidad Iberoamericana, “para él la poesía [en las aulas] era una especie de recorrido en curva” (2017: 17).

En esa curva, Gola va encontrando o despertando *recuerdos* y los va hilando como arabescos, el poema se torna el lugar de los lugares, el decurso de esos lugares:

hay poco más que rotaciones

otoño primavera

[...]

hilvanar los puntos rojos

repararlos

los que están vivos

los que persisten fulgurantes

más allá de los días

más allá del tiempo cenagoso

los que están como adheridos

a la piel

y uno arrastra

sin saberlo

pero allí están

y son ¿cómo negarlo?

lo que uno es

la carne misma

que se fue tejiendo

en el decurso

de los lugares

y las cosas

(Poemas reunidos: 291 y 295)

Los momentos se presentan ante el poeta, mediante la llama viva de la memoria, que consume y teje de nuevo, mezclándolos con sucesos del presente y con augurios, todo inscrito en el presente de la curva. El poeta se entrega a esa marcha o movilidad en rotación, se desapega para “saltar fuera de los sucesos / entrar en una franja / donde no sea posible el retroceso / ni la divagación / y donde / se encuentren / restos del pasado / que aún palpita / floreciendo en silencio” (*Retomas*: 19). No el retroceso, entonces, sino el avance de la curva, de esa *acometida rítmica que no admite corrección* (Silva), “el universo / que rueda y rueda” (*Poemas reunidos*: 258), pero no como “la rueda hace tiempo oxidada” (257): “es la espiral / la que sin pausa asciende / los anillos se agrupan / y expanden a partir / de un núcleo / como sucede en los / círculos del fresno”, tal como como dice en su poema “Rotación” (*Retomas*: 21s). A veces, en esa curva, en medio de la noche y la tormenta, ya no en el campo sino en la ciudad, “los sentidos” “celebran su refugio”, “mas el / corazón / revive / la intemperie / y se contrae” (76). Es el pasado que surge propiciando una experiencia presente. En *Retomas*, su penúltimo libro publicado en vida, hace sin embargo una precisión:

pero ciertamente no son sólo
los restos del pasado
no es sólo la piedra
el árbol
o el esqueleto enterrado
sino algo impalpable
que sin embargo persiste
en la mitad del camino
o la ciudad
no es la rueda inmóvil

o el punto fijo inicial
tampoco la vuelta repetida
el círculo desplazado
por la floración
que se renueva
o la lluvia que inunda
las estaciones
sino algo que se descubre
a lo largo de la marcha
con sus idas y vueltas
que deja marcas
como las deja el río
en sus crecidas y bajadas
algo muy tenue
que se prolonga
más allá de la apariencia

(Retomas: 20)

Hay restos del pasado, eso es claro, pero hay también algo impalpable y persistente. Descartada la rueda inmóvil o punto fijo inicial (como en el *enso*), Gola también deja de lado ahora “el círculo desplazado / por la floración / que se renueva”, el arabesco del poema. Gola pone la mirada en “algo que se descubre / a lo largo de la marcha” (como en el verso proyectivo), y que no es, repito, el arabesco como tal. Es más bien como un limo, un sedimento, pero que va “más allá de la apariencia”. Una marca, “una incisión / un corte / que vuelve y vuelve / y decide” (Retomas: 31). No el corte de los versos, sino *algo que decide* y

que va dejando en paralelo, sobre la página, una “cicatriz / un desliz / una morada” (*Poemas reunidos*: 252). La cicatriz-poema, ese deslizamiento errático o balbuceante, es morada de ese *algo que decide* y que no admite rostros, ni sucesos: “hay sólo un gran vacío / que marca” (*Retomas*, 31). No un vacío hueco, sino vivo y generador, *activado desde la luz interna*, como en el propio zen.

Tadao Ando, arquitecto japonés de origen campesino como Gola, y apegado también a la curva en sus trabajos, en su libro de *Conversaciones*, después de celebrar el cruce de la luz y la oscuridad en la hogar de su infancia (“se necesitan una a la otra para expresarse”) y de desmarcarse de los arquitectos luminosos de la ciudad (“si continuamos con la metáfora de la oscuridad y la luz, diría que [Isozaki y yo] no venimos de un lugar radiante como Tokio [...], nosotros venimos del campo”), señala: “Creo que los filósofos, poetas y todos aquellos que pasan gran parte de su vida pensando en cosas esenciales, en lo más profundo de su estado mental, tienen lo que yo llamaría una cicatriz. Es algo profundo de su interior o de su pasado que los mueve a pensar en la vida de un modo diferente. Esta cicatriz les da la voluntad de luchar y la fuerza para expresarse” (2007: 58). Una cicatriz –no la herida, no el pasado, sino la marca de lo remoto e impalpable.

Si recapitulamos un poco, veremos que Gola es descrito en esos pasajes del arquitecto: ha pasado su vida pensando en lo que considera esencial, en lo profundo del interior o del pasado, y es esto lo que lo ha movido a pensar la vida de un modo diferente y lo que le ha dado voluntad para luchar y expresarse. Le es importante el cruce entre lo luminoso y lo oscuro, que viene desde la infancia en el campo. ¿A qué remonta esa cicatriz? ¿Cuál es la herida? En mi lectura general, es la herida natal, donde se cruza la luz y la oscuridad, como en la casa del arquitecto, y allí donde se cruzan la luz y la oscuridad, como observaba Beckett, está lo inexplicable. El poema, entonces, irradia desde allí su misterio.

CONCLUSIONES

En esta tesis, se han distinguido y estudiado cinco líneas que articulan el problema del lugar en Gola: lo natal, lo adoptivo, el exilio, lo interior y lo poético. Son cinco aspectos que, lejos de presentarse de manera inconexa, mantienen tensiones entre sí.

Después de reunir todo el corpus de la obra (poemas, ensayos, artículos, notas, entrevistas, traducciones, etcétera) y la crítica derivada de esta, quedó claro que hay un retorno, una vuelta reiterada que se impone en el poeta. Pero ¿hacia dónde? Un par de declaraciones de Gola (la primera vertida en una entrevista y la segunda en una pequeña nota) abrió una posibilidad de lectura que hasta ahora no se había explorado: aquello que vuelve es lo natal, la infancia campesina. Y esto es palpable desde su primer libro de poemas. De qué modo vuelve, con qué implicaciones o consideraciones, era algo que faltaba delinear.

