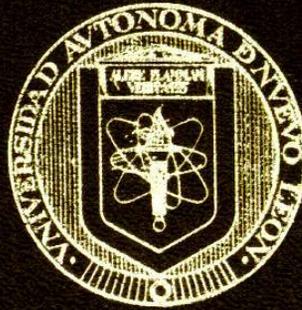


UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DIVISION ESTUDIOS DE POST-GRADO



AMOR Y EROTISMO EN LA POESIA DE DAVID HUERTA  
-LECTURA DE *HISTORIA*-

T E S I S

COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN LETRAS ESPAÑOLAS

P R E S E N T A

MINERVA MARGARITA VILLARREAL

CD. UNIVERSITARIA

NOVIEMBRE DE 1998

TM  
PN56

L6

1998

c.1

AMOR Y

EROTISMO

EN LA

PROFESIA

DE DAVID

DAVID HUBERT

Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT

DE DAVID HUBERT Y LA PROFESIA DE DAVID HUBERT



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**DIVISIÓN ESTUDIOS DE POST-GRADO**

**AMOR Y EROTISMO EN LA POESÍA DE DAVID HUERTA**  
**-LECTURA DE *HISTORIA*-**

**T E S I S**

**COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE**  
**MAESTRA EN LETRAS ESPAÑOLAS**

**P R E S E N T A**

**MINERVA MARGARITA VILLARREAL**

**CD. UNIVERSITARIA**

**NOVIEMBRE DE 1998**

PNSG

.LG

.VS

1998

.1



**AMOR Y EROTISMO EN LA POESIA DE DAVID HUERTA**

**(Lectura de Historia)**

**Tesis de Maestría en Letras Españolas**

**Minerva Margarita Villarreal**

**Asesoría de: Mtra. Libertad González**

**Lector: Dr. Alfonso Rangel Guerra**

**Lector: Mtro. José Ma. Infante**

**Monterrey, N.L.**

**Noviembre de 1998**

**a Miguel Covarrubias y Silvia Mijares  
a Herón Pérez Martínez  
a Ricardo Villarreal A.**

## INDICE

Introducción	5
Capítulo I El hechizado	14
Capítulo II La sustancia poética	26
Capítulo III Simonetta o la historia de amor	44
Capítulo IV Las visiones del yo y el sitio amoroso	59
Capítulo V El amor diseminado previamente	74
Capítulo VI Verdad e historia: el acertivo fruto de la ficción	87
Conclusión	106
Bibliografía	109

La Poesía se forma o se comunica en el abandono  
más puro o en la espera más profunda: si se toma  
por objeto de estudio es ahí donde hay que mirar:  
en el ser, y muy poco en sus alrededores.

Paul Valéry

mi historia,  
¿son las historias de un error?  
La historia es el error.  
La verdad es aquello,  
más allá de las fechas,  
más acá de los nombres,  
que la historia desdeña(...)  
La verdad  
es el fondo del tiempo sin historia.  
El peso  
del instante que no pesa:

Octavio Paz

## INTRODUCCION

Historia (1990), libro de poemas de David Huerta (México, 1949), desde el título promueve en el lector la suspicacia del saber anecdótico. Supone la temporalidad, es decir, el tiempo que, como ente inasible, se refracta y afecta en las cosas, en el mundo. Invita a una lectura narrativa; el acto de narrar, de contar, de entrada salta como inquietud. Sin embargo, se trata de un libro de poemas. Y la lírica más que contar, canta, y en el canto niega, propone, afirma. Más que explicar, presenta, expresa, pone en movimiento la esencia de lo real. La esencia de lo real cuyo efecto es propiciado por el espacio atañe también a elementos intangibles, puesto que lo irreal existe. Hay una irrealidad que la poesía advierte y manifiesta.

"Historia", el poema central del libro a que da título, es una historia de amor que fragua como tal a partir de la separación de los amantes. Una historia sólo asible y manifiesta en el poema, que retoma y recrea la vida desde la fractura, en el proceso regresivo que da cuenta la pérdida y que el canto exalta.

Los modernos (Baudelaire, Nerval, Martí, Darío y Gutiérrez Nájera, entre otros) dan vuelta al concepto de historia como conocimiento científico llevándolo a su origen, pues la historia, antes de la Ilustración era considerada arte. Esa radicalidad es la que parece seguir David Huerta. El poema es la última de las historias posibles. Para la poesía contemporánea el

problema parece ir más allá, parece tocar las puntas de los abismos, el poema es el rostro terreno de la eternidad. Es la última de las historias posibles y es también la inmanencia, el filtro expansivo de lo interno: su resolución, que no es más que revelación de un orden trascendente.

Lo que sucede, sigue sucediendo, se activa en la posibilidad que las imágenes ofrecen:

Esos años y esos cuartos moribundos supieron  
Todo lo supimos quedó ahí Está volviendo siempre

"A fuego lento", Historia, (23)<sup>2</sup>

Hay un movimiento de los sentidos que despierta la obra de arte. La cauda emocional, el erotismo, la participación de la pulsión deseante en la potencialidad de sus visiones ofrece en esta poesía el enlace para que la intimidad mayor, la intimidad del cuerpo, a través del pronunciamiento lírico, se propague.

Esta es la condición poética que David Huerta establece. Huerta es un poeta cuya capacidad lírica corona en un perpetuo torrente de imágenes a partir de una acción convergente en la que actúan elementos contrarios.

La pulsión no tiene calificativos, ni rumbos; busca acicates. Estas imágenes condensan una realidad vasta y profunda que se abre desde la intimidad del universo interior del ser

---

<sup>2</sup> Los números señalados entre paréntesis refieren la página de la edición del libro Historia indicada al final de la bibliografía; aquellas citas de poemas que no pertenezcan a este libro serán señaladas en su momento por medio de pie de página.

manifestado. Y el ser manifestado es el amor, el amor que se despliega entre las cosas. El mundo del afuera con sus vertientes inusitadas lleva al yo lírico por caminos inexplorados de su relación con el otro; le lleva hacia adentro, a la penumbra del cuarto cerrado, a la neurosis de la alcoba. Allí despiertan los procesos de la individualidad desolada por la derrota amorosa. Un poeta que gana en el enunciado de la pérdida. Su reino es un amor candente por perdido, una resurrección en la imagen, un cielo encrespado bajo las ingratas habitaciones del adiós.

Sumergirnos en este universo poético y ofrecer un camino de interpretación es el fin de la lectura por presentar.

Historia contiene veinticinco poemas y todos estos son textos de amor. El yo lírico es un yo hechizado por un extraño encantamiento cuya factura debemos al amor trivial. El libro inicia con una suerte de defensa, un poema en el que el yo es cuestionado genéricamente, el yo es "de-generado" a partir de la asunción de la diferencia. Transita la diferencia y el "No" se impone con resolución para abrirle paso al amor desde una nueva mirada romántica, una mirada que lo afirma y lo sostiene en donde no se toca. Pero se encuentra, se encuentra a partir de la experiencia erