

El rumor de lo real en los poemas de Hugo Gola¹
The rumble of reality in the poetic work of Hugo Gola

Nombre: Tania Favela Bustillo²

Filiación: Universidad Iberoamericana (UIA), México, D.F.

Email: teamana@hotmail.com

RESUMEN

El presente ensayo propone una lectura de *Resonancias renuentes* (Buenos Aires: En Danza, 2011) último libro del poeta argentino Hugo Gola³ (1927-2015). La lectura parte de la idea del “montaje” como conflicto del cineasta Serguéi Eisenstein y propone, siguiendo algunos de los presupuestos de Walter Benjamin, una reivindicación del fragmento, de lo ínfimo, de lo inadvertido, en contra de una visión totalizadora que impone categorías preestablecidas desde dónde entender la “realidad”. El ensayo sugiere, entre otras cosas, entender al poema como la posibilidad de una mirada que moviliza, que desajusta esas categorías y que nos aproxima, desde las texturas mismas del lenguaje poético, al territorio denso y hormigueante de lo real.

Palabras Clave: Hugo Gola, poesía, texturas sonoras, lo real.

ABSTRACT

The following essay proposes a reading of Argentinean poet Hugo Gola's last book *Resonancias renuentes* (*Hesitant Resonances*) (Buenos Aires: En Danza, 2011). This reading parts from film maker Serguèi Eisenstein's idea of "montage" as a conflict, and proposes — following some of Walter Benjamin's ideas— a recognition of the fragment, the minimal, the unnoticed, in counterpoint to the comprehensive vision that imposes pre-established categories from which “reality” must be learned. Among other things, this essay suggests understanding the poem as a glance that disturbs those categories, and through the textures of its poetic language, launches us into the dense and effervescent realm of the real.

Keywords: Hugo Gola, poetry, sonic textures, the real.

“El sentido es una relación”, (194) señala Henri Meschonnic. Siguiendo esta mínima ecuación podría decirse que la *poesía es una relación* o bien, como lo señala Guillermo Sucre, que “el poema no es significación sino un sistema de relaciones”. (111) Lo que salta a la vista entonces es esa red, ese principio relacional que sustenta todo poema; lo que salta a la vista es que la composición no es algo trivial, sino uno de los aspectos centrales de la escritura poética.

Lo primero que llama la atención en *Resonancias renuentes* es, precisamente, su engranaje: dieciocho fragmentos dispares que chocan, se encuentran, se desplazan, generan vínculos, los rompen, construyendo, en ese movimiento, una estructura flexible y tensa a la vez. En *Resonancias renuentes* el lector está ante un montaje de fragmentos independientes, fragmentos que se correlacionan unos con otros, pero no de manera continua, sino creando entre ellos discontinuidades y tensiones. Serguéi Eisenstein, hablando del montaje en el cine, afirma: “Desde mi posición, el encadenamiento es simplemente un caso especial posible. Por lo tanto, el montaje es conflicto. Como es un conflicto la base de todo arte” (43). Desde esta perspectiva, la pregunta sería: ¿cuál es el conflicto que moviliza *Resonancias renuentes*?, ¿qué tensiones se crean al interior de esa red de relaciones que es el poema?

Hablando de los últimos poemas de Juan L. Ortiz, en el prólogo al libro *En el aura del sauce*, Hugo Gola señala: “Tenemos la impresión de hallarnos ante una red de palabras, delicada y precisa, aunque aérea, semejante a esas inmensas construcciones que las arañas pacientemente entrelazan, pero destinadas esta vez a registrar la música del mundo y el lastimado grito del hombre” (11). El hilo de la araña, la telaraña, aparece más de una vez en la visión de la composición de Gola. En *Resonancias renuentes*, el fragmento número 11 gira en torno a esa red y podría ser tomado como un eje desde el cual alumbrar la lectura del poema.

el hilo resistente
con que la araña teje
su red
enhebra cimas y abismos
momentos sueltos
sin antes ni después
agrupados en su devenir
hilvanados por la costura
del instinto o la memoria
nada navega
en un lago solitario
pero
ese hilo apenas rodea
o prolonga
en cada vuelta
todo florece de nuevo
en cada nueva vuelta
del sol
todo se construye otra vez

si cambia la lluvia
y la tierra cambia
si el aire de ahora
no es el mismo

de ayer

tampoco lo será la voz

ni la respiración

el hilo perdura

y ayuda a revelar

lo que vendrá

“¿es la memoria una forma

de culminación?”

¿o hay otros caminos?

la sola vista

el registro del oído

la piel

toda la piel

temblorosa y abierta

¿no engendran también revelación?

la música

el ritmo que se renueva

y agita

sonido sonido

nunca oído antes

¿prescinde de la memoria?

¿o se suma a ella?

el hilo sutil de la araña

toca enfila agrupa

lo que fue
lo que está siendo
y aun lo que un día
pueda ser (33)

Vale la pena considerar de cerca ese hilo de araña con que se teje la red, para después ir hacia la red: hacia esos fragmentos en relación, relacionándose o en busca de relaciones. En un poema anterior que se encuentra en su libro *Ramas sueltas*, Gola alude nuevamente a él: “La araña fría de largas patas/elásticas/emite su propia/baba/saca de sí/la serpentina inacabable/la extiende/la teje/la reteje . . . surge entonces/una red/casi invisible/elástica . . . no es un objeto/independiente/sale del cuerpo de la araña/y lo prolonga” (311). Aquí, interior y exterior desaparecen como marcos espaciales separados. En esa telaraña, en esa red, lo de adentro está afuera y lo de afuera es una extensión de lo que está adentro. La escritura poética es para Gola una especie de segregación parecida, quizás, a esa seda que las arañas biosintetizan y secretan a través de sus glándulas de hilado. Algo así sugiere también la poeta española Olvido García Valdés en su texto *La poesía, ese cuerpo extraño*: el título, dice, “alude, por una parte a la escritura entendida como segregación que ciertos organismos producen, segregación de algo que forma y no forma parte de ellos: un cuerpo extraño; y quizá nombra también, por otra parte, la extrañeza que a veces causa lo más propio, lo más vivo e innegociable de uno mismo” (440). Eso innegociable, eso vivo de lo que habla García Valdés es “un modo de estar en el mundo” (440); un haber habitado-sentido-pensado el mundo. Todos esos momentos dispersos, tambaleantes, fragmentados, borrosos, olvidados incluso, buscan una nueva forma de relación, una estructura distinta desde dónde re-conocerse, un hilo que los hilvane: instinto, memoria, cuerpo, dice Gola. El presente salta hacia atrás en busca de un origen, de las posibilidades latentes en ese origen aparentemente perdido. Gola salta hacia el espacio de la infancia, pero, en *Resonancias renuentes*, la infancia se abre no sólo a lo personal, es también el origen de un

lugar; los primeros mojones, y las primeras palabras: el inicio de una lengua. Memoria personal e interpersonal, pero también, percepción, rememoración, éxtasis, apuntan a uno de los ejes de *Resonancias renuentes*: el origen del poema. Eduardo Milán en su libro *Resistir* reflexiona sobre el origen:

No es extraño que en los grandes poetas del siglo . . . se presiente una íntima nostalgia por aquel momento original, el momento donde no existía nada que existiese. Siempre está presente el deseo de volver a empezar, por la sospecha verdadera de que allí, en aquél origen, ha quedado una posibilidad irremediabilmente perdida. (24)

Pero ir al origen supone, para Gola, comenzar y recomenzar siempre de nuevo: “en cada nueva vuelta/del sol/todo se construye otra vez” (33); de ahí las resonancias, los sonidos que vuelven, los mismos y a la vez diversos, de ahí también el retomar de su libro *Retomas*, en el que vuelve a ciertos motivos vistos desde ángulos distintos y de ahí también su insistencia en las *Filtraciones*⁴, en sus dos acepciones: algo queda retenido (se filtra), pero también algo se revela (se filtra), apuntando, como dice Gola a “lo que vendrá” (34). No se está hablando aquí, entonces, de un retorno al pasado, sino de una nueva mirada, de una revaloración, “y revaloración implica una rehistorización . . . la única forma de rehistorizar el pasado es verlo con los ojos de hoy”, señala Eduardo Milán (125).

Hay en *Resonancias renuentes* una mirada crítica hacia la historia, la Historia con mayúscula, tal como ésta ha sido contada, tal como supuestamente sucedió. Gola no traza una línea para cantar-narrar, no acumula hechos para tejer dicha historia, sino que construye una red, un montaje a partir de fragmentos dislocados, incluso descolocados, que muestran, justamente, la inutilidad de contarlo todo de nuevo, de entrar en ese orden aparente, impuesto, que selecciona los momentos más relevantes, los momentos que, según ese criterio, vale la pena recordar.

Desde una perspectiva tradicional, el que quiere contar la Historia selecciona los momentos de altura, las “cimas” y desde ahí traza un continuum. En *Resonancias renuentes* “cimas”, “abismos” y “momentos sueltos” tienen un mismo peso; incluso un detalle cualquiera, insignificante en apariencia, tiene un valor potencial. En este

sentido y retomando la idea de Walter Benjamin, habrían más similitudes entre el poeta y el cronista, que entre el poeta y el historiador: “El cronista que refiere los acontecimientos sin distinguir entre grandes y pequeños tiene con ello en cuenta la verdad de que nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido” (306). Tanto para el poeta como para el cronista cualquier momento es sugerente, cualquier momento es revelador. La visión vertical, lineal del progreso, que es la que hegemónicamente se impone, y la que dice qué es lo significativo y qué es lo insignificante, se reemplaza por un horizonte abierto.

Gola, en *Resonancias renuente*, construye una red que reivindica al fragmento y con él, lo supuestamente efímero y trivial:

2

mosquitos

mosquitos

con agujones

agresivos

desvelaron

las tardes

y las noches

y hubo caballos

salvajes

con las crines

al viento

inalcanzables

en la llanura abierta

estos fueron
los primeros pobladores
dieron color a aquellas soledades
los colores
de su pelo variado
colores que se alojaron
en la retina (11)

A lo largo del poema asoman ciertos elementos del pasado: el origen de un lugar, Santa Fe, la llanura pampeana. Gola se detiene por igual en los colonos, los indios, los caballos, los caranchos, los mosquitos, los zorros, los perros, las casuarinas, los ríos, el viento, el calor, el campanario, la iglesia, los niños, la abuela, el ganado; restos de un pasado que, sin embargo, sigue resonando en el presente: “no es posible/olvidar ese comienzo/está enredado en las vueltas/ y revueltas de la sangre/ en los primeros sobresaltos/ del corazón/ también en los relatos/primordiales” (13), escribe Gola, pero no hay entre esos elementos una relación vertical: el caballo, por ejemplo, que en la retórica criollista es un símbolo nacional relacionado siempre con el gaucho, no tiene en *Resonancias renuentes* un lugar simbólico. Gola no busca una empatía con ese pasado “glorioso”, fundacional, más bien somete al pasado a una mirada crítica, en la que todos por igual, indios, colonos y animales perdieron: “solo la friega/encontraron/la friega sin juego/sin baile/sin casa/hostil la tierra/perdido el sueño/todo perdido/ninguna recompensa” (43). En esa suma y resta la pérdida es el resultado y, desde esa perspectiva, la historia se modifica. Retomando una visión benjaminiana podría decirse, siguiendo a Buck-Morss, que Gola trae “a la conciencia esos elementos reprimidos del pasado (la barbarie realizada y los sueños irrealizados) que colocan «al presente en una posición crítica»” (367). Todo es pérdida, pareciera señalar Gola: “difícil cobijarse/ a la diestra del señor” (32); no hay ningún andamiaje en el cual sostenerse, de ahí la fuerza del poema como único punto de apoyo.

Volviendo a la estructura de *Resonancias renuentes*, así como no hay una mirada vertical, tampoco hay una relación de causa y efecto que enlace los fragmentos. Podría trazarse cierta continuidad entre el fragmento 1,2 y 3, pero a partir del fragmento 4, esa continuidad se rompe y lo que aparece como constante es la discontinuidad; sin embargo, esa discontinuidad no está exenta de un sentido, de una dirección. Al no haber un enlace de tipo serial, lo que anuda los fragmentos en esa red, es, en última instancia, la afectividad: esa zona no racional, pre-emocional, que en Gola pasa por la sangre, por el corazón y por el cuerpo. Según comenta William Rowe en una entrevista:

El afecto es desorganizado, excede la identidad, un afecto primario, se puede llamar sicoanalíticamente. Este afecto no está encaminado como la emoción, hacia un objeto, no alimenta la relación sujeto-objeto. Con este afecto no hay, a veces, ni sujeto ni objetos claros. Puede haber un fluir, una intensidad, pero ni objetual ni subjetiva . . . el afecto es preemocional. ("No se debe tomar..." párr.16)

Retomando las palabras de Rowe, me gustaría sugerir que es esa energía afectiva la que atraviesa y sirve de enlace entre las palabras de los versos, entre los versos de los poemas y entre los fragmentos sueltos de *Resonancias renuentes*; fragmentos que no sólo incluyen un pasado remoto, sino también un pasado inmediato y un presente que da entrada a otras voces/imágenes: T.S. Eliot, Iván Shmeliov, Béla Tarr, Cézanne. Esa energía afectiva que atraviesa al poema extiende los límites, abre la dimensión del lugar y del tiempo, ya no es sólo la llanura, el desierto, la ciudad que se asienta: Santa Fe. Es también, y quizás sobre todo, *el lugar del canto*, o el poema como lugar y, el lugar, como lo dice José Ángel Valente, "es el punto o el centro sobre el que se circunscribe el universo. La patria tiene límites o limita; el lugar, no" (16). De ahí lo imprevisible en

Resonancias renuentes, de ahí también los espacios vacíos, los saltos que se resisten a trazar la línea histórica de “una patria”.

Los fragmentos que componen al poema destruyen toda expectativa del lector. En el fragmento 4 leemos:

es más difícil

penetrar

que describir

alcanzar el nudo

la semilla

la claridad sutil

que se resiste

las palabras huyen

se esconden

o se prestan fácilmente

a repetir lo visible

construir afinidades

extraer la médula

revelar los tonos

secretos

es otro cuento (15)

Las palabras en *Resonancias renuentes* no buscan “repetir lo visible”, “describir”, copiar lo ya hecho o decir lo tantas veces dicho: mostrar, “revelar los tonos”, “extraer la médula” “es otro cuento”, escribe Gola, pero ese otro cuento no cuenta nada que se pueda re-contar, más bien construye, canta, danza en la página a través de esas líneas zigzagueantes tan características de sus poemas. “El tanteo

es la forma" (285), dice Gola en su poema "Vacilación",⁵ y ese tanteo que va formando al poema, ese tanteo que es la forma misma del poema, su vaivén, se va gestando a partir de la sonoridad. Hay, pienso, una relación fundamental entre sonido y afectividad en los poemas de Hugo Gola. ¿No será entonces, precisamente, el sonido ese "hilo resistente" que enhebra los "momentos sueltos"?; ¿no será el sonido el que permite ese salto hacia atrás y luego hacia adelante, que se dibuja en ese vaivén de las estrofas? El sonido borra la diferencia entre el afuera y el adentro: ese sonido es para Gola, en principio, un murmullo interior que resuena, que surge y que se materializa después en las palabras.