Se inició entonces por el inicio, lo natal, entendido como aquello que dinamiza el proceso creativo de Gola. Lo natal campesino, en los poemas, no figura apenas como un pasado evocable, sino más bien como presente, o mejor, como algo que se hace presente, que despierta –bajo el signo de la incandescencia– y anima al poeta. Lejos de menospreciar esa infancia campesina, Gola reconoce allí su principal alimento. Si en sus reflexiones dice que todo *aquello después permitió su desarrollo*, sus poemas manifiestan una total correspondencia. El campo es percibido como un lugar que cobija y libera. La conformación de su ritmo y sus afectos están ligados a experiencias rurales. Ríos, árboles, llanuras y animales –o mejor dicho, el brío, el estado de fuego que percibe en todos ellos– figuran como detonadores del poema. No son imágenes fijas las que despiertan sino impulsos que contagian al poeta y lo internan en el suceder del poema. El lugar natal es refugio y resorte al mismo tiempo. Este fuego es lo que vuelve y vuelve, pero generando diferencia, ya que no vuelve

en círculos, sino en espirales. La curva que describen los poemas no es un círculo –vicioso, territorial–, sino un dinamismo que *da pie, sella la dispersión* y abre el discurso. Esa curva reiterada orilla a un locus peculiar, monótono pero diferente a la vez, que se disipa y vuelve a hacerse presente.

A diferencia de la lectura de Monteleone, se comprobó que estos retornos empiezan desde los primeros tres libros. Es la constante de su poética, no un elemento parcial, ni mucho menos un parteaguas entre la fase temprana y su escritura posterior. Hay diferencias entre ambas, sí, pero esto forma parte del propio dinamismo en espiral. Incluso algunas figuras de repetición, que acompañan los retornos de lo natal, aparecen desde el principio. De manera incipiente, es cierto, pero el imaginario en giros ya está claramente desde el inicio, como se registra en múltiples versos.

Se constató entonces que no hay sucesos, o mejor, que los sucesos se desfiguran en el curso inédito del poema. Lo natal ritualizado se enciende y se renueva con el dinamismo simbolizado por el fuego. Gola no se desliga de aspectos geográficos y autobiográficos, por lo cual es importante repasarlos, pero no es eso propiamente lo que está en juego. No es lo geográfico (como advierte Del Barco), ni lo biográfico (como apunta Rowe), pero sí algo, un lugar, nutrido de todo ello, que se va sedimentando para ascender en espirales y derivar en *un fluir, una intensidad* (Rowe) que *va disolviendo la memoria personal* (Monteleone) al internarse en la locuela del poema. Esto último fue revelador: el pasado se disuelve –no se niega, cancela o expulsa–, se dispersa a la manera de una sustancia vertida en un líquido, que es el flujo del poema. Esto es a tal grado cierto que fue posible establecer correspondencias entre el decir de los poemas y aspectos como las glosolalias de la infancia y el sustrato dialectal. Toda esta problemática se vio nutrida por nociones teóricas como el ritornelo de Deleuze y Guattari, los anillos o aniversarios de Derrida y lo ercoménico de Agamben, así

como por algunas intuiciones (o *perceptos*, por utilizar otro término deleuziano) de poetas como Snyder y el propio Gola. El verso medido y sencillo del poeta se reveló así muy próximo a reflexiones sobre el habla campesina, especialmente dentro de un ámbito cultural y poético de Italia.

De particular importancia para esta tesis, fue reparar en dos poemas tempranos que la crítica nunca había atendido, especialmente en los versos que hablan de las peregrinaciones a un lugar de luz, al cual el poeta considera su eje, y de que los poemas escritos hasta entonces no responden todavía –o responden torpemente– a su lugar, concebido como zumo o lava ardiente. Si la crítica no había advertido su importancia hasta ahora, el poeta en cambio lo tenía muy claro desde sus inicios. Esto fue clave para dar una vertical a los objetivos de esta investigación. No es un espacio cualquiera lo que estudiamos, sino un lugar cargado de una densidad heterogénea de estímulos y experiencias.

Este lugar de luz, natal, ritualizado, jamás deberá confundirse con una especie de lugar adoptivo representado por Santa Fe en su vida (aunque no aparece como tal en sus poemas), que engloba más bien los aprendizajes librescos y las compañías intelectuales decisivas y que permite a Gola formalizar su poética de lo natal. De nuevo, bastó con leer los poemas iniciales para observar que esa luz, tras la salida del templo (como Del Barco llama a lo natal), decae irremediabilmente y que los retornos del poema la reaniman. Este aspecto adoptivo nos orilló a una revisión más biográfica y del momento cultural que lo formó a como escritor. La relación de Gola con Santa Fe es muy fuerte, así que no se podía obviar en un estudio sobre el lugar. Santa Fe comienza como un espacio –incluso hostil, adverso, que provoca una sensación inicial de desamparo al poeta–, pero poco a poco se va tornando también un lugar, su lugar para vivir. El largo tiempo que vivió allí fue el más intenso y significativo de esa provincia en términos culturales, lo cual fue decisivo para Gola. Detrás

de las apariencias biográficas y de la trama cultural, se revela un alimento que orienta su poética. Santa Fe es el espacio en el que la luz natal se precipita, pero paulatinamente es también el lugar que la vivifica y desde el que emprende sus “peregrinaciones” a esa misma luz. Lo afectivo, el sustrato emocional, el fuego y las glosolalias de la infancia fueron encontrando un cauce en los poemas y las lecturas, pero al mismo tiempo animaron la formación intelectual del poeta de tal forma que ésta descubriera su propio fuego, lejos de toda frialdad y artificio, lo cual fue clave para las experimentaciones de su obra posterior. Se advierte allí una manera muy valiosa de aprender, donde el candor, como dice Priamo al recordar a Gola, es una condición de la inteligencia. A raíz de todo este proceso, se va forjando en el poeta el lugar de su poesía. Gola ya lo ha percibido y nombrado, pero los poemas tempranos aún no responden del todo al dinamismo de ese paraje. En esa fase de búsqueda formal se encuentra la obra cuando viene el exilio.

A diferencia de lo que opinan críticos como Milán y Saer, se observa que el exilio sí causó algunos cambios. No en el sentido de un supuesto silencio de casi veinte años (planteado por Delgado y otros críticos), pues se comprobó que Gola continuó escribiendo, aunque insatisfecho con los resultados, y que incluso hubo una carpeta extraviada en el paso de Londres a México. Los cambios observados fueron de otra índole. El exilio puso a prueba ese lugar de luz, lo estremeció como si de una flama se tratara, y lo llevó a ver que lo importante era *no exiliarse de sí mismo*, de lo que llamó su *yo profundo*. Además, le aportó lecturas decisivas (principalmente las de los poetas norteamericanos) que le permitieron diseñar un cauce correspondiente al zumo o lava que había entrevisto en poemas previos. A partir de entonces surge lo que Milán llama una palabra hecha pedazos, versos espacializados en la página, secuencias entrecortadas de la narración de algún suceso, misturas del pasado, el presente y el futuro, etcétera. Como advierte Milán, Gola no saca partido de esa

determinante vital del exilio, no se relame las heridas de exiliado, porque hay otra cosa que habla en el plano de la forma. Allí Gola trabaja en un cauce que permite hablar a una vida marcada por los desplazamientos. Es un interior que habla en el afuera del poema. Como dice también Milán, con ello la obra “da un paso adelante que es también un giro sobre sí misma”.

