

Temas y variaciones sobre la poesía de Hugo Gola

Iván García

En un ensayo que trasluce su profundo conocimiento de la poesía de Hugo Gola, Iván García afirma que el poeta argentino no sólo conserva una íntima relación con el pasado sino que también toma conciencia de que trabaja con las herramientas que le da su tiempo. Sean estos versos un pequeño ejemplo de esto: “No más acopios / inútiles / ni enseres / ni baratijas / ni repisas / sólo paredes blancas.”

Si el poeta es “el que ve las cosas por primera vez”, entonces no hay progreso en el arte. ¿Rulfo superó a Dante?, ¿Matisse a Hokusai? Ni el caudal de erudición de un Ezra Pound garantizaría un ascenso sobre el resto de los poetas de la historia. Más bien el pasado se colma de un aura sacramental, irrefutable, de un prestigio estatuario, por el que “a nuestro parecer cualquier tiempo pasado fue mejor”, como dicen las coplas de Manrique.

Lo que se tiene con una nueva gran obra es el baile de fuego que se aviva, el baile de lo humano a través del tiempo. Lo que busca todo creador es hacerse digno de esa historia, de ese linaje, pero no desde el cómodo lugar

de quien se limita a repetirlo, cobijándose en un aparente bautismo de la tradición, de lo respetado.

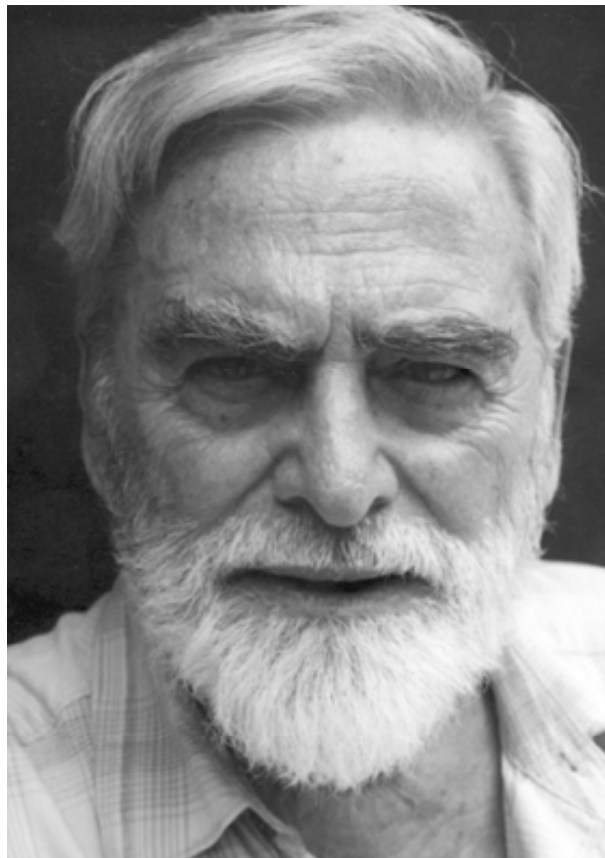
El artista tiene un sentido distinto de la *continuación* basado en la apuesta. Lo que busca es recordar, traer al corazón, el calor de lo humano por sobre la miseria del mundo. Y eso se hace, en el caso de los poetas, desde la lengua. La lengua es el lugar del anhelo y del sueño. Es también la salvación del poeta que es hombre y ciudadano y empleado común y corriente, en ella se concreta todo. Como Drummond de Andrade, que escribía poemas para compensar su “triste vida de burócrata”. O como Rilke, que anhelaba por sobre todo el trabajo

“siempre idéntico, el trabajo largo, sin final, sin ventura, en fin, el trabajo”.

