

homenaje a hugo gola

- homenaje a hugo gola

■ Homenaje a Hugo Gola

Encuentro de Cine Documental
Santa Fe 2015



El sábado 4 de julio de 2015 falleció Hugo Gola, personalidad relacionada con la poesía, con el cine, con la cultura de Santa Fe. En el comienzo del Encuentro de Cine Documental Santa Fe 2015, discípulos y amigos le rindieron homenaje.

LUIS PRIAMO:

Hugo Gola y Juan José Saer fueron los docentes de mayor influencia para buen número de alumnos del Instituto. También para mí, en especial Gola. Sus clases de Integración Cultural, como lo expresa el nombre de la matrícula, procuraban crear en nosotros una comprensión del conocimiento y la cultura en relación con el contexto social e histórico donde se desarrollaban. Esta relación era observada desde el punto de vista de la cultura, y más precisamente desde la creación artística, con lo cual se evitaban las deformaciones que un concepto sociológico de culto marxista sobre la historia del arte solía imprimir en la época: el del arte como una más de las emergencias ideológicas surgidas de los procesos económicos de las sociedades. De todos modos, cuando entrábamos al Instituto, sobre todo quienes habíamos tenido una pobre o ninguna relación con el mundo de la cultura y el arte, no percibíamos nada de eso: simplemente comenzábamos a mirar las cosas de la cultura, la sociedad y la política en el registro dialéctico desarrollado por Gola.

Tengo muy presente las clases donde veíamos el surgimiento de la primera forma de creación independiente que se dio en estas tierras, en coincidencia con las guerras de emancipación: la poesía gauchesca. Apoyados en una bibliografía exquisita y abundante (Martínez Estrada, Pagés Larraya, Mastronardi, Borges), que yo leía parcialmente, ya que me era, si no hostil, sí extraña y dificultosa, comenzábamos a comprender no sólo los fenómenos culturales que estaban en nuestros orígenes nacionales, sino también los procesos sociales concomitantes desde una perspectiva nueva. Recorriamos la historia del país y su cultura a grandes trancos, pero apoyando los pies

en momentos esenciales, es decir aquellos señalados por las manifestaciones culturales que los caracterizaban. Mientras tanto, aprendíamos a leer. Este es un hecho decisivo en la formación y madurez de una mente. Para alguien que era muy lector de literatura chatarra, como yo, lograr familiaridad con escritores complejos no fue fácil. Nadie cambia de la noche a la mañana. Nadie deja el vino carlón por un buen malbec en poco tiempo (ni se pasa de Marcial Lafuente Estefanía a Antonio Di Benedetto en un santiamén). En realidad uno debe *obligarse* a beber lo bueno para ir torciendo el paladar en esa dirección, y eso se logra si uno tiene absoluta confianza en la nueva orientación y en las personas que se la indican. Quien, como dice Pavese, “está extraviado por una falsa preparación, casi una propaganda, que le oculta y desfigura los valores”, necesita *creer* para insistir una y otra vez en comprender lo que se le resiste. Es un acto de voluntad sostenido por una confianza absoluta en los mentores. Por lo que a mí me toca, eso transmitían Hugo y Juani.

He mencionado a Di Benedetto con premeditación. Una noche (yo ya estaba en segundo año y bien integrado al Instituto) llegué Juani exaltadísimo. Entró al aula, donde Hugo estaba por comenzar la clase, y comenzó a hablar con un entusiasmo desbordante: “¡Acabo de leer la novela más extraordinaria que se escribió en este país!”. Era *Zama*, de Di Benedetto, que había leído de una sentada durante la tarde. No recuerdo exactamente los comentarios que hizo respecto del texto, pero me acuerdo muy bien que en un momento dijo: “Ya Jorge Conti me había dicho que *El silenciero* era extraordinaria”. Su excitación era contagiosa, y el deseo inmediato de leer *Zama* una con-

secuencia natural, de modo que al día siguiente la compré y la leí enseguida. Y luego *El silenciero*, que todavía tengo en la primera edición de Troquel.