William Rowe hablando de la poesía de Gola comenta:

Creo que hay algo así como un sujeto flotante, no anclado en un espejo social-identitario y, en cuanto a la estructura poética, un sujeto que se ha escapado de las amarras (las murallas) del tipo de poema lírico en que, como estanco cerrado, la intensidad interior se separa del afuera. El 'yo' de Gola es más bien indefenso, y como en Creeley el paso de un verso a otro es un momento en que el yo se arriesga, se expone. Lo cual querrá decir que la estructura (fónica, rítmica, semántica) no resguarda al yo como cosa continua, estable y consistente sino lo convierte en un ocurrir (transcurrir?) incierto. El poema 'Vacilación' tiene estas características y además presenta un estado de éxtasis en que el afuera (la calle, la música – vulgar, ordinaria –) pasa adentro y viceversa. ("Hacia una poética radical" 20)

Quiero tomar dos ideas de Rowe que me parecen relevantes. Me interesa, en principio, la idea de ese sujeto flotante, indefenso, inestable, que es más un transcurrir, en relación al sonido en los poemas de Gola. Cuando pienso en sonido, me refiero a cadencias, tonalidades, modulaciones, respiración, pulso, tempo interior, ritmo, a la prosodia del lenguaje, al movimiento de las palabras en el

poema. En *Resonancias renuentes* las palabras conforman versos cortos y esos versos se van eslabonando a partir de un “ritmo significativo”. Gola comenta en su libro *Prosas* una carta que le envía Charles Olson a Robert Creeley:

. . . le informa, con cierto tono de desaliento, que deberá abandonar dicha escritura a menos que encuentre “un ritmo de significación” o “significativo” . . . No son, como podía pensarse, los “contenidos” explícitos del poema que está escribiendo lo que le preocupa, sino plasmar formas en donde aquellos objetivos revelen su verdad. Ese ‘ritmo significativo’ . . . es algo que no se obtiene mediante el ejercicio de la inteligencia. *Ritmo y encuentro* son palabras que se aproximan más al hallazgo que a la búsqueda. (74)

Lo que Hugo Gola está poniendo en el centro de ese comentario es: que el poder del sonido es mayor al poder del sentido, que “nada verdaderamente grande proviene de la reflexión” (26), que las formas son expresivas, y que éstas, las formas, se van construyendo a partir de una sensibilidad muy aguda por la sílaba y el ritmo. El sonido, entonces, es el que permite el transcurrir del poema, ese deslizamiento entre verso y verso en el que el “yo”, discontinuo, titubeante, resbala. El sonido es anterior al significado, anterior a la palabra y justamente es por eso que puede llevar al poema a una flexibilidad rítmica que flexibilice a su vez los contenidos. Aquí es importante señalar el constante uso de verbos infinitivos en *Resonancias renuentes* — resistir, olvidar, penetrar, alcanzar, revelar, abrazar, atrapar, apresar, conservar, etc.— que además de producir resonancias sonoras al interior del poema, permiten que el yo desaparezca ante la acción, y posibilitan el desplazamiento continuo entre la primera y la segunda persona, y la tercera persona en singular y plural, de ahí que el “yo” no tenga un marco que lo determine.

En *Resonancias renuentes* no hay una dislocación entre sonido y sentido, no hay ruptura de la sintaxis, lo que sucede es que el sonido se adelanta al significado y permite rotaciones, virajes, desplazamientos que el significado no hubiera

permitido. La visión poética de Gola se acerca en este sentido a la de Charles Olson. Uno de los puntos esenciales del ensayo de Olson, “El verso proyectivo”, es el que tiene que ver justamente con las cualidades sonoras de las palabras, o mejor aún, con los componentes sonoros de éstas:

Es por sus sílabas que las palabras se yuxtaponen en belleza, por estas partículas de sonido tan claramente como por el sentido de las palabras que ellas componen. En cualquier caso dado, puesto que existe la elección de las palabras, la elección, si hay un hombre detrás, será, espontáneamente, la obediencia de su oído a las sílabas. (31)

Más adelante Olson resalta la función de la sílaba como partícula de sonido y de sentido en cuanto constructora de palabras: es decir, la sílaba, al no asociarse a ninguna unidad de significado, puede pivotar, en una mente alerta, múltiples palabras e insinuar, hasta cierto punto, la dirección de un texto: “Es de la unión de la mente y el oído que nace la sílaba” (31). Es precisamente ese juego entre la mente y el oído el que dinamiza el lenguaje de *Resonancias renuentes*, que ya desde su título alude a la repercusión de un sonido en otro.

En *Resonancias renuentes* las acumulaciones de ciertos sonidos dentro del poema llevan y sostienen su carga afectiva, participan en ese “ritmo significativo”. Al interior del poema el uso de la aliteración y la asonancia permiten también ese deslizamiento del que se habló: **palabra-bárbara/ tonos-secretos-cuento/ esas-tierras-desiertas/ furia-rabia/ residuo-respira-presa-real/ desmesura-atenúa/ intentan-animan-olvidan-rememoran-veranos-inhumanos/ abatidos-abren-absorben/ rueda-carrera-realidad/ corridos-coros/ nada-navega/ perdura-ayuda/ sonido-oído/ ramas-playas-mismas-cosas-otras/ interminable-inalcanzable/ todavía-osadía/ primeros-temerosos-furibundos-ellos- despojados-montados-caballos-desbocados/ colonos-desconcertados/ casa-desvencijadas-ventanas-caídas-puertas-precarias-barridas/ aletea-álamos-altos/ casa-mansa/ construye-leyes/ palabras-soberanas-brotadas/ etc.** También son importantes la paranomasia (ganado-ganando/sílaba-silbante), la anadiplosis (si **cambia** la lluvia/y la tierra **cambia,-la historia** es breve/ los latidos de **la historia**), los

paralelismos (aquella torre/ aquel campanario/aquel reloj-con un ojo que no ve/ con un tacto que no toca), la anáfora (la ciudad//la ciudad//mosquitos/mosquitos//la copia/sí la copia), las derivaciones (campanario -campanas-campanadas/prefirió-eligió-dejó/quieta-quietud) y la repetición diseminada. En el fragmento 9 y en el 17, por ejemplo, este tipo de repetición hace resonar ciertas palabras que intensifican el sentido de los fragmentos:

9 viento//llega/viento/manchas/manchas//llegan/soplan/soplan//la tierra/ la tierra

17 fuego/fuego//lluvia/tiempo/tiempo//fuego/lluvia/tiempo/fuego/lluvia

Todo ese tejido sonoro-semántico tan sutil sostiene la estructura del poema y lo estimula, le da fluidez. No es entonces una idea la que sostiene *Resonancias renuentes*, sino ese engranaje afectivo-sonoro, ese “ritmo significativo” entre las palabras. Como lo sugiere Starobinski, “la poesía no es solamente lo que se realiza en las palabras, sino lo que tiene origen a partir de las palabras” (129).

La segunda idea del texto de William Rowe que quisiera pensar es la del “estado de éxtasis” que sobreviene en el poema “Vacilación” a partir de la música (el afuera) que pasa adentro y desborda al escucha. Transcribo parte del fragmento del poema al que Rowe hace referencia: un día/en plena calle/una mañana/quizá de otoño/grisácea/entre el ruido/y la música/estridente/en plena calle/un ritmo que/venía en el aire de afuera/anidó/en el cuerpo/se hizo uno/y de a poco el que era/fue dejando de serlo/y fue uniéndose al contorno/y las manos y los ojos/y los labios/fueron perdiendo pertenencia/invadidos/o más bien anegados/o disueltos” (288). En ese “estado de éxtasis”, en ese “trance”, como lo llama Hugo Gola al final de *Resonancias renuentes*, el yo se diluye, se fusiona con lo otro, pierde su identidad, expandiendo y ampliando sus posibilidades de conocimiento.

Sin cuerpo no hay éxtasis dice Gola en su libro *Prosas*:

En el cuerpo sucede todo. Sin este cuerpo precario no hay estados especiales, ni éxtasis, ni iluminación. Basta quizá, para que esto suceda,

que los sentidos actúen sin el control del pensamiento . . . En ese caso los sentidos se liberan y actúan por sí mismos, sin atender ninguna orden . . . Más los sentidos liberados traen al centro receptor una potencialidad desconocida, un esplendor que trastorna y amplía la experiencia, la vuelve imprevisible e inagotable. (59)

El éxtasis, el goce, posibilitan una experiencia más abierta, una manera de sentir-pensar al mundo distinta: los sentidos liberados de la racionalidad, de ese orden discursivo que el *logos* impone como directriz, encuentran una “potencialidad desconocida”, introducen lo “imprevisible”. En la poesía y poética de Hugo Gola, la apertura, la receptividad, la disponibilidad, son estados que permiten el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad y por lo mismo abren la puerta a un conocimiento excepcional: “la sola vista/el registro del oído/la piel/toda la piel/temblorosa y abierta/¿no engendran/también revelación?” (34). Vista, oído, piel, son bordes porosos que permiten el paso del afuera al adentro: lo exterior que se hace interior y lo interior que se hace exterior al materializarse en palabras. La palabra poética es interior y exterior a un mismo tiempo, es, como lo señala Ángel Valente, “resto o señal –fragmento- de estados privilegiados de la conciencia” (*Variaciones...* 69). Gola, reflexionando sobre ese tránsito de lo interior a lo exterior, sobre ese estado anterior a la palabra que la hace posible en el poema, comenta en una entrevista realizada por Osvaldo Aguirre:

Muchas veces el poema empieza con un sonido, o con una palabra que actúa como sonido. En ese instante la palabra se despoja de su significado corriente y pesa simplemente como materialidad. Una materialidad que se prolonga en otros sonidos, dinámica, y en su evolución conformará el cuerpo del poema. Ese sonido es el inicio de algo que vendrá y que él mismo induce, arrastra, promueve. Esa palabra encierra en sus sílabas la tonalidad del poema, lo prefigura de alguna

manera, porque en su aparición súbita y espontánea insinúa el cauce de las otras palabras que le siguen, ejerce sobre ellas una especie de poder magnético. (68)