Como un modo de dar también un giro sobre sí misma, esta investigación reparó más en el lugar interior como pertrecho del poeta. Es un topos que involucra lo interno tanto en un sentido espiritual (el crecimiento del poeta como ser humano, su afirmación vital expresada en los poemas) como físico (ligado a lo respiratorio). No es un lugar religioso, aunque tampoco queda al margen de ello, ya que Gola no desestima el vigor de los textos religiosos. Se trata de un lugar alimentado por la experiencia espiritual, pero sin la tutela de alguna ortodoxia clerical; todo se da en un plano más personal y poético. Es un ejemplo de la latencia sacra en plena modernidad. En Gola siempre está en juego lo material e inmaterial, lo espiritual y lo racional. De ahí que conciba al poema como construcción espiritual y como trabajo al margen de lo milagroso. De ahí también el cuidado que dedica a la intervención de la inteligencia en la escritura del poema, para inclinarse por una emoción que altera a la propia inteligencia y da lugar a una inteligencia sensible o poética, una inteligencia propia del poema. De acuerdo con sus ideas, el poema se construye desde la vida de ese lugar interior, en esa atmósfera respiran y prosperan las palabras. Hay conocimiento, estudio y trabajo, pero hay algo más, *una fuerza irreprimible*, algo que *nadie sabe bien pero que arde* y que en su caso está ligado a la luz mitificada de la infancia.

Por otra parte, este lugar interior presenta relaciones con lo corporal. La inspiración, para Gola, es un tipo especial de respiración que genera una apertura. Nada de esto sucede fuera del cuerpo. No sólo la inteligencia sino también el cuerpo se ve afectado. La poética de Gola se revela cercana a una práctica como la del zen, donde el pensamiento y el lenguaje

son acunados por la respiración. Allí se remansa la impertinencia del pensamiento y de las excesivas palabras, para que el cuerpo liberado reciba en “su centro una potencialidad desconocida” (Gola), un centro que bien podemos aproximar a lo que el zen llama *hara* o *tanden*. Esta práctica no niega la intervención de la mente, simplemente busca no estancarse en un pensamiento, dejar correr. Por eso en Gola se hace necesario hablar de un lugar que no es un lugar, sino tránsito, desplazamiento, relación, con un centro potenciado. Por esto mismo se relaciona también con el “El verso proyectivo” de Olson, que repara en la respiración y en el paso inmediato de una percepción a otra, dando lugar a la kinética del poema. Esa respiración especial, esa atmósfera parlante, esa apertura es lo que acoge *aquello que se dio sin buscarlo*, el poema. Las espirales de la respiración e inspiración dan una vertical a la escritura, al arribo por oleajes del que habla Milán. La composición no se limita a ello, pero todo se incuba en ese lugar de la contemplación.

Con el puro lugar interior, a decir de Gola, podríamos tener a un místico, pero no a un poeta. Es necesario que ese lugar derive en las palabras. En el poema como lugar. Sin la tierra fértil del lugar interior (el lugar metafísico de Feldman), no tendríamos un poema atendible, pero sin el poema “sólo” estaríamos en otro campo, el místico o meditativo.

El poema como lugar es el lugar de los lugares. Allí converge lo natal, el cultivo libresco y espiritual, la batalla que libra lo interior en el exilio; allí se anuda todo lo que a la vez posibilita sus poemas. No es iniciar lo que importa en este punto, sino empezar, que remite a un plano material. Hay una mano imantada por el alba –símbolo del inicio– que se despereza, sin saber del todo, o con lo que se sabe en el claroscuro de la composición. El poema se desovilla con sus retornos, con sus vacilaciones, con sus múltiples figuras de repetición retórica, con los martilleos de la voz y de la respiración, con sus sedimentos de la

lengua hablada, con sus deslizamientos de una percepción a otra, con sus misturas temporales, amparado siempre en su *consistencia de fuego*.

A raíz de su conocimiento del verso proyectivo y de las experimentaciones derivadas de éste, Gola afina muchas de las inquietudes que venía mostrando en los poemas tempranos (alimentarse del habla cotidiana, aprovechar nuevas reflexiones formales, buscar una forma más abierta y fluida, dar pasos como golpes o martilleos en el verso, obedecer primordialmente a una energía que se proyecta en la página). No toma las ideas olsonianas como pauta, sino como incitación, que era el propósito del propio Olson. Tras esas lecturas, Gola se inscribe en la composición por campo, el poema como lugar. Atento al oído, a los pulsos de la respiración y a los golpes del corazón, se interna en el uso de la sílaba y la línea que danza con sus percepciones. Atento a un *cuerpo corporizado*, crea un *microcosmos cinético*. El verso no nace de la mano, ni de la garganta, sino desde más atrás, desde el vientre como centro potenciado. Cada verso se hila con el siguiente al modo de un *enso*. Al ritmo de sus múltiples curvas o nudos, se crea un lugar –siempre transitorio y reiterativo a la vez, con repeticiones diseminadas, permutaciones, consonancias, escalonamientos en la página, etcétera. Se desbroza la forma y se desbroza el cuerpo que habla. Se genera así una arquitectura, pero entendida como *morada movediza*. El poema, con su pivote, con la sílaba y la palabra en el *hara*, *se abre al mundo al hilo de una canción*, como querían Deleuze y Guattari. El poeta se torna una suerte de ventrílocuo de lo que sucede en su interior (balbuceante o tembloroso, pero firme a la vez), se vuelve no un atleta del lenguaje sino un glotópata de éste, como propone Magrelli. Poeta y poema (o el poeta y su trabajo, como decía Gola) se funden en un solo arabesco, en una voz-ovillo que avanza –se construye, se habita– desasido por el aliento.

Como puede verse, el poema como lugar no es una morada eterna para el poeta, una que éste pueda habitar siempre, sino sólo mientras sucede (con todas las incertidumbres con respecto a si efectivamente está sucediendo un poema). Al final, no hay lugar para nadie, todo es intemperie, donde palpita una herida natal.

En Gola, sin *lugar*, con todo lo problemático que éste resulta, no hay poema. Ahora que hemos detectado y estudiado la importancia del lugar, ahora que se ha propuesto como nudo central de su poética, se abre la posibilidad de revisar nuevos aspectos y problemas.

