



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



HUGO GOLA : HACIA UNA POÉTICA DE LO ESENCIAL

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A :

IVÁN GARCÍA LÓPEZ



DSO



MÉXICO, D.F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Asumo el principio como Creencia

Es la ocasión de realizar la Forma.

Louis I. Kahn

ÍNDICE

1. Hugo Gola: el poeta y su trabajo
2. No más acopios inútiles: la *ascesis* del poeta
3. La palabra que sube, suena y se desliza
4. Las ramas: el poema que arriba sobre la página
5. Conclusiones

Anexo:

Conversación con Hugo Gola

Bibliografía citada

1. Hugo Gola: el poeta y su trabajo

Elegí revisar la poesía de Hugo Gola porque hallo en ella un problema literario. Se trata de un poeta prácticamente desconocido y que hasta hoy no recibe, salvo por dos o tres excepciones, lo que pudiera llamarse un trabajo crítico, es decir, que problematice su poesía y nos acerque a ella con el fin de conocerla y apreciarla mejor.

Y ya que para muchos es un desconocido, me parece prudente comenzar haciendo una breve aproximación a su trayectoria. Hugo Gola es un poeta argentino exiliado en México desde hace casi treinta años. Nació en Pilar, un pueblo de la provincia de Santa Fe, en 1927. Su labor abarca apenas un puñado de libros publicados: *Jugar con fuego. Poemas 1956-1984*, que reúne sus tres primeros cuadernos (1987), *Filtraciones* (1996) y una plaqueta titulada *Vacilación* (2002). Recientemente, el Fondo de Cultura Económica publicó un volumen que reúne toda su poesía publicada y agrega un conjunto de poemas inéditos ("Ramas sueltas") bajo el título de *Filtraciones. Poemas reunidos*.¹ Además de poeta, es editor y traductor. Como editor ha trabajado en un solo proyecto desde hace más de 25 años: lo inició en México, a principios de los ochenta, cuando elaboró en la Universidad de Puebla cuatro volúmenes titulados *el poeta y su trabajo*. Luego, tras el debilitamiento del régimen militar y la llegada de Raúl Alfonsín a la presidencia al año siguiente, Gola volvió a Argentina en 1983 e inició una revista y una colección de libros llamadas *Poesía y Poética*. Sin embargo, con la caída de Alfonsín, Gola decidió volver a México, y ya en este país, en 1986, editó una colección de libros publicados nuevamente por la Universidad de Puebla, que incluía a Paul Celan, William Carlos Williams,

¹ En este trabajo, me concretaré a revisar su obra a partir de "Siete poemas" hasta *Filtraciones* (aunque en ocasiones me apoyaré en los poemas posteriores que recoge la poesía reunida), poniendo especial

Wallace Stevens y Juan L. Ortiz. Más tarde, en 1990, fundó y dirigió durante más de diez años una nueva revista y una colección de libros también llamadas *Poesía y Poética* en la Universidad Iberoamericana. Actualmente dirige en México una revista trimestral que también lleva el nombre de *el poeta y su trabajo* y recientemente comenzó una nueva colección de libros con el mismo nombre de la revista. Como traductor ha traído al español a Cesare Pavese, Paul Valéry, Carlos Drummond de Andrade, Gaston Bachelard, Pierre Reverdy, Henri Michaux y Jacques Roubaud, entre otros.

Hasta ahí queda la información curricular. Conviene ahora atender algunos aspectos concretos de su vida que nos ofrecerán una cabal impresión del autor y sus vínculos con la obra. Para esta tarea, me basaré en las contadas entrevistas, ensayos, comentarios y notas donde el propio poeta argentino reflexiona sobre algunas de sus experiencias:

Pasé mis primeros doce años en un pueblo de no más de 3000 habitantes [...]. En el pueblo no había biblioteca pública 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.²

Ya en la ciudad, inició su contacto con los libros: un acercamiento “sin discriminación ni cuidado”. Poco a poco empezó a escoger sólo las lecturas que respondían a sus “acuciosas interrogantes de adolescente”, y fue así también como saltó a la crítica:

Relacionado con los libros, por necesidad inmediata primero, pasé luego a vincularme con ellos, ya no únicamente por un deseo de conocimiento, sino por el placer que había comenzado a obtener de

atención en un poema de este último libro: “No más acopios”, porque me parece que puede revelar un aspecto central de la poética de Gola.

² Hugo Gola. “El primer poema”. *Espacios para la Lectura* (2002). p. 32.

la lectura. Fui entonces más selectivo y cada vez más cuidadoso y exigente. La poesía entró también en mi repertorio, y con una presencia vigorosa.³

En aquellos años empezó a reunirse con otros jóvenes escritores y notó que no compartía varias de sus opiniones e intereses estéticos, afiliados en su mayor parte a formas tradicionalistas. Luego vinieron los años universitarios y publicó en un libro colectivo su primer cuaderno: "Cinco poemas con árboles". Es decir, aunque el interés por leer y practicar la poesía surgió muy pronto, Gola comenzó a publicar ya en su madurez: en 1961, *Veinticinco poemas*, en 1964, *Poemas*, y *El círculo de fuego* en 1968. De este modo, durante cincuenta años sólo ha publicado un poco más de 150 poemas, un detalle que no conviene pasar por alto, pues, como veremos más adelante, es coherente con su propuesta estética. Publica poco y asiste menos —o de plano no asiste— a presentaciones de libros, mesas redondas, premiaciones, etcétera. Algo de esa marginalidad de Juan L. Ortiz y Macedonio Fernández, como explica Eduardo Milán, quiso Gola para sí.⁴

Ya rondando la treintena llegaron varios encuentros decisivos: aquellos que lo llevaban a cruzar el Paraná —con Juan José Saer y Aldo Oliva, entre otros— para visitar a su amigo y maestro Juan L. Ortiz. Cuenta Saer en el prólogo de la poesía reunida de Gola:

En la pequeña ciudad de provincias argentinas donde nos conocimos alrededor de 1955 o 56, Gola fue la primera persona en quien pude observar una práctica del trabajo poético en la que el conocimiento y la reflexión sobre la historia y la razón de ser de la poesía tenían la misma importancia que la mera capacidad de *escribir versos* [...]. El interés de estos poetas [como Gola] no se limitaba a la poesía, sino que toda la problemática de la modernidad, en las artes plásticas, en la música, en el teatro, e incluso en política y en la filosofía, eran motivo de reflexión, de búsqueda y debate.⁵

³ *Loc. cit.*

⁴ Eduardo Milán. "Las cosas renacidas". En *Una cierta mirada. Crónica de poesía*. México: Juan Pablos Editor / UAM, 1989. p. 117.

⁵ Juan José Saer. "Prólogo". *Filtraciones. Poemas reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. p. 7. Este volumen reúne todos los poemas publicados por Gola en sus libros anteriores, tan difíciles de conseguir, sin modificación alguna. Por esta razón citaré los poemas a partir de esta nueva edición.

Al salir de la Universidad, en 1954, se afilió al Partido de la Juventud Comunista, pero sólo durante seis años, porque le pareció "imposible".⁶ Sin embargo, esas actividades fueron suficientes para sufrir amenazas y hostigamiento: en 1974 –cuando el clima en Argentina se había vuelto más hostil– recibía llamadas anónimas para decirle que lo iban a matar, hasta que un día pusieron una bomba en su casa. Fue así como se exilió, primero en Londres y después, en 1976, en México.

Aquí, como se dijo al principio, Hugo Gola ha continuado su labor pedagógica, editorial y de traducción, reflexión y creación poéticas. En él, como explica Saer, se da una integración de todas esas actividades que nutren su poesía. Pero no sólo eso, porque hay también una vinculación con su propia vida: al menos en su caso, entre el proceso de maduración estética y el desarrollo existencial, hay un libre tránsito, como constata el periodista Antonio Marimón:

De baja estatura, pelo blanco e intensa mirada celeste –mirada casi traslúcida–, Hugo Gola recibe a *Crónica* en un departamento de las torres de Mixcoac. Entre paredes blancas, sin adornos, rodeado de una mesa, algunas sillas, un par de almohadones y sólo de cosas elementales, de manera despojada, vive el autor de *Filtraciones*.⁷

La persona que recoge experiencias y el hombre que alcanza alguna plenitud en el poema están conectados: uno deja marcas en el otro y forman un solo cuerpo, ambos confluyen en la formación de un mismo hombre, contradictorio, sorpresivo e inabarcable en su naturaleza.⁸ Edgar Bayley señala dos estados en el poeta: el de alerta y el de inocencia. En el primero

⁶ Zaidee Rose. "De donde nace un poema: el exilio poético" (entrevista inédita).

⁷ Antonio Marimón. "Gelman y Gola: dos voces mayores de la poesía argentina viven en México". En *Último Tango en Buenos Aires*, Diego. México: Cal y Arena, 1999. pp. 180-181.

⁸ Existe un ensayo de Antonio Candido, "El personaje de novela", en el que nos explica la diferencia entre un personaje y una persona: el primero es abarcable porque el autor traza su perfil y lo entrega en la obra; el segundo, en cambio, tiene la capacidad de sorprendernos porque es inabarcable. No es que a los personajes sí los podamos comprender y a las personas no, sino que el nivel de comprensión del que somos capaces es distinto en cada caso.

se da "una actitud abierta, de apertura, efusiva, subjetiva, centrífuga"; el segundo es un estado "de vivencia subjetiva, sensorial". Ninguno de los dos, por sí solo, "puede alcanzar el carácter de obra de arte": lo que queda en el poema es una correspondencia entre ambos estados, una liberación que es "resultado de una dialéctica complementaria, y no simplemente contradictoria".⁹ La experiencia del hombre está inserta en sus poemas, aunque no mediante un burdo vaciado que lo reduzca a su individualidad y su tiempo, sino de modo que esa individualidad temporal sea trascendente.

No sobra decir que estas reflexiones de Bayley fueron publicadas por el mismo Gola en su colección de libros de la Universidad Iberoamericana. Ese es un punto que ahora conviene tratar: el del poeta que es editor y traductor.

Como señala Saer, en Gola se distingue una reflexión e interés que van más allá de "la mera capacidad de hacer versos".¹⁰ De algún modo, los títulos de sus revistas (*el poeta y su trabajo* y *Poesía y Poética*) también sugieren una posición como artista. Sus publicaciones, siempre blancas y sin adornos, se componen de poemas y notas sobre poesía, pero también del trabajo de escultores, pintores y músicos. Así describe Gola esta labor al responder la pregunta del poeta Jorge Fernández Granados: "¿Hasta qué punto la poesía ha sido para usted una forma de vida?":

Creo que todo mi trabajo alrededor de la poesía integra una forma de estar en el mundo. En primer lugar está la escritura, pero en segundo lugar aparece la necesidad de abrir un espacio para la poesía, justamente porque la considero esencial en la vida del hombre. Deseo compartir la poesía, crear comulgantes. La revista *Poesía y Poética* es, de alguna manera, la prolongación de mi trabajo personal, y la colección de libros que editamos bajo este mismo sello es una extensión de la revista. Todo junto tal vez constituya una especie de poética sin cánones fijos. No

⁹ Edgar Bayley, *Estado de alerta y estado de inocencia*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1996. pp. 15-16.

¹⁰ Ver nota 5.

defendemos una forma de hacer poesía. Simplemente reunimos materiales de distintas partes, de distintas épocas, de distintos poetas.¹¹

La labor editorial de Gola tiene pues dos significados: por un lado, el de la divulgación, pero por otro, más importante para nuestro estudio, el de ser una forma de extensión de su poesía. Con la revista, Gola crea lo que Ezra Pound llamó *paideuma*, y que en palabras del propio Gola consiste en

una elección de obras en el tiempo que debe hacer cada poeta, pero no guiándose por un juicio consagrado sino revisando los materiales del pasado y tomando riesgos en la valoración a fin de erigir una propia tradición al margen de las historias literarias. Lo que importa de una publicación es el grado de convicción de la gente que lo hace. Es la pasión con que se aborda un asunto. No queremos simplemente una reunión de material, nosotros recibimos y rechazamos trabajos; queremos la reunión de una labor que muestre un objetivo, queremos que esa finalidad sea abrir al lector a la experiencia poética, queremos que sea un vehículo de modificación formal.¹²

Y José Molina, que fue alumno de Gola en la Universidad Iberoamericana, en el estudio previo a su traducción de un libro de Haroldo de Campos, sintetiza:

Para Ezra Pound, el término *paideuma* significaba el elenco de elementos activos dentro de un momento histórico, esto es, las directrices que eran esenciales para una generación.¹³

Entre los artistas publicados en la revista me interesa distinguir, creo que con mayor intensidad por sus vínculos más evidentes con el proceso de creación estética de Gola, a seis: Paul Valéry, Charles Olson, William Carlos Williams, Henri Michaux, Jackson Pollock y Brice Marden.¹⁴ Tres poetas:

¹¹ Jorge Fernández Granados. "Compartir la poesía. Entrevista con Hugo Gola". *La Jornada Semanal* 453 (13 de abril de 1997). p. 3.

¹² Cito la transcripción de una plática que dio Hugo Gola en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, en julio de 2002, en la presentación de la revista *el poeta y su trabajo*.

¹³ José Molina. *Traducción de "A escritura mefistofélica" de Haroldo de Campos*. Tesina. México: Universidad Iberoamericana, 2002. p. 22.

¹⁴ El material de estos artistas en *Poesía y Poética* y *el poeta y su trabajo* aparece en múltiples números y se irán citando conforme los necesite el estudio.

Valéry, Olson y Williams. Dos artistas plásticos: Pollock y Marden. Y un poeta-pintor: Michaux. Esta sola lista de creadores sirve ya para intuir que la poesía de Gola no sólo se nutre de poetas, traducidos o publicados, sino también de la pintura, y de la música de vanguardia, como se comentará más adelante al referirnos a Giacinto Scelsi.

La traducción de poemas, como hemos venido diciendo, también ha ocupado una parte importante de su vida. A Gola ese trabajo le interesa como recreación, en el mismo sentido en que lo planteó el mismo Pound, es decir: *make it new*, hacer nuevo el poema en nuestra lengua. Gola la aborda como una forma de extender los recursos expresivos con los que cuenta una literatura, pues la traducción incorpora elementos y expectativas. La literatura en español entonces se ve afectada por el buceo en poéticas de otras lenguas. Gola explica cómo la traducción afecta no sólo a la práctica poética, sino que sirve como una preparación para el poeta¹⁵ y también como antídoto contra los momentos de aridez:

Creo que traducir es también una forma de prepararse para la escritura. Hay periodos en que uno puede no escribir, o en que yo no puedo escribir, entonces hago algo intermedio que es traducir. Tiene muchas significaciones este ejercicio. Primero, es un trabajo con el lenguaje que obliga a leer con más cuidado; segundo, es estar preparado para el momento en que uno pueda escribir y, además, es familiarizarse con formas que han sido dadas en otras lenguas y que permiten ampliar la creación de formas en la lengua propia. Traducir es ampliar las posibilidades del propio trabajo.¹⁶

¹⁵ Se debe distinguir entre la preparación del poeta y la práctica poética. La primera incluiría, por ejemplo, ejercicios físicos, salidas a la calle, escuchar música e inclusive los momentos de aridez, es decir, todo eso que influye de uno u otro modo en el poeta, pero que no es la escritura del poema en sí, sino, de algún modo, su pre-escritura. La práctica poética sería el momento de la escritura o el poema terminado o el conjunto de poemas terminado. La preparación del poeta forma parte de la práctica poética, pero ésta última implica además labores de corrección o relecturas de ese resultado concreto de la experiencia poética que es el poema. La preparación desemboca en la práctica, en el acto. En el acto se recuperan esas revelaciones que fueron trabajando el poema —el silbido de un zorzal, un sauce que sacude su follaje, el aroma de ciertas flores, un gesto en la calle, como es el caso de Gola—, incluso sin que el poeta mismo lo advierta.

¹⁶ Antonio Marimón, *op. cit.* p. 185.

Traducir a un poeta generalmente supone, más allá de una simpatía, una complicidad. Ya se verá cómo los artistas a los que traduce inciden en la obra de Gola, aunque creo que más como una correspondencia que como una influencia.

Habría, finalmente, una faceta más, ligada a las tres que ya mencionamos: su trabajo como profesor de literatura en la Universidad del Litoral, en la de Londres y en la Iberoamericana, si bien está jubilado desde hace varios años. Cito aquí una carta de Xavier Velasco publicada en internet y recogida luego en el suplemento *Letra Viva*, donde cuenta la singular manera en que Gola ejercía su labor docente:

Debes saber que no bien el remitente tuvo a bien conocerte dedicóse a contarle a cuanto mortal quiso escucharlo sobre aquellos rituales donde tú, con ojos encendidos y manos engarrotadas por un mismo calambre, parecías capaz de transformarte súbitamente en cualquier cosa. Y en ciertas ocasiones te volvías, apenas por el tiempo necesario, profesor. Te costaba un trabajo endemoniado, y no bien lo lograbas procedías a hallarle una salida poética al asunto [...]. Al final terminabas, no estoy seguro que sin proponértelo, enviándolo a uno a saciar sus comezones con nombres que en tus labios ganaban resonancias de leyenda épica [...]. Con el tiempo, a las clases siguieron las tertulias en tu casa, donde hasta quienes no éramos poetas podíamos llegar, ladrar y desvariar sin otras contenciones que las propias del vicio por todos compartido. Para unos, todo esto era más de lo que merecíamos. Lo más lógico, pues, era que al final de cada una de tus clases la vuelta a la normalidad resultara ineludible [...]. ¿Quién podría desear librarse de ese vicio compulsivo, por cuya causa no somos ya nosotros, sino un ritmo secreto quien se expresa? En cualquier caso, Hugo, gracias por el contagio: seguro somos miles los incurables satisfechos.¹⁷

Gola ha manifestado, por lo demás, su rechazo a las formas de enseñanza de las universidades –él se dice más cercano a la idea de “educación en la conversación” de Cage– y las critica también por su falta de convicciones: “Las universidades no tienen pasión, son entes abstractos que hoy marchan por un lado y mañana por otro”.¹⁸ Una actitud que recuerda el

¹⁷ Xavier Velasco. “Por contagio poético”. *Letra Viva* 85 (31 de agosto de 2003), p. 6. Texto a la vez tomado de la página virtual: <http://www.fullmoontonic.com/>

¹⁸ Ver nota 10.

perfil que Eliot Weinberger da del poeta Kenneth Rexroth: "un pedagogo independiente, un promotor incansable, tan enérgico e ineludible como Pound".¹⁹

Esta parte del perfil de Gola es importante, pues con esta pedagogía ejercida en las aulas o desde sus publicaciones o desde el trato personal, Gola ha ido modificando la noción literaria de los jóvenes escritores mexicanos y con ello el registro de la tradición de la poesía mexicana. Cito aquí otro ejemplo, éste del poeta Alejandro Tarrab, que recién conoció a Gola y publicó una nota en su página de Internet:

Hace unos días conversé con Hugo Gola, uno de los pocos poetas y editores que no ha sido devorado por el antropofágico sistema [...]. Sería conveniente revisar la visión poética de Gola respecto a nuestro país. Para él, en México jamás se dio una ruptura, una renovación en términos de vanguardia como sucedió en otros países de Latinoamérica como Chile, Perú, Argentina o Brasil: el grupo de Contemporáneos sólo hizo intentos, pero jamás logró liberarse de los lazos que lo unían al aparato gubernamental. Y me imagino que aquí Gola no se refiere a calidad poética, sino a un quiebre con la tradición [...]. Para Gola, Rulfo es el gran poeta de México, es él quien "logró hacer suyo el lenguaje" y cargarlo de significados inusitados, de imágenes sorprendentes [...]. Más allá de si Hugo Gola tiene razón o no, considero fundamental hacer una revisión en estos términos.²⁰

Y como poeta también ha ido alterando el registro de la poesía mexicana, como puede observarse en los trabajos de los poetas José Luis Bobadilla y Tania Favela,²¹ entre otros jóvenes. Poetas que presentan algunos rasgos singulares pero en los que se pueden distinguir características comunes (aprendidas, claro, no sólo de Gola, sino también de otros poetas, como Olson y Williams): versos cortos, sin adornos; atención a

¹⁹ Eliot Weinberger. "A la muerte de Kenneth Rexroth". En *Inventiones de papel*. Trad. Purificación Jiménez, México: Vuelta, 1990. p. 190.

²⁰ La cita está recogida en la página virtual <http://atarrab.blogspot.com/>

²¹ De estos dos poetas se pueden encontrar poemas en *el poeta y su trabajo*, en los números 4 y 8 respectivamente, y en el 14, donde aparecen ambos. Además, Bobadilla tiene un libro publicado, *Aquí*, y otro más, *Indagaciones*, formado por poemas y anotaciones sobre poesía –similares estas últimas, por su forma breve y su proceder intuitivo para reflexionar sobre la creación poética, a las *Notas sobre poesía* de Valéry que tradujo Gola–, que apareció por entregas en el suplemento *Letra Viva*, editado por el ya mencionado José Molina.

las inflexiones del habla; conciencia del espacio que ocupa el poema en la página, es decir, conciencia de la dimensión visual del poema; interés por la cultura oriental y por tradiciones poéticas diferentes de la española (estos poetas incluso han empezado a mostrar sus propias traducciones de poetas brasileños y norteamericanos); esmero por la palabra como un elemento plástico y fónico; manifestación de un desfile de percepciones, sobre todo fónicas, que se van sumando a lo largo de la composición poética; conexión de las palabras mediante algunas sílabas en común, formando así un deslizamiento, una especie de hilo fónico que culebrea, o que "vacila", para ocupar un término de Gola, que a su vez lo aprendió de su maestro Juan L. Ortiz aunque vertiéndolo –y transformándolo– a su propio proyecto.²²

Ahora que hemos recorrido brevemente la biografía de Gola, es importante ubicarlo cronológicamente, pues, sin importar en absoluto su carácter marginal, su obra debe entenderse tanto dentro de su tiempo como fuera de él. El llamado contexto histórico se abordará en el estudio cuando lo pidan los poemas, pues es imprescindible respetar la naturaleza de los textos.²³

Gola es contemporáneo de poetas como Javier Sologuren, Hugo Padeletti, Jorge Eduardo Eielson y Haroldo de Campos,²⁴ es decir, de latinoamericanos nacidos entre 1925 y 1929. Esta sola mención yo creo que puede ayudarnos a identificar algunas preocupaciones comunes, sin que

²² Aunque en este poeta, Juan L. Ortiz, la vacilación no se da entre sílabas sino a partir de la repetición de palabras completas, un rasgo que por cierto también figura en la poesía de Gola.

²³ Es justifica estas páginas, ya que, como señala Antonio Candido, hay muchas obras que no piden dicho contexto, y de ese modo el crítico tanto puede investigar de qué manera las condiciones de la sociedad se incorporan al texto, cuanto su vínculo con la personalidad del autor.

²⁴ Es cierto que el brasileño Haroldo de Campos proviene de otra tradición, pero quizá el que éste no se haya sujetado a la problemática de la literatura hecha en su país, lo llevó a plantear una actitud similar a la de Gola, como la de trazar un *paideuma*. De hecho, en el número 13 de *el poeta y su trabajo*, dedicado a este mismo poeta brasileño con motivo de su fallecimiento, destaca una nota titulada "Haroldo con nosotros", presumiblemente escrita por Gola, donde se lee: "Cuando en la primavera de 1991, en el número 5 de la revista *Poesía y Poética* se publicaba 'Pound-Paideuma', la introducción que Haroldo Campos antepuso a las traducciones que el grupo de poetas concretos del Brasil hizo de algunos cantares de Pound, era ya evidente la profunda afinidad que nuestro proyecto editorial tenía con la visión del poeta brasileño".

hayan organizado entre ellos un grupo formal. Uno: la indagación y el aprovechamiento de la producción poética, sin importar el tiempo o el lugar al que pertenezca.²⁵ Dos: el reconocimiento de la importancia que la traducción poética tiene en esta tarea, y sobre todo de una forma particular de traducir: la recreación. Tres: la idea de que los poemas surgen de una *necesidad*, como señalaba Rilke, de una fuerza ordenadora interna que rige la creación poética, y no a partir de un plan conscientemente trazado por el poeta. Y cuatro: la atención en el lenguaje, en las formas, más que en los temas.

Estos cuatro problemas se dirigen hacia un solo objetivo: el de crear una poesía nueva. Una poesía que no traicione —repetiendo— sino que renueve la tradición poética de una lengua. Pero *nueva* no en el sentido de que se aparte de todo, de que no le deba nada a nadie, sino al contrario: de que partió de una revisión del pasado para crear una aportación crítica desde su presente.²⁶

En suma, podemos decir que estos poetas están convencidos, como dice Milán sobre Gola, de que “el poeta es el deudor alegre o trágico de un linaje pero que también es poeta por ser poeta de su tiempo”.²⁷

²⁵ Esto es: no limitarse a una “literatura nacional”, ni a la tradición de la lengua natal, sino hurgar en el pasado poético, adoptar una posición frente a ese pasado y rescatar aquel material donde se hallen preocupaciones estéticas que resulten útiles para desarrollar un proyecto propio.

²⁶ Al respecto, aparece una relación con el pensamiento vanguardista latinoamericano, como se puede observar en el discurso del poeta chileno Vicente Huidobro titulado “El soneto”, donde se señala, entre otras cosas, lo siguiente: “No me preocupa el soneto porque el soneto preocupó a mis abuelos. Seguir teniendo los mismos problemas de los abuelos me parece algo muy triste y síntoma demasiado grave. Hay muchos hombres que son abuelos de sus abuelos. Otros querrían ser nietos de sus nietos. Las dos posiciones me parecen falsas. Yo prefiero la segunda. Pero la verdadera es ser hombre de su tiempo y vuelto hacia el porvenir, mirando hacia delante y trabajando en el presente para el futuro. Es necesario conocer las experiencias del ayer, no para repetir las, sino para la seguridad en la marcha hacia los nuevos horizontes. Los hombres vueltos hacia el pasado pueden ser historiadores pero no poetas. Poema, poesía, del griego *poeim*, significa crear, creación, no repetición [...]. ¿Qué diríamos si viéramos a una dama con crinolinas subiendo a un avión? ‘Esa señora se equivocó de tiempo o quiere hacerse la exótica’. Y el avión se vendría abajo creyendo que iba tirado por una pareja de caballos [...]. Lo esencial de la tradición es hacer como los que la han venido haciendo: crear y no imitar. Sentir cada una de las razones profundas de su tiempo, los modos propios de su presente, y dejar testimonio vivo y en potencia actuante para los creadores del futuro” (ver *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*. México: UNAM, 1998. pp. 91-92).

²⁷ Hugo Gola. *Filtraciones*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México. 1996. p. 10.

Los poetas y ensayistas que han trabajado la poesía de Gola son: William Rowe y Eduardo Milán en dos ensayos importantes, y Daniel Freidemberg y Guillermo Saavedra en breves notas.²⁸ Un inglés, un uruguayo exiliado en México y dos argentinos; ningún mexicano. En nuestro país, la atención surgió únicamente a partir de que Gola fue incluido por el mismo Milán en un par de antologías. Dicha atención consistió en dos críticas de Víctor Manuel Mendiola publicadas en el diario *La Jornada* como reseñas de las antologías donde participó Milán: *Pristina y última piedra* (1997),²⁹ que elaboró con Ernesto Lumbreras, y *Las islas extrañas* (2002), editada en España junto con José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna y Blanca Varela.

En una selección de los autores de esa promoción [la de "los poetas viejos"³⁰] podría estar Martínez Rivas y, con mayor razón, Juan Gelman, pero no es posible sostener, por contraste, la presencia de Hugo Gola y la ausencia, por ejemplo, de Pizarnik, Zaid o Montejo.³¹

["los antólogos"] de nuevo introdujeron³² de contrabando a Hugo Gola (Argentina), un poeta bastante mediano. Es increíble. Está Hugo Gola, pero no está Mutis ni González de León ni Aridjis.³³

Es notoria la ausencia de un sentido crítico en estas opiniones, tan parcas y ligeras. No nos ayudan a los lectores. Tal y como se dijo al principio, es importante que el crítico problematice y nos acerque a la obra,

²⁸ Más adelante, conforme se vayan necesitando para el estudio, se citará cada uno de estos trabajos.

²⁹ Esta reseña después fue incluida, junto con otros trabajos de Mendiola, en el volumen *Sin cera*, que citaremos enseguida.

³⁰ La nomenclatura es del mismo Mendiola.

³¹ Víctor Manuel Mendiola. *Sin cera*. México: UNAM, 1998. p. 218. Cito también la referencia de la página virtual del diario *La Jornada* donde se puede hallar esta misma nota, porque es más fácil de localizar: <http://www.jornada.unam.mx/1999/may99/990509/sem-cara.html>

³² Aquí hay una imprecisión de Mendiola, ya que el único poeta que trabajó en ambas ediciones fue Milán. Es decir, el único que podría haber "introducido de nuevo" a Gola es Milán (Mendiola en esta nota hizo referencia a varias antologías, pero nunca a la de Milán y Lumbreras). A partir de este simple detalle, se puede deducir que lo que se propone Mendiola es más bien criticar a Milán tomando como pretexto a un marginal como Gola.

³³ Víctor Manuel Mendiola. "Las islas extrañas". *La Jornada Semanal* 442 (24 de agosto de 2003). p. 10.

y así nuestra apreciación se verá apoyada por una lectura más aguda, más detenida, pues de otro modo no importa saber si a ese crítico le parece buena o mala la poesía. Lo que observamos en estas siete líneas dedicadas a Gola es solamente un desacuerdo sin base. No sabemos por qué Juan Gelman puede estar "con mayor razón" que Carlos Martínez Rivas, ni por qué le parece que Ulalume González de León o Álvaro Mutis u Homero Aridjis son superiores a Gola, ni por qué, sobre todo, califica a éste último como un poeta "mediano". De ese modo es muy complicado entrar en una discusión provechosa. Quizá Mendiola no se detuvo a pensar que las antologías donde participó Milán son una propuesta donde no sólo importa la calidad, sino también que la reunión de los autores incluidos signifique una directriz. Mendiola pide "una imagen diversa de la poesía actual",³⁴ pero sospecho que los autores de estas antologías tienen un concepto distinto de la "diversidad". No pretendieron un trabajo que incluyera a diestra y siniestra todo el material destacado por una u otra razón, sino una selección basada en un criterio: aquellos proyectos poéticos que renovaron la lengua española a partir de los planteamientos críticos de la vanguardia, en lugar de refugiarse en el tipo de poesía aceptada por los medios institucionales (o de someterse a la cultura que interviene y regula el Estado).³⁵ Señalar que el uso actual de las formas requiere una revisión histórica y que aquellos poetas que leyeron la vanguardia³⁶ como un partaguas y no como una especie de paréntesis (es decir, no como un acontecimiento cerrado en sí mismo, sin que signifique un replanteamiento

³⁴ Víctor Manuel Mendiola. *op. cit.* p. 213.

³⁵ El mismo Juan José Saer, en un importante ensayo llamado "Literatura y crisis argentina", sostiene que una de las diferencias sustanciales entre un escritor oficial y uno no oficial es que el primero acata las formas estereotipadas que dictó el poder y el segundo emite, con su obra, un cuestionamiento y se desvía de esas formas o modelos. Gola sería entonces un escritor no oficial, pero también uno "marginal", que, siguiendo el ensayo de Saer, sería aquel escritor que "no escribe libros que correspondan al gusto dominante", que se substrahe "voluntariamente, por razones morales, del campo de la oferta y la demanda" (ver *El concepto de ficción*. México: Planeta, 1999. pp. 99-126).

³⁶ El título elegido para la antología publicada en México, *Pristina y última piedra*, tomado de un verso de *Trilce* del poeta peruano César Vallejo, demuestra esta atención por las vanguardias.

de la poesía por hacer, sino como una crítica que señala un nuevo eslabonamiento),³⁷ como es el caso de Gola, son ahora los que se han encargado de revitalizar la poesía en español.³⁸

En este punto se genera otro planteamiento crítico de Gola: el de escribir a partir de esa lengua recibida pero siempre bajo la conciencia de que no se habla el mismo español que en España y que ahí radica, en la diversidad del habla, un generador de nuevas posibilidades para la poesía de la lengua. Este es un cuestionamiento que tiene absoluta relación con el planteamiento que hiciera el norteamericano William Carlos Williams (la cita, no está de más resaltarlo, está contenida en un libro que publicó el mismo Gola):

Hace unos años algunos norteamericanos residentes en Inglaterra atacaron a los escritores norteamericanos radicados en Estados Unidos, diciéndoles: ¿cómo puedes escribir en inglés siendo que no lo escuchas todos los días? Su comentario tenía una intención irónica, pero resultó ingenuo. La respuesta es, naturalmente: ¿por qué preocuparse por el inglés cuando tenemos un lenguaje propio, un inglés norteamericano?³⁹

³⁷ Tal y como lo dice William Rowe en un comentario que, aunque se refiere exclusivamente al ámbito de la poesía en inglés, resulta aplicable al ambiente latinoamericano, "no se trata de continuismo, sino de que los problemas que plantearon esos poetas [los de las vanguardias del siglo XX] siguen vivos, mientras que la poesía que goza del apoyo de los que dominan el mercado ha escamoteado esos problemas, dándolos por resueltos" (ver *el poeta y su trabajo* 14 (invierno 2003), pp. 86-88).

³⁸ Milán actualiza su perspectiva de esta cuestión, que tiene como fondo el problema de la identidad latinoamericana: "En cuanto a lo que es nuestro lenguaje poético —nuestros, habría que decir, pluralizando— el problema pasa por la recepción y por la asimilación de las vanguardias poético-históricas [...]. Lo que distingue al lenguaje poético latinoamericano del lenguaje poético español es la conciencia crítica que, de nuestra parte, parece un mandamiento. El habla española es fuertemente canónica, dura de roer, entre otras razones porque tiene que defender una lengua, unos escritores y unas ideas de lo que es la literatura que tiene siglos y siglos por detrás. Nosotros venimos después, recientemente se diría, con un margen de trabajo de dos siglos cuando mucho. Venimos con esa herencia a cuestas. Somos una mezcla. No nos corresponde situarnos en el lugar de la "pureza latinoamericana" porque eso es un contrasentido [...]. Creo que más que deudora de la vanguardia, la poesía actual es inconcebible sin la vanguardia. Sin que por eso sea poesía de vanguardia [...]. Me refiero a un arte poético serio, el que tiene conciencia de la importancia histórica de la emergencia de las vanguardias [...]. Un arte que viva sin la huella de la vanguardia es como un ser humano que viva sin la Ilustración, sin la Revolución Francesa, sin la Carta de los Derechos del Hombre" (ver *el poeta y su trabajo* 13 (otoño 2003), pp. 73-76).

³⁹ William Carlos Williams. *Poemas, textos y entrevistas*. Trad. Martha Block. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987. p. 86.

Conviene advertir, además, un detalle que aparece en la nota de Mendiola sobre *Las islas extrañas*, y que nos permite ver la manera en que conduce sus juicios:

Está claro que se busca, en el primer caso [el de la poesía hispanoamericana], exaltar figuras, hace diez años muy dudosas, como la de Juan Gelman.⁴⁰

Las dudas de Mendiola sólo las podemos entender dentro de un juicio guiado a partir de la promoción de figuras que hace la cultura institucional. De otro modo no se explica el hecho de que le parezca que un poeta como Gelman hace diez años fuera una "figura dudosa" en una antología, porque es obvio que este poeta argentino no comenzó a escribir poemas valiosos a partir de su trabajo publicado en la década reciente, cuando recibió el Premio "Juan Rulfo".⁴¹ Es decir, cuando empezó a ser integrado por la

⁴⁰ Víctor Manuel Mendiola. "Las islas extrañas". p. 10.

⁴¹ Casi al final de la redacción de esta tesis, apareció otra nota de Mendiola provocando una nueva controversia, que en esta ocasión refutó Eduardo Hurtado (ver "A propósito de Juan Gelman". *La Jornada Semanal* 483 (6 de junio de 2004). p. 10). Mendiola ahora critica la poesía de Gelman y la concesión del Premio Iberoamericano Ramón López Velarde 2004 a este poeta, fundamentalmente porque es argentino (objeción ridícula dado el carácter iberoamericano del galardón) y reclamando que, en el futuro, "no debería desconocerse el hecho, antes de otorgar este premio a otros poetas no residentes en México, de que hay varios poetas mexicanos (Ramón Xirau, Ulalume González de León, Gerardo Deniz y Francisco Cervantes) que no cabe duda de que merecen recibir esta distinción" (ver "Gelman". En *Nexos* 315 (mayo, 2004). p. 80). Más allá del detalle de que Gelman sí vive en México desde hace varios años, se percibe de nuevo, como en la discusión con Milán sobre Gola, la estrategia de recurrir a un listado de poetas consagrados para golpear el trabajo que critica. Sorprende, además, que mencione a Ramón Xirau y a Gerardo Deniz, pues son dos poetas de origen español radicados en México, como Gelman. No, lo que dice Mendiola no tiene lógica; o evidencia una enorme desinformación... Pero se percibe sobre todo esa "dosis de xenofobia y de proclamas ideologizantes" de la que habla Eduardo Hurtado. En esta misma nota, Mendiola hace una distinción entre dos tipos de lectores: "A finales de los años ochenta y principios de los noventa, Gelman era un poeta que despertaba cierto interés, sobre todo entre los jóvenes más politizados y los intelectuales 'inconformes', pero que no provocaba una expectativa real en un público más 'indiferente' y más literario", relativizando así la importancia de la obra de Gelman. Hurgando en internet encontré que había una nota anterior de Mendiola sobre Gelman, de cuando éste recibió el Premio Juan Rulfo, donde afirma que la poesía del poeta argentino "tiene gran interés" y la califica de "esencial" (ver www.terra.com.mx/entretenimiento/articulo/044418). En ambas notas, además, propone una dudosa -y trasnochada- distinción entre "poemas políticos" y "poemas no políticos" en la obra de Gelman, y valora solamente a los segundos.

Sobre la "xenofobia de Mendiola", creo que es una muestra más del hecho tan grave de que nunca haya existido en México un sentido de la antropofagia como el que impulsó Oswald de Andrade en Brasil, es decir, una "digestión cultural sincrética que desea 'descolonizarse' de sus raíces europeas", como la define Adolfo Montejo en el prólogo de su antología de nueva poesía brasileña *Correspondencia*

cultura oficial de acuerdo con una práctica común del Estado utilizada para aparentar que su sistema funciona, y que es una práctica que carece de todo riesgo, de toda apuesta (una apuesta y un riesgo que sí hay en la labor editorial de Gola).

Si nos remitimos a la ya mencionada problematización que hizo Saer sobre los escritores oficial, no oficial y marginal,⁴² podemos suponer que la incógnita de Mendiola, relacionada con este estudio, es una: cómo puede ser posible que un poeta como Gola –que no ha acatado las formas estereotipadas ni las prácticas de autopromoción (como la de concursar por los premios literarios, que organizan las instituciones), es decir, que no ha buscado la legitimación o el reconocimiento por parte de la cultura oficial–, pueda estar de pronto en el lugar privilegiado que le otorgan las antologías mencionadas: el de ser uno de los poetas capitales de la poesía latinoamericana y de la lengua española del siglo XX.⁴³ Lo que hace este par de antologías es una llamada de atención a los escritores y lectores para visitar y aprovechar el caudal de una obra poética prácticamente ignorada y, al mismo tiempo, evidenciar la ineficacia de un sistema cultural que aparenta ser totalizante, como si se tuviera la certeza de que a través de sus

celeste (ver “Brasil, un continente poético”. *Correspondencia celeste*. Madrid: Árdora Ediciones, 2001. p. 15). Después de Francis Picabia y su *Manifeste cannibale*, en el que se proponía una asimilación de las artes, De Andrade propone una renovación poética que significaría en realidad una inauguración de la poesía brasileña. Lo que se pretende, como lo aclaró una vez en sus clases del postgrado de esta Facultad el crítico brasileño Hermegildo Bastos, no es cortar el cordón umbilical europeo, sino comérselo. No ser seguidores o continuadores de nada, sino incorporarse con una propuesta propia al mundo. En Brasil, gracias a esa actitud “canibal” o “antropofágica”, y conscientes de que hablan un portugués distinto, nació una nueva sensibilidad y una nueva manera de decir las cosas en la poesía y en la literatura. Pero una xenofobia como la de Mendiola nos lleva irremediablemente a un empobrecimiento, a estropear un camino como ese.

⁴² Ver nota 34.

⁴³ Cabe aquí matizar el carácter fundamental que las antologías le dan a Gola, pues, dado que todavía no se conoce mucho su trabajo, es imposible que haya afectado las obras de los poetas posteriores incluidos en la antología. La obra de Gola implica una reactualización de nuestra perspectiva histórico-literaria, “redimensiona el sentido del presente poético”, como dicen Milán y Lumberras en una pequeña “Advertencia” de su antología, porque no se trata de una obra escrita recientemente sino desde hace casi cincuenta años, aunque, prácticamente, desde el anonimato (ver *Pristina y última piedra*. México: Aldus, 1997. p. IX). Es en ese sentido de reactualización que se debe considerar su lugar fundamental en la poesía hispánica.

mecanismos englobara las grandes obras y a los grandes escritores sin riesgo de dejar fuera ninguna obra mayor. Por supuesto, no dar crédito a esta posibilidad, como lo hace Mendiola, es signo de una aguda falta de sentido crítico.

Víctor Manuel Mendiola es, hasta ahora, el único lector mexicano que ha atendido la obra del poeta que aquí nos proponemos estudiar. Están también las entrevistas de Marimón y de Fernández Granados –ambas ya citadas– y una tesis de maestría reciente de Tania Favela⁴⁴ en la Universidad Iberoamericana, asesorada por William Rowe. Siguen siendo pocos estudios. Comenzar a elaborar una justa valoración de este poeta es lo que se propone el presente trabajo.

⁴⁴ Esta tesis, publicada hace unas semanas, y titulada *Hacia la forma (aproximaciones a la poética de Hugo Gola)*, pone especial atención en el desarrollo fónico interno que observa en la poética del libro *Filtraciones* y cómo el poema “no expresa una articulación previamente conocida”. También aborda, brevemente, el sentido de algunos poemas que revelan “una reserva ante la sobrecarga retórica de las palabras”, vista como una crítica “al desenfrenado consumismo del mundo en todos los niveles”, que aquí trataremos de explicar como una preparación ascética para la creación. En el siguiente capítulo, se recurrirá a este primer estudio serio hecho por un lector mexicano.

2. No más acopios inútiles: la *ascesis* del poeta

*El acto del poema es un acto íntimo,
solitario, que ocurre sin testigos*

João Cabral de Melo Neto

Hugo Gola escribe a partir de un estado agudo de percepción, un estado del espíritu, y es de ese estado del que surgen las palabras. En este capítulo se intentará explicar una parte de ese peculiar estado, de ese ejercicio que rige la poesía de este poeta argentino, la que corresponde a una preparación, a una condición ascética.

Eduardo Milán, en su ensayo "Las cosas renacidas", define a Gola en una sola frase: "La actitud de Gola es una actitud oriental".⁴⁵ Si bien esta actitud aparece clara y vigorosa en varios de sus poemas (que aquí también comentaremos), creo que se puede hablar de algo más abierto, aunque ciertamente vinculado con Oriente: un estado de rigor que filtra y rige las palabras del poema:

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
una mínima cuota de carne

poca verdura
 alguna fruta
 qué más?
 tardes vacías
 para subir al cielo solitario

Recién ahora empieza
 la gimnasia⁴⁶

Este poema, incluido en su libro *Filtraciones*, puede ejemplificar su poética. Con echarle un simple vistazo da cuenta del carácter esencial de la poesía que busca el autor. Se compone de cuarenta y nueve palabras distribuidas en 18 versos. Predominan aquellos versos que no van más allá de las dos palabras y sólo tres de ellos se componen de cinco palabras. Es realmente un poema breve. Pero es sobre todo un poema limpio, depurado, que se acopla o ambienta en el blanco de la página. Esa limpidez, brevedad y acoplamiento se logran mediante un filtro: el ritmo alcanzado en el estado espiritual.

Según señala el crítico inglés William Rowe, lo previo al proceder de los poemas de Gola (un proceder "capaz de llevar a un estado de gracia o a lo opuesto") es la limpieza del terreno; cita los primeros cuatro versos de este mismo poema –"No más acopios inútiles"– y explica que, lograda esa *ascesis*, viene "el ejercicio poético sin garantía de llegar a la encarnación del deseo".⁴⁷

Desde el inicio del poema, el poeta anuncia de manera enérgica el fin de una forma de vida. Una forma que ahora menosprecia, pues se basa en la acumulación de lo que le parece "inútil", accesorio: enseres, baratijas y

⁴⁵ Eduardo Milán. *op. cit.* p. 117.

⁴⁶ Hugo Gola. *Filtraciones. Poemas reunidos*. p. 216. En adelante colocaré entre paréntesis las páginas de los poemas citados.

⁴⁷ William Rowe. "Hugo Gola, poeta". En *Quimera* (julio-agosto de 2002). p. 100.

repisas.⁴⁸ El poema sugiere la imagen de la nueva forma de vida que un hombre ha adoptado dentro de su casa. Creo que esta imagen bien puede extenderse hacia una poética, es decir, como si la voz lírica fuera la que habitara también un sitio, una casa: el poema.

El poeta no se queja, no muestra una desavenencia con estas nuevas condiciones. Fue una decisión meditada y tiene un fin: arribar a la gracia de la creación poética. Porque la de Gola no es otra que una condición espiritual que busca desembocar en el lenguaje (quizá es la ausencia de un ritmo preciso que encauce el lenguaje a lo que se refiere Rowe cuando habla de "lo opuesto" o "el fracaso"). Es la búsqueda de un poeta.

Para muchos, el poeta puede o no escribir poemas. Puede quedarse en una fase de contemplación, arrobado o meditación; en una fase de silencio. Pero para poetas como Kenneth Rexroth o Pierre Reverdy, poetas cercanos a Gola, el trabajo se cumple en el lenguaje, como lo dice Rexroth en su introducción precisamente a los *Selected poems* de Reverdy que tradujo:

Es la diferencia entre lo centripeto y lo centrífugo [...]. El poeta puede haber tenido una experiencia semejante al escribir el poema, aunque probablemente sólo hasta un grado limitado, o no hubiera tenido la necesidad de escribir el poema.⁴⁹

Gola comparte esta posición. En un diálogo que sostuvo con el poeta argentino Edgar Bayley frente a un público, la defiende y amplía:

⁴⁸ El rehusarse a colocar repisas en la pared puede significar la urgencia por remitirse, sí, a las cosas necesarias, pero sobre todo a los libros esenciales, que es el uso que a menudo se les da a las repisas, frente a una época en la que el texto literario pretende ser avasallado por el comercio. Por eso Gola defiende el espacio en blanco de las paredes. Un blanco que no significaría vacío ni pobreza, sino un espacio —o una reserva— restringido para la creación, sin contaminantes. Un lugar para la creación. El blanco sería en la poética de Gola el color de la contención, de una radicalidad de la contención, del rechazo a la contaminación de la desmesura.

⁴⁹ Kenneth Rexroth. "Pierre Reverdy". Trad. Guadalupe Alemán. *el poeta y su trabajo 3* (primavera 2001). p. 7. En ese mismo número, Reverdy advierte también sobre el carácter ineludible que tiene la escritura, la concreción de la experiencia, para el trabajo del poeta: "Es poeta, y por tanto, creador. No le basta con leer; le hace falta escribir. En resumen, no puede contentarse, no puede bastarle disfrutar del arte. Es necesario que se afane por el arte, que padezca para conocerlo profundamente, como lo exige, para ser bien conocida, cualquier otra cosa de la vida" (ver "Esa emoción llamada poesía". Trad. Néstor Leal. p. 15).

Yo quisiera, a propósito de lo que decía Edgar, tratar de establecer algún elemento que pueda agregar alguna perspectiva. Él habló de experiencia y de lenguaje y dijo que se daban esas dos instancias simultáneamente. Después dijo que no siempre la experiencia poética desemboca en el poema, que a veces desemboca en el silencio. Yo creo que existen dos situaciones. Una es la de la experiencia poética, que es anterior, y en eso hay un matiz respecto a lo que expresa Edgar, de que es una situación anterior a la del lenguaje, es decir que el lenguaje es como una especie de modo en que esa experiencia encuentra su realidad, pero que la experiencia es más bien un estado de inmersión que sobreviene a veces en la vida del poeta. Ese estado produce en muchos casos la necesidad del registro en la palabra. Cuando la palabra ya no aparece y la experiencia termina en el silencio, yo creo que ya no estamos en el plano de la experiencia poética sino más bien en el plano de la experiencia mística [...]. La única manera de rescatar la experiencia poética es a través del lenguaje [...]. Es eso lo que caracteriza al trabajo del poeta. La posibilidad de que la experiencia se canalice en lenguaje. Porque la posibilidad de la experiencia poética me parece mucho más amplia que la posibilidad de escribir poesía. Es decir que la posibilidad de escribir poesía es lo que caracteriza a alguien que tiene la experiencia poética y además tiene la posibilidad de expresarla en lenguaje. El camino de la experiencia poética que a mí me parece es anterior al lenguaje, [aunque] es también en alguna medida el lenguaje el que a veces provoca la experiencia poética.⁵⁰

Y en un artículo publicado en la revista *Nombres*, Gola dice lo siguiente:

Yo creo que la poesía es una experiencia interior que se expresa con una materia exterior-interior que es el lenguaje.⁵¹

La condición del poeta entonces se realiza en el lenguaje. Su experiencia desemboca en el lenguaje. El resultado concreto de esa "indefinible aspiración" (como llamó Ungaretti a la poesía)⁵² es el poema.

Vuelvo al tema de la condición ascética. Quedó dicho que ésta fue una condición meditada y decidida con el fin de aspirar a la creación del poema. A crearlo de un modo particular. Y que en esta decisión no se distinguía que

⁵⁰ No tengo referencias de la transcripción de este diálogo, salvo que tuvo lugar en Argentina a finales de los ochenta. Fue cedida por Tania Favela, que a su vez la recibió del mismo Gola.

⁵¹ William Rowe. *op. cit.* p. 102.

⁵² Ver Giuseppe Ungaretti. "Indefinible aspiración". Trad. Margara Russoto. *Poesía y Poética* 24 (invierno 1996). pp. 59-63.

fuera un pesar para el poeta. Este detalle es importante. El que no aparezca el pesar anula cualquier posibilidad para relacionarlo con un anacoreta o con un preso. El hombre está ahí por su propio gusto e interés. Vive en una situación extrema, radical, y se decide por un desligamiento de las apetencias del mundo, pero por una disciplina y no por un desastre. No podemos hablar de renuncia (porque eso pediría en el poema un tono pesaroso o de molestia, y sucede al contrario, ya que el tono es templado, sin aspavientos), sino más bien de desprendimiento, de desligamiento. El hombre pretende dirigirse hacia una interiorización en lo única y verdaderamente esencial. Y todo este acondicionamiento severo no se hará en público —no hay en el poema algo que nos haga suponer que será así— sino en privado.

Aquí se pueden distinguir ya suficientes relaciones con Oriente, en ciertos aspectos con el budismo: desprendimiento, y no renuncia, de las apetencias del mundo. Como lo explica el poeta Jorge Eduardo Eielson:

En cuanto al budismo, no exige absolutamente la renuncia a nada, puesto que no es un despojamiento sino un enfrentamiento con la propia realidad.⁵³

Desprendimiento solitario, sin escándalo, sin espectáculo. Al Buddha, la realización de milagros le parecía una ostentación vulgar.⁵⁴ Para el

⁵³ Jorge Eduardo Eielson. *El diálogo infinito*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1996. p. 79.

⁵⁴ Borges, en su ensayo titulado "El budismo", cuenta la anécdota de un discípulo menor del Buddha en la que aquél se eleva por el aire para realizar una hazaña que le daría fama y Buddha decide expulsarlo de la orden: "Un mercader, en una ciudad de la India, hace tallar un pedazo de sándalo en forma de bol. Lo pone en lo alto de una serie de cañas de bambú, una especie de palo altísimo enjabonado. Dice que dará el bol de sándalo a quien pueda alcanzarlo. Hay maestros heréticos que lo intentan en vano. Quieren sobornar al mercader para que diga que lo han alcanzado. El mercader se niega y llega un discípulo menor del Buddha. Su nombre no se menciona fuera de ese episodio. El discípulo se eleva por el aire, vuela seis veces alrededor del bol, lo recoge y se lo entrega al mercader. Cuando el Buddha oye la historia lo hace expulsar de la orden, por haber realizado algo tan baladí" (ver Jorge Luis Borges. *Siete noches*. México: FCE, 1999. p. 86. Ver también Jorge Eduardo Eielson. *op. cit.* p. 73).

budista, es una falta grave cualquier forma de exhibicionismo. Lo que se hace es una yoga. Un yugo. "Una disciplina que el hombre se impone".⁵⁵

Si al principio y en medio del poema "No más acopios" podíamos leer o descender con cierto paso firme, el final es una catapulta:

Recién ahora empieza
la gimnasia

Es decir, el poema nos ubica en un momento preciso entre el desprendimiento radical y el acondicionamiento gimnástico.

Para el budista el ascetismo es un error, como lo explica Borges:

El budismo cree que el ascetismo puede convenir, pero después de haber probado la vida. No se cree que nadie deba empezar negándose nada. Hay que apurar la vida hasta las heces y luego desengañarse de ella; pero no sin conocimiento de ella [...]. Su ley [la del Buddha, después de haber alcanzado el nirvana] no es la del ascetismo, ya que para el Buddha el ascetismo es un error. El hombre no debe abandonarse a la vida carnal porque la vida carnal es baja, innoble, bochornosa y dolorosa; tampoco al ascetismo, que también es innoble y doloroso. Predica una vía media –para seguir la terminología teológica–, ya ha alcanzado el nirvana y vive cuarenta y tantos años, que dedica a la prédica.⁵⁶

Sin embargo, la *ascesis* para Gola es una gimnasia, una preparación. Conviene insistir en ello. No es bochornosa ni dolorosa. No es un pesar, sino una "limpieza del terreno" poético. Es, para él, el camino hallado para la

⁵⁵ Jorge Luis Borges. *op. cit.* p. 78. De un yugo también nos habla Augusto de Campos en un texto sobre Giacinto Scelsi. El poeta brasileño cita a Eric Antoni, quien se refiere al trabajo del compositor italiano como "una yoga del sonido". Scelsi era afín, además, a la idea de que el artista es sólo un vehículo, un "instrumento transmisor de una cosa mayor que él" –que, como veremos, Gola comparte– y a guardar un anonimato radical con respecto a él como autor, a veces ni siquiera firmaba su trabajo, se limitaba a ponerle un signo zen, "un simple círculo subrayado con un trazo que sugiere tanto el nacimiento como la puesta del sol". Pero sobre todo, Cage decía que en la música de Scelsi se hallaba una concentración en un único sonido o en "una situación muy limitada de alturas musicales", similar a la *escritura blanca* de Mark Tobey, que hace que las mínimas diferencias se vuelvan visibles en Tobey y audibles en Scelsi. Esto, como se verá en el siguiente capítulo, tiene también una similitud con el devenir silábico de la poética de Gola (ver "Scelsi: el celocanto de la música". Trad. Gonzalo Aguilar. *el poeta y su trabajo 4* (verano 2001) p. 64, 70).

⁵⁶ Jorge Luis Borges. *op. cit.* p. 85.

ascensión hacia la creación poética. Es una conducta que insiste en lo elemental, en la suficiencia para la vida. La poética de Gola no es la de un budista, no se entiende únicamente dentro de la concepción religiosa. Gola se apoya en el budismo, pero no como creencia religiosa sino más bien como poética y como manera de ver el mundo, como una antigua filosofía. Gola no acata la ley del budismo para practicar su poética. Gola no es un monje, es un poeta. Por ejemplo, cuando el budismo, como explica Borges, sostiene que el hombre no debe abandonarse a la vida carnal porque es baja, Gola realiza un pleno contacto con la vida carnal. Ahí tendría una relación más precisa con el taoísmo, que es anterior al budismo, y se funda más en la experiencia. El taoísmo es menos racional y puede vincularse de manera más clara con la intuición de los presocráticos.⁵⁷ La poesía de Gola está mucho más próxima a una consideración más simple e intuitiva del universo,⁵⁸ como sucede en el budismo zen, que a las elaboradas doctrinas budistas desarrolladas por sus continuadores que, como dice Borges, "se han perdido (o han encontrado tal vez mucho) en disquisiciones metafísicas".⁵⁹

una vida
se sustenta

⁵⁷ William Rowe aclara en su ensayo este aspecto: "El lenguaje de los poemas de Gola tiene más semejanza con el de los presocráticos [...], donde el verbo y la cosmología son prolongaciones mutuas: como lo son en el poema de Gola el devenir del mundo y el movimiento de las sílabas/palabras" (ver William Rowe. *op. cit.* p. 103).

⁵⁸ El budismo en un momento se dividió en dos. Llegó a Corea y China, y se mezcló con el taoísmo. Ahí se simplificó y constituyó lo que se conoce como budismo "chan", que después pasó a Japón con el nombre de "budismo zen". Según Borges, si hay dos budismos que son casi idénticos, son el que predicó el Buddha y el budismo zen (una opinión que comparte Eielson). De este modo, es posible encontrar una actitud *más simple* con la vida y es la que tendría relación con la poesía de Gola. Saer, en el prólogo de la poesía reunida de Gola, discute la observación que Milán hace en el prólogo de *Filtraciones* sobre una *actitud unitiva con lo que es real*, un intento por lograr una unidad con lo exterior. Saer considera que esta posición es exacta sólo a partir de *Siete poemas*, ya que antes lo que había en la poesía de Gola era un "evidente desgarramiento" y que "lo exterior es alternativamente enemigo o benévolo, según las modulaciones afectivas de la fluencia lírica". De ambas observaciones, podemos desprender que, ya sea como "desgarramiento" o como "actitud unitiva" con lo exterior, en la poesía de Gola ha habido siempre una relación con el mundo a través de la experiencia. Su poesía no está desligada del mundo, sino afectada por su experiencia en él.

en mínimos milagros
 cotidianos
 pan carne dorada humo
 (285)

Hay múltiples ejemplos de esta relación franca con el mundo, de un estar en el mundo. Cito aquí otro fragmento:

ahora que la muerte
 ronda
 que la muerte crece
 desbaratando
 muebles libros
 cuadros cortesías
 ahora que el desorden
 avanza
 e invade este sala
 vacía
 esta casa este barrio
 esta ciudad ajena
 como todas
 el acto sigue
 vendrá pronto

frente a los objetos
 que se deshacen
 o se borran
 el sillón de madera
 o aquel de mimbre lejano
 ante la memoria
 que se desvanece
 o ante el trazo luminoso
 que perdura

⁵⁹ Jorge Luis Borges. *op. cit.* p. 87.

inviolado
se acentúa el desorden
de todos los sentidos
(294-295)

La poética de Gola no se aparta de la experiencia sensible en el mundo.⁶⁰ El ascetismo de Gola no busca reducir las posibilidades de la palabra, sino al contrario. Se remite a su esencialidad, a su sustancia primordial para desde ahí recuperar y revitalizar esas posibilidades (visuales, fónicas o conceptuales). Para Gola es importante no buscar en lo ya andado, ese camino que de tan recurrido ha terminado en un desgastamiento. Relacionado con esto, Gola dice lo siguiente en unas líneas comentadas por William Rowe:

"Se elige no andar en lo conocido / el pasado y las formas poéticas correspondientes". Porque la poesía de Gola no es eso: ni el gesto neoclásico, ni el consumo irónico de la tradición. Gola asume cierta herencia de la poesía del siglo XX (de Rilke, Williams, Ungaretti, Pavese, Juan L. Ortiz, entre otros) y de la del pasado (de Dante, entre muchos otros) no como garantía sino como material que nos espera. [...]. ¡Qué lejos se está de ciertos usos de la tradición por parte de los poetas que quisieran heredar sin riesgo!⁶¹

⁶⁰ Para Eielson, el budismo no significa una fuga de la realidad, sino un encuentro definitivo con la misma, "un encuentro que, paradójicamente, es un encuentro con la nada, esencia última de lo real". Asimismo, el poeta peruano distingue una diferencia clave entre el budismo y la mística cristiana: en el budismo no se trata, como en la mística, de un despojamiento de la realidad, sino de un reconocimiento de ella: "El éxtasis, el anonadamiento, la visión de Dios, llega [para la mística] como un premio a un violento ejercicio de desasimiento de la realidad. Pero en el budismo no hay *otra* realidad, sino una sola: la que todos conocemos" (ver Jorge Eduardo Eielson. *op. cit.* p. 16). Esto explicaría, sumado a las reflexiones de Rexroth y Reverdy, la condición en la que Gola concibe su poética: su *ascesis* consiste en el despojamiento de las apetencias "inútiles" del mundo, pero ligado a una manera de estar en el mundo, no para una fuga de la realidad de éste; de igual forma, la sacudida o el éxtasis de la ascensión solitaria desemboca en el poema mediante la filtración: en el poema se consuma la gracia del éxtasis.

⁶¹ William Rowe. *op. cit.* p. 100. Esta actitud de Gola parte sin duda de su interés por las vanguardias. En la ya citada entrevista con Jorge Fernández Granados, Gola sostiene que el poeta formula con su poesía una crítica del mundo; que "la poesía ha sido crítica aun sin hablar de crítica. Cuando las vanguardias se colocaron frente a la tradición, ¿qué hicieron? Decir: 'Todo de nuevo. Hagamos todo de nuevo.' Y los poetas vanguardistas empezaron a pensar en sus propias herramientas expresivas y a criticar el mundo, un mundo hostil a la visión que proponían. En ese ejercicio hubo mucha lucidez" (ver Jorge Fernández Granados. *op. cit.* p. 3). También puede hablarse de Ezra Pound y Paul Valéry, dos poetas que Gola ha traducido. Para Pound, tradición no significa "ataduras que nos ligen al pasado, sino algo bello que nosotros conservamos" (ver *Ensayos Literarios*. Trad. Julia J. de Natino. México: Conaculta, 1993. p.

Por eso va hacia lo sustancial de la palabra (el poeta hace más puras las palabras de la tribu, decía Mallarmé) y desde ahí se propone renovar la lengua.⁶² De hecho, para Rowe, ahí radica lo singular de la poesía de Gola: la no instrumentación de la sinfonía ya oída.⁶³

19). Y para Valéry el pasado está "lleno de formas sin fuerza; a nosotros toca llenarlo de vida y de necesidad, y suponerle nuestras pasiones y nuestros valores" (ver "A propósito de *El cementerio marino*". En *Material de Lectura 3*. Trad. Miguel Rodríguez y Alfonso Gutiérrez. México: UNAM. p. 15). Es decir, para ambos es importante una revisión y reapropiación del pasado. Y cuando Rilke dice que el poeta es el que ve las cosas por primera vez también nos está hablando de un replanteamiento y de una renovación. En realidad, estas dos son actitudes caras para todo verdadero poeta; están en la médula de la creación. Para el poeta norteamericano Charles Bernstein, el peligro de no innovar es tener éxito, es decir, *heredar sin riesgo* —como lo señaló Rowe—, mantenerse dentro del límite de lo probado. Para él la innovación no es un valor ni una mejora, es una necesidad, un esfuerzo para "acompañar el presente y lidiar con lo contemporáneo" y *la señal de la reconsideración* de la que es capaz el poeta con respecto al pasado (ver Régis Bonvicino y Odile Cisneros. "La innovación es la señal de la reconsideración. Entrevista con Charles Bernstein". Trad. Nadia Mondragón y Rogelio Castillo. *el poeta y su trabajo 14* (invierno 2003). p. 4). Una posición similar expone José Luis Bobadilla, que ve en la forma la depositaria del involucramiento del poeta en los cambios culturales y sociales de su tiempo: "Si el hombre de cada momento histórico es distinto al de los tiempos pasados - ¿no su poesía y su arte exigen una forma en concordancia con su presente...? La poesía y el arte no conceden nada a la nostalgia puesto que ésta es inmoral. La nostalgia frena la acción. Y el arte y la poesía son procesos vivos. La negación de esto significa la elaboración de retóricas obsoletas - de "moldecitos de pudín" como dice Gironde del soneto. Se me podrá objetar que cada forma construye una retórica - y ciertamente así sucede - pero una cosa es una retórica que se ajusta a una expresión particular y otra cosa es la retórica que se repite como estructura facilitadora" (la cita proviene de una conversación personal que sostuve con él por correo electrónico). El poeta entonces implica un re-ver; y los poemas, recordando al chileno Nicanor Parra, combaten la calvicie, desorientan a la policía.

⁶² Gola no olvida nunca su tarea como poeta. Desde la lengua, desde un uso particular de la lengua, desde una posición frente a ella, ejerce una crítica del mundo. Gola no necesitó tomar alguna actividad propagandística para pronunciar su crítica del mundo, sino que en sus mismos poemas figura esta crítica. Para Tania Favela, la apuesta estética de Gola —austera, sencilla, elemental— implícitamente expone una crítica a la desmesura del mundo. Si —tal y como lo señala Favela—, Adorno dice que el arte "denuncia la sobreabundancia de la pobreza, haciéndose voluntariamente pobre", los poemas de Gola apuntan hacia otros registros: "Esa parquedad, esa templanza, señalan el exceso, la desmesura que sofoca cada vez más la vida de los hombres. Ante una sociedad que ha hecho del lenguaje un medio para la manipulación, la acumulación, la ostentación, ante el desenfrenado consumismo del hombre en todos los niveles, ante la multiplicación de lo que podríamos llamar *falsas necesidades*, la poesía de Gola marca una clara resistencia trazando un territorio distinto. Los poemas de Gola resisten todo ejercicio retórico que tienda sólo a embellecer su superficie, a *convertir la belleza en capital* (la frase es de William Rowe); se resisten al malabarismo del lenguaje y al efecto que este malabarismo suscita" (ver *Hacia la forma (aproximaciones a la poética de Hugo Gola)*. Tesis. México: Universidad Iberoamericana, 2004. p. 79). Este hecho tiene la mayor importancia. Si nos remitimos a las observaciones que Paul Ricoeur expone en su ensayo "El entrecruzamiento de la historia y de la ficción", encontraremos que Gola es parte de su tiempo en un sentido amplio, que no hace un mero reflejo de la realidad, sino una transfiguración generada por el arbitrio imaginativo-sensible que habita en todo creador, en este caso expuesta desde dentro de una forma poética. Una forma recibida como resultado de una reacción de la sensibilidad del poeta afectada por las situaciones de su tiempo. Dice Ricoeur: "La verdadera *mimesis* de la acción hay que buscarla en las obras de arte menos preocupadas por reflejar su época. *La imitación, en el sentido*

El fin original del gimnasta no es el espectáculo, el surcar de nubes y colores la escena. El de Gola tampoco:

No puedo
llenar de
colores
la página
[...]
grisáceo atardecer
nube rosada
[...]
escribir
palabras luminosas
hundir

ordinario del término, es aquí el enemigo por excelencia de la mimesis. Una obra de arte despliega su verdadera función mimética precisamente cuando rompe con este tipo de verosimilitud” (ver “El entrecruzamiento de la historia y de la ficción”. En *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1999. p. 911). Gola ha insistido en la importancia de no *manejar* los poemas –esto se verá con más detalle en los siguientes capítulos–, de no dirigir su sentido, de no darle una intención, sino sólo aquello intrínseco al mundo del poeta, a la “ley formal de fantasía que transforma el más diverso material en figuras y situaciones que son casi siempre las mismas”, como lo señala Cesare Pavese (ver “Tienen razón los literatos”. Trad. Hugo Gola y Rodolfo Alonso. En *El oficio de poeta*. México: Universidad Iberoamericana, 1994. p. 32). “¡Las artes no son vehículos, no son bicicletas o aviones de combate!”, como dice Denise Levertov (ver “A los ganadores de premios de la preparatoria de Nueva York”. Trad. Patricia Gola. *Poesía y Poética* 7 (otoño 1991). p. 80). La poesía es lo no intencionado y que sin embargo emite múltiples mensajes.

⁶³ Habría entonces dos vertientes de su crítica del lenguaje. Por una parte la que atañe al uso que hacen a diario todas las personas, al uso común del lenguaje, de acuerdo con un mundo que casi rinde culto a la desmesura, a la acumulación y el derroche (al respecto se puede revisar un ensayo de Juan José Saer: “La cuestión de la prosa”. *El poeta y su trabajo* 4 (verano 2001). pp. 3-6). Cito aquí un fragmento de un poema de Gola que puede ejemplificar este aspecto: “El ave / avala / el paraíso sin saber / y tú / que manipulas / monedas / que degradas tu ojo / que desquicias / tu lengua / que tanto discurre y / acumulas / que rentas / ruedas / rumias / que sin descanso / recorres / tierra y mar / para / aumentar / no se sabe qué / ¿o se sabe?” (174) Por otra parte, una crítica concerniente al plano estético, al uso que los poetas hacen del lenguaje (basados en una retórica sobrecargada), a un uso que hacen en sí ciertos escritores: el de la palabra sometida a las necesidades pragmáticas del mercado. En ambas vertientes estaría inserta, de uno u otro modo, la perturbación a la palabra por parte de las tácticas del mercado: la acumulación de lo utilitario y la homogeneización de la experiencia humana que le imponen un carácter unívoco a la palabra. La actitud de Gola, antes que Oriental, es, como lo señala Favela, una actitud de “resistencia” y “negación”; aunque una resistencia ciertamente apoyada en la sabiduría de Oriente. Esta resistencia explicaría asimismo el rechazo de Gola a participar en el sistema oficial de cultura: la rimbombancia de los premios literarios y las presentaciones de libros y los homenajes del Estado, que, en estricto sentido, nada tienen que ver con la escritura de poesía, salvo el intento de legitimar una retórica gastada –de filiación a la tradición española–, del todo ajena al proyecto de Gola.

las vibraciones
de la luz

(233)

Toda su actividad estará desligada de cualquier otra cosa que no lo lleve a la ascensión, a la creación poética. Al no pretender dar un espectáculo no necesita de un espectador. No se trata de la gimnasia para agradar o impresionar sino para el acondicionamiento personal.

no sé trepar
ni arrastrarme
ni hacer piruetas
(224)

“No más acopios” también nos remite a los *gimnosofistas*, seres vinculados con el ascetismo, con el despojamiento y el silencio. Los griegos llamaban *gimnosofistas* a los brahmanes por su desnudez. El *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana* de Joan Corominas, identifica el significado de “gimnasio” como una derivación indirecta de “desnudo”, y al final completa el marco de referencias de “gimnasio” remitiendo a los *gimnosofistas*, que eran “así llamados porque iban desnudos”.⁶⁴

La poesía y la poética de Gola proponen una “gimnasia” espiritual (es decir, del alma). Una disciplina, un trabajo, un rigor, que, sin ser ajenos al cuerpo y a las palabras, se dirigen al espíritu. Este ejercicio, esta gimnasia, este rigor poético se vincula con el ascetismo mencionado, con la desnudez y la danza de los *gimnosofistas*.⁶⁵

En la solapa de *Filtraciones*, se hace una afirmación importante:

⁶⁴ Joan Corominas. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 1976. p. 727. 3ª reimpresión.

⁶⁵ Erik Satie, uno de los compositores favoritos de John Cage, compuso —entre otras cosas— piezas muy breves llamadas *Ginnopedia*: “Inspiradas en danzas griegas bailadas por jóvenes que bailaban completamente desnudos, siguen siendo el mejor ejemplo del despojamiento y la juventud perpetua de la música de Satie”.

Tres términos circunscriben y hacen posible la poesía de Hugo Gola: el encuentro con el inevitable mundo [...]; la firmeza de una individualidad que al contacto con el mundo trabaja por dar forma y darse forma por la vía de un silencio, una intimidad y una veracidad radicales: el lenguaje, por último, vehículo de una autorrevelación que no puede consumarse sin los trazos de una unicidad irrepetible, de una voz cuerpo material y musical que va cantando su propia embriaguez "para subir al cielo solitario".

Para la actividad del gimnasta la música es accesoria, así que también de ella deberá despojarse e imprimir el propio ritmo de sus evoluciones. Será él mismo su plasticidad y su ritmo:

SÓLO SONIDOS SORDOS

silentes

silbantes

salvajes

sucesivamente ciertos

suelen subir

(243)

La presencia de la música ocurre de manera singular. La danza (de las palabras) involucra de una manera muy especial al cuerpo (en la poesía), pero también, como dice Valéry, al alma⁶⁶ (y ahí reaparece la figura del gimnasta que aspira a la creación poética como una forma de acceder al mundo), donde rige la música. Así, la música se sitúa en el plano espiritual:

HABLO O CANTO

por el gusto de hacerlo

sin voz

sin magia alguna (244)

⁶⁶ Ver Paul Valéry. *El alma y la danza*. Trad. José Carner. Buenos Aires: Losada, 1944. 2ª edición.

La música forma parte de la interiorización del poeta. No surge como algo accesorio. Es parte de la plasticidad y el ritmo del cuerpo gimnástico del poeta. Este es el aspecto que se detallará en el siguiente capítulo.

3. La palabra que sube, suena y se desliza

El poeta chileno Gonzalo Rojas planteó dos preguntas fundamentales para entender una obra poética: ¿cómo le funciona a un determinado poeta la palabra? y ¿cómo se encontró con la palabra?⁶⁷ Resolver estas dos cuestiones en la poesía de Hugo Gola, implica abordar el tema de la música.

En el capítulo anterior se dijo que la poesía de Gola comenzaba con la preparación ascética. Es cierto, pero hay que atender una consideración importante, destacada en los mismos poemas:

Dijiste también
 iniciación
 comienzo
 pero ¿qué iniciación
 qué comienzo?
 ¿el del alba?
 ¿el de la música?
 (181)

Estamos ante dos conceptos vinculados por el poeta: iniciación, que remite al plano de lo espiritual (de la gimnástica); y comienzo, que remite al plano de la materialidad. La iniciación precede al comienzo, como el alba a la música.⁶⁸ El poema nos remite entonces al momento de la iniciación de la energía, de la condensación emocional que alterará el sistema nervioso del cuerpo del poeta cuya resultante será el poema, la materia hecha de sonidos; a la vez que reflexiona sobre cuál es el lugar de su preparación del espíritu, del proceso de interiorización:

⁶⁷ Esteban Ascencio. *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas*. México: Rino, 2002. p. 68.

⁶⁸ En la entrevista con Marimón, Gola advierte que para él la diferencia entre el alba y la oscuridad es que en el alba "empiezan los primeros sonidos".

¿la iniciación
 que llega
 con ejercicios
 y ayunos
 o sentado en posición de loto?
 ¿aquella iniciación es la que buscas?
 (182)

Como se señaló en el capítulo anterior, la búsqueda de Gola es siempre la de un poeta, es la iniciación como una vía para desembocar en el lenguaje; el budismo figura no como creencia rigurosa sino como poética y como manera de ver el mundo:

¿Cómo puedes hablar de comienzo
 cuando tu piel es una red de surcos
 y tus manos se encogen
 y tus ojos
 ya no perciben el brillo
 de las hojas
 cuando te queda sólo
 un trecho de rocas
 en el desfiladero de los días?

No se comienza cuando se empieza

[...]

La hora de la iniciación
 empieza cuando olvidas (181-183)

Cito enseguida un fragmento de la entrevista que Antonio Marimón le hizo a Gola, porque me parece que está muy relacionado con el comienzo de un poema:

A.M.: La poesía, ¿es un estado del ser, una experiencia, una forma de conocimiento, un uso del lenguaje?

H.G.: Yo no sé bien qué es la poesía. Creo que más que hablar de la poesía, prefiero hablar del poema. Digamos que el poema es lo que uno hace, lo que uno alcanza a objetivar. La poesía quizás esté detrás de todo eso, pero no sé bien qué sea. Indudablemente, la experiencia es un elemento esencial para el trabajo del poema. Pero esa experiencia, para que llegue al poema, tiene que ser decantada, filtrada y casi olvidada, de manera tal que eso que se ha vivido, esa parte del ser que recibió la experiencia, dé lugar al nacimiento de una palabra. Al ser le ocurren esas experiencias, pero en mi caso, ¿no?, deben ser casi olvidadas para que aparezcan las palabras como desligadas de esa experiencia, y se concreten en el poema.⁶⁹

Depuración del recuerdo, de lo visto, oído, olido o tocado, de lo aprehendido mediante los sentidos. Depuración a través de la misma condición humana, del olvido. Contención del desborde de la materia del mundo:

Los objetos
 ¿qué son ahora
 en la hora de tu iniciación
 y tu comienzo?
 (181)

Un mundo que pasa por un filtro —el poeta— y con el cual deviene la transfiguración poética. No una transfiguración de los objetos mediante la metáfora tradicional de Occidente, sino mediante las filtraciones. Porque, como lo explica Milán, en la poesía de Gola una rama es una rama y un pájaro es un pájaro; y no la misma rama ni el mismo pájaro, porque los objetos no son atesorados en la memoria, sino filtrados por la sensibilidad poética del gimnasta. La rama del poema es la rama del olvido. Como buscaba Hokusai, quizá, que “apelaba a la edad para conocer el verdadero

⁶⁹ Antonio Marimón. *op. cit.* p. 183.

secreto de las cosas".⁷⁰ Gola no atesora los objetos, además, porque su objetivo, como ya se dijo, no es la representación de la realidad, sino generar un objeto de belleza, un poema, que se sume al cúmulo de experiencias del mundo.

Sin embargo, el olvido traería únicamente el dibujo transfigurado del objeto, y el poema es fundamentalmente una "cosa de palabras" (como dice Levertov),⁷¹ es trabajar con sonidos, "pues la poesía está más cercana en su naturaleza esencial a la música que a la prosa expositiva".⁷² De este modo, en la poesía de Gola es la música la que anima la borra de recuerdos, la experiencia ya filtrada por el olvido. Pero una música –como se dijo en el capítulo anterior– que forma parte de la interiorización del poeta. Es decir, no es una música dirigida a los sentidos, sino al espíritu (que concuerda con la actividad gimnástica-espiritual del poeta). Los recuerdos para el poema ya no están en los sentidos; arden en un lugar remoto o profundo de la realidad del poeta, transfigurados. Por esta razón, la música deberá poseer igualmente una naturaleza que se acople o que pueda sobrevivir en esa realidad que no es la de los sentidos:

los músicos dormían
pero la música
la música
subía por todos los costados
(180)

⁷⁰ Eduardo Milán. "Las cosas renacidas". p. 119. En *Filtraciones*, Gola escribió un poema sobre este pintor oriental y lo tituló precisamente "Hokusai". En este poema, el poeta argentino apela también a la edad, como si la obra creada alcanzara vida y aliento propio al final de la "breve vida humana" del artista y esa fuera su máxima aspiración como creador: "No importa ahora saber / si alcanzó los 110/ ... / Tal vez quiso decir Hokusai / que la vida / la breve vida humana / apenas alcanza para / que un pincel / como el suyo / al final / si acaso / despierte / libre / en la página / blanca" (202).

⁷¹ Denise Levertov. *op. cit.* p. 80.

⁷² *Idem.*

Las imágenes, sonidos o ruidos cotidianos del mundo, vuelven filtrados en la experiencia poética regida por la música. Lo que tenemos en el poema son las filtraciones de lo visto, olido, tocado u oído, amalgamadas en la música que animará la escritura poética. Aquí tenemos nuevamente la presencia de lo esencial, esta vez de los recuerdos, porque Gola trabaja con su sustancia y no con sus detalles, lo cual significa que no solamente trabaja con las cuestiones elementales, sino con la sustancia de éstas. Tal y como lo explica el poeta argentino Guillermo Saavedra en una brillante nota periodística sobre *Filtraciones*:

Lo que resulta del doble proceso de organizar el poema como un cuerpo de escritura y, a la vez, como un suceder de fugaces iluminaciones que se pierden o se ganan en el polvo es un destilado que nos altera, que repica en nosotros y llena el aire de hallazgos coloidales. Sospechamos que el filtro es el poeta. Imaginamos el arduo trabajo de oponer la textura de sí mismo a un caudal de materia que, en su mayor parte, debió quedar del otro lado del filtro. Leemos la excelencia.⁷³

Esos recuerdos filtrados, esas percepciones que sobrevivieron al olvido transformándose, conforman la materia prima de la poesía de Gola, pero, como se dijo párrafos arriba, lo que anima al poeta a darle forma a esa materia es la sonoridad de la música, su filtración:

EMPIEZA

empiezo

es el comienzo

[...]

matiz sonoro de la sombra (193)

Para Valéry esta condición del poeta, este estado de recepción de la música, es fundamental para la creación de un poema:

⁷³ Guillermo Saavedra. "Filtraciones". En *Magazin Literario* 3 (septiembre 1997). p. 67.

La poesía exige o sugiere un "Universo" muy diferente [al "universo práctico" de la prosa]: universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en el cual nace y se mueve el pensamiento musical. En este universo poético la resonancia prevalece sobre la causalidad, y la "forma", lejos de desvanecerse en su efecto, es como *reclamada* [las cursivas son de Valéry] por él.⁷⁴

Y para Gola no lo es menos, pues atiende a los movimientos de este peculiar sonido que, no obstante su carácter espiritual, altera directamente al cuerpo y lo despierta:

Creo que la poesía nace de un estado ineludible: el poema resulta de una condensación de energía que se manifiesta como una alteración del propio cuerpo.⁷⁵

El "caudal de materia" se despereza y se vierte (siempre filtrado, en la poesía de Gola) en el poema, generando un movimiento, como lo explica el poeta William Carlos Williams:

El poema es una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras [...]. Su movimiento es intrínseco, ondulante, de carácter físico más que literario.⁷⁶

La fisicidad del poema hace que su composición no sea una experiencia de lo etéreo, sino que siempre esté ligada a una sensación del mundo, a un "estar en el mundo". "No ideas salvo en las cosas", como lo dicta un famoso verso del *Patherson* de Williams. El poema aparece como resultado de una reacción del cuerpo del poeta, lo cual reitera aquella famosa frase de Williams para definir la poesía: es simplemente "lenguaje cargado de emoción".⁷⁷ Esta postura de Gola con respecto a la poesía y el poema, explicaría también su contención frente a la desmedida producción

⁷⁴ Paul Valéry. "A propósito de *El cementerio marino*". p. 19-20.

⁷⁵ Jorge Fernández Granados. *op. cit.* p. 3.

⁷⁶ William Carlos Williams. *op. cit.* p. 71.

⁷⁷ *Loc. cit.*

de poemas: Gola sabe que debe esperar el impulso, la carga de emoción, el salto, la carga musical que le dé cauce a la fluencia lírica:

EL POEMA QUE VIENE

sin buscarlo
va tan lejos como
puede
(254)

En "Ramas sueltas", conjunto de poemas publicado ocho años más tarde con respecto al fragmento anterior, insiste:

si el poema no viene
es inútil buscarlo
(316)

El poeta se coloca como un receptor de las sensaciones del mundo, como un "agente de una voluntad de expresión y de ritmo que está en la vida", como lo advierte Juan L. Ortiz.⁷⁸ Y, cuando el cúmulo de esas sensaciones lo desborda, su manera de reaccionar es el poema:⁷⁹

llegó también inesperado
un soplo arrasante
una ráfaga

⁷⁸ Esta frase está recogida en la solapa de la antología de Juan L. Ortiz. *En el aura del sauce*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

⁷⁹ Esta manera de *entender* la creación poética que se ha venido mencionando, mantiene una profunda afinidad con el pensamiento romántico. Keats, en su "Oda sobre una urna griega", expone su última palabra sobre lo que debe ser el arte, sobre la actividad creadora y su experiencia especial de composición. Keats escucha "melodías dulces [...], sin sonidos", y a partir de eso va creando su oda a una urna nunca vista por él ni por nadie, sólo intuida a partir, posiblemente, del recuerdo de otro tipo de urnas, transfiguradas por su imaginación, por su genio creador. Proponer a Keats como ejemplo de esta afinidad de Gola con el pensamiento romántico no es gratuito, pues uno de los poetas preferidos de Juan L. Ortiz — como de Williams — era justamente este poeta inglés, de ahí pudo nacer la afinidad de Gola. Sobre la imaginación artística de Keats se debe revisar un magnífico ensayo del crítico inglés Charles Bowra, que

una unción
 una luz temblorosa
 [...]

 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 (285–291)”

Es decir: estado de alerta y estado de inocencia, una vez más, como señalaba Edgar Bayley. Sirvan estas palabras del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson para ilustrar, justamente con emotividad, dicha cuestión:

Yo mismo no me considero ni más ni menos que un pobre payaso o un saltimbanqui. Pero sólo yo sé también de cuánto amor, cuánto coraje, cuánta alegría, cuánta energía necesito para efectuar mis piruetas. Todos los puntos de apoyo son poco para el salto supremo, para ir más allá de la norma, de la grisácea rutina, de la trillada “obra de arte”. No olvidaré nunca lo que le decía John Cage, con su delicioso acento norteamericano, a un compositor italiano que le mostraba sus partituras: “*Troppo artistico, troppo artistico, troppo artistico*”.⁸⁰

Nuevamente aparecen referencias al movimiento del cuerpo del poeta —las “piruetas”, como las llama Eielson— y a la energía y al *salto supremo* —la “aspiración”, como la llama Ungaretti; la ascensión del gimnasta, en el caso de Gola—, dándoles un carácter importantísimo para la creación poética

toma como título el del mismo poema: “Oda sobre una urna griega”. En *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972. pp. 141-163.

⁸⁰ Jorge Eduardo Eielson. *op. cit.* pp. 67-68.

original, con *el sabor del origen*, más allá de lo novedoso, como dice Padeletti.⁸¹

Este sugerido “universo de relaciones recíprocas”, esta “resonancia” que señala Valéry, anuncia un punto clave de la poesía de Gola: el de los desplazamientos entre sílabas a lo largo del poema:⁸²

una sílaba basta
 sólo una sílaba
 y todo cambia
 acentúa
 corta
 divide

(196)

Los desplazamientos fónicos son más visibles en *Filtraciones* (libro al que pertenece el fragmento anterior), pero en “Ramas sueltas”, adonde Gola llega con una poética formada,⁸³ aparece nuevamente esta manera de

⁸¹ Hugo Padeletti, en un gran ensayo titulado “Historia personal”, propone dos acepciones de lo original, de la de idea de Heidegger sobre *el sabor del origen*: “Primero, el sabor del Origen con mayúscula, el de la Realidad última (desearía que [mis obras] fueran pequeñas epifanías, privilegiadas por su pequeña dosis de belleza [...]). El segundo sentido que doy a ‘sabor del origen’ es el del origen individual, personal —secundario pero conmovedor. Aunque sólo se trate de simples variaciones de la decoración milenaria del plano, quiero suponer que mis hojas, por el solo hecho de ser mías, como mi voz, como mi letra, como la de cualquiera, tienen aquello que se da sin buscarlo, ‘aquello que se da por sí’ (Lanza del Vasto); aquello que, si uno es sincero, se da por añadidura: cierto timbre, cierto tono, cierto carácter predominante” (ver “Historia personal”. *el poeta y su trabajo 11* (primavera 2003). pp. 67-70).

⁸² Sobre este punto, los estudios de Tania Favela y William Rowe, que son los primeros en haberlo descubierto y atendido, son fundamentales. A ellos recurriré para completar este capítulo.

⁸³ Si bien es muy marcado, como lo señala Milán en el prólogo de *Filtraciones*, que el grupo de “Siete poemas” anuncia “un giro en la poesía de Gola”, sería erróneo pensar en una taxonomía que partiera tajantemente esta obra poética. Hay suficientes ejemplos dentro de ella para pensar lo contrario. Si en los poemas iniciales surgían las primeras indagaciones sobre el “asalto” de la música (apoyándose entonces en el alcohol y todavía no en la gimnasia, quizá para alcanzar el ritmo creador, como lo refiere en la entrevista con Fernández Granados) y a partir de “Siete poemas” el poeta se dedica a explotar una poética de la sílaba como detonante (con base siempre en lo que podríamos llamar una voluntad que visita y activa al poeta), y en “Ramas sueltas”, conjunto final de la poesía reunida, hallamos sobre todo deslizamientos no tanto fónicos como visuales, la obra completa muestra una búsqueda común, el proyecto de una vida, como un río que avanza, precisamente con “giros” como los “Siete poemas”. En la desnudez del lírico, afectado por el horror del mundo o felizmente deslumbrado por la maravilla poética

concebir el poema, la de la sílaba que traza una delta para el avance del poema:

COMO ANTES

llega ahora esa ráfaga
no es un milagro
lo que llega
una sílaba que suene
basta (352)

Si la música inicial se dirigía al espíritu, ahora la música del poema nace y se efectúa o se propaga en el oído, creando efectos sonoros. Para

(después de todo el poeta, como lo señaló Juan L. Ortiz, es "la conciencia de la felicidad perdida"), hallamos una constante estética: palabras y versos cortos que avanzan o vacilan (con una paciencia no gratuita, sino amparada una vez más en la salvación del impulso poético) hacia una creciente complejidad, no sólo en cuestión de significado, sino también o sobre todo en lo que es su "extensión", es decir en su forma, recordando aquella famosa frase de Robert Creeley que Charles Olson rescató en su no menos famoso ensayo *Projective Verse* que decía: "La forma nunca es más que la extensión del contenido" (ver "El verso proyectivo". Trad. José Coronel Urtecho. En *El poeta y su trabajo*. Vol. 2. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983. p. 31). De este modo, es cierto que *Filtraciones* sea acaso su libro más duro, donde los poemas tienen una estructura tan férrea, tan precisa, provocada por una ardua concentración, por una experiencia espiritual que depuró el objeto de belleza a tal grado que dificulta perseguir su aliento y con ello obtener algún grado de comprensión; que exigen del lector emprender también un arduo peregrinaje y concentración. Es también cierto que "Ramas sueltas" significa una vuelta a la palabra descarnada (aunque ya sin los horrores del pasado; de la dictadura, por ejemplo) que, trabajada con la misma precisión, nos ofrece la calidez del poeta de manera transparente, traslúcida, remitiéndonos sobre todo a experiencias concretas, diría inmediatas (como sucedía en sus primeros poemas), donde el filtro férreo no depura al poema al extremo, salvo para la contención frente al desbordamiento de las palabras: "Desde mi ventana / veo / las ramas oscuras / del jacarandá / el viento del atardecer / apenas las mueve / tan distinto del otro / distante y quieto / florido siempre / erguido / en la fosa / apacible / de la memoria" (321). Son los poemas de la vejez. El río ha tomado entonces un cauce formal menos tenso, y nada más: un cambio en la modalidad formal. Pero es el mismo río, la continuación de un proyecto de vida: "ELLA / afirma o interroga / en su enigmático lenguaje / "es el recuerdo, sobre todo, / asunto de ramitas, hojas, hierbas, / piedra" (H. D.) / y seguramente alude a la llama / viva de su propia memoria / pero ¿qué es el recuerdo para / otros? / ¿qué es para vos el recuerdo? / también hay ramitas y hojas y / hierbas en algún fulgurante momento / pero no están sueltas, separadas / únicas y ardiendo para siempre, / ellas son parte de un río / que corre en la llanura" (337). La poesía es entonces para Gola una compañía, una presencia importante dentro de su vida. Una presencia indudablemente amorosa, si atendemos el hecho de que dentro de su poema "Vacilación" cita, para referirse al ya comentado "soplo" o "ráfaga" poética, un breve y conocido poema de Macedonio Fernández sobre el amor: "Amor se fue; mientras duró / de todo hizo placer. / Cuando se fue / nada dejó que no doliera" (ver "Poemas". *Poesía y Poética 15* (primavera 1994). p. 69). Y es que el amor, como lo señaló Henri Matisse, "¿no está acaso en el origen de toda creación?" (ver "Hay que mirar la vida con los ojos de la infancia". En *El poeta y su trabajo*. Vol. 2. p. 151).

Tania Favela, que estudió con rigor la estructura interna fónica de los poemas de *Filtraciones*, las palabras existen "sonoramente en el interior de la palabra que la precede, y es el oído del poeta el que reconoce este hallazgo".⁸⁴ Ella propone además un sentido estructural de los poemas dentro de una totalidad, que es el libro:

Si creemos que un poema presenta una estructura orgánica con una lógica interna que lo sustenta y lo hace funcionar, o citando a William Carlos Williams, que "un poema es una máquina pequeña (o grande) hecha de palabras", entonces esta lógica de la estructura debe necesariamente desplazarse hasta el libro como unidad superior que guarda un orden interno, un equilibrio que hace funcionar sus partes.⁸⁵

Es decir (volviendo a Valéry): en el universo silábico *nace y se mueve* la materialidad de la poesía de Gola. Esto tiene, sobre todo si tomamos al poema como *una máquina hecha de palabras*, la mayor importancia, dado que se compone una nueva manera de trabajar con ellas, como lo señala William Rowe:

Que los deslizamientos, no tanto entre las palabras sino entre (o de) las sílabas, devengan ellos mismos una morada y no la instrumentación de la sinfonía ya oída, eso es lo singular de la poesía de Gola, sobre todo que estamos hablando de una forma de trabajo que se da muy rara vez en la poesía de lengua española [un ejemplo obligado sería *En la masmédula* del argentino Oliverio Girondol, y que se asemeja más bien a la poesía norteamericana, por ejemplo la de Robert Creeley (se podría mencionar el libro *Pieces*). El territorio que trabaja Gola lo coloca en un vértice renovador de la lengua.⁸⁶

La lógica interna detectada en su poesía impone una movilidad —el *movimiento físico o intrínseco* que decía Williams— acorde con la realidad latinoamericana (no hay que olvidar que una obra como la de Gola, que bebe de la vanguardia, se propuso crear una poesía ligada a una focalización de su entorno, a una manera propia de hablar español, que implica una

⁸⁴ Tania Favela. *op. cit.* p. 27.

⁸⁵ *Ibid.* p. 8.

sensibilidad distinta –propia– y una nueva manera de decir las cosas en la literatura). Una realidad a veces caótica o “esquizofrénica”, como la observa Eielson:

Un lenguaje plano, convencional, pasivo, no podrá nunca describir una sociedad tan variada y socialmente explosiva. O en todo caso, no podrá captar sino algunos de sus aspectos, brutalmente extrapolados del mosaico social metropolitano. La crítica social, cuando es realmente genuina, pasa primero por la crítica del lenguaje, porque las estructuras lingüísticas no son sino un reflejo de determinadas estructuras sociales. Un código lingüístico se aprende en la escuela: pero todas las escuelas no son socialmente equivalentes, y así la lengua que se aprende aparentemente es la misma pero en realidad no lo es. La palabra “leche”, por ejemplo, no significa lo mismo para el niño de buena familia, obligado a tomarla todos los días, que para el niño de las *barricadas*, que la saborea muy pocas veces.⁸⁷

Este silabeo, esta vacilación fónica lleva o guía al poeta a reconocer rumbos no explorados. Si la sílaba es la que guía, la *forma* generada acompaña necesariamente una manera distinta de acceder al mundo. Implica un proceder distinto dentro del mundo y del poema. De modo que la importancia es doble, pues la renovación no sólo sucede en el plano estético, sino también en el empírico. Si la experiencia es singular, exigirá para expresarse una forma igualmente única, que no signifique o postule un modelo, porque eso aboliría la expectativa, la sorpresa y el riesgo que ofrece esta manera de involucrarse en el mundo confiado en los deslices de las palabras o las sílabas. Tal y como lo explica el poeta francés Franc Ducros en una nota precisamente titulada “Acto único”:

Todo acto poético, si no es la simulación de lo que debería ser o el intento fallido de lo que quisiera ser pero sin conseguir serlo... todo acto poético es una contradicción abierta que permanece irreductiblemente singular, único: es cada vez un acto puro, inasimilable a ningún otro, ya que cada vez, como bien dijo Mallarmé, “todo pensamiento lanza un golpe de dados”, y todo golpe de dados es singular, todo golpe de dados

⁸⁶ William Rowe. *op. cit.* p. 102.

⁸⁷ Jorge Eduardo Eielson. *op. cit.* p. 71.

no es sino uno, no puede ni pluralizarse ni dar lugar a una ley que lo universalice o que lo generalice.⁸⁸

El poema más breve de Gola confirma justamente esta singularidad, su rechazo a la simulación y su aceptación al abandonar un intento fallido o agotado rápidamente:

DESNUDO

desciende

atrapa

y pierde

(304)

Tenemos entonces que un poema guarda “una lógica interna” que se desplaza hacia una “lógica superior” que a la vez tiene “un orden interno”;⁸⁹ pero tenemos también que esa totalidad –poema o libro u obra completa– es un “acto único [...], inasimilable a ningún otro”.⁹⁰ Esto explicaría los vaivenes mencionados a lo largo de la poesía de Gola, que no repite alguna parte de su proyecto sino que lo reemprende o reelabora constantemente, pero manteniéndose fiel a lo que podríamos llamar su propia naturaleza, su proceso creador que, sin embargo, no le ofrece ninguna seguridad de alcanzar la armonía del objeto poético. El proceder silábico asume el máximo de libertad y de riesgo. Cito aquí un pequeño fragmento de un poema de *Filtraciones* siguiendo el sistema trazado por Tania Favela en su tesis para registrar el dinamismo silábico:⁹¹

NI A VE DE verano

ni murciélago ciego

⁸⁸ Franc Ducros. *Prácticas poéticas contemporáneas: Italia y Francia (Giuseppe Ungaretti y André Du Bouchet)*. Trad. Dante Medina y Dulce Zúñiga. México: Universidad de Guadalajara, 1988. p. 13.

⁸⁹ Tania Favela. *op. cit.* p. 8.

⁹⁰ Franc Ducros. *op. cit.* p. 13.

ni *escorpión*

ni *trompo*

ni salida

(218)

Como puede observarse, hay distintos fonemas que se van tomando y abandonando para luego tomar uno nuevo y generar ciclos de búsqueda, de "expansión". Por ejemplo, en la palabra *verano* la primera sílaba es atraída o, como dice Favela, va existiendo, va sonando en "el interior de la palabra que la precede", en este caso la palabra *ave*, "y es el oído del poeta el que reconoce este hallazgo"; asimismo, la segunda sílaba de murciélago es la primera de la palabra siguiente. Este oído incluso fragmenta la sílaba si es necesario, pues tomará sólo lo que sonará en la siguiente palabra, como sucede en la segunda sílaba de *escorpión*, de la que toma sólo las dos últimas letras, *or*, y en la siguiente la vibrante simple sobrevive y vuelve larga la vocal alta posterior corta *o* mediante una permuta, dando *trompo* (donde *ni* estaría funcionando sólo como liga o ligamento dentro de la estructura del poema). Cada palabra, nos dice Favela,

apunta a otra o se desprende o la sugiere, y al mismo tiempo cada palabra se desplaza, se desvincula de la que le antecede para poder proyectarse en la que le sigue. De esta forma la transmutación es total [...]. La transmutación aquí tiene que ver con un estado pasivo-activo, consciente-inconsciente, que nos recuerda ese estado de alerta y de inocencia del que habla Edgar Bayley, en donde el movimiento pendular va guiando desde el interior del poeta al poema. Se trata entonces de una voluntad pasiva, del oído que unido a la mente, escucha y transforma [...]. Todo se modifica, todo varía, todo está en continuo movimiento: "tierra pedrosa / piedra terrosa". Los elementos en el poema modifican sus valencias, son y no son lo que suponemos, se encuentran en el interior del poema para ser leídos *literalmente y en todos los sentidos*, como diría Rimbaud. No actúan como símbolos, ni como metáforas, más bien a partir del movimiento del poema se alejan o se acercan a sus significados; se prenden y se desprenden de ellos.⁹²

⁹¹ Ella coloca en cursivas los fonemas y en negritas las sílabas que crean un nexo con la siguiente palabra y de esa manera perviven.

⁹² Tania Favela. *op. cit.* pp. 61-65.

Este tipo de composición exige una plena disponibilidad y una capacidad altamente sensible para trabajar con el poema o, como decía Williams, para "pensar con el poema", para acceder a una *máquina de palabras* donde éstas manejen un significado "no como símbolos ni como metáforas" sino más bien a partir de un movimiento, como decía Williams, "ondulante, más que literario".⁹³ O como lo señala el mismo Keats en una carta a J. H. Reynolds, citada por Charles Bowra en su ensayo, en la que rechaza la manera en que se *mueve* el pensamiento racional para asimilarlo en un poema y obliga a salir del mismo pensamiento para escribir poesía: "Oh, nunca sea mi premio la alta razón [...]. Las cosas no pueden ser arregladas a nuestra voluntad; nos obligan a salir del pensamiento". Un pensamiento que, como lo explica el crítico inglés, debe entenderse como "la actividad analítica, discursiva y taraceada del intelecto".⁹⁴

Estos movimientos musicales de un pensamiento sublime, estos desplazamientos, vacilaciones o expansiones silábicas que componen el proceder de la poesía de Gola, revelados por el instante poético, esta atención del oído conectado a la mente, buscan, como se dijo, una forma propia para ser representados, una forma próxima a la vacilación musical, una forma que resulte una extensión de ésta. En Gola los deslices silábicos se riegan sobre la página, pero no para *pintarla*, sino porque las vacilaciones (las particularidades de este acto poético) buscan un ambiente propicio, un vehículo propio para expresarse en su totalidad. La renovación de los problemas del poeta contemporáneo abarca sus medios de expresión. La forma del soneto, tan predecible, chocaría con la sensibilidad que encarna este acto, con estos desdoblamientos silábicos que vacilan: después de siglos de ceñir la escritura del poema de izquierda a derecha, los poetas toman

⁹³ William Carlos Williams. *op. cit.* p. 71.

⁹⁴ Charles Bowra. *op. cit.* p. 159.

conciencia de la página –sobre todo a partir de “Un tiro de dados” de Stéphane Mallarmé– como un elemento poético y no como un utensilio más que resulte externo o ajeno al trabajo del poema y su lectura. Gola no se ha mantenido indiferente a este problema de los poetas de su tiempo, a esta renovación. De esta parte visual en sus poemas se hablará en el siguiente capítulo.

4. Las ramas: el poema que arriba sobre la página

*La tela era grande bajo mis pies
y comenzaba a moverse como una ballena blanca...*

Robert Motherwell

Una vez Hans Hoffman, un pintor decisivo para el desarrollo del movimiento norteamericano conocido como expresionismo abstracto, criticó a Jackson Pollock, uno de los iconos de este movimiento, el que apenas trabajara con la naturaleza, a lo que Pollock contestó: "Yo soy la naturaleza".⁹⁵

Los poemas de Hugo Gola no son dibujos de objetos concretos. Responden a impulsos preocupados por seguir "el ritmo que impone la naturaleza" y no por trabajar *según la naturaleza*. Responden a impulsos regidos por las palabras que danzan, animadas por una música no dirigida a los sentidos sino al espíritu. "La emoción es el germen y la obra es eclosión", como decía el pintor Georges Braque.⁹⁶ La mimesis, como se dijo en el

⁹⁵ Leonhard Emmerling. *Pollock*. Barcelona: Taschen, 2003. p. 48.

⁹⁶ Georges Braque. "Los cuadernos de Georges Braque". Trad. Guillermo Sucre. *Poesía y Poética* 14 (otoño 1993). p. 36. En esas mismas sentencias, el pintor francés afirma también: "El arte no es un modo de representación"; "no hay que imitar lo que se puede crear"; "tengo el cuidado de ponerme al unísono con la naturaleza, más que de copiarla"; "una cosa no puede estar al mismo tiempo en dos sitios. No es posible tenerla en la cabeza y ante los ojos. Olvidemos las cosas, no consideremos sino las relaciones." Como se puede observar, en estas afirmaciones aparece, como en la poesía de Gola, la tendencia al olvido de lo captado en el mundo para adentrarse en las relaciones intuitivas a las que llevará el genio creador. Si el propósito de la escritura, como lo señalaba Williams, es el de "revelar" y "revelarse" -hallar "lo que está adentro de uno mismo" (ver "Revelación". Trad. Hugo Gola y William Rowe. En *El poeta y su trabajo*. Vol. 2, 1983. pp. 95-99)-, lo que se busca con la contemplación del mundo no es reproducir éste sino darle forma a esas revelaciones, a los objetos que en una súbita floración son reelaborados por la mente del artista. Brice Marden, pintor norteamericano influido por el expresionismo abstracto, habla también de este modo de revelar y revelarse en el dibujo con base en la disposición para que los resultados afloren libremente: "Uno de los aspectos de ser pintor es que estás intentando crear cosas que deseas ver. Así que yo definiría un cuadro diciendo que es algo que no conocemos, y como artistas nos movemos hacia ese algo siguiendo un camino visual. Es lo contrario de conocerte a través de un análisis. Es más como conocerte a ti mismo olvidándote de ti mismo, aprendiendo a no estar tan involucrado contigo mismo [...]. Se trata de juntar elementos, de hacer relaciones, pero al mismo tiempo de dejar al dibujo trabajar por sí mismo [...]. Debido a esa carencia de toda preocupación [por dirigir el dibujo], las decisiones pueden ser más automáticas, más gestuales, menos pensadas, porque así el dibujo para mí se convierte en un estado meditativo" (ver "Gestos, líneas". Trad. Elisabeth Jiménez. *Poesía y Poética* 26 (verano 1997). pp. 43, 32 y 38).

segundo capítulo, no está propuesta en el plano del significado, pero tampoco en el plano figurativo del poema como objeto visual. Estos poemas no son como los caligramas de José Juan Tablada. Y en ese sentido “no hay control sobre lo que emerge”, como lo señala William Rowe.⁹⁷ El poeta no tiene una intención ligada a un objeto previo, un modelo al cual tenga que ceñirse y dibujarlo utilizando las palabras.⁹⁸ En lugar de eso, la parte visual del poema está íntimamente ligada a los impulsos.⁹⁹ La correspondencia que esta poesía establece con la pintura está en la manera de componer el objeto, en la manera de crear,¹⁰⁰ de responder o –una vez más– de reaccionar frente al mundo.

En lugar de que el artista pretenda funcionar como reproductor de la realidad,¹⁰¹ se propone ser un productor imitando la fuerza creadora que

⁹⁷ William Rowe. *op. cit.* p. 100.

⁹⁸ En esta situación las palabras quedarían en un segundo plano, o a la par del dibujo del objeto, y –como se dijo en el capítulo anterior– para Gola es la palabra la que dicta el devenir del poema, es la que lleva hacia “la encarnación del deseo” o hacia “el fracaso”; “la palabra me guía, me hace o me deshace”, como decía Gardea (ver César Güemes. “Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH”. Entrevista. En *La Jornada* 5724 (18 de octubre de 1998). p. 25. Cito también la página virtual: <http://www.jornada.unam.mx/1998/oct98/981018/cultura.html>).

⁹⁹ El poema no es, en primera instancia, un comunicado. Es una evidencia, un rastro, o “un gesto”, como dice Brice Marden. Responde a las sensaciones que el poeta percibe a través de su cuerpo. Es una manera no sólo de acceder a la realidad sino de experimentarla en la composición del poema. “Como algunos niños que cuando son reprendidos bajan la cabeza y con el pie dibujan en el piso abstracciones”, según lo comenta el artista argentino Hermenegildo Lucero (ver “Palabras de barro”. Entrevista. *Poesía y Poética* 9 (primavera 1992). p. 40).

¹⁰⁰ Esta correspondencia entre las artes se propone también a través de las revistas que Gola ha dirigido, en las que siempre se publica el trabajo de un artista plástico acompañado de una entrevista o notas donde el propio creador expone sus intuiciones sobre el proceso de creación. Esta correspondencia a menudo alcanza libertades muy interesantes, como sucede en el número 34 de *Poesía y Poética*, en el que se muestra cómo la artista norteamericana Morgan O’Hara establece relaciones entre la música y la pintura a través de sus *Lives Transmissions*, que consisten en tomar docenas de lápices de diferentes durezas, observar un evento (“desde un concierto al trabajo de un artesano, hasta el temblor de las ramas de un árbol sobre el viento”) y trazar o reaccionar frente a los movimientos que ve, por ejemplo, en los dedos de un saxofonista mientras ejecuta su instrumento; es decir, la artista sigue los pasos del evento sin pretender, naturalmente, una reproducción exacta sino, diría, una *extensión* del trabajo del músico, una forma. Para entender mejor esta cuestión conviene recurrir al texto de Alessandro Cassin: “*Live Transmission*: aproximaciones hacia una definición”. Trad. Javier Barreyro. *Poesía y Poética* 34 (verano 1999). pp. 65-67.

¹⁰¹ Pretensión que podría pecar de ridícula, pues aprehender la realidad por completo de manera que podamos reproducirla es algo que está fuera de nuestro alcance.

observa en la naturaleza, que afecta la sensibilidad del artista, y producir un objeto sensible, un objeto de belleza.¹⁰²

Plantear en la poesía de Gola una relación con la naturaleza, similar a la que señalaban pintores como Pollock, Motherwell o Braque, no es gratuito, como tampoco lo es que el conjunto final de la poesía reunida de Gola se llame "Ramas sueltas". En sus poemas, además, abunda un léxico que incluye diversos referentes de la naturaleza: nísperos, llanuras, caballos chúcaros, álamos, zorzales... Si ese conjunto es las ramas sueltas, podemos sospechar que el cuerpo completo sea un árbol. El poema arriba como una fuerza natural que habita al poeta y extiende sus ramas sobre la página. Esto nos remitiría de nuevo a la idea de energía y vitalidad que toman un curso impredecible, afectado naturalmente por las circunstancias de su tiempo, por lo real, pero que a la vez está regido por las relaciones de un "arbitrio transfigurador" –como lo llama Candido– que suceden en el ánimo del poeta:

Generalmente marchando
se aclara el objeto y el fin
de una travesía que empezó
por amor a la aventura
(132)

¹⁰² Esta producción, por supuesto, es muy distinta de la producción en términos mercantiles. Cuando se habla de que un poema es también un *producto*, creo que debe tomarse sobre todo como un resultado, como un "acto único" –como decía Ducros–, en cuya naturaleza va implícita su negación a incorporar su sentido dentro de los términos del mercado. El arte se niega a ser producido en serie. Saer, en su ya citado ensayo "La cuestión de la prosa", alerta sobre el riesgo de que el narrador –aunque sus observaciones son aplicables a la problemática de todo artista– ceda a los encantos del mercado y abandone la tarea fundamental de transgredir los lineamientos que "abusivamente" le han sido dictados al arte que practica (ver Juan José Saer. *op. cit.* p. 6). Es decir: que el narrador se contente con ciertas fórmulas de producción creativa, que sería un contrasentido, provocando "la usura de una retórica en contra de los demás hombres", como lo señala Jesús Coss, recordando un famoso verso de los *Cantos* de Pound: "Usura, pecado contra natura" (ver Ver Jesús Coss. "Primavera Babel". *El pez naufrago 1* (otoño 2003). p. 32).

Quizá la convicción en este curso, en esta travesía, que no debe ser dirigida conscientemente por el poeta, sino por el curso mismo, por la aventura de la danza misma, explique la paciencia con que Gola ha urdido su obra:

Cinco años es mucho tiempo
 ¿o es apenas lo suficiente
 para que florezca el fresno?
 (153)

Esta manera de ligar el arte a los *modos* de la naturaleza se explicaría también en un fragmento clave de *The Desert Music* de William Carlos Williams que Gola colocó como epígrafe de sus "Siete poemas",¹⁰³ y que cito aquí:

Only the counted poem, to an exact measure:
 to imitate, not to copy nature, not
 to copy nature:
 NOT, prostrate, to copy nature
 but a dance! to dance
 two and two with him—
 sequestered there asleep.
 right and up!
 (140)¹⁰⁴

¹⁰³ La importancia de esta cita, además, está en que ocupa un lugar privilegiado en la poesía de Gola, ya que es el único fragmento que aparece como epígrafe en toda su obra poética. Esto refuerza la idea sostenida por Milán acerca del giro que significan los "Siete poemas"; la cita de Williams es la manera inaugural que elige Gola para presentar su nuevo trabajo.

¹⁰⁴ Cito la traducción de Gerardo Deniz: "Sólo el poema contado, con exacta medida: / para imitar / no copiar la naturaleza / no / copiar la naturaleza / NO, postrado, copiar la naturaleza / sino una danza, ¡danzar! / dos y dos con él / secuestrado ahí dormido, / ¡con lo de arriba hacia arriba!" (ver "La música del desierto". *En algún otro lado. México en la poesía de lengua inglesa*. Roberto Tejada (ed.). México: Vuelta, 1992. p. 49).

La danza que expresa el arbitrio intuitivo del poeta no es un desbordamiento caótico: por eso Gola recurre a la contención verbal. Esta medida, que tanto preocupó a Williams y que lo hacía criticar a Whitman precisamente por no haber controlado su verso, dosifica la emoción, genera, por decirlo así, un sistema de riego. Jackson Pollock también advertía la necesidad de no perder el curso de la obra (de hecho lo enfurecía la idea de que alguien viera su trabajo como un producto del capricho, la casualidad o el accidente), como lo explica en unas notas manuscritas que fueron publicadas póstumamente:

control total negación de
el accidente
Estados de orden
Intensidad orgánica
energía y movimiento
hechos visibles
recuerdos detenidos en el espacio¹⁰⁵

El "control total" es para Pollock lo que la "medida" para Williams y la "filtración" para Gola.¹⁰⁶ Un control que para Pollock significa mantener un contacto con el devenir de la obra, con la armonía del movimiento intrínseco de la obra:

Prefiero fijar el lienzo sin extender al duro suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo me encuentro más que a gusto. Me siento más cerca de la pintura, más parte de ella, ya que de esta forma puedo moverme alrededor del cuadro, trabajar desde los cuatro costados y, literalmente, "estar" en la obra. Es parecido al método por el cual los indios del Oeste pintaban sobre la arena. Cuando pinto no me preocupo de lo que estoy haciendo. Sólo después de un breve periodo de "toma de conocimiento" veo lo que he hecho.

¹⁰⁵ Leonhard Emmerling. *op. cit.* p. 69.

¹⁰⁶ Con Pollock existe una relación más con la poesía de Gola, la de la transfiguración de los objetos mediante el filtro de la memoria, como puede constatarse al contemplar sus pinturas, recordando el final de la misma cita donde dice: "recuerdos detenidos en el espacio".

No tengo miedo a hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque el cuadro tiene vida propia. Intento que salga por sí mismo. Sólo cuando pierdo el contacto con la obra el resultado es un desastre. En caso contrario, es pura armonía, un fluido toma y daca, y el cuadro sale bien.¹⁰⁷

Una "medida" que para Williams no es un esquema o una forma cerrada como el pentámetro yámbico, sino que se da dentro de un proceso rítmico (o armónico, de *toma y daca*). Es una medida de lo "variable", dirigida por la respiración y las inflexiones percibidas en el habla de su entorno.

Para Gola, este *contacto* es absoluto a través de la experiencia poética, de *componer* el poema a través de los pulsos de la respiración. La respiración de su cuerpo, alterada por el instante, es la medida y el contacto del poema:

todo estaba desbordado
 [...]

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

¹⁰⁷ Leonahard Emmerling. *op. cit.* p. 65. No es posible confundir esta manera de concebir el arte, por ejemplo, con las líneas que marcarían en el piso los pies de las personas cuando se desplazan de un lado a otro mientras meditan en la solución de algún problema. La relación existe, sin duda. Pero sólo en el sentido de que dichas líneas son resultado de las emociones y en que mientras tanto la mente no trabaja en su orden habitual: hay cierta disposición para aceptar las variantes. Sin embargo, no existe el *contacto* o la atención en ellas por parte de quien las hace. También podría identificarse una relación con el proceso de las líneas que dibujan algunas personas mientras platican por teléfono (en cuya realización sí habría un contacto -sobre todo visual- entre el proceso y el que ejecuta ese proceso). Pero en ambos casos no existe la idea de hacer o estar haciendo una obra. El artista, en cambio, tiene conscientemente como fin la composición de un objeto de belleza (sin la belleza no existe la obra de arte). Pollock, por ejemplo, cortaba una parte de la tela pintada: esa era su pintura, su trabajo final, su objeto. Un objeto con una lógica interna. Una lógica que obviamente no puede ser la de la naturaleza; imita los procesos de ésta que fascinaron al artista, pero no sus resultados. La disponibilidad del artista entonces no es una indiferencia por la composición poética, es una confianza en los procesos de su intuición que lo llevarán a salirse de "la grisácea rutina", como decía Eielson.

sobre todo se hizo
 espaciada lenta
 y aceptó el ritmo ordenador
 [...]

 el cuerpo apenas consciente
 salió entonces de sí mismo
 derramándose
 (289)

Henri Michaux, poeta y pintor, también se refirió a este desborde, este derrame inicial:

Ni sobrios, ni depurados, ni despojados.
 Cada uno como desparramado,
 tal es la primera aproximación.¹⁰⁸

Ideograma sin evocación.

La *primera aproximación* engendra el peligro del fracaso para los poemas de Gola, porque daría el derrame y no la filtración, la contención frente a la sobrecarga retórica, pero es a la vez la raíz del impulso creador, la *emoción que germinará* en el poema. Por esto mismo, si la filtración perdiera ese primer impulso, perdería también el *ritmo ordenador* de la música no sensual y la armonía de la gracia poética. La poesía de Gola juega siempre en este doble filo.

Según lo explica Guillermo Saavedra, el medio visual de los poemas de *Filtraciones* tiene una relación con el ideograma:

¹⁰⁸ “Aquello que, pareciendo garabato, fue comparado a pasos de insectos, a inconsistentes huellas de patas de pájaros en la arena, sigue llevando, inalterada, aún legible, comprensible, eficaz, la lengua china, la lengua viva más vieja del mundo”. (La nota es de Michaux y está contenida como tal en el mismo poema). Henri Michaux. “Ideogramas en China”. Trad. Valeria Joubert. *el poeta y su trabajo 12* (verano 2003). p. 57.

Al recorrer la luz propia que cada poema va emitiendo, al leer con cautela cada texto, uno descubre que la figura que la totalidad del poema traza en la página no obedece a una vocación de pintar la página como quien pide algo prestado a la otra musa. El dibujo guarda la relación que un ideograma tiene con la imagen de la cosa y con su significado. Si el desplegarse del poema —a veces sierpe; otras, un modo de escalera; o una caída vertical en la gravedad que el mundo le impone a la lengua— pudiera medirse con un osciloscopio, la lectura daría la equivalencia exacta que estas filtraciones le han impuesto a la materia oscura de la vida, del cuerpo, del recuerdo, del mundo.¹⁰⁹

Ideograma, pero "ideograma sin evocación", como acotaba Michaux.
Emoción germinada, impulso:

Rasguños, quiebres, inicios que parecen haber sido detenidos súbitamente. Sin cuerpo, sin formas, sin figuras sin contornos sin simetría, sin un centro, sin recordar nada conocido [...]. Abstraer es liberarse, desenredarse [...]. Cierta pintura china de paisaje pide velocidad, no puede hacerse sino con la misma distensión súbita que la pata del tigre que salta (para esto es necesario haber estado primero retenido, concentrado, libre de tensión sin embargo).¹¹⁰

Similar, como puede verse, a la posición estética de Gola: una *ascesis* y una creación enérgica: similar a como Gola encuentra al poema, es decir, como una resultante de la "condensación de energía que se manifiesta como una alteración del propio cuerpo", una alteración telúrica, nerviosa:

De modo semejante el calígrafo debe primero recogerse, cargarse de energía para liberarse luego de ella, descargarse de ella. De una vez [...]. La mano debe estar vacía a fin de no obstaculizar el influjo que le es comunicado. Debe estar lista tanto para el más mínimo como para el más violento impulso. Soporte de efluvios, de influjo... De cierta manera semejante al agua, a lo que ella tiene de más fuerte y de más liviano [...]. En esta caligrafía —arte del tiempo, expresión del trayecto, de la carrera— lo que suscita la admiración (fuera de la armonía, de la vivacidad, y dominándolas) es espontaneidad que puede llegar casi hasta el estallido. No imitar más a la naturaleza. Significarla. Por trazos, arranques. *Ascesis* de lo inmediato, del rayo. Tal como son actualmente, alejados de su mimetismo de otros tiempos, los signos chinos tienen la gracia de la impaciencia, el vuelo

¹⁰⁹ Guillermo Saavedra. *op. cit.* p. 66.

¹¹⁰ Henri Michaux. *op. cit.* pp. 57-64.

de la naturaleza, su diversidad, su manera inigualable de saber plegarse, volver a saltar, volver a alzarse [...]. La escritura debe tener una virtud tonificante. Ella es una conducta. Mostrar un bello equilibrio, uno que se ejemplar. Hasta los apasionados que fueron llamados "locos de la caligrafía", y que con ella perdían el beber y el comer y el sueño y el equilibrio de una vida, cuando retomaban el pincel, trazaban caracteres exentos de desequilibrio, plenos al contrario de un soberbio y nuevo equilibrio. El orden superior es dinámico.¹¹¹

El ideograma exige un grado de contención, remite a lo esencial de un suceso. Para Ernest Fenollosa, el chino es una lengua aislante, no está limitada como muchas de las lenguas de Occidente por las condiciones gramaticales, "permitiendo al poeta concentrarse en lo esencial y ser lo más conciso posible".¹¹² Así, en un atardecer otoñal, aparece sólo la quintaesencia del momento (similar hasta cierto punto a lo sucede con la poesía de Gola mediante la filtración de los recuerdos): el propio atardecer otoñal, y no la persona y los tiempos verbales.¹¹³

Quizá eso explique la razón de por qué para expresar el lenguaje esencial y vertiginoso (el de la *primera aproximación*) Gola recurre a una afinidad con el ideograma. En su prólogo a *En el aura del sauce*, la antología de la obra poética de Juan L. Ortiz que publicó a su regreso a México junto a

¹¹¹ Henri Michaux. *op. cit.* pp. 64-68.