Es decir, de alguna manera, todo verdadero artista intenta que su obra signifique un movimiento autónomo; el artista termina exigiéndose una contracción obsesiva de sí mismo (en la que se incluyen las obras leídas) a fin de erigir, o expulsar, un objeto primario. Construir un lenguaje dentro del lenguaje, como decía Valéry. Sin ello no hay razón de ser. Basta con mirar a un Jackson Pollock calculando el chorreo de tinta sobre la tela. Pero ¿y los grandes haraganes del arte? En ellos la contracción es absolutamente inconsciente, casi diría que involuntaria; no está guiada bajo una disciplina. Sin embargo, la contracción existe, como sea, en la concreción de la obra.

Pero hay algo más. Este deseo de concreción sucede en una feliz asimilación con aquello que se da por sí mismo, que viene sin buscarlo, sin esfuerzo, proveniente, como dice el dibujante alemán Julius Bissier, de una necesidad interior, y que es el origen único de la validez. No se trata aquí de destreza, que es exterior, sino de una voluntad anterior a la palabra cuyo agente es el cuerpo del poeta.

Es verdad que los cambios vistos a lo largo de la historia literaria muestran, como dice Pound, que “el hombre es caprichoso”, que formula sus propios instrumentos o modifica la manera de utilizarlos para explicarse el mundo. Varían las cosas, difieren las actitudes con que se encara el mundo y el poema, pero también es cierto que hay otras cosas que parecieran ser inherentes a los hombres y al trabajo que hacen. Ese es el rasgo humano que nos vincula y nos conmueve a lo largo del tiempo; el salto o el gesto venido del fondo del artista que lo saca del tiempo y lo libra de las simples formulaciones de una época, de un grupo específico. Lo que nace con el presente muere con el presente. Por eso el poema es “un sobresalto viviente del idioma”, como dice Juan José Saer, un hecho humano que atravesó el tiempo y la lengua y salta de entre su especie, aunque esté impregnado natural y favorablemente de sus días. El poeta es un adelantado de su época porque en sus poemas proyecta una sensación de su pueblo y de su tiempo haciendo a la vez *más puras las palabras de la tribu*. ¿Qué tribu? Ésta. ¿Qué palabras? Éstas mismas. Concreción, entonces, en dos sentidos: concreción de una singularidad y concreción de la identidad de un tiempo manifestadas en el proceder del lenguaje. De ahí que, como se dice, uno vaya a las obras de arte antes que a los libros de historia para conocer realmente el pasado de un pueblo. Con base en un proceder intuitivo y una formación documental, el artista va mediando entre su ser y su persona, va proyectando el rastro ineludible del tiempo. Antes que un vil rol representativo, el poeta se sustrae de toda generalidad, pero también de toda ambigüedad. O una vez más: construye un lenguaje dentro del lenguaje; hace más