Si bien Juani era menos ordenado que Hugo para dar sus clases, en cualquier momento te deslumbraba con observaciones agudas y luminosas, que además entraban a los temas con el filo de la mente creadora. Comentando *Las amigas*, el film de Antonioni basado en la novela de Césare Pavese *Entre mujeres solas*, Juani dijo como al pasar, pero enfáticamente: *Antonioni leyó a Pavese entre líneas y desarrolló el tema de la imposibilidad de las relaciones amorosas entre personas de clases sociales diferentes*. No recuerdo si hizo otros comentarios. Es posible, aunque con esa frase ya era más que suficiente. Siempre la recordé, y siguiendo el camino que ella sugiere pensé muchas veces en la tragedia radical que implica la división social de clases, hurtando a las personas la posibilidad de relacionarse profundamente entre sí. También me llevó a reflexionar sobre mi propia formación espiritual, moldeada en los talleres de la llamada cultura popular, cuyas historias contaban exactamente lo contrario. Al respecto, la obra más inolvidable que recuerdo de mi infancia fue *El galleguito de la cara sucia*, una radionovela con Elcira Olivera Garcés y Eduardo Rudy, donde el inmigrante pobre del barrio terminaba con mucho dinero y se casaba con la hija de la familia rica de la vecindad, que al principio lo había despreciado.

Las preocupaciones que Hugo trajo al Instituto cuando se hizo cargo de la cátedra de Integración Cultural, en 1962, están reflejadas en una lista de preguntas que formuló a los alumnos recién ingresados de esa promoción y que se conserva en el Archivo Histórico de la Universidad. El objetivo, desde luego,

era averiguar los conocimientos y lecturas que aquellos traían —referidos a las dos áreas de la cultura que justamente procuraba integrar en su cátedra, es decir la histórico política y la artística—, pero el contenido de las preguntas también revela el insistente interés de Hugo por el conocimiento y consideración del arte moderno sin prejuicios ideológicos, habida cuenta de los ataques que recibía desde la izquierda tradicional y de la crítica y la postergación académica que también sufrió durante la administración peronista. Era la misma preocupación que había llevado a un grupo de lúcidos intelectuales santafecinos, entre los cuales estaba Hugo, a organizar desde el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo 1957*, coordinada por Francisco Paco Urondo, sobre la cual volveré más adelante. La encuesta de Hugo dice así:

- ¿Roberto Arlt es un poeta argentino, un novelista inglés o un ensayista?
- Diga qué libros conoce de David Viñas.
- ¿La literatura gauchesca nació en el siglo XX, o cuándo?
- ¿Leónidas Gambartes es un pintor naturalista?
- ¿La dodecafonía es un procedimiento o una técnica utilizado por la arquitectura moderna?
- ¿Quién es el autor del cuadro titulado *Guernica*?
- ¿La Argentina es un país colonial, semicolonial o totalmente independiente por su estructura económica?
- ¿Quién es el director de la película *Los 400 golpes*?
- Mencione el nombre de cuatro libros escritos por Jorge Luis Borges.
- ¿Qué pasó en Argentina el 6 de septiembre de 1930?

- ¿Einsenstein es un físico, un poeta o un director cinematográfico?
- ¿Qué fue —estéticamente— el surrealismo?

Las respuestas de los recién ingresados fueron muy dispares, aunque predominaron las que revelaban una gran ignorancia sobre los temas referidos al arte moderno. Es posible que esa respuesta general poco auspiciosa disuadiera a Hugo de repetir la experiencia de allí en más, ya que al año siguiente, cuando yo entré, no fui sometido al calvario que hubiese significado para mí ésta u otra compulsión similar. Conociendo su trabajo posterior en el Instituto, veo también en este listado su preocupación por introducir allí perspectivas diversas sobre el arte y la cultura, y ampliar la escala de intereses centrada por entonces en el documentalismo de crítica social, que se había consolidado como fórmula característica y crecientemente férrea dentro de la escuela, algo que Hugo advertía encaminado a convertirse en dogma.

En realidad, Hugo también tenía sus fijaciones y preceptos, sólo que eran de naturaleza inspiradora y propiciatoria, más que restrictiva. Uno de ellos era una cita de Pavese: *el poeta debe ser el intelectual más culto de su tiempo*. También repetía a menudo una frase de Baudelaire: *lo único que salva es el trabajo*. Otra sentencia que me gustaba mucho criticaba el lenguaje revestido de conceptos teóricos canónicos o a la moda: *¿por qué no hablan la lengua que les enseñó su madre?*; ésta la había tomado de un marxista ruso, cuyo nombre olvidé, harto de escucharle a los jóvenes militantes soviéticos repetir el mismo discurso ideológico impersonal y mimético. Siempre recuerdo un comentario que hizo como al paso, castigando pretextos y justificaciones de alguien que no producía: *el que*