ANEXO: LOS POEMAS PERDIDOS EN EL EXILIO

Cuando esta tesis ya estaba terminada, encontré dos de los poemas que Hugo Gola había perdido en el tránsito de Londres a México. Estaban en la página 62 del número 17 de la revista *Crisis*, publicado en septiembre de 1974. Forman parte de una pequeña muestra titulada “10 poetas del litoral”, donde se incluyen poemas de Jorge Conti, Juan José Saer, Lermo Rafael Balbi, Estela Figueroa, Sara Zapata Valeije, Bernardo Uchitel, Juan Manuel Inchauspe, Jorge Tobías Colombo y Marilyn Contardi. Lleva una pequeña presentación de Noemí Ulla, escritora santafesina que publicó, entre otros libros, la novela *Los que esperan el alba* (1967), donde se registran las experiencias de un grupo de jóvenes escritores rosarinos y santafesinos, como Aldo Oliva, Rubén Sevlever, Hugo Padeletti, la propia Ulla y Gola, que solían reunirse, como refiere Osvaldo Aguirre en “La vuelta redonda del tiempo”, en el bar Ehret de la ciudad de Rosario entre fines de los años cincuenta y mediados de los sesenta.

Crisis es una revista mítica de los años setenta en Argentina. Aunque hoy vive la que se considera su cuarta etapa, la más importante es la primera, que va de mayo de 1973 a agosto de 1976, con Federico Vogelius como director ejecutivo, Eduardo Galeano como director editorial y Julia Constela como secretaria de redacción. Después se sumarían al equipo Aníbal Ford y Juan Gelman. Como refiere Diego Cousido, la revista “contaba con un heterogéneo grupo de colaboradores que respondían a distintos orígenes, trayectorias y afinidades políticas (asociadas a corrientes de la izquierda, el peronismo y el nacionalismo populista), provenientes tanto del campo de la literatura y el periodismo como del ámbito universitario” (edición digital: s/f). Recientemente, el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (Ahira) digitalizó los cuarenta números para consulta pública.

Gola colaboró en dos ocasiones más en esa revista, como puede verse en el número 6, editado en octubre de 1973 –donde publica, en coautoría con Jorge Conti, una entrevista a Juan L. Ortiz–, y en el número 32, de diciembre de 1975, donde publica su ya citada traducción de poemas de Montale más una presentación de ese material.

Los poemas que encontré en aquel número 17 son “Limbo rosado” y “Por fin llegaste”. En ellos, aún no figuran los escalonamientos de los versos en la página, ni la dicción sustantivada de su poesía posterior, ni se prodiga una atención particular a la sílaba. Los dos escritos claramente tienen afinidad con la producción de los tres primeros libros (es perceptible el tono dolorido de un yo y el anhelo de fusión, frustrado, con la armonía que percibe en la naturaleza y el universo) y presentan una cierta base anafórica, que es una característica general de su trabajo.

En el primero observamos las características principales de la primera etapa de su obra, donde el sujeto poético, como señala Monteleone, “intenta situarse mediante un despojamiento de sí” y donde la disolución de ese sujeto –que toma como vehículo “materias livianas, porosas, líquidas, aireadas”– “se anuncia como amenaza o promesa, se pregona como comienzo o futuridad, pero no se asume todavía [...]. La gracia futura es una espera, o una pasión. En esa proclama el yo se instala en imágenes que lo vaporizan” (2004: 361s). En esa clave puede leerse el poema de principio a fin: “si pudiera / hundirme / en ese oasis / Si temblara / también / en un suspiro”, “¡Oh si mi corazón / tuviera un eco / en la hondonada / de aquel hálito / en el iluminado vacío / de la arena dorada / que flota / en la mañana!”.

El segundo sorprende por la profusión de imágenes (“el relámpago del verano”, “la orilla de la llama”, “el aire liviano del otoño”, “la ráfaga helada del invierno”, “llama central eras”, por ejemplo). Se percibe un poema recargado de esos elementos y esto es muy extraño en su producción general. Por otro lado, es posible leerlo en la clave que señala Saer en el

prólogo de la poesía reunida, como “espera del momento poético, la visita del ángel, para decirlo en términos rilkeanos [...]. La manifestación del poema en Gola, el fruto de la espera lírica, el brillo infrecuente del ángel, es antes que nada un llamado rítmico, musical, un soliloquio expresado siempre [...] con un léxico, un paisaje interno y exterior” (2004: 10). De ahí que Gola, en el soliloquio de ese segundo poema, diga que esa “llama central” (ya explorada en esta tesis), al visitarlo, se hundía y se alzaba “con el ritmo de un dios / que canta su gloria”. Además, la espera tortuosa de esa visita es muy característica de la fase temprana de su trabajo, pero no de lo posterior.

Se transcriben a continuación los poemas tal como aparecen en la edición original.

LIMBO ROSADO

Limbo rosado

pálido limbo

de la media mañana

Sería

realmente

gozosa fibra

del universo

si pudiera

hundirme

en ese oasis

Si temblara

también

en un suspiro
de sueño
en un vuelo
de penumbra
¡Oh si mi corazón
tuviera un eco
en la hondonada
de aquel hálito
en el iluminado vacío
de la arena dorada
que flota
en la mañana!

POR FIN LLEGASTE

Por fin llegaste
después de tanto tiempo
Te esperé por las noches
en el relámpago del verano
y en la orilla de la llama
Llegaste vestida
con las ropas de la miseria
pero pujante y clara
tomaste el rostro de la pasión

pero excedías su aliento
Fuiste el aire liviano del otoño
la ráfaga helada del invierno
Pero no eras ráfaga
ni viento
Llama central eras
fertilidad fecunda
multiplicación del cielo
hundiéndose y alzándose
con el ritmo de un dios
que canta su gloria
Oh verdad única
y total
frágil sobre los abismos
armoniosa
en el rostro de tu sueño.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio. “Il ‘logos erchomenos’ di Andrea Zanzotto”. En *Categorie italiane. Studie di poetica e di letteratura*. Italia: Editori Laterza, 2011. pp. 96-102.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo. “Carta a Hugo Gola” (29 de octubre de 1976). Inédita.
- AGUIRRE, Osvaldo. “Mínimos milagros cotidianos”. *Punto de vista* (agosto de 2005). pp. 37-43.
- _____. “Siento la intensa atracción del silencio. Conversación con Hugo Gola”. En Hugo Gola. *Resonancias renuentes*. Argentina: Ediciones en Danza, 2011. pp. 59-70.
- _____. (ed). “Introducción”. En Francisco Urondo. *Obra periodística*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2014. pp. 5-28.
- _____. “Deslumbramiento de otro poeta oculto”. *Revista Ñ* (24 de abril de 2017). Edición digital: https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/deslumbramientos-poeta-oculto_0_BJGaLx1ne.html Consultado el 23 de abril de 2019.
- ALBIRZÚ, Mónica. “Soy un personaje”. *La Nación* (16 de agosto de 2008). Edición digital: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/soy-un-personaje-nid1039070> Consultado el 23 de abril de 2019.
- ALONSO, Rodolfo. “Pasión de Pasolini”. *Página 12* (7 de noviembre de 2015). Edición digital: <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-285596-2015-11-07.html> Consultada el 23 de abril de 2019.
- ANDO, Tadao. “Shintai and Space”. *Complete Works*. Traducción de Sabu Koso y Judy Geib. Londres: Phaidon Press, 1995.
- _____. *Conversaciones con Michael Auping*. Traducción de Isabel Núñez (revisión de Ignasi Pérez). Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