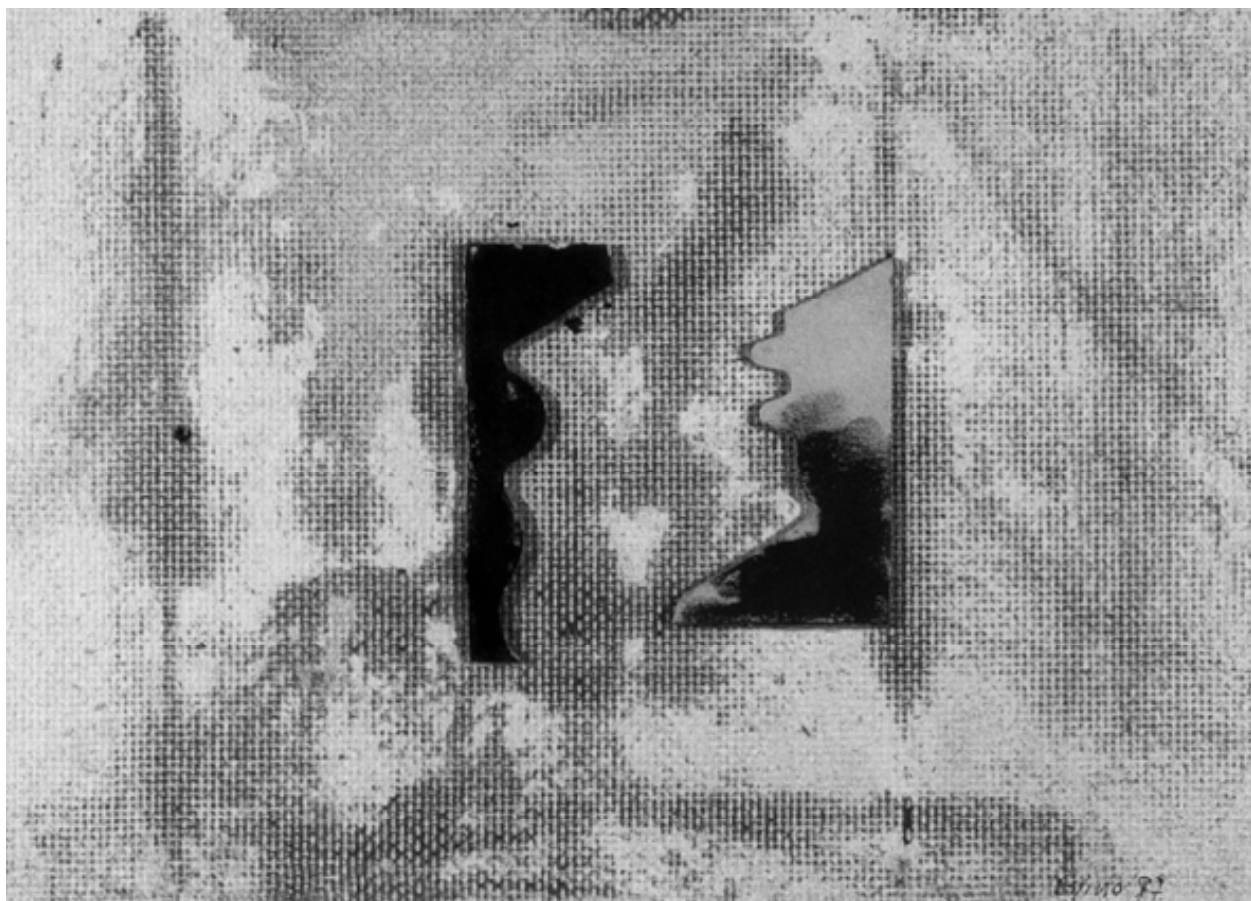
Hugo Gola

puras las palabras de la tribu. Por esto mismo, el poeta es el mayor de los hombres. Pero no nos confundamos: ese poeta nació porque la persona ordinaria se diluyó, está perdida, arde en el más profundo olvido de sí mismo, se ha asimilado por fin al orden natural de todas las cosas. Es un lapso. El registro que importa es el poema y la súbita señal de la que somos capaces los hombres. *Cuando el ego olvida, el poeta encuentra:*

Pájaros
 en el cielo
 pájaros
 pájaros negros
 o grises
 pájaros
 sólo pájaros
 en un cielo verde
 iluminado
 pájaros
 pájaros
 aire libre

Ésta es la poesía de Hugo Gola.¹ Exenta de toda esa testaruda distracción que aún hoy insiste en contrastar la tradición con la vanguardia; fuera, también, de la que

¹ Hugo Gola, *Filtraciones. Poemas reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 215. En adelante colocaré entre paréntesis las páginas de los poemas citados.



Fernando Espino, ensamble de chapadur y madera, pintados con acrílico, 1987

distingue entre poesía de la experiencia y experiencia de la poesía, o poesía referencial y autoreferencial. Lo que tenemos aquí es poesía sin más, poesía en estado puro, de una íntima relación con el pasado —con cierto pasado—, pero también con la conciencia de que un poeta debe indagar en herramientas acordes con la experiencia de su tiempo. El soneto entonces está saldado. No podemos tener los mismos problemas que nuestros abuelos, como decía Huidobro. *Paideuma*.