tiene algo que decir lo va a decir con una cajita de fósforos... Es una frase muy interesante porque combina propósito consciente y destino, necesidad expresiva con voluntad de expresión. Lo importante es volcarse y reconocerse; no importa que los medios sean precarios, ya habrá tiempo para pulirse, si tal cosa se da. Creo que a mí me impresionó sobre todo por esto último: lo importante es el empeño en el diálogo del espíritu consigo mismo, y para eso la cajita de fósforos es más que suficiente. Trabajo; trabajo y autenticidad, sobre eso machacaba Hugo. El día 16 de noviembre de 1946 Pavese anotó en su diario: *Quien no está dispuesto a sacarse el sombrero ante la cultura, a trabajar penosamente y a entrar en un templo (así se nos aparece al principio, y luego se transforma en nuestra propia sangre), que permanezca ignorante. Se lo merece. Siempre que leo esto pienso en Hugo.*

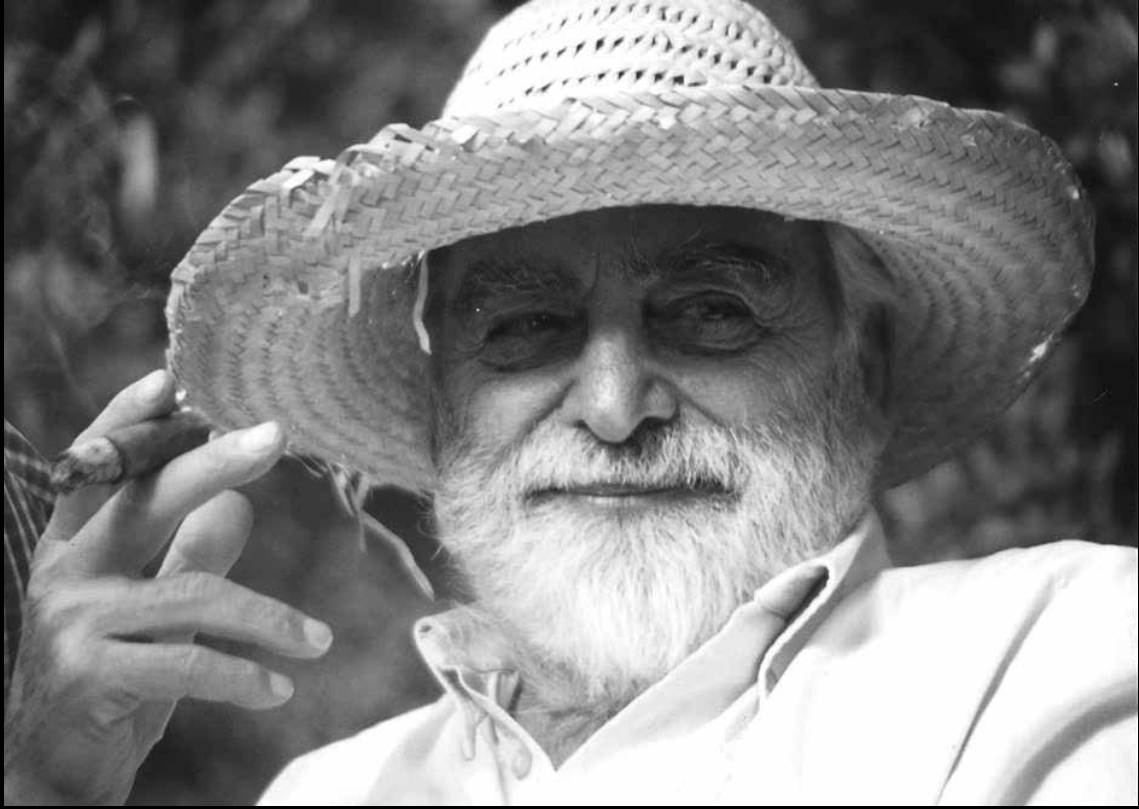
Hasta entrar al Instituto yo nunca había leído poesía. Tampoco recuerdo haber alentado los prejuicios más o menos frecuentes entre la gente del pueblo respecto de la poesía, donde ella se vincula, casi siempre despectivamente, con lo femenino y lo afeminado. En el Instituto, evidentemente a instancias de Hugo y Juani, la poesía era una presencia constante; alimento y referencia cotidiana, diría, ya que cualquier diálogo sobre el problema del arte era con mucha frecuencia ilustrado con ejemplos espigados de la poesía. Es por eso que si uno no arrastraba prejuicios antipoéticos arraigados y tenía alguna sensibilidad por la expresión escrita, enseguida era envuelto por ese ambiente de familiaridad con poemas y poetas. Hugo siempre andaba con algún libro de poemas en el bolsillo, y tenía una notoria (y memorable) incontinencia para sacarlo en mitad de la clase y leernos versos al