La música a la que alude Rowe, y a la que siempre regresa Gola: “atrapar el ritmo de la canción/ apresar el silbido ronco de la urraca” (19), vuelve a poner al sonido en el centro, al sonido como materialidad, como componente físico del poema: “qué es el poema?/ respiración sonido/sílaba silbante” (37). Sonido y afectividad se enlazan necesariamente al ritmo del poema, pero ese ritmo está en principio relacionado con el cuerpo, de ahí podría sugerirse, siguiendo a Amelia Gamoneda, que habría huellas de ese ritmo corporal en el poema:

Desde antiguo en la historia de la poética esta huella del cuerpo se ha mostrado en la noción de ritmo. El ritmo es índice del cuerpo en el lenguaje, y testigo de esta convicción poética es, quizá, el cruce que en algún momento de sus trayectorias sufrieron las etimologías griegas de los términos «palabra» y «baile», ambos descendientes de «paraballein».

(156)

El ritmo visual de *Resonancias renuentes*, esas líneas zigzagueantes de las que ya se habló, registran ese baile o danza, y aquí me interesa resaltar que esa danza entre las líneas, esa ruptura del verso, no supone una medida predeterminada: los cortes están ligados al cuerpo, a la respiración, a la modulación del fraseo de Gola y esto implica un ritmo interior particular, íntimo; es decir, Hugo Gola construye un tempo interno y una dimensión temporal distinta a la del tiempo lineal, progresivo, discursivo. El tiempo poético, el tiempo del poema en Gola, pende, precisamente, de ese triángulo: afectividad-(cuerpo/ritmo)- sonido. Pareciera que ese tempo interior que Hugo Gola construye en *Resonancias renuentes* rompe constantemente con la posibilidad de expresar una frase melódica completa o formular un pensamiento completo en una misma línea. Es como si el sonido mismo del poema produjera, por un lado, el desplazamiento

sonoro de los versos, y por el otro, la demora, el retardamiento del sentido, de ahí, quizás, la renuencia de esas resonancias. Las rupturas del verso introducen a cada momento mínimas pausas, titubeos, vacilaciones, que registran e incorporan una puntuación dubitativa:

“milagro” es el
residuo
palpitante
la presa que respira
y queda en pie
subterránea búsqueda
de lo real
de sus hilos cambiantes
en la movediza materia
del entorno (22)

Las distintas sangrías utilizadas por Gola, además de que diseñan un ritmo visual, generan velocidades distintas entre los versos. Esas líneas zigzagueantes, caprichosas incluso, porque no hay ningún tipo de mecanismo de precisión que las regule, son como esos “hilos cambiantes” de la realidad, esa “movediza materia del entorno”. La fluctuación, la oscilación constante, produce la sensación de un equilibrio precario, provisional, que cuestiona la permanencia y por lo tanto, la continuidad.

Ahora bien, en ese *t(i)empo* poético, el pasado, el presente y el futuro se entretajan: “el hilo sutil de la araña/ toca en fila agrupa/ lo que fue/ lo que está siendo/ y aun lo que un día/ pueda ser” (34). Ese tiempo suspendido, esa pausa que rompe toda pretensión de continuidad, se encuentra, en *Resonancias renuentes*, con la imagen cinematográfica de Béla Tarr que, en *Sátántangó*, más de una vez, enfrenta al espectador a la imagen desnuda que vibra detenida en la

pantalla. En el fragmento 13 de *Resonancias renuentes*, la imagen se introduce como un centro desde dónde leer (transcribo una parte del fragmento):

prefirió

la forma

eligió la imagen

y la dejó vibrando

tanto tiempo

la dejó inmóvil

. . .

imagen quieta

desbordada de sí

perfora el tiempo

y lo aprisiona

dando dando

en su quietud

el pozo inagotable

. . .

adentro afuera

la marcha hacia ninguna parte

. . . (37)

En ese “perforar el tiempo”, en esa “marcha hacia ninguna parte”, surge la constatación de ese otro tiempo, que es el tiempo/ahora, el tiempo interior, afectivo, y no el del discurso, ni el de la historia, tantas veces trazado: “el cuento/sobra” dice Gola en ese mismo fragmento, y en el fragmento 5 vuelve aludir a ello: “la historia/la historia/que no te atrape/sustituir su correntada/con los

asomos de la intimidad/o la fractura de la pasión/vale más el desaire/el desencuentro/la pena de amor/o el abandono que no/tiene peso/conservar vivo/ el corazón que padece/vivo el ardor/de la sangre/ y ese calor que cubre/el cuerpo/y lo despierta” (19). El despertar se da entonces gracias a esa vibración afectiva, por llamarla de alguna manera, y esa vibración es también esa vibración sonora que recorre al poema o la vibración de la imagen detenida en la pantalla; ambas muestran una forma distinta de percibir la duración del tiempo: un presente-presencia que vibra, insistente, concreto, abierto. Ahí está nuevamente esa materialidad, ese componente físico que se impone ante cualquier idea. El elemento afectivo, enlazado a la materialidad del poema, reclama la atención del lector, reclama incluso la apertura de sus sentidos. El poema, escribe Gola en *Prosas*, “transporta un peso”, “un aura sensorial”, “una flexibilidad rítmica, sonora, capaz de producir en el lector un vivo placer” (16).