Lo que tenemos también es un proceder que no dicta, ni sentencia, ni responde, sino que más bien observa, participa y, casi siempre, tantea. Esto es lo que exigen, en el fondo, los poemas de Hugo Gola: la participación, el involucramiento en el tanteo léxico por parte del lector:

el tanteo es la forma
el balanceo inestable
adentro afuera
oscila el cuerpo
y el alma oscila (285)

No hay conocimiento ahí, sino movimiento. Un tanteo que busca “dar forma y darse forma por la vía de un silencio”. Un movimiento, un tanteo en lo oscuro, sin embargo, animado por esa íntima, y por lo tanto ineludible, necesidad de la que hablaba Rilke. Una oscilación mediante el poema en la que se establece un decidido *estar en el mundo*. Ésta es una premisa que recorre toda

la obra de Hugo Gola. Saer, en el prólogo de la poesía reunida de Gola, discute la observación que Eduardo Milán hace sobre que hay *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*, cuaderno publicado en los ochenta, ya que antes lo que había en la poesía de Gola era un “evidente desgarramiento” y que “lo exterior era alternativamente enemigo o benévolo dependiendo de la fluencia lírica”. Sea como desgarramiento o como actitud unitiva, ha habido siempre una relación franca con el mundo a través de la experiencia, de no contaminación conceptual, de *no ideas salvo en las cosas*. Su poesía no está desligada del mundo, sino afectada por su experiencia en él. Nada más lejos que una poesía de lo etéreo o de lo impalpable. Las cosas, como señala Milán, mantienen su pureza o su identidad. Rara vez en esta poesía una cosa es otra. Tus dientes ya no son hermosos por perlas ni tus ojos por luceros, como nos enseñaron en la primaria; tus ojos y tus dientes son hermosos porque son y parecen eso mismo, con la salvedad de que en *Filtraciones* el poema de amor aparece sólo para advertir una negativa: “no tengo voz para decirte / aquello / que sólo a voz te importa” (244).² Un mundo que pasa por un

² Además del poema citado, únicamente restaría mencionar “La muchacha del café”, incluido en *Poemas, 1960-1963*, para conocer esa parte de su obra.

filtro —el poeta— y con el cual deviene la transfiguración poética. No una transfiguración del objeto, como se dijo, mediante la metáfora tradicional de Occidente, sino mediante las *filtraciones*. Focaliza la atención en su propio margen de identidad y desde ahí lo resignifica. Aquí “una rama es una rama”, pero no la misma rama, porque la rama del poema es la rama del olvido: “Los objetos / ¿qué son ahora / en la hora de tu iniciación / y tu comienzo?” (181). Los recuerdos para el poema ya no están en los sentidos; arden en un lugar remoto o profundo de la realidad del poeta, transfigurados. Tal vez sea así, porque de este modo la forma no se sujeta a ningún antecedente y asume, por el contrario, un carácter inédito. El recuerdo se desenvuelve y se desenvuelve la forma. O más bien: sujeto al desenvolvimiento de la forma se recrea el recuerdo. A partir de *Siete poemas* y *Filtraciones*, cuando el poeta anda entre los cincuenta y los setenta años, Gola ya no trabajará únicamente con actos o circunstancias inmediatos. Su poema será ahora un suceso transfigurado por el desorden vivo de los años, es decir, de la memoria, renacida siempre a partir de la contemplación de hechos concretos, de la emoción suscitada por el contacto de las cosas. Aunque más que un suceso, un suceder, porque su material no es la nostalgia ni la rememoración sino la viva actualidad concretada dentro de la activación del caudal de los recuerdos; un caudal siempre animado, desde sus primeros

poemas hasta “Ramas sueltas” (conjunto final de la poesía reunida), por una música —un orden— no dirigida al oído, sino al espíritu, como decía Keats, antes de que todo termine cuando se cumpla el lenguaje:

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 concretan en el poema.³

Hugo Gola escribe a partir de un estado agudo de percepción, un estado de rigor que filtra y rige las palabras del poema, desde una condición ascética. El hombre pretende dirigirse hacia una interiorización en lo única

³ Antonio Marimón, “Gelman y Gola: dos voces mayores de la poesía argentina viven en México”, en *Último Tango en Buenos Aires*, Diego, Cal y Arena, México, 1999, p. 183.