menor estímulo. Al principio eso me resultaba muy extraño, e incluso extravagante, y me causaba bastante incomodidad, pero luego sentí también que yo *debía* leer poemas y comencé a hacerlo. No recuerdo bien cuándo ni qué libros (el primero del que tengo memoria fue la antología de Borges, *Poemas, 1953–1958*, en la tercera edición de Emecé de 1962, según acabo de constatarlo en su colofón), pero seguí leyéndolos con insistencia a pesar de no sentir deseos de hacerlo. Hugo, con la intensidad de su pasión profunda y candorosa por la palabra poética (en esto el candor es una condición de la inteligencia), me había convencido de que leer poesía era, simplemente, un bien. Recuerdo una noche en la que, apenas entró al aula de primer año, Hugo sacó la antología de Giuseppe Ungaretti traducida por Rodolfo Alonso y editada por Abril, se sentó sobre la mesa y, casi sin preámbulos, comenzó a leer ese poema extraordinario, *Los ríos*; y después aquel otro inolvidable, *Envío*. Su voz enfática resonaba en la sala (y aún resuena en mi cabeza):

*Gentil
Ettore Serra
poesía
es el mundo la humanidad
la propia vida
florecidos por la palabra
la límpida maravilla
de un fermento delirante*

*Cuando encuentro
en este silencio mío
Una palabra
cavada está en mi vida
como un abismo*

Además de vivir y transmitir intensamente la relación que tenían con la cultura y el arte, Hugo y Juani eran lectores extraordinarios, y por cierto voraces. Medio siglo después esto se puede verificar con pruebas abundantes: en Juani a través de sus ensayos, y en Hugo de su formidable tarea como editor de revistas y libros de poesía y poética en la Argentina y México desde hace más de veinte años. Si estabas atento a sus comentarios y opiniones, desglosabas de allí una bibliografía paralela -o en todo caso destacada- de la que ellos indicaban como titulares de sus cátedras, donde había libros que no formaban parte de sus cánones pero entendían necesarios para nuestra formación (me estoy refiriendo a autores de ensayos sobre cultura, literatura y arte, pues en lo que hace a poesía y narración hablaban y opinaban a toda hora, con lo cual el canon se actualizaba constantemente). *Sus* pensadores eran, mayoritariamente, también poetas: Borges, Mastronardi, Martínez Estrada, Eliot, Valery, Pavese, el Rilke de las *Cartas a un joven poeta*; aunque a través de ellos también leímos a Trilling, Adorno, Benjamin, Gastón Bachelard. Creo que la calidad de Hugo y Juani como lectores explica, al menos en parte, el reconocimiento temprano que hicieron del talento de Borges y las encarnizadas polémicas que eso provocaba en el ámbito intelectual de izquierda, donde el “elitismo” borgeano era indiscutido y radicalmente descalificador. En Santa Fe se recuerda que un escritor porteño (podría haber estado en la revista *Contorno*) le preguntó a Juani con tono irónico y medio amoscado: *¿Qué les pasa con Borges en Santa Fe?* Muchos años después Juani aseguraba que, en efecto, este reconocimiento del talento de Borges desde la izquierda lo habían adelantado ellos, los escritores de Santa Fe y Rosario, bastante antes que en Buenos Aires.



■ Hugo Gola

En el año 66 ó 67 Juani gestionó una conferencia de Borges en Santa Fe (algo de eso relata en su ensayo *Borges francófono*). Como anfitrión debió acompañarlo durante buena parte del tiempo que Borges pasó en la ciudad y, naturalmente, conversaron mucho. En un momento abordaron el tema de uno de los grandes cuentos de Borges, “El sur”, y Juani contaba que allí aprovechó para confirmarse algo que siempre había pensado; entre afirmativo e interrogante, le dijo a Borges: “Ese cuento es un sueño, ¿no?”. A lo que Borges respondió (y esto Juani lo recordaba con inocultable satisfacción): “Usted es la segunda persona que se da cuenta...”. La clave, aclaraba Juani, se encuentra en el prólogo de *Artificios*, la segunda parte de *Ficciones*, donde está ese relato, en el que Borges dice: “De El Sur, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo”. Éste *otro modo* es la cifra onírica.