En *Resonancias renuentes* Gola propicia que la experiencia estética retorne a su campo original que, como lo señala Buck-Morss, no es el del arte, sino el de la realidad, el de la naturaleza corpórea, material:

. . . La estética es una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato, todo el *sensorium* corporal. Las terminales de todos estos sentidos —nariz, ojos, boca, algunas de las áreas más sensibles de la piel— están localizadas en la superficie del cuerpo, la frontera que media entre lo interior y lo exterior. Este aparato físico-cognitivo (...) constituye el frente externo de la mente, que se topa con el mundo prelingüísticamente y que, en consecuencia, no sólo es previo a la lógica sino también al significado. (*Walter Benjamin* 173)

De ahí la insistencia de Gola en los sentidos: el oído, la vista, el tacto; su insistencia en la materialidad del lenguaje, en ese “ritmo significativo” que nos sitúa en el ahora del poema, en ese espacio que el poeta construye y que permite la transferencia de energía, la posibilidad de la experiencia. El poema, dice Gola en *Prosas*, “es una construcción verbal que gravita sobre los sentidos, sobre la

inteligencia, sobre la subjetividad, y logra, en algunos casos, provocar un estado similar al que impulsó a su autor a transferir a lenguaje un movimiento oscuro del ánimo y de la sensibilidad” (15).

El poema construye un tiempo y un espacio interior/exterior; *Resonancias renuentes* termina con el fragmento 18, fragmento que alude a la construcción del poema y a las posibilidades que éste suscita:

miró el cuadro

con ojo experto

y como respuesta dijo:

“su brazo derecho

demasiado largo”

el autor

ahí presente

contestó enseguida

“no es un brazo

es una pintura”

¿quién lo contó?

ya no me acuerdo

si el cuerpo se construye

siguiendo leyes

la pintura dicta las suyas

líneas suben bajan

manchas crecen o se esfuman

colores que se exaltan

o se apagan
el pintor busca perdido
sueña inventa
compone espacios
llevado por el sol
por un dios que lo guía
avanza con un ojo que no ve
con un tacto que no toca
forja su danza multicolor
atrapa el timbre del sonido
del trance viene la medida
esa es la única realidad (49)

Gola alude aquí al cuadro de Cézanne, “El muchacho con chaleco rojo”,⁶ pero al referirse a la pintura, habla a un mismo tiempo, de la poesía. El poema, así como el cuadro, dicta sus propias leyes y es en este sentido que se libera de toda ley impuesta, de todo orden prescrito, de toda realidad instituida. La realidad, escribe Gola al final del fragmento 7, “la realidad/una manera de mirar” (24). El poema entonces no representa, no construye una ilusión de realidad, nos señala, más bien, una forma de mirar; pero esa mirada es también un pensar: un reflexionar-ver-sentir la forma íntima del poema y desde ahí mirar/sentir/pensar lo real. El poema abre ese espacio posible, ese lugar desde dónde mirar, desde dónde trazar una nueva dirección, en vez de quedar constreñido en una representación “realista”.

En relación a la representación realista el cineasta ruso Eisenstein comenta:

La representación de objetos en proporciones reales que les son correctas es, por supuesto, un mero tributo a la ortodoxia lógica formal. Una

subordinación para con un inquebrantable orden de cosas . . . El realismo absoluto no es de ninguna manera la forma correcta de percepción, es, simplemente, la función de una cierta forma social. (38)

Si, como lo dice Pierre Reverdy, la poesía es libertad, el poema es indomesticable, y por lo tanto hace saltar las reglas para crear las propias. Ese no subordinarse ante ninguna "realidad" ya trazada, ni ante ninguna "verdad" anteriormente configurada, ese rechazo a ser domesticado, es lo que le permite al poema abrir grietas en esa realidad ilusoria, encontrar nuevas relaciones y revelar, aunque sea por un instante, lo real: "del trance viene la medida/esa es la única realidad" (50). El trance (el éxtasis) permite una medida distinta, una mirada que moviliza, que desajusta; le permite al poeta (y quizás también al lector), adentrarse en ese "territorio denso y hormigueante" que está fuera de la mente y comprende "nada menos que la totalidad de nuestra vida sensible en su conjunto" (*Walter Benjamin* 173).

Habría entonces que entender el "trance", el éxtasis" como apertura y fusión a un mismo tiempo, incluso como un despertar: ahí, en ese estado de excepción, el yo desaparece como censor y por lo tanto la vivencia, que no pasa necesariamente por la conciencia, emerge como *materia* para el poema: "subterránea búsqueda/ de lo real/de sus hilos cambiantes/en la movediza materia/del entorno" (22). Aquel que toca "su materia, escribe Giorgio Agamben, encuentra simplemente las palabras necesarias. Donde acaba el lenguaje empieza, no lo indecible, sino la materia de la palabra" (19). O en palabras de Hugo Gola:

El poeta, al revelarnos por la palabra otra realidad, nos está diciendo también que el lenguaje no lo es todo, y que el uso rutinario de éste suele encubrir lo que es esencial. El poema, a menudo, con un lenguaje oscuro, inconexo, alusivo, ambiguo, nos coloca de nuevo en el centro de la experiencia humana. El poema nos propone liberarnos de la costumbre, y aun en su oscuridad puede transportar una fuerte carga emotiva de la que

carece el lenguaje de la información. La palabra del poema es palabra condensada, comprimida, pero abierta al *rumor de lo real*. (*Prosas* 57)

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *La idea de la prosa*. Trad. Laura Silvani. Barcelona: Ediciones Península, 1989. Impreso.