Fernando Espino, ensamble, *decollage*, estampado y tachela, 1988

y verdaderamente esencial. Lo que se hace es una yoga. Un yugo. Un desprendimiento y no una renuncia. “Una disciplina que el hombre se impone” sin pesar. Esta *ascesis* para Gola es una gimnasia espiritual, es decir, del alma; una preparación hacia la “limpieza del terreno” poético que, sin ser ajena al cuerpo y a las palabras, se dirige al espíritu. Como los gimnosofistas, que eran así llamados porque danzaban desnudos:

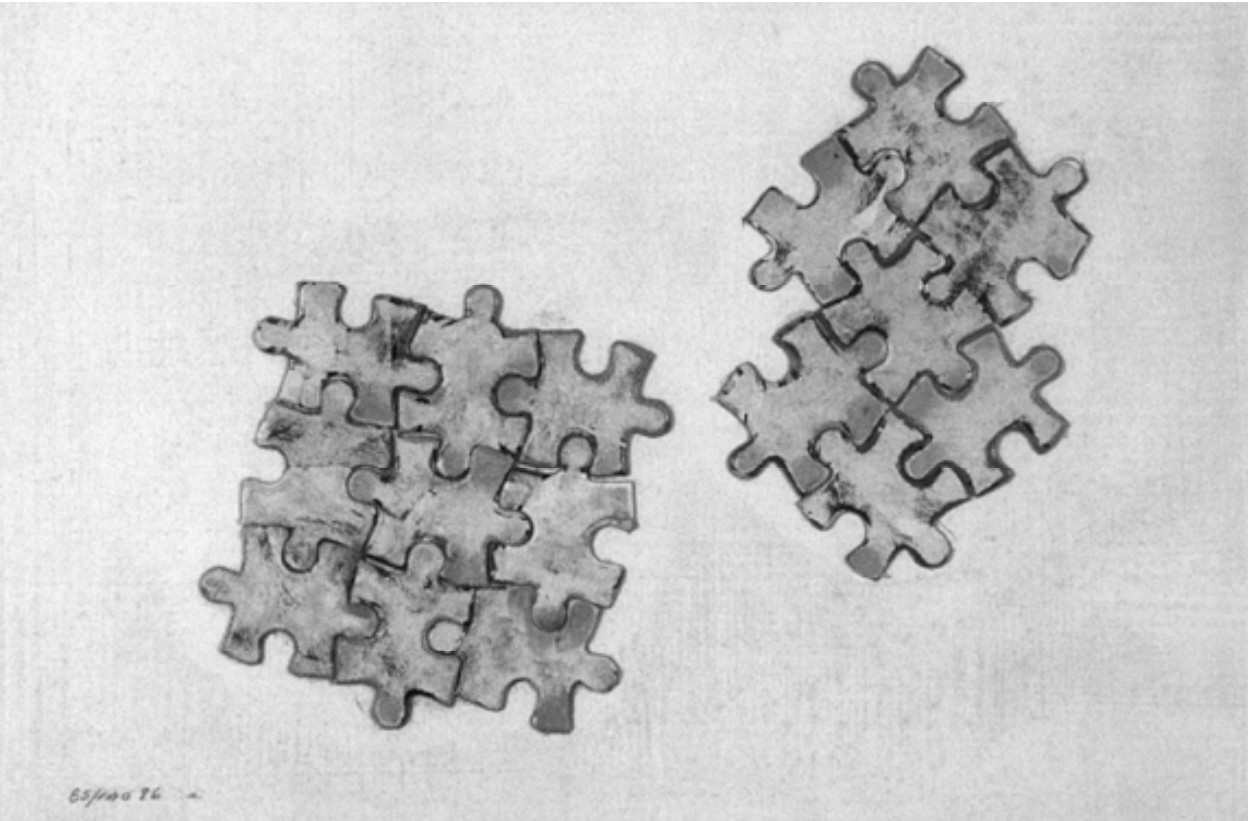
No más acopios
 inútiles
ni enseres
ni baratijas
ni repisas
 sólo paredes blancas
un pantalón
una camisa
una campera de cuero
un pan para cada día
una mínima cuota de carne
poca verdura
alguna fruta
 qué más?
tardes vacías
para subir al cielo solitario