- ANDRÉS, Ramón. *El mundo en el oído*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- _____. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- ASSUNÇÃO, Ademir. “Artilheria ligeira para um kamiquase”. En André Dick y Fabiano Calixto (eds). *A linha que nunca termina*. Río de Janeiro: Lamparina Editora, 2005. pp. 31-53.
- AULICINO, Jorge. “La pasión según Pasolini”. *Revista Ñ* (11 de diciembre de 2005). Edición digital: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/11/12/u-01087995.htm> Consultado el 25 de mayo de 2019.
- _____. “Prólogo”. En Edgar Bayley. *Antología poética*. Buenos Aires: FCE, 2015. pp. 9-20.
- BACHELARD, Gaston. *La llama de una vela*. Traducción Hugo Gola. Puebla: BUAP, 1986.
- _____. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcín. México: FCE, 2013.
- BAILEY JÁUREGUI, Moira. “Ese constante goteo”. En *El taller de Hugo Gola*. Guanajuato: El Ediciones, 2017. pp. 9-30.
- BATAILLE, Georges y Michel Leiris. *Intercambios y correspondencias*. Argentina: El Cuenco de Plata, 2008.
- BAYLEY, Edgar. “Carta a Hugo Gola” (16 de febrero de 1983). Inédita.
- _____. *Estado de alerta y estado de inocencia*. México: UIA / Artes de México, 1996.
- BECEYRO, Raúl. “Carta a Hugo Gola” (16 de junio de 1980). Inédita.
- BECEYRO, Raúl et al. *Fotogramas santafesinos: Instituto de Cinematografía de la UNL, 1956-1976*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2007.
- BENTIVEGNA, Diego. “Pasolini y la poesía popular”. Espacio Murena (10 de abril de 2014). Edición digital: <http://www.espaciomurena.com/7567/> Consultado el 23 de abril de 2019.
- _____. “Leonardo Martínez (1937-2016). Por una poética del sustrato”. En *Op. Cit.* (30 de noviembre de 2016). Edición digital: <https://www.opcitpoesia.com/?p=1845> Consultado el 23 de abril de 2019.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis. Buenos Aires: Paidós, 1992.

BOEHM, Philip. “Aprendí que el silencio es también una forma de comunicación. Entrevista a Herta Müller”. Sin datos del traductor. *La Nación* (23 de enero de 2015). Edición digital: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/aprendi-que-el-silencio-es-tambien-una-forma-de-comunicacion-nid1762207> Consultado el 23 de abril de 2019.

BRETONNIÈRE, Bernard. “Entrevista a Hugo Gola”. Traducción inédita de Rogelio Castillo y Nadia Mondragón.

BRINGHURST, Robert. “El río de Ptahhotep”. Traducción de Marta del Pozo y Aníbal Cristobo. *Ginebra Magnolia* (8 de agosto de 2014). Edición digital: <https://ginebramagnolia.wordpress.com/2014/08/08/robert-bringhurst-el-rio-de-ptahhotep/> Consultado el 23 de abril de 2019.

BRODSKY, Joseph. *Menos que uno*. Traducción de Carlos Manzano. España: Siruela, 2006.

CADENAS, Rafael. *Obra entera*. México: FCE: 2000.

CARDENAL, Ernesto (ed). “Poemas de niños con cáncer”. *El Nuevo Diario* (8 de enero de 2010). Edición digital: <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/nuevo-amanecer/310763-poemas-ninos-cancer/> Consultado el 23 de abril de 2019.

_____. “Un taller de poesía de niños con cáncer”. *La palabra y el hombre* 25 (verano 2013). pp. 5-9.

CARREIRA, Antonio. *A vueltas con el exilio*. México: El Colegio de México, 2015.

CATALÁN, Miguel. “Prólogo”. En Karl Kraus. *La tarea del artista*. Traducción de Miguel Catalán. Madrid: Casimiro, 2011. pp. 7-15.

CHAVES, José Ricardo. “De mística”. *Vuelta* 202 (septiembre de 1993). pp. 46-47.

CONTARDI, Marilyn. *Homenaje a Juan L. Ortiz*. Documental. Santa Fe: UNL, 1994.

- COUSIDO, Diego. "Presentación de la revista *Crisis*". Edición digital: <http://www.ahira.com.ar/revistas/crisis/> Consultado el 22 de julio de 2019.
- CROLLA, Adriana. "De funciones, transformaciones y refundiciones del paradigma comparatista para leer la localidad en las prácticas académicas". En Irlanda Villegas (et. al.). *¿Qué es literatura comparada? Impresiones actuales*. México: Universidad Veracruzana, 2014a. pp. 39-52.
- _____. "Hugo Gola y el futuro del pasado de la Universidad Nacional del Litoral". En *Italia y Francia en Santa Fe. Diversidades, legados y reconfiguraciones*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2014b. pp.177-185.
- CRUZ, Arturo. "Regresar al arte para encontrar el equilibrio". *La Jornada* (9 de diciembre de 2011). Edición digital: <http://www.jornada.unam.mx/2011/12/09/espectaculos/a10n1esp> Consultado el 28 de mayo de 2019.
- D'ANNA, Eduardo. *La literatura de Santa Fe. Un análisis histórico*. Rosario: Espacio Santafesino Ediciones, 2018.
- DE ANGELIS, Milo. "Estaba oscuro". En *Biografía sumaria*. Traducción de María Julia de Ruschi. Buenos Aires: Hilos, 2011. p. 123.
- _____. "¿Qué es la poesía". Traducción de Iván García. *La Jornada Semanal* (5 de febrero de 2017). p. 4.
- DE CAMPOS, Haroldo. "La retórica seca de un poeta fluvial: Juan L. Ortiz". En *Del arcoíris blanco*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2006. pp. 179-197.
- DE JESÚS, Teresa. *Las moradas*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2012.
- DE GRANADA, Fray Luis. "El lebrél y la vida cristiana". En Pedro Salinas (ed). *Maravilla del mundo*. México: Editorial Jus, 2000. pp. 71-74.
- DEL BARCO, Oscar. "Notas sobre Juan L. Ortiz". *Poesía y Poética* 18 (primavera 1995). pp. 37-54.
- _____. *Exceso y donación. La búsqueda del dios sin dios*. Buenos Aires: 2003.

- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1990.
- _____. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vásquez Pérez (con la colaboración de Umbelina Larraceleta). Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Schiboleth. Para Paul Celan*. Traducción de Jorge Pérez de Tudela. Madrid: Arena Libros, 2002.
- DESHIMARU, Taisen. *Zen y autocontrol*. Barcelona: Kairós, 2007.
- _____. *Preguntas a un maestro zen*. Traducción de Dokusho Villalba. Barcelona: Kairós, 2008.
- DÍAZ, Rafael-José. “Cinco preguntas a Hugo Gola”. *Vallejo & Company* (6 de febrero de 2018). Edición digital: <http://www.vallejoandcompany.com/5-preguntas-a-hugo-gola-1997-por-rafael-jose-diaz/> Consultado el 22 de abril de 2019.
- DOGEN, Eihei. “Cantos del pino real”. Traducción de Hugo Gola. *La Jornada Semanal* (29 de mayo de 2016). pp. 9-10.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. “Hugo Gola en su cenobio”. *Confabulario* (18 de julio de 2015). Edición digital: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/hugo-gola-en-su-cenobio/> Consultado el 23 de abril de 2019.
- DUMONT, Bruno. “Lo sagrado ya no está en la Iglesia”. *Notimex* (7 de diciembre de 2011). Edición digital: <http://www2.esmas.com/entretenimiento/cine/376465/> Consultado el 20 de abril de 2019.
- DUSSAUSOY, Dominique. “La práctica del zazen”. En *Zen y autocontrol*. Barcelona: Kairós, 2007. pp. 229-231.
- EDINGTON, Stephen. *The Beat Face of God*. Canadá: Trafford, 2005.
- ELIADE, Mircea. *El yoga*. Traducción de Diana Luz Sánchez. México: FCE, 2013.

- ELIOT, T.S. *Cuatro cuartetos*. Traducción de Juan Rodolfo Wilcock. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1980.
- ELYTIS, Odysseas. “Avante despacio”. En *Prosa. Seis ensayos*. Traducción de Francisco Torres Córdova. México: UNAM, 2001. pp. 251-253
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge. “Compartir la poesía. Entrevista con Hugo Gola”. *La Jornada Semanal* (13 de abril de 1997). p. 5.
- FREIDEMBERG, Daniel. “Descubrir el mundo de las cosas. Diálogo con el poeta santafesino Hugo Gola”. *Clarín* (26 de octubre de 1989). p. 8.
- _____. “Los modernos Buenos Aires”. *Página 12* (16 de noviembre de 2014). Edición digital: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5459-2014-11-17.html>
Consultado el 29 de abril de 2019.
- GADAMER, Hans-Georg. “Poema y diálogo”. Traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro. *Poesía y Poética* 32 (invierno 1998). pp. 68-82.
- GALARZA, Javier y Natalia Litvinova. “Balbuceo sagrado”. Blog personal de Javier Galarza (2 de julio de 2012). Edición digital: <http://javiergalarzants.blogspot.com/2012/07/balbuceo-sagrado.html> Consultado el 4 de mayo de 2019.
- GARCÍA, Iván. *Hugo Gola: Hacia una poética de lo esencial*. Tesis de licenciatura. México: UNAM, 2004.
- _____. “Temas y variaciones sobre la poesía de Hugo Gola”. *Revista de la Universidad de México* (agosto de 2005). pp. 48-53.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido. “Toda morada es movediza”. En Hugo Gola. *Una vida sencilla*. Argentina: Hilos Editora, 2017. pp. 181-193.
- GERBAUDO, Analía. “Las vueltas del río de Hugo Gola”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (2011). pp. 388-390.

- GINSBERG, Allen. "El aliento poético y la usura de Pound". Traducción de Patricia Gola. *Poesía y Poética* 26 (verano 1997). pp. 10-30.
- GOLA, Hugo. "Amelia Biagioni: *La llave*". *El Litoral* (24 de mayo de 1958). p. 7.
- _____. "Eugenio Montale". *Crisis* (diciembre de 1975). p. 12.
- _____. "*Nadie nada nunca*, los recursos de la memoria". *Sábado* (1980). p. 24.
- _____. "¿Es posible un taller de poesía". *Cuadernillo de taller y seminario* 23. México: *Punto de partida*, 1982. pp. 2-9.
- _____. "Presentación". *Poesía y Poética* 1 (primavera 1990). pp. 2-3.
- _____. "Contratapa". En Juan José De Giovannini. *Don de sable*. México: Tierra Adentro, 1993a. s/p.
- _____. "Experiencia y lenguaje". *Nombres* 3 (septiembre de 1993b). pp. 163-166.
- _____. "Prólogo". En Paul Valéry. *Notas sobre poesía*. México: UIA, 1995. pp. 9-12.
- _____. *Filtraciones. Poemas reunidos*. México: FCE, 2004.
- _____. "El reino de la poesía". En Juan L. Ortiz. *Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005. pp. 105-110.
- _____. *Prosas*. Argentina: Alción, 2007.
- _____. *Retomas*. México: Aldus, 2010.
- _____. *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- _____. "El primer poema". En *Resonancias renuentes*. Argentina: Ediciones en Danza, 2011. pp. 55-57.
- _____. "¿Quién escribe el poema?" Inédito.
- _____. "Sobre la realidad del poema". Inédito.
- HAHN, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*. Traducción de Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2013.

HEIDEGGER, Hans-Georg. *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

HERREWEGHE, Philippe. "There is no compromise with Bruckner". *The Guardian* (22 de agosto de 2008). Edición digital: <https://www.theguardian.com/music/2008/aug/22/classicalmusic.bruckner> Consultado el 20 de mayo de 2019.

IBÁÑEZ LANGLOIS, J.M. *Rilke, Pound, Neruda*. Madrid: Bolsillo Rialp, 1978.

JACOB, Max. *Consejos a un joven poeta*. Traducción de Esteve Serra. Palma de Mallorca: Olañeta, 2015.

JULIET, Charles. *Encuentros con Bram van Velde*. Traducción de Hugo Gola. México: Universidad Iberoamericana, 1993.

KAHN, Louis. "Fragmentos de dos conferencias". Traducción de Juan Carlos Cano. *El poeta y su trabajo* 6 (invierno 2001). pp. 85-93.

LEVERTOV, Denise. *El paisaje interior*. Traducción de Patricia Gola. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1990.

LITVINOVA, Natalia. "Entrevista a Natalia Litvinova". *Ping-Pong* (10 de marzo de 2011). Edición digital: <http://revistapingpong.blogspot.com/2011/03/entrevista-natalia-litvinova.html> Consultado el 4 de junio de 2019. Sin datos del entrevistador.

LÓPEZ, Agustín. "Algunas formas no religiosas de la experiencia espiritual. Tiempos de crisis". En Agustín López y María Tabuyo (eds). *El conocimiento y la experiencia espiritual*. Palma de Mallorca: Olañeta, 2007. pp. 232-239.