Esa reivindicación de Borges, por supuesto, no tenía como propósito destacarse en competencias de autoridad literaria. Llevaba implícita la discusión de un problema profundo y grave para la cultura de izquierda de aquel momento, que eran los prejuicios y la interdicción ideológica sobre la creación y valoración de la expresión literaria y artística en general. Para Hugo, especialmente, este problema era hondo y había marcado su formación intelectual, atravesada por una temprana militancia política de izquierda. La traducción de ensayos escogidos de Césaire Pavese que hizo con Rodolfo Alonso (*El oficio de poeta*, Nueva Visión, 1957), donde recogían buena parte de los trabajos más importantes del poeta italiano sobre creación poética y responsabilidad social de los inte-

lectuales, es una buena prueba de sus preocupaciones de entonces.

En esos ensayos Pavese, el intelectual comunista de los años inmediatamente posteriores a la guerra, había reflexionado con extraordinaria lucidez sobre la compleja relación entre compromiso político y creación literaria, de cara a la compulsiva exigencia de sus propios camaradas para encuadrar a los intelectuales orgánicos en las normas y preceptos del llamado *realismo socialista*; la célebre *línea*, que venía de los tiempos de la revolución soviética y era parte constitutiva de la cultura de izquierda allí donde ésta había arraigado. En los países socialistas ya era una política de estado, y en el resto una política de partido -que en la perspectiva *natural* de la revolución mundial irreversible era una especie de política de estado en ciernes-. Su lógica simple provenía de la caracterización marxista del arte como una más de las *superestructuras* de ideas, valores, creencias y proyecciones imaginarias surgidas o desprendidas de la *base económica* de una sociedad. Así presentada, la producción artística (con sus características particulares, eso no dejaba de decirse) era uno más de los apéndices ideológicos del orden burgués, que la nueva sociedad socialista (o su prefiguración constituida, es decir el partido del proletariado) debía revolucionar; y ése era justamente el papel de los artistas e intelectuales marxistas o progresistas de ideas afines, los recordados “compañeros de ruta”. La tarea asignada consistía en privilegiar, en sus actividades creativas, los temas que aludieran, en general, a la vida de los sectores populares; y, más en particular, que lo hiciesen desde el punto de vista de los valores solidarios y aspiraciones de cambio que caracterizaban naturalmente al espíritu profundo de las

masas trabajadoras. Por último, esto debía hacerse con un lenguaje accesible al hombre de pueblo, lo cual significaba la implícita renuncia a las formas más o menos complejas e imprevisibles de las vanguardias artísticas. A esa requisitoria, que en los países europeos de postguerra tenía sus propios tópicos, Pavese respondía con argumentos como éstos:

“Se dice, por ejemplo, que después de los tumultos, las atrocidades, las apocalípticas esperanzas y los sacudimientos de la historia reciente, es casi vergonzoso que nuestros narradores no sepan renovar su bagaje, su contenido, las ‘cosas que tienen que decir’, y dar al mundo, finalmente, libros donde el sano escalofrío de la experiencia enriquezca la página y la fábula acostumbrada. Alguno también habla de esto como de un deber. El consejo es sincero, lleno de buenas intenciones. Pero nos parece ingenuo. (...)

“...en la reprensión que de demasiadas partes se repite a los escritores, está implícita sin más la rústica presunción de que relatando atropelladamente ciudades destruidas, heroísmos bélicos, hombres o cárceles, aquello, en fin, que se bautiza actualidad palpitante, nuestra literatura resultaría más rica. Más verdadera, o, como se dice, más ‘humana’. Entendámonos bien. No se niega a nadie el derecho de elegir los argumentos en que cree, no se pretende que sea cosa meritoria asistir neutrales e impasibles a la tragedia de una guerra civil —ninguno se aparta, además, y los neutrales, los llamados bienpensantes, combaten, y cómo, ellos también—; simplemente se quiere poner en claro que la profunda humanidad, la vena auténtica, la sinceridad del arte, tienen raíces no en la mole o en

la enormidad de los hechos sufridos, sino sólo en la mente y en el corazón, en la claridad de la mirada, en el monótono y martilleante recuerdo.”

El tono exigente y nada melindroso con que Pavese defendía la autonomía de la creación literaria frente al dedo alzado de los comisarios políticos de su tiempo, utilizando argumentos decantados por una honda experiencia de narrador y poeta, fue una referencia de primer orden para muchos intelectuales argentinos de izquierda a fines de los cincuenta. Era una voz con ideas y compromisos políticos afines, y provenía de uno de los creadores y animadores del movimiento neorrealista de posguerra, en el país que había inaugurado la experiencia fascista de Europa. Por todo esto el libro traducido por Hugo y Rodolfo Alonso fue un estímulo para el pensamiento independiente de los escritores y artistas que, sin abdicar de sus convicciones políticas, resistían el dictado estrecho y autoritario del estalinismo cultural. Juan L. Ortiz, que conoció a Pavese a través de Hugo, siempre lo tuvo en alta estima, como puede deducirse de la aprobación admirativa con que lo cita en algunas entrevistas de sus últimos años.

La amistad que un grupo de compañeros de diversas promociones fuimos anudando con Hugo y Juan, habilitó que heredásemos la devota admiración y afecto que ambos sentían por la obra y la persona de Juanele Ortiz. Su entrega absoluta al oficio poético —una vida de poeta y artista asumida como destino—, su actitud ética desasida de anhelos de prestigio o nombradía, y su adhesión comprometida a las ideas de emancipación social —que además hacían parte de su imaginación creadora de un modo cons-

titutivo y natural— eran para Hugo y Juani, y fueron también para nosotros, medida y referencia. Juanele era, a la vez, un hombre de provincia y un espíritu universal; un intelectual sofisticado y erudito que había decidido hallar su bien en el retiro al paisaje y entorno entrerrianos que le eran primordiales, algo que también resultaba inspirador. Centrar en nuestro mundo, en nuestra región y nuestra historia, en nuestros mitos auténticos el esfuerzo intelectual y creativo, con similar obstinación, se fue configurando para nosotros, con el tiempo, en un horizonte de vida. De hecho hacia 1972 con Marylin Contardi, Raúl Beceyro, Esteban Courtalon y Patricio Coll, formamos un grupo de trabajo con el propósito de hacer cine independiente fincados en Santa Fe, al que llamamos Centro de Experimentación y Producción Audiovisual del Litoral. Reunimos dinero y compramos una cámara Boileau de 16 mm. y un grabador profesional Nagra, e iniciamos la actividad con *El entierro del Gato*, mediometraje de Patricio. El trabajo se hizo con espíritu amateur, ya que nadie cobró, pero con la mayor exigencia profesional. Al año siguiente filmamos un corto mío, *La noche pasada*. Desde fines de 1974 y durante 1975 la persecución política y la amenaza del terror comenzó a desperdigarnos: Patricio y *Pucho* a Caracas, Mary y Raúl a Francia, yo a Buenos Aires. Con ello el Centro desapareció. En 1975 también Hugo y su familia se exiliaron en Londres.

Escribiendo el texto del que extraje lo que he leído, hace unos años, advertí algo que no había pensado hasta entonces, esto es: la amistad que Hugo estableció con sus alumnos de cine, con nosotros, estuvo en buena medida facilitada por la soledad al que lo confinó su alejamiento del Partido Comunista,

tiempo antes de ingresar al cuerpo docente del Instituto. Mientras estuvo en el partido, Hugo fue naturalmente discriminado por los sectores conservadores de la ciudad, y cuando salió de él, también se distanció de sus antiguos camaradas, para los cuales (excepto amigos muy próximos) fue un renegado, como siempre ha sucedido con los renunciantes o expulsados de los partidos de izquierda. En esa especie de exilio interior llegó al Instituto, donde encontró alumnos bastante más jóvenes que él, pero no tanto como para evitar que anudara con ellos una relación de amistad, además de la docente.

RAÚL BECEYRO:

En diciembre de 1925 el poeta Sergio Esenin se suicidó y el mes siguiente, en el diario *Pravda*, León Trotsky publicó un texto en el que dice lo siguiente:

“Áspero tiempo el nuestro, quizá uno de los más ásperos de la historia de esta Humanidad que se dice civilizada. Todo revolucionario nacido en estas pocas decenas de años está poseído por un patriotismo furioso para esta época, que es su patria en el tiempo. Pero Esenin no era un revolucionario. El autor de *Pugachev* y de las *Baladas de los veintiséis* era un lírico íntimo. Nuestra época no es lírica. Es la razón esencial por la que Sergio Esenin, por propia voluntad y tan pronto, se ha ido lejos de nosotros y de nuestro tiempo.

“Su resorte lírico no hubiera podido desarrollarse hasta el fin sino en una sociedad armoniosa y feliz, llena de cantos, en una época en que no reinara más el duro combate, sino la amistad, el amor, la ternura. Ese tiempo vendrá.

“Que en este recuerdo al poeta no haya nada que nos abata o nos haga perder coraje. El resorte que tensa nuestra época es incomparablemente más poderoso que nuestro resorte personal. La espiral de la historia se desarrollará hasta el fin. No nos oponemos a ella, ayudémosla con toda la fuerza consciente de nuestro pensamiento y de nuestra voluntad. Preparemos el futuro. Conquistaremos, para cada uno y para cada una, el derecho al pan y el derecho al canto.”

Este texto está incluido en *Literatura y revolución*, publicado por la editorial Jorge Alvarez en 1963, y uno lo leyó gracias a Hugo Gola. Este es uno de los numerosos libros que uno leyó gracias a Hugo Gola.

Si uno deja de lado el optimismo histórico de Trotsky, que dada la fecha es bastante voluntarioso, voluntarista, porque para entonces seguramente Trotsky debía tener dudas sobre ese desenlace optimista de la historia, se puede pensar que de lo que se está hablando es del arte. El arte construye un mundo posible, del cual, se dice, la sociedad de clases nos priva. “El arte muestra a los hombres, tal como estos son, la imagen posible del hombre”: ya no recuerdo si fue Trotsky o Theodor Adorno quien lo dijo.

El arte muestra una especie de muestra gratis de ese mundo que la obra anuncia, en su plenitud, y que no es el mundo de todos los días, pero es un mundo posible. Sobre esta certeza, o esta ilusión, se construye la actividad artística.

Este libro de Trotsky nos fue de mucha utilidad en nuestras relaciones con nuestros amigos trostkystas (que militaban en el PRT o en el ERP), ya que podíamos decirles: “lean a Trotsky”. Y ahí, en esta visión amplia, la de Trotsky, encontrábamos argumentos

para sustentar una visión amplia de los problemas de la cultura y del arte.

Recordemos la época en la que se planteaban estas cuestiones. En el aire de la época (no olvidemos que la revolución estaba a la vuelta de la esquina) había ideas que relegaban al arte a un sitio secundario, debido a su pequeñez frente a las cuestiones que realmente importaban: la transformación radical de la sociedad, por ejemplo. Y uno encontraba en la reflexión de Trotsky argumentos para sostener la actividad artística, para no subordinarla a lo político.

Quizá lo que uno aprendió más de Hugo fue este cuidado con el que debían plantearse las cuestiones relacionadas con la actividad artística.

Otra cuestión que deseaba plantear es “el caso Borges”. Un intelectual muy destacado había preguntado, extrañado “¿qué le veían a Borges en Santa Fe?”, refiriéndose al entusiasmo que sentían Saer y Gola por la obra de Jorge Luis Borges.

Borges había venido a Santa Fe en 1967 o 68, traído por Saer, que organizaba actividades culturales para el *Coveiq*, un organismo que mediante una rifa solventaba los gastos de los viajes de egresados de los estudiantes de la Facultad de Ingeniería Química. Hay que entender la valentía que significaba para un intelectual de izquierda, traer a Borges. En ese momento Borges, que ya había escrito casi todo, era mal visto por la izquierda, debido a sus posiciones políticas conservadoras (una prueba de su escepticismo, alguna vez explicó el propio Borges).

Quizá lo que mejor enseñaron Gola y Saer fue precisamente esa posición de verdad, desoyendo el aire de la época, es decir la opinión de la mayoría, en todo lo que tenía que ver con el arte, con la cultura. Recuerdo que en aquella época Borges era leído en



Hugo Gola ■

los pequeños libros publicados por Emecé; no había ni obras completas ni ediciones lujosas. Borges era en ese momento un escritor normal, y uno se acercaba a él con normalidad. Ese “encuentro”, a través de los libros, que uno tuvo con Borges, sigue siendo algo extraordinario.