Recién ahora empieza
 la gimnasia (216)

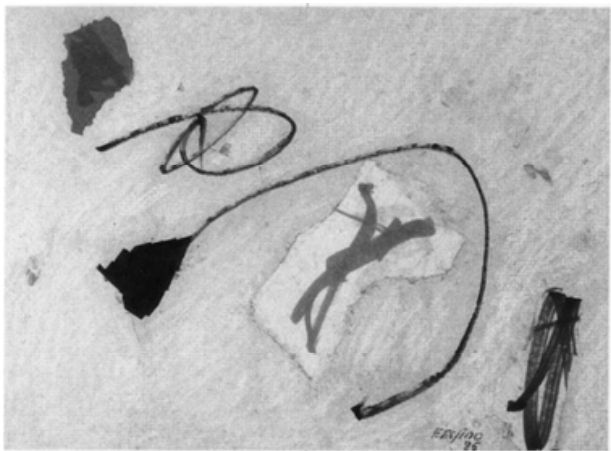
Crítica del lenguaje en dos vertientes: la que atañe al uso corriente de la lengua, al que hacemos a diario las

personas, de acuerdo con un mundo que casi rinde culto a la desmesura, a la acumulación y el derroche; y otra concerniente al plano estético, al uso que los poetas hacen del lenguaje basados en una retórica sobrecargada y al de la palabra sometida a las necesidades pragmáticas del mercado. En ambas estaría inserta, de uno u otro modo, la perturbación a la palabra por parte de las tácticas mercantiles: la acumulación de lo utilitario y la homogeneización de la experiencia humana que le imponen un carácter unívoco a la palabra.

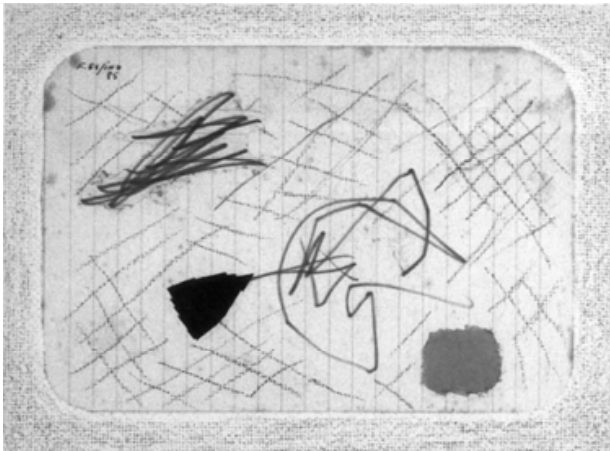
Para el gimnasta la música es accesoria. De ella se desprenderá también para imprimir el propio ritmo de sus evoluciones al poema. La danza de las palabras involucra de una manera muy especial al cuerpo (en la poesía), pero también, como dice Valéry al alma, donde rige la música. Así, la música se sitúa en el plano espiritual y forma parte de la interiorización del poeta, de la plasticidad y el ritmo del cuerpo gimnástico del poeta. Aquellos recuerdos filtrados, las percepciones que sobrevivieron al olvido transformándose, conforman la materia prima de la poesía de Gola, pero lo que le da forma a esa materia es la sonoridad de la música, su filtración ahora fónica. Aquí comienza la materialidad de su poesía. En el universo silábico *nace y se mueve*, recordando una vez más a Valéry, esa materialidad. Para William Rowe, crítico inglés y autor del ensayo más extenso y acucioso sobre la poesía de Gola, aquí radica la singularidad de esta obra: la no instrumentación de la sinfonía ya oída. A partir de un sugerido “universo de relaciones recíprocas”, de “resonancias”, como dice Valéry, cada palabra pareciera ser captada en minucias y que