MARDEN, Brice. "Conversación sobre Jackson Pollock". Traducción de Elisabeth Jiménez. *Poesía y Poética* 26 (verano 1997). pp. 3-9.

MARINAS, Miguel. *Un lugar donde no se miente. Conversación con Olvido García Valdés*. Madrid:

Libros de la Resistencia, 2014.

MARIMÓN, Antonio. “Conversación con Hugo Gola”. En *Último tango en Buenos Aires*, Diego. México: Cal y Arena, 1999. pp. 180-186.

MARTYNIUK, Claudio. “Alberto Silva: ‘Para el zen, persona es cuerpo, mente, emoción y lenguaje, todo unido’”. *Clarín* (7 de marzo de 2015). Edición digital: http://www.clarin.com/opinion/cultura_zen-meditacion-yoga-budismo_0_1316868362.html
Consultado el 23 de mayo de 2019.

MCCLURE, Michael. *Grahhr*. Traducción de José Luis Bobadilla. México: Compañía, 2005.

MERMET, César. “Fotos (Paraná, 1947)”. Edición digital: <http://cesarmermet.blogspot.com/2005/07/fotos.html> Consultado el 23 de abril de 2019.

MICHAUX, Henri. “Piedra angular”. Traducción de Hugo Gola. *Poesía y poética* 25 (primavera 1997). pp. 3-11.

_____. “El jardín exaltado”. En *Desplazamientos Desprendimientos*. México: Fractal, 2006. pp. 111-122.

MILÁN, Eduardo. “Las cosas renacidas”. En *Una cierta mirada*. México: Juan Pablo Editores, 1989. pp. 117-120.

_____. “Prólogo”. En Hugo Gola. *Filtraciones*. México: UIA, 1996. pp. 9-12.

_____. “Detener el vértigo y recomenzar”. *Letras Libres* (enero de 2005). pp. 79-80.

MODERN, Rodolfo. *Hispanoamérica en la literatura alemana y otros ensayos*. Buenos Aires: Fraterna, 1989. Edición digital: http://www.geocities.ws/fijandovertigospoesia/2007_0015modern.html Consultado el 30 de mayo de 2019.

MONTALE, Eugenio. "Sobre Zanzotto". Texto de solapa. En Andrea Zanzotto. *Del paisaje al idioma*.

Traducción de Ernesto Hernández Busto. México: Universidad Iberoamericana y Artes de México, 1996.

MONTELEONE, Jorge. "El develamiento del objeto". En Noe Jitrik (ed). *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004. pp. 358-365.

_____. "Retorno del poema". En Hugo Gola. *Retomas*. Córdoba: Alción, 2008. pp. 7-26.

_____. "Vueltas y ritmos de un poeta". *La Nación* (10 de febrero de 2012). Edición digital: <http://www.lanacion.com.ar/1446766-vueltas-y-ritmos-de-un-poeta> Consultado el 20 de mayo de 2019.

_____. "El lugar del paraíso. Hugo Gola". *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana* 1 (segundo semestre de 2015). pp. 25-53.

MOSCONA, Myriam. "Hugo Gola: su medio siglo en la poesía". *Confabulario* (19 de junio de 2004). p. 15.

NEIL, Claudia y Sergio Peralta, "1956-1976, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral". En Raúl Beceyro (et al.). *Fotogramas santafesinos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2007. pp. 10-81.

NOSOTTI, Mario. "Contra el mito del poeta contemplativo". *Revista Ñ* (20 de mayo de 2015). Edición digital: https://www.clarin.com/rn/literatura/mito-poeta-contemplativo_0_SkO8FYwXl.html Consultado el 23 de abril de 2019.

O'CONNOR, Marcelo. "Saer". *Diario de Salta* (2005). Reposición digital en una página para seguidores de Hugo Gola (27 de enero de 2015): https://www.facebook.com/search/str/O%E2%80%99CONNOR%2C+Marcelo/keywords_search Consultado el 24 de abril de 2019.

O'HARA, Frank. "Nuevas direcciones en música: Morton Feldman". Traducción de Rubén Heredia.

En *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* 94 (abril - junio 2005). pp. 28-34.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009.

OLIVARES, Juan José. “El cine es el arte del misterio”. *La Jornada* (11 de octubre de 2009). Edición digital:

<http://www.jornada.unam.mx/2009/10/11/index.php?section=espectaculos&article=a07n1esp> Consultado el 28 de mayo de 2019.

OLSON, Charles. “El verso proyectivo”. Traducción de José Coronel Urtecho. En *El poeta y su trabajo II*. Puebla: BUAP, 1983. pp. 29-42.

PÁL PELBART, Peter. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Traducción de Santiago García y Andrés Bracony. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009.

_____. “La angustia de la desconexión: la soledad en el mundo virtual”. Traducción de Iván García. *La Jornada Semanal* (28 de agosto de 2016). pp. 8-9.

PASOLINI, Pier Paolo. “Lo sagrado está aquí”. Traducción de Iván García. *Laberinto* (11 de noviembre de 2015). Edición digital: http://www.milenio.com/cultura/milenio_laberinto_pier_paolo_pasolini-ensayo_paolo_pasolini-pasolini_director_cine_0_496750611.html Consultado el 20 de mayo de 2019.

PAVESE, Cesare. *El oficio de vivir*. Traducción de Ángel Crespo. España: Seix Barral, 1979.

PERA, Mario. “Un veneno fértil. Entrevista a Valerio Magrelli”. *Vallejo & Company* (24 de abril de 2014). Edición digital: <http://www.vallejoandcompany.com/un-veneno-fertil-entrevista-al-poeta-valerio-magrelli/> Consultado el 1 de junio de 2019.

PESSOA, Fernando. *Diarios*. Traducción de Juan José Álvarez Galán. Madrid: Gadir, 2008.

PETRA, Adriana. “El momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos”. *Izquierdas* (2010).