Tengo en mis manos, sin tapa, la primera edición, de Castellví, del libro *En la zona*, de Juan José Saer. La tapa, recuerdo, era roja con círculos blancos. En 1961 Hugo era profesor en el Instituto de Cinematografía, y recuerdo que en una de sus clases estaba un joven que Hugo nos presentó, diciendo que iba a ser profesor nuestro. Era Saer.

No recuerdo si yo tenía *En la zona*, y si lo había comprado no sé si lo había leído, pero recuerdo que en el diario El Litoral había salido una nota sobre el libro. Esta presencia, por primera vez, de Hugo y Juani, me lleva a pensar en la última etapa de la actividad de Hugo, ya no de poeta sino de editor de dos revistas: *Poesía y poética* y *El poeta y su trabajo*.

El primer número de *Poesía y poética* fue publicado acá, en Santa Fe, en la Universidad Nacional del Litoral. Luego Hugo se fue a Méjico y siguió publicado la revista en la Universidad Iberoamericana. Tanto los 35 números de *Poesía y poética* como los 35 números de *El poeta y su trabajo*, con la que siguió su trabajo de editor, pueden ser leídos en la Biblioteca Virtual de la Universidad Nacional del Litoral, en el Fondo Hugo Gola.

Es posible, entonces, leer todo el trabajo de Hugo Gola como editor. Y uno puede advertir que en las dos revistas aparecen diversos materiales: poesías, por supuesto, ensayos sobre temas diversos (cine, pintura), pero sobre todo, textos escritos por poetas sobre otros poetas, o sobre la poesía. Este era el tipo



de material que estaba privilegiado en las revistas dirigidas por Hugo Gola.

En esas revistas Saer publica poemas, traducciones, ensayos. El número 20 de *El poeta y su trabajo* está dedicado a Saer, poco después de su muerte.

El material que entonces, interesaba sobremanera a Gola, era lo que un artista escribía sobre otro artista, o sobre el arte. Este tipo de texto tiene características particulares.

No advertirlo ha hecho que, por ejemplo, se haya criticado la obra ensayística de Saer desde una posición que puede calificarse de “corporativa”. La comisión directiva del Sindicato de los ensayistas no autoriza a Saer a ingresar a ese núcleo selecto, desconociendo ese carácter particular de un texto que un artista escribe sobre su oficio.

Carezco de los conocimientos suficientes para poder desplegar este problema en el campo de la literatura, pero sí sé que, en el campo del cine, donde hay una media docena de grandes libros sobre cine, uno o quizá dos son libros escritos por críticos-críticos. Pienso en André Bazin y quizá también Serge Daney. Pero el resto de los grandes libros sobre cine han sido escritos por cineastas sobre otros cineastas o sobre sí mismos. Estoy hablando de *Le cinema selon Hitchcock* de François Truffaut, *About John Ford* de Lindsay Anderson, *Esculpir en el tiempo* de Andrei Tarkovsky, donde habla del cine y de sus propias películas. Es necesario comprender, y el trabajo de Hugo Gola como editor ayuda a hacerlo, la contribución decisiva para la comprensión del arte, de ensayos escritos por los propios artistas. El particular enfoque de esos artistas producen escritos monotemáticos, o tendenciosos, o parciales, en todos los sentidos de la palabra, pero muy útiles para la comprensión del arte.

Más útiles que cualquier otro tipo de ensayo estético. Este tipo de escritos fue lo que interesaba fundamentalmente a Hugo Gola en esta larga etapa de editor, de difusor, de poesía, y de textos sobre la poesía.

Para terminar quisiera retomar una de las frases escritas por Trosky. Hablaba de Essenin, pero también puede aplicarse a Hugo Gola, a todo poeta:

“Su resorte lírico no hubiera podido desarrollarse hasta el fin sino en una sociedad armoniosa y feliz, llena de cantos, en una época en que no reinara más el duro combate, sino la amistad, el amor, la ternura. Ese tiempo vendrá.”

MARILYN CONTARDI:

Para terminar voy a leer lo que Hugo Gola escribió en un libro publicado en España:

“El poema es siempre un enigma, aun el más claro, el más simple. Las palabras en el poema sugieren, insinúan, arrastran siempre algo del silencio de donde surgen y esta parte silenciosa lo mantiene fuera de cualquier explicación. El silencio nunca tiene un solo significado, aunque algo siempre quiera decir.

Una gota de rocío
es una gota de rocío
y sin embargo...
y sin embargo...”