¹¹² La cita pertenece a la introducción de Mariano Antolín Rato al libro de Fenollosa: *El carácter de la escritura china como medio poético*. España: Visor, 2001. p. 17. 2ª edición. En la misma página se señala que las llamadas licencias poéticas son apenas tímidos intentos por hacer más flexible la lengua, pero que sólo ciertas literaturas de vanguardia han tratado de liberar a la poesía de las reglas de la prosa y —como ya se mencionó— de la lógica, obteniendo efectos análogos a los de la poesía china más clásica y tradicional.

¹¹³ Según lo explica Antolín Rato, los poetas chinos no viven agobiados por crear metáforas nuevas: el significado que evoque un ideograma no tendrá un sentido unívoco, comunica una multiplicidad de posibilidades; tiene "suprasentidos metafóricos" (la denominación es de Fenollosa) como casi todas las lenguas. Así, cuando se habla de niebla o lluvia otoñal no sólo significa que el poeta hace naturalismo. Una nube a la deriva en el cielo, por ejemplo, indica exilio, alejamiento. En su libro *Cien poemas chinos*, el poeta Kenneth Rexroth señala en las notas finales varias de estas metáforas estereotipadas que no se han desgastado (ver *Cien poemas chinos*. Trad. Carlos Manzano. España: Lumen, 2001). Sería interesante revisar, en otro estudio, cómo funcionan estas metáforas orientales y las que ha creado la propia poesía de Gola a partir del paisaje que lo rodea o que recuerda: las llanuras, los caballos chúcaros —elementos característicos estos dos de un lenguaje argentino, es decir local, como quiere Gola—, los álamos, los ojos de las vacas, etcétera, considerando que el poeta no está haciendo sólo naturalismo. Lo que parece una repetición a lo largo de su obra, abriría una nueva y más amplia lectura de esta misma.

otra de Wallace Stevens —un poeta también influido por la poesía china, cuyo poema “Trece formas de mirar un mirlo” sería un gran ejemplo, sobre todo para la problemática en torno a las metáforas orientales—, dice:

Ortiz sospechaba que los idiomas occidentales, tan rígidos y lineales, han sido creados “como para dar órdenes”. Para él sólo el ideograma chino, tan próximo a la música, constituye un instrumento apto para captar los estados variables, indefinidos, contradictorios, imprecisos del sentimiento poético. Imposibilitado de usarlo, Ortiz se esmeró por restarle gravedad a su lengua, por aliviarla de todo peso.¹¹⁴

Esmero similar el de Gola, pues libró a la palabra de pesos retóricos, otorgando a su poesía una actitud renuente a impactar y permitiendo que la palabra vacilante pueda desplazarse con toda libertad (y rigor) sobre la página a partir de una filtración.¹¹⁵ Es la abstracción que deviene en desenredo, como dice Michaux. Desenvolvimientos sonoros regados en la página. Por eso la manera del ideograma es idónea para la íntima expresión que busca la poesía de Gola, pues, como lo señala Fenollosa, el ideograma “habla, a la vez, con la vivacidad de la pintura y con la movilidad de los sonidos”.¹¹⁶ Sonidos que danzan. Danzantes que inducen a los más acabados pensamientos como lo señalaba Valéry en *El alma y la danza*:

Fedro: ¡Tus imágenes no pueden quedarse en imágenes! Y he aquí, precisamente —como si de tu boca naciesen una abeja y otra y otra más—, he aquí el coro alado de las ilustres danzantes... ¡El aire resuena, y zumba presagios de la orquéstica!... No hay antorcha que despierte... ¡El murmullo de los durmientes se transforma!
Sócrates: Claras danzantes, por los Dioses!... ¡Téngolas por viva y graciosa introducción de los más acabados pensamientos [...]! Aquí la certidumbre es juego; diríase que el conocimiento ha dado con su acto, y que la inteligencia se presta súbitamente a las gracias espontáneas... Fijáos en aquella, la esbelta y absorbida en la pura

¹¹⁴ Hugo Gola. “Prólogo”. *op. cit.* p. 15.

¹¹⁵ El peso de las palabras en la poesía de Gola, en ese sentido, estaría más bien dado por la conciencia misma del espacio, pues cada verso, en el blanco de la página, es un punto de apoyo, de concentración localizada. En cuanto a esta descarga de pesos retóricos, conviene ver la nota “Pureza en la poesía” de Daniel Freidemberg, publicada a propósito de la aparición en Argentina de *Jugar con fuego*. No tengo la referencia de esta nota, sólo una fotocopia.

¹¹⁶ Ernest Fenollosa. *op. cit.* p. 34.

exactitud... ¿Quién será?... Es deliciosamente dura e inefablemente elástica. Accede, cobra y restituye tan exactamente la cadencia, que si cierro los ojos me la muestra mi oído exactamente. La sigo y la recupero, y no acertaré a perderla jamás, y si, tapadas las orejas, la contemplare, de tal suerte es ella el ritmo y la música que me será imposible no oír las cítaras.¹¹⁷

En una persecución similar, como puede verse, se inscribe Gola con su poesía; con la plasticidad y el ritmo, y la exactitud, dentro del cuerpo gimnástico. Como también es similar la ilación sonora que forman los nombres de aquellas danzantes con el devenir silábico de la poesía de Gola, tal y como se ve en la intervención de Erixímaco después de que Fedro y Sócrates continúan brevemente su diálogo sobre el nombre de la danzante que llamó su atención:

Erixímaco: Puedo deciros todos sus nombres. Éstos se combinan en un poemita que es fácil de aprender: Nips, Nifóe, Nema: —Nicteris, Nefelé, Nexis:—Rodopis, Rodonia, Ptilé...¹¹⁸

Por esta disponibilidad para involucrarse en la persecución de las danzantes —que atraerán al pensamiento bajo una lógica o un orden distinto al acostumbrado— la mano —como lo dice Michaux— debe estar vacía, libre de intenciones e ideas preconcebidas,¹¹⁹ posición receptiva que Gola alcanza

¹¹⁷ Paul Valéry. *op. cit.* pp. 14-15.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹¹⁹ Hugo Padeletti, en su ensayo “¿Cómo se lee un poema?”, cuenta una anécdota hermosa que además ayuda a distinguir la postura zen sobre esta disponibilidad del pensamiento, sobre cómo vaciar, según dice Padeletti, la mente de conceptos. La anécdota trata de un erudito occidental que visita a un sabio budista para preguntarle el sentido del budismo: “Mientras el monje preparaba el té, el erudito se explayaba en la exposición de sus innumerables conocimientos. Cuando el té estuvo listo, el monje pidió al occidental que acercara su taza y fue vertiendo el té hasta que éste desbordó de la taza, llenó el platillo y amenazaba con chorrear sobre el suelo. ¿Qué pasa?, preguntó el erudito, ¿no ve usted que la taza está desbordando? Así está su mente, contestó el sabio, ¿cómo podría entrar en ella el sentido del budismo?” (ver “¿Cómo se lee un poema?”. *Poesía y Poética* 31 (otoño 1998), p. 31). En un poema de Wallace Stevens, influido como ya se dijo por Oriente, se insiste en una actitud similar: “Debes convertirte otra vez en ignorante / Y ver el sol de nuevo con ojo ignorante / Y verlo claramente en su propia idea” (ver “Notas hacia una suprema ficción”. En *El hombre con la guitarra azul*. Trad. Miguel Ángel Flores. México: Universidad de Puebla, 1998. p. 133). Como buscaba Hokusai el secreto de las cosas y como lo busca Gola mediante la filtración del olvido y la meditación.

mediante la ascesis, desligada de sus recuerdos concretos para quedarse con su sustancia.

Esa persecución impone un trayecto y un desenredo. El poema es la expresión del trayecto (el rasguño) y el desenredo una conducta, una manera de incorporarse o erguirse frente a la experiencia poética.¹²⁰ Pero desenredo dosificado, como ya se mencionó; filtrado, en el caso de Gola. La vacilación o el *action painting* de Pollock o el pie variable de Williams son, como diría Michaux, no un desequilibrio, sino una forma distinta de equilibrio; no están ceñidos a una forma cerrada.¹²¹

Charles Olson, en su ensayo "El verso proyectivo", un manifiesto que apoya las necesidades del tipo de composición que se ha venido planteando, ve al poema como un proyectil que atraviesa la página y propone oponer a la forma cerrada —la forma heredada— la composición por campo, el verso abierto. Este tipo de verso exige al poema ser "una construcción de alta energía y, en todo punto, una descarga de energía"; el poeta debe exponerse en ese movimiento dentro del campo abierto: "cada percepción debe inmediata y directamente conducir a otra percepción ulterior"¹²²

¹²⁰ El término es de Juan Alcántara y se halla en una de sus anotaciones sobre poesía: "Cuando uno escribe un poema se encuentra erguido. En todas las demás cosas que hacemos estamos medio ciegos, medio sordos, medio encorvados" (ver "Notas sobre poesía". *Poesía y Poética* 9 (primavera 1992). p. 75).

¹²¹ Esto podría iniciar una explicación sobre el rechazo acostumbrado a este tipo de composición, pues el desconcierto ante lo extraño o inusual deviene en la negación. Motherwell (en unas notas que por cierto también tradujo Gola), que también se pronunciaba a favor del feliz acontecimiento en el cual el trabajo se desplaza por sí mismo, "sin la menor intervención crítica" —o de conceptos, como decía Padeletti—, explicaba así este problema de recepción relacionado con su obra: "Para el espectador ingenuo este cuadro (*The Liric Suite*) no tiene sino el aspecto de un conjunto de manchas informes... La razón es bien simple: el común de los mortales no quiere comprender cómo se forma una estructura, ni desde el punto de vista abstracto ni desde el punto de vista técnico. Lo que define una estructura es la relación entre los elementos. Así cuando alguien nos dice de modo perentorio: 'esto, lo que usted ve ahí, no tiene ninguna estructura' lo que está tratando de decir es: 'no encuentro allí el tipo de estructura que estoy acostumbrado a ver'. A decir verdad, todo lo que existe sobre la tierra es la consecuencia de una red interna de relaciones que vincula esos elementos entre sí" (ver "Black or White". Trad. Hugo Gola. *Poesía y Poética* 4 (invierno 1990). p. 35). De este modo es como las obras propuestas afectan al arte no sólo al nivel de la composición sino también de su lectura.

¹²² Charles Olson. *op. cit.* p. 32. Un ejemplo reciente de este proceso lo encuentro en la movilidad intuitiva de un grupo de música norteamericano, Dave Mathews Band, movilidad que no sigue un curso predecible, sino que va incluyendo y abandonando elementos sonoros, dando como resultado un *caos orgánico* o, como diría Olson, un poema proyectil. Como el programa elaborado durante el poema es un acto único, irrepetible, listo sólo para ser reanimado por el lector, en los conciertos de esta banda

(percepciones que, en la poesía de Gola, como se vio, están regidas por el movimiento silábico, en el que surge la velocidad que Olson exige para el poema proyectil). Implica una velocidad sobre todo de la mente, liberada, vacía, disponible para el movimiento de la energía. Una velocidad de la mente regida por el oído para obtener un verso que registre "tanto las adquisiciones de su oído como las presiones de su respiración":

la CABEZA, vía la OREJA, a la sílaba
el CORAZÓN, vía la RESPIRACIÓN, a la línea¹²³

El poema se vuelve así un cuerpo de energía que avanza y en su trayecto recoge y suelta elementos, creando relaciones entre ellos a partir de la sonoridad que el oído del poeta capta en su entorno. Se trata de componer con todo el cuerpo, de llevar a cabo la composición con el cuerpo. Involucrarlo, como en el *action painting*. Se vuelve un ejercicio físico. De este modo, juegan un papel importante las presiones respiratorias, sucede una alteración del ritmo —del ritmo cardíaco pero también del ritmo poético— debido a la agitación del cuerpo alterado por el vuelco de sus emociones. El poeta genera trazos sobre la página, que son gestos, *rasguños*, reacciones. Por esto mismo no puede limitarse a formas como el soneto, conformes durante siglos con su disposición estrófica. El poeta necesita, por decirlo así, un espacio para la danza; la del intelecto en armonía con la música del espíritu. La opción por *no pensar*, como diría Williams, ofrece la de *pensar con el poema*. El poeta, erguido durante la composición, es también un suceder; un suceder ritual, en el caso de Gola.

norteamericana se mantiene la originalidad de ese acto, de ese momento único que sería la canción, pues no se cifien a repetir la resultante obtenida, esforzándose por regenerarla en cada nueva interpretación. Reemprenden la experiencia auditiva. La primer resultante, sumada ya al cúmulo de objetos de la realidad, es punto de partida y no una meta para ser simplemente reproducida.

¹²³ Charles Olson. *op. cit.* p. 34.

La velocidad en los poemas de Gola existe, pero igualmente depurada. Lo que tenemos en la página, como dice Saavedra, es la excelencia verbal, pero tenemos también una filtración de la velocidad: la excelencia del movimiento. Los registros emotivos de esa excelencia, que no son mera información de museo, sino que afectan el modo de leer el poema. Su significado se alcanza si el lector se adentra en el movimiento o la lógica interna de la resultante: el lector es así mismo un suceder; debido a su disposición gráfica, los poemas están dirigidos a los ojos, y así los ojos también danzan...

5. Conclusiones

Tres aspectos medulares de la obra poética de Hugo Gola se abordaron en esta breve lectura: el camino ascético como un modo de alcanzar la creación poética; el lugar inicial que la música ocupa en su poesía; y el proceder gráfico que resulta de los dos aspectos anteriores.

Se anotó, además, una rápida introducción sobre la vida del poeta y su labor en torno a la poesía fuera de sus poemas. Atendí casos concretos de su vida, como su primer acercamiento a la poesía, sus años de convivencia con otros escritores argentinos y su exilio. Esto porque Gola es un poeta prácticamente desconocido, pero también porque buscaba con ello establecer algunas relaciones que me ayudaran a acercarme al sentido de su obra. Los riesgos de esta decisión eran grandes, pero era necesario correrlos, pues en la obra de Gola existe una relación directa entre el proceso de desarrollo existencial y el de experimentación estética.

De este estudio se puede rescatar la insistencia en una total apertura al influjo de literaturas de otras lenguas, aun a través de la traducción, entendida y valorada como una labor de recreación; recordando, como decía Pound, que el objeto de la traducción poética es la poesía. La obra de Gola se ubica dentro de un lenguaje que busca reafirmar su carácter americano frente al del español ibérico y a la vez se apoya en las distintas tradiciones poéticas, obteniendo así un sentido más abierto, pleno, universal. Su ejemplar atención por los problemas de la poesía en nuestros días, expresada a través de notas, traducciones y publicaciones periódicas —en las que otros poetas plantean sus dudas e indagaciones así como sus certezas—, su participación como poeta en esta problemática y su elegido carácter marginal, lo inscriben dentro de una corriente de poetas que en silencio renuevan la poesía de la lengua.

Otra insistencia clara de esta lectura es que el proceder de la poesía de Gola significa una manera distinta de enfrentar el fenómeno poético, porque su poesía se apoya en ciertas correspondencias con otras artes. Aquí se resaltaron solamente dos: las que sostiene con la música y la pintura. Del universo silábico en que *nace y se mueve* su poesía, removiendo la borra de recuerdos en el oído del poeta, a las reacciones gráficas como rasguños o abstracciones en la página; rastros telúricos que motivó el impulso, la emoción, la condensación de energía –similares en ese aspecto al ideograma–, hallé una obra riquísima en planteamientos y soluciones personales.

Una insistencia más es que este producto poético, en sus relaciones con lo real (la sociedad, el mercado, la naturaleza), significa una crítica del mundo. Crítica del derroche, de la acumulación y la desmesura, en dos niveles principales: el que atañe al común de las personas y el que concierne concretamente al trabajo de los poetas de su tiempo. Tal vez por la frivolidad de las tácticas del mercado, que tienden a la homogeneización de la experiencia humana y que afecta a la creación y la recepción de las obras de arte, Gola acude a la fuerza de lo natural para su creación poética.

En realidad, creo que desde la atención prestada fuera de sus propios poemas podemos percibir una actitud cuando menos inusual en torno a la idea de lo que es el trabajo del poeta, pero es en su poesía donde estas preocupaciones aparecen con toda su fuerza. Sería un contrasentido de la poesía de Gola divulgar las indagaciones de otros artistas que formulan a su vez una crítica del mundo y limitarse a repetir las. Preocupaciones, sin embargo, cuyo lugar en la escritura del poema es el de la latencia. Laten con fuerza dentro del misterio de la creación, se suman a la intimidad del poeta, a su naturaleza. Porque lo importante del poema no sería, por supuesto, que respondieran primeramente a preocupaciones formales y luego a la problemática que en sí guarda el nacimiento de un poema; no es en sí el

modo particular de escribirlo –la técnica–, sino que el poema nazca como *acto único* y no como una simulación de él, pero inequívocamente fuera de la trillada obra de arte, del *troppo artistico*, como decía Cage; dentro de la perspectiva histórica –obtenida documental e intuitivamente– que exige toda obra. Tan sencillo como lo señaló Huidobro: no podemos tener los mismos problemas que nuestros abuelos. Es un filo doble: hacer una poesía que busque sus propios medios de expresión, de acuerdo con la sensibilidad de su tiempo, pero, a la vez, enraizado a aquella *necesidad* que exigía Rilke, la de hacer poesía sin más. En esta breve lectura, estudié esos modos de creación, esas problemáticas formales de la poesía de Gola, porque en sí mismas son fascinantes, pero también porque considero que pueden replantear el presente poético. Uno de los atractivos externos de esta poesía es precisamente eso último: aunque tenemos en frente una obra comenzada hace más de cincuenta años, su lectura es prácticamente reciente, sobre todo si tomamos en cuenta que una tercera parte de la poesía de Gola fue publicada hace apenas un par de meses y que los libros anteriores, exceptuando un poco *Filtraciones*, eran inhallables hasta hoy y que su autor sigue escribiendo, sigue reformulando su obra. Su poesía es, por esto mismo, un atractivo problemático para el que lo estudia. No existe todavía un aparato de lecturas que haya participado en el sentido de la obra.

La poesía reunida se encuentra frente a nosotros con todo su cúmulo de sorpresas prácticamente inexplorado; es –parafraseando la expresión del poeta Franc Ducros– un *río único*, el proyecto de una vida que atiende fervorosamente a su pasado –a cierto pasado; o, más certeramente, a un *paideuma*– y lo conecta con su presente a través de su propia vitalidad. La poesía reunida de Gola revela una posición en la historia del arte. Sus poemas son ramas que, bien mirados, se extienden sobre el cielo con una fuerza natural y comienzan a ocupar un lugar en el tiempo y en el mundo.

Su obra, como puede verse, no es un hecho fortuito. Aprovecha primeramente el caudal de la obra y las enseñanzas de Juan L. Ortiz y a partir de él emprende sus propios riesgos. Eso, sumado a su exhaustiva investigación documental, compone a su vez una plataforma que puede encaminar a la poesía contemporánea hacia una transformación.

Con base en las investigaciones hechas sobre el editor y profesor que con su entusiasmo y su reformulación críticos de la poesía comienza a alterar el curso de una tradición; sobre el hombre enérgico que antepone su amor a la poesía a las adversidades del mundo; y sobre el poeta que, si bien escribe sus poemas dentro de un acto solitario y riguroso, ofrece generosamente su poesía, como un gesto de solidaridad humana, se ha intentado en este estudio otorgarle a su poesía un lugar y una valoración más justa.

Conversación con Hugo Gola

1

Casi al final de esta tarde arrecia el frío en el sur de la ciudad de México. Es el martes doce de octubre y llueve. Lento y gris, poblado de árboles, luce el ambiente que rodea el departamento de Hugo Gola en Torres de Mixcoac. No lento, estático, recorrido apenas por silbidos de aire que se harán oscuros conforme llegue la noche. De tanto en tanto vuelan algunos pájaros. Ya adentro, paredes blancas, cuatro sillas en torno de la mesa del comedor con revistas, libros, periódicos y papeles regados. En seguida, en la misma pequeña pieza, está la sala donde Gola acostumbra leer y recibir a sus visitas: tres sillas dispuestas alrededor de un tapete algodonoso, una amplia ventana que da a la ciudad, un cuadro relativamente nuevo de su mujer —la pintora mexicana Martha Block— y una mesita cuadrada de cristal, igualmente con libros, un par de lentes, las hojas de poemas y traducciones que le llevan algunos poetas jóvenes, y un ajado cuaderno de notas. Del techo pende sobre su silla una lámpara de lectura roja. Por ahí, a la mano, tiene los volúmenes del diccionario de María Moliner, algunos discos y una botella semivacia de tequila; en el suelo, apilados, guarda también algunos ejemplares de *el poeta y su trabajo* todavía envueltos en papel de estraza. Gola viste una camisa beige, un suéter azul y un pantalón de mezclilla; viste muy sencillo, a veces parece más un pintor que un poeta. Se ve fatigado, recién salió de una gripa, pero en ningún momento se queja, todo lo contrario, conversa muy amable y con entusiasmo, su emotividad y energía al hablar saltan en cualquier momento.