- _____. *Intelectuales comunistas en la Argentina (1945-1963)*. Tesis. Argentina: Universidad Nacional de la Plata, 2013. Edición digital: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3394257.pdf> Consultado el 25 de abril de 2019.
- PICHON RIVIÈRE, Marcelo. “La poesía, una especie de fatalidad”. *Periódico de Poesía* (2015). Edición digital: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=1168:francisco-urondo-entrevistas-1971-y-1973&catid=420:no-25&Itemid=154 Consultado el 23 de abril de 2019.
- PINKLER, Leandro. “La época de la muerte de Dios”. En Leandro Pinkler (comp.). *La religión en la época de la muerte de Dios*. Buenos Aires: 2005. pp. 67-85.
- PRIAMO, Luis. “Relato con con fotos fijas y *raccontos*”. En Raúl Beceyro (et al.). *Fotogramas santafesinos*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2007. pp. 96-126.
- PRIETO, Martín y D.G. Helder. “La poesía es la forma de conocimiento más perdurable y válida”. *Diario de Poesía* (otoño de 1989). pp. 3-4.
- QUIGNARD, Pascal. “Ocurre que las orejas no tienen párpados”. Traducción de Pierre Jacomet. *Pauta* (julio-septiembre de 2005). pp. 22-36.
- RIDAO, José María. “Pascal Quignard: ‘Destruir el secreto individual tiene un objetivo político’”. *El País* (29 de septiembre de 2012). Edición digital: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/09/26/actualidad/1348655762_991429.html Consultado el 28 de abril de 2019.
- RILKE, Rainer María y Lou Andreas-Salomé. *Correspondencia*. Traducción de José María Fouce. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2004.
- ROWE, William. “Carta a Hugo Gola” (11 de octubre de 1976). Inédita.
- _____. “Hugo Gola, poeta”. *Quimera* (julio-agosto de 2002). pp. 99-107.

- _____. “No se debe tomar por sincera la sinceridad del poeta”. *El Telégrafo de Ecuador* (15 de diciembre de 2014). Edición digital: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/william-rowe-no-se-debe-tomar-por-sincera-la-sinceridad-del-poeta.html>
Consultado el 18 de mayo de 2019.
- _____. “Homenaje a Hugo Gola”. *Mula Blanca* (agosto-octubre de 2015). pp. 17-20.
- ROSE, Zaidee. “De donde nace un poema: el exilio poético. Entrevista a Hugo Gola”. Inédito.
- RUMI, Jalaludin. “Eating poetry”. Traducción de Robert Bly. En Kabir Helmminski (ed). *The Rumi Collection*. Boston: Shambala, 1998. p. 57.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto. “Viajar es volverse peregrino”. *El Universal* (10 de mayo de 2015). Edición digital:
<http://www.domingoeluniversal.mx/columnas/detalle/Viajar+es+volverse+peregrino++-3734> Consultado el 23 de abril de 2019.
- SAAVEDRA, Guillermo. “Filtraciones de Hugo Gola”. En *Magazín Literario* (septiembre de 1997). pp. 66-67.
- SACCOMANNO, Guillermo. “Taneda Santoka, el monje peregrino”. *Página 12* (9 de enero de 2011). Edición digital: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6744-2011-01-10.html#formu_mail Consultado el 5 de mayo de 2019.
- SAER, Juan José. “Prólogo”. *Filtraciones. Poemas reunidos*. México: FCE, 2004. pp. 7-13.
- _____. “Juan”. En Juan L. Ortiz. *Obra completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005. pp. 11-14.
- SCHILLING, Carlos. “Entrevista al poeta Hugo Gola. La poesía no es una actividad artesanal”. *La voz del interior* (5 de mayo de 2006). p. 6.

SHIBUSAWA, Tatsuhiko. “Arrancar la oscuridad de la carne. Entrevista a Tatsumi Hijikata”.

Traducción de Iván García y Georgina Mejía. *La Jornada Semanal* (10 de abril de 2016). pp. 6-7.

SILVA, Alberto. *Zen 2. ¿Qué decimos cuando decimos experiencia*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2012.

_____. “Cuerpo: construir el escenario de la experiencia” (12 de agosto de 2014a). Grupo Zen

Buenos Aires (blog). Edición digital:

<http://grupozenbuenosaires.blogspot.mx/2014/08/cuerpo-construir-el-escenario-de-la.html>

Consultado el 25 de mayo de 2019.

_____. *Zen 4. El oficio de vivir*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2014b.

_____. “Figuras del giro (3). El enso como ejercicio”. *El giro* (octubre de 2017a). Edición digital:

<https://lugardelzen.blogspot.com/2017/10/figuras-del-giro-3-el-enso-como.html> Consultado

el 2 de junio de 2019.

_____. “Figuras del giro (6). Enso, zen, antropología”. *El giro* (octubre de 2017b). Edición digital:

<https://lugardelzen.blogspot.com/2017/10/figuras-del-giro-6-enso-zen-antropologia.html>

Consultado el 5 de mayo de 2019.

SNYDER, Gary. *En torno al oficio del poeta*. Traducción de Martha Block. México: Universidad

Autónoma de Tlaxcala, 1990.

STEVENS, John. *Zen Bow, Zen Arrow*. Boulder: Shambala, 2007.

TATIÁN, Diego. “Hugo Gola, lo público entrañable”. Inédito. Texto leído como presentación de la

conferencia de Hugo Gola sobre “El mundo poético de Juan L. Ortiz”, dictada en la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba el 17 de abril de 2016.

TRANSTRÖMER, Thomas. *Visión de la memoria*. Traducción de Roberto Mascaró. España: Nórdica,

2012.

ULLA, Noemí. “10 poetas del litoral”. *Crisis* 17 (septiembre de 1974). pp. 62-65.

- UNGARETTI, Giuseppe. "Indefinible aspiración". Traducción de Margara Russoto. *Poesía y Poética* 24 (invierno 1996). pp. 59-63.
- VALENTE, José Ángel. "Poesía y exilio". *Vuelta* (octubre de 1993). pp. 15-18.
- VALLE, Gustavo. "Monte Ávila: el aporte argentino". *Revista Ñ* (21 de septiembre de 2012).
http://www.revistaenie.clarin.com/edicion-impres/Monte-Avila-aporte-argentino-traductores_0_778722144.html Consultado el 5 de enero de 2019.
- VALVERDE, José María. "Prólogo". En *Elegías de Duino*. Barcelona: Lumen, 1984. pp. 7-17.
- VATTIMO, Gianni. *Crear que se cree*. Traducción de Carmen Villa. Argentina: Paidós, 1996.
- WHITMAN, Walt. "Conversaciones". En Rafael Cadenas. *El taller de al lado. Traducciones*. Venezuela: 2005.
- WILLIAMS, William Carlos. *Poemas, textos y entrevistas*. Traducción de Martha Block. Puebla: BUAP, 1987.
- _____. *La invención necesaria*. Traducción de Juan Antonio Montiel. Chile: Ediciones UDP, 2013.
- WOOLF, Sergio. "La primera toma del cine social". *Clarín* (5 de agosto de 2001). Edición digital:
<http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/08/05/z-00615.htm> Consultado el 20 de diciembre de 2016.
- YÉPEZ, Heriberto. *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. México: Conaculta, 2002.
- ZAMBRANO, María. *La razón en la sombra*. Madrid: Siruela, 2004.
- ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas*. Traducción de Pedro Madrigal. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- ZWEIG, Stefan. "Santa Fe, 9 de noviembre de 1940". En *El misterio de la creación*. Madrid: Sequitur, 2010. pp. 7-10.