Benjamin, Walter. "El concepto de la historia." *Obras*. Libro 1 , vol.2. Madrid: ABADA Editores, 2008. Impreso.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: Visor/ La balsa de medusa, 2001. Impreso.

---. *Walter Benjamin, Escritor Revolucionario*. Trad. Mariano Lopez Seoane. Buenos Aires: La marca editora, 2014. Impreso.

Eisenstein, Serguéi. *La forma en el cine*. Buenos Aires: Ediciones Lonange, 1958. Impreso.

Gamoneda, Amalia. "Inscripción poética del cuerpo." *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Ed. Miguel Casado. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2009. Impreso.

García, Valdés Olvido. "La poesía un cuerpo extraño." *Esa polilla que delante de mí revolotea*. Barcelona: Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, 2008. Impreso.

Gola, Hugo. *Prosas*. Córdoba, Argentina: Alción, 2007. Impreso.

---. "Ramas sueltas." *Filtraciones. Poemas reunidos*. México: FCE, 2004. Impreso.

---. *Resonancias renuentes*. Buenos Aires: En Danza, 2011. Impreso.

---. "Siento la intensa atracción del silencio." Entrevista con Osvaldo Aguirre. *Resonancias renuentes*. Buenos Aires: En Danza, 2011. Impreso.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores, 2007. Impreso.

Milán, Eduardo. *Resistir*. México: FCE, 2004. Impreso.

Olson, Charles, "El verso proyectivo." *El poeta y su trabajo II*. Trad. José Coronel Urtrecho. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1983. Impreso.

Ortiz, Juan L. *En el aura del sauce*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, 1987. Impreso.

Rowe, William. "Hacia una poética radical." Entrevista. *Revista Cesura* 3 (nov. 2014): 18-25. Impreso.

---. "No se debe tomar por sincera la sinceridad del poeta." Entrevista con Víctor Vimos. *El Telégrafo* 14 Dic 2014. Web. 10 Feb 2015.

<<http://www.telegrafo.com.ec/cultura/carton-piedra/item/william-rowe-no-se-debe-tomar-por-sincera-la-sinceridad-del-poeta.html>>

Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras (La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure)*. Trad. Lía Varela y Patricia Willson. Barcelona: Gedisa Editorial, 1996. Impreso.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia, Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, D.F.: FCE, 1985. Impreso.

Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 1971. Impreso.

Valente, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de la piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991. Impreso.

¹ El presente ensayo forma parte de mi proyecto de investigación postdoctoral: "Poéticas Iberoamericanas contemporáneas: encuentros y desencuentros", proyecto que realizo en la Universidad Iberoamericana (UIA) gracias al apoyo de la beca CONACYT.

²Tania Favela Bustillo (Ciudad de México, 1970). Publicó el libro de poemas *Materia del Camino* (Compañía, 2006), la traducción (en colaboración con Jahel Leal) del libro *En la tierra* de Robert Creeley (Textofilia, 2008), el libro de poemas *Pequeños resquicios* (Textofilia, 2013) y la antología *El desierto nunca se acaba* de José Watanabe (Textofilia, 2013). Estudió la Maestría en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana. Estudio el Doctorado en Literatura Latinoamericana en la UNAM. Actualmente realiza una estancia postdoctoral en la Universidad Iberoamericana. Desde 1994 imparte clases de literatura en el Departamento de Letras de la UIA.

³Hugo Gola (1927-2015), poeta argentino. Entre sus libros de poemas se cuentan *Jugar con fuego. Poemas 1956-1984* (Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina), *Filtraciones* (México, Universidad Iberoamericana, 1996), *Filtraciones. Poemas reunidos* (México: FCE, 2004), *Retomas* (México: Aldvs, 2010) y *Resonancias renuentes* (Buenos Aires: En Danza, 2011). También ha publicado *Prosas* (Córdoba, Argentina: Alción, 2007), y las antologías *El poeta y su trabajo II, III Y IV* (Universidad Autónoma de Puebla), *Antología de literatura para jóvenes* (México, Universidad Iberoamericana). Además de las revistas *Poesía y poética* (1990-1999) y *El poeta y su trabajo* (2000-2010).

⁴*Filtraciones* es el título de un libro de Gola y da nombre a los poemas reunidos que el FCE publicó en 2004.

⁵El poema "Vacilación" forma parte del libro *Ramas sueltas* que se encuentra en *Filtraciones*, poemas reunidos.

⁶Agradezco a Luis Verdejo el haberme precisado el cuadro de Cézanne al que Gola hace referencia.