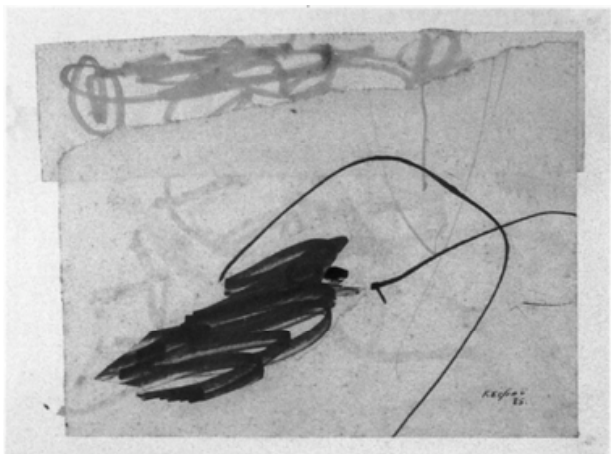
Fernando Espino, ensamble de cartones troquelados sobre chapadur, 1986



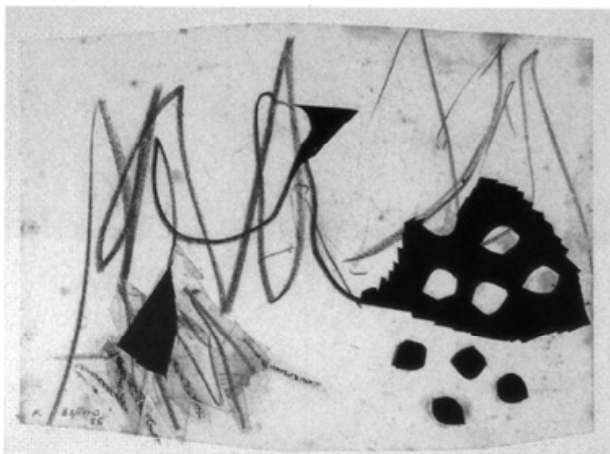
Fernando Espino, papeles sobre chapadur y trazos con fibra, 1985



Fernando Espino, papeles sobre paspartú con trazos de fibra y crayón, 1985



Fernando Espino, papeles sobre paspartú con trazos de fibra, 1985



Fernando Espino, collage sobre chapadur, 1985

alguna sílaba o fragmento de sílaba despertara a la siguiente, desmadejando al poema e imprimiéndole su propia velocidad y estableciendo, ahora sí, una absoluta conexión ritual con el mundo.

Aunque es acertada la observación de Milán acerca de que *Siete poemas* anuncia “un giro en la poesía de Gola”, sería erróneo pensar en una taxonomía que partiera tajantemente esta obra poética. Todo en ella denuncia lo contrario. Si en los poemas iniciales surgían las primeras indagaciones sobre el “asalto” de la música y a partir de *Siete poemas* el poeta se dedica a explotar una poética de la sílaba como detonante y en “Ramas sueltas” hallamos 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, hallamos una constante estética: palabras y versos cortos que avanzan o vacilan con una paciencia amparada en la salvación del impulso poético hacia una creciente complejidad, no sólo en cuestión de significado, sino también en lo que es su *extensión*, es decir en su *forma*, en la totalidad de esa *máquina de palabras*. 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 tomó un cauce formal menos tenso, nada más: un cambio en la modalidad formal. Pero es el mismo río, la continuación de un proyecto de vida, del trabajo “largo, siempre idéntico, sin final”, que se apresta, como soñaba el viejo Hokusai, a despertar libre sobre la página blanca.

Recientemente, el Fondo de Cultura Económica puso en circulación la poesía reunida de Hugo Gola. Recibamos entonces esta nueva gran obra que ahora nace a los lectores, dada su marginalidad. **U**