Gola empieza hablando de su reciente viaje a Argentina, de su amigo Juan José Saer y de la inminente visita del poeta brasileño Régis Bonvicino a México. Lo he visitado regularmente durante casi tres años, las conversaciones duran lo mismo una o dos o hasta tres horas. Se platica de diferentes cosas pero siempre se habla sobre todo de poesía. Prácticamente

no ha habido visita en la que el poeta no se apresure hacia su estudio y vuelva con libros. Siempre lee cosas de otros: Gironde, Valéry, Eielson, Ungaretti... La primera vez que lo conocí nos leyó –a dos jóvenes poetas y a mí– el poema "Cómo decir" de Beckett, en español y luego en francés, y dijo: "La poesía entra por los oídos". Su lectura es lenta pero emotiva, como si paladeara cada palabra, todo verso. Sólo una vez hablamos brevemente de su poesía, leyó dos poemas nuevos, anotados a lápiz en una ficha bancaria, y después comentó unas cuantas cosas. Eran poemas breves, uno escrito a partir de que leyera en un periódico español la traducción de un poema de John Ashbery y otro sobre un saxofonista que tocaba en una plaza:

–Siempre escribo de hechos concretos.

–Aunque el del saxofonista poco a poco se fue hacia otros lados, ¿no?

–Sí, así me sucede. Yo escribo bajo un impulso que nunca sé bien hacia dónde me lleva.

Esta vez viene de su estudio con un libro, *El grito*, de Florencia Abatte, una joven escritora argentina a la que conoció hace unas semanas.

–Es una buena novela. ¿Quieres leerla?

–Bueno, me cuesta la novela pero le entro.

–¡Sí, bueno, ya sabes, hay que tenerles paciencia a los narradores! – bromea.

Esta tarde quise conversar con Hugo Gola como en las otras ocasiones, salvo por la presencia de la grabadora. Luego entresaqué para esta tesis algunos momentos de la plática.

2

–El otro día me mandaron de Brasil dos libros sobre Augusto de Campos y estaba mirando que viene el procedimiento que él usa para traducir, el estudio que hace de la lengua de origen para pasar el texto al portugués: acentos, consonantes, vocales; esas son cosas que él respeta de una manera

sorprendente en sus traducciones. Pero lo que uno no sabe es si el respeto por todas esas cosas da como resultado un poema mejor que otra traducción que no siga ese procedimiento, si para traducir un poema se debe seguir el proceso de Augusto o una relación con el poema que permita lograr que la versión parezca como escrita en esta lengua. Los concretistas se esforzaron por ofrecer, digamos, una metodología de la traducción. Pero yo no sé si siempre han conseguido hacer con eso las mejores traducciones. Por ejemplo, a Óscar del Barco, un amigo de Córdoba, no le gustaba la traducción del *Eclesiastés* que hizo Haroldo.

-Supongo que Haroldo o Augusto no siguieron, digamos, de manera fría el esquema...

-No, no. Son gente de mucha sensibilidad, una formación excepcional y un rigor en el trabajo, sin duda. Pero ¿basta eso?, ¿es suficiente con tener todas esas cosas para hacer una buena traducción?, ¿te permite hacer una versión mejor que alguien que no tenía todas esas cosas y que de pronto se puso a traducir y dio en el blanco? Es lo mismo que escribir un poema, hay gente que tiene un gran dominio de todos los elementos y no puede escribir nada. O los críticos de pintura, que pueden hablar dos horas de un cuadro (que los colores fríos, que los cálidos y la pincelada y el arrastre y eso), pero vos decís: bueno, acá tenés la tela, acá el pincel, los colores... dale. Y no pueden hacer nada. Es decir, hay algo que viene de otro lado, tanto para traducir como para escribir. Eso lo he discutido con Saer. Él, que es un hombre con la cabeza muy bien puesta, con una formación muy rigurosa y muy inteligente y todo eso, daba la impresión de que podía escribir poemas. Sobre todo porque desde muchacho los escribió y así durante toda su vida continuó escribiéndolos. No toda su vida hasta ahora, sino hasta los cincuenta años. Yo le decía: pero *Juani*, esto no es una cuestión que uno pueda hacer con conocimiento, con formación sino que hace falta algo que llamaría inspiración. A vos no te gusta mucho la palabra pero la denomino

así para entendernos, para decir que hay una disposición interna que en un momento determinado se tiene y que le permite a uno pasar de un cierto estado a la escritura. Él me decía: no, yo puedo hacerlo también, me pongo hacer esto, aquello y lo otro. Pero pasó el tiempo y él cada vez escribía menos poemas. A veces le preguntaba cómo andaba y me decía: no, ¿vos sabés?, desde hace tiempo no puedo, no sé por qué... Y ahora lo tiene abandonado totalmente. ¡Pero podía seguir escribiendo novelas! Entonces le dije: ¿cómo te explicás vos que no puedas una cosa y la otra sí?

Hay una diferencia. El poema puede enriquecerse con toda clase de conocimiento y de manejo artesanal, todo eso es posible. Pero no es la causa del poema, eso no es lo que permite que uno escriba. Hay gente que no sabe ninguna de esas cosas y puede escribir muy buenos poemas. Uno no está proponiendo un elogio de la ignorancia, al contrario, cuando más se sepa, cuando más se trabaje, cuando más se esté desarrollando simultáneamente la sensibilidad, la afectividad e incluso la reflexión sobre la forma... pero cuando uno va a escribir, todos esos problemas tienen que estar resueltos de alguna manera, todo eso debe estar volcado en el interior de quien escribe. Hay tiempos en que uno observa, lee y mira cómo está hecho aquel material, cómo está armado, y eso va produciendo modificaciones en la apreciación, en el gusto, en el rechazo de cosas. Pero en la narrativa pareciera que no sucede lo mismo, salvo en una narrativa como la de Rulfo. En él nacían las cosas de la misma manera en que nacen en el poema: una especie de impulso, de empuje, que mueve a la voluntad. No es la voluntad lo que mueve la posibilidad de escribir sino algo que está detrás de la voluntad y que la mueve. Hay grandes haraganes que fueron empujados a escribir poemas. Eso es un nudo importante que... yo no sé, pensaba en los poemas de Haroldo. Los poemas suyos que más me gustan son esos casi últimos, unos líricos que él tiene. Los concretos nacieron negando la lírica; se hacía una poesía racional, inteligente, sin embargo, al final, Haroldo escribió algo

distinto, algo lírico, como "Piedras de Jerusalem". ¿De dónde salieron esos poemas? Y al lado de eso sale *La máquina del mundo repensada*, que está hecha en tercetos endecasílabos; a mí eso me deja totalmente afuera. Lo veo como una proeza artesanal, un manejo, un dominio, qué se yo, pero no me siento muy próximo a esa poesía. Incluso no me siento próximo a *Galaxias...* De Brasil me siento más cerca de Bandeira, de Drummond, de Leminski, de João Cabral. De Cabral de Melo no tanto lo de *El ingeniero* sino de *El perro sin plumas*, eso sí que me parece de un gran poeta. Y de los poetas recientes también me gusta lo de Régis, me cuesta trabajo leerlo, es duro ¿no? Me gustan esos que salieron el domingo en el periódico. También Duda Machado. Otro interesante es Ferreira Gullar, sin duda. Pero la presencia de los concretos en Brasil tuvo una importancia evidente sobre la poesía que se hace después. No significa que sigan la línea trazada por ellos, pero su trabajo hizo tomar conciencia de muchas cosas, y se introdujo de alguna manera no sólo el rigor en la escritura sino sobre todo una apertura a la poesía contemporánea del mundo, aproximaron el mundo a Brasil. ¿Y qué vas a hacer con esto que andas grabando, eh?

3

-No es que no haga falta un buen conocimiento de la lengua en la que está escrito el poema, entre más la conozcas mayor partido sacarás de tu lectura, pero en definitiva importa mucho más la relación que tengas con tu propia lengua. Relacionarse bien con otra lengua es una posibilidad de crear formas nuevas en la lengua de llegada. Se recibe otra forma que no ha sido elaborada en esta cultura, sino en otra, con otros antecedentes, todo eso se vuelca de pronto para constituir el trabajo de quien reciba ese material. Como dice Pound: haber hecho, no es igual que no haber hecho. Él tradujo a los provenzales, a los chinos y dijo: bueno, este material se los he dado a todos ustedes, se los he agregado para que puedan aprovecharlo. Nada se

pierde, en ese sentido, con una traducción, hay un enriquecimiento. Independientemente de que haya sido un logro total lo de los concretos, si vos tomás el libro de Augusto, *Linguagem*, donde hay traducciones de Dickinson, Yeats, los poetas metafísicos, encuentras algo que constituye una riqueza para los poetas brasileños y una apertura muy importante. Cage o Pound, por ejemplo, que a partir de los concretos fueron una cuestión cotidiana para alguna gente en Brasil y eso es muy importante, bien, bien importante. Incluso para negar la poética de la poesía concreta, la poesía posterior ha recurrido a sus mismos elementos... Pero pensá en México, por ejemplo: Haroldo, Décio y Augusto dieron mucho a la poesía brasileña, ¿y qué hay aquí? No es que no haya traducciones, la cuestión es otra: esos materiales no se agregan a la cultura, a la tradición, no son involucrados por los poetas.

Aquí hay una estructura y cuando alguien empieza a escribir esa estructura ya está lista. Las hay en todos lados pero la de aquí es distinta, tiene íntimos vínculos con el poder. Esta estructura da becas, premios, permite publicar libros. ¿Y qué hace la gente cuando empieza? Se adapta. En Argentina también existieron grupos pero no eran, en primer lugar, grupos que monopolizaran la cultura. Estaba por ejemplo el grupo Sur, pero fuera de ellos había un escritor que era su amigo, Borges. Era gente sin un poder similar al que tienen los grupos en México. Y al lado de eso estaba Roberto Arlt, que no tenía nada que ver y se dedicaba a hacer sus cosas. En Argentina eso no existe. La gente vive como puede. Acá tiene otra significación todo eso, este aparato no admite o no valora la entrada de otros elementos como los *Cantares* de Pound u Olson o Creeley o la tradición de la poesía italiana. No se leen ni se discuten ni se comparten. Eso establece diferencias. Eso le da una importancia a los concretos en Brasil y no a Paz o al grupo de Contemporáneos en México. Pero esto no significa que en Brasil se tenga un dogma, al contrario, se trata de trabajar con mayores

posibilidades. Lo dice Eliot: cada obra nueva establece un nuevo ordenamiento del pasado. Y eso sí sucede allá. Nosotros lo que tenemos que hacer no es integrarnos a una tradición nacional, sino a una que se ha ido desarrollando en América: Vallejo, Girondo, Juan L. Ortiz, Onetti, Rulfo, Guimarães... Los poetas de Brasil están más abiertos hasta en su manera de vivir, están más próximos a la vida que al arte.

4

Son casi las ocho. Cerramos la entrevista. Suena el teléfono. Es Régis Bonvicino. Que está en el hotel fulano y en la habitación tal. Ahora Gola se dispone a visitar a su mujer, que vive en el edificio de enfrente. "Con la pareja es mejor así", dice, "ni muy cerca ni muy lejos", y emprende una corta caminata entre esos edificios donde, como lo refiere en un poema de *Filtraciones*, hubo una vez un manicomio.

Sobre las losas húmedas y entre los árboles camina, y uno no sale de las Torres con una idea ni una imagen ni alguna palabra, sino con la firme sensación de que vive ahí un incesante movimiento.



F.L.D.S.

Bibliografía

ALCÁNTARA, Juan. "Notas sobre poesía". *Poesía y Poética* 9 (primavera 1992). p. 75-78.

ASCENCIO, Esteban. *Memorias de un poeta. Diálogo con Gonzalo Rojas*. México: Rino, 2002.

BAYLEY, Edgar. *Estado de alerta y estado de inocencia*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1996.

BONVICINO, Régis y Odile Cisneros. "La innovación es la señal de la reconsideración. Entrevista con Charles Bernstein". Trad. Nadia Mondragón y Rogelio Castillo. *el poeta y su trabajo* 14 (invierno 2003). pp. 3-10.

BOWRA, Charles. "Oda sobre una urna griega". En *La imaginación romántica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972.

BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 12ª reimpresión.

BRAQUE, Georges. "Los cuadernos de Georges Braque". Trad. Guillermo Sucre. *Poesía y Poética* 14 (otoño 1993). p. 35-39.

CASSIN, Alessandro. "*Live Transmission*: aproximaciones hacia una definición". Trad. Javier Barreyro. *Poesía y Poética* 34 (verano 1999). pp. 65-67.

COROMINAS, Joan. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*. Vol. 2. Madrid: Gredos, 1976. 3ª reimpresión.

- COSS, Jesús. "Primavera Babel". *El pez náufrago 1* (otoño 2003). p. 32.
- DE CAMPOS, Augusto. "Scelsi: el celocanto de la música". Trad. Gonzalo Aguilar. *el poeta y su trabajo 4* (verano 2001) pp. 62-73.
- DUCROS, Franc. *Prácticas poéticas contemporáneas: Italia y Francia (Giuseppe Ungaretti y André Du Bouchet)*. Trad. Dante Medina y Dulce Zúñiga. México: Universidad de Guadalajara, 1988.
- EIELSON, Jorge. *El diálogo infinito*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1996.
- El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos*. Juan Domingo Argüelles (ed). México: UNAM, 1998.
- EMMERLING, Leonhard. *Pollock*. Barcelona: Taschen, 2003.
- FAVELA, Tania. *Hacia la forma (aproximaciones a la poética de Hugo Gola)*. Tesis. México: Universidad Iberoamericana, 2004.
- FENOLLOSA, Ernest. *El carácter de la escritura china como medio poético*. Trad. Mariano Antolín Rato. España: Visor, 2001. 2ª edición.
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge. "Compartir la poesía. Entrevista con Hugo Gola". *La Jornada Semanal 453* (13 de abril de 1997). p. 3.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. "Poemas". *Poesía y Poética 15* (primavera 1994). pp. 61-76.

GOLA, Hugo. *Filtraciones. Poemas reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____. *Filtraciones*. México: Universidad Iberoamericana / Artes de México, 1996.

_____. *Vacilación*. México: Cuadernos de filodecaballos, 2003.

_____. "El primer poema". *Espacios para la Lectura* (2002). p. 32.

_____. "Prólogo". *En el aura del sauce*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987. pp. 9-15.

GÜEMES, César. "Recibirá el escritor Jesús Gardea un homenaje nacional hoy en el INAH". (Entrevista). En *La Jornada* 5724 (18 de octubre de 1998). p. 25.

HURTADO, Eduardo. "A propósito de Juan Gelman". *La Jornada Semanal* 483 (6 de junio de 2004). p. 10.

LEVERTOV, Denise. "A los ganadores de premios de la preparatoria de Nueva York". Trad. Patricia Gola. *Poesía y Poética* 7 (otoño 1991). pp. 80-81.

LUCERO, Hermenegildo. "Palabras de barro. Entrevista". *Poesía y Poética* 9 (primavera 1992). pp. 36-40.

MARIMÓN, Antonio. "Gelman y Gola: dos voces mayores de la poesía argentina viven en México". En *Último Tango en Buenos Aires, Diego*. México: Cal y Arena, 1999. pp. 180-186.

MARDEN, Brice. "Gestos, líneas". *Poesía y Poética 26* (verano 1997). Trad. Elisabeth Jiménez. pp. 31-46.

MATISSE, Henri. "Hay que mirar la vida con los ojos de la infancia". En *El poeta y su trabajo*. Vol. 2. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983.

MENDIOLA, Víctor Manuel. *Sin cera*. México: UNAM, 1998.

_____. "Las ínsulas extrañas". *La Jornada Semanal 442* (24 de agosto de 2003). p. 10.

_____. "Gelman". En *Nexos 315* (mayo, 2004). p. 80

MICHAUX, Henri. "Ideogramas en China". Trad. Valeria Joubert. *el poeta y su trabajo 12* (verano 2003). pp. 57- 68.

MILÁN, Eduardo. "Las cosas renacidas". En *Una cierta mirada. Crónica de poesía*. México: Juan Pablos Editor / UAM, 1989.

_____. "Respuestas a la encuesta 'La poesía en nuestros días'". *el poeta y su trabajo 13* (otoño 2003). pp. 73-76.

MOLINA, José. Traducción de "A escritura mefistofélica" de Haroldo de Campos. Tesina. México: Universidad Iberoamericana, 2002.

- MONTEJO, Adolfo. "Brasil, un continente poético". Correspondencia celeste. Madrid: Ádora Ediciones, 2001. pp. 13-34.
- MOTHERWELL, Robert. "Black or White". Trad. Hugo Gola. *Poesía y Poética 4* (invierno 1990). pp. 32-35.
- OLSON, Charles. "El verso proyectivo". Trad. José Coronel Urtecho. En *El poeta y su trabajo*. Vol. 2. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983.
- ORTIZ, Juan L. *En el aura del sauce*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.
- PADALETTI, Hugo. "¿Cómo se lee un poema?". *Poesía y Poética 31* (otoño 1998). pp. 36-40.
- _____. "Historia personal". *el poeta y su trabajo 11* (primavera 2003). pp. 67-70.
- PAVESE, Cesare. "Tienen razón los literatos". En *El oficio de poeta*. Trad. Hugo Gola y Rodolfo Alonso. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- POUND, Ezra. *Ensayos Literarios*. Trad. Julia J. de Natino. México: Conaculta, 1993.
- Prístina y última piedra. Antología de la poesía hispanoamericana presente*. Eduardo Milán, Ernesto Lumbreras (eds). México: Aldus, 1997.
- REXROTH, Kenneth. "Pierre Reverdy". Trad. Guadalupe Alemán. *el poeta y su trabajo 3* (primavera 2001). p. 7.

- REVERDY, Pierre. "Esa emoción llamada poesía". Trad. Néstor Leal. *el poeta y su trabajo 3* (primavera 2001). p. 15.
- RICOEUR, Paul. "El entrecruzamiento de la historia y de la ficción". En *Tiempo y narración. III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1999.
- ROWE, William. "Hugo Gola, poeta". En *Quimera* (julio-agosto de 2002). pp. 99-107.
- _____. "Respuestas a la encuesta 'La poesía en nuestros días'". *el poeta y su trabajo 14* (invierno 2003). pp. 86-88.
- SAAVEDRA, Guillermo. "Filtraciones". En *Magazín Literario 3* (septiembre 1997). pp. 66-67.
- SAER, Juan José. "La cuestión de la prosa". *El poeta y su trabajo 4* (verano 2001). pp. 3-6.
- _____. *El concepto de ficción*. México: Planeta, 1999.
- _____. "Prólogo". *Filtraciones. Poemas reunidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. pp. 7-13.
- STEVENS, Wallace. "Notas hacia una suprema ficción". Trad. Miguel Ángel Flores. En *El hombre con la guitarra azul*. México: Universidad de Puebla, 1998.
- UNGARETTI, Giuseppe. "Indefinible aspiración". Trad. Margara Russoto. *Poesía y Poética 24* (invierno 1996). pp. 59-63.

VALÉRY, Paul. "A propósito de El cementerio marino". En *Material de Lectura 3*. Trad. Miguel Rodríguez, Alfonso Gutiérrez. México: UNAM.

_____. *El alma y la danza*. Buenos Aires: Losada, 1944. 2ª edición.

VELASCO, Xavier. "Por contagio poético". *Letra Viva 85* (31 de agosto de 2003). p. 6. Texto a su vez tomado de la página virtual: <http://www.fullmoontonic.com/>

WEINBERGER, Eliot. "A la muerte de Kenneth Rexroth". En *Inventiones de papel*. Trad. Purificación Jiménez. México: Vuelta, 1990.

WILLIAMS, William Carlos. *Poemas, textos y entrevistas*. Trad. Martha Block. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987.

_____. "La música del desierto". *En algún otro lado. México en la poesía de lengua inglesa*. Roberto Tejada (ed.). México: Vuelta, 1992.

_____. "Revelación". Trad. Hugo Gola y William Rowe. En *El poeta y su trabajo*. Vol. 2. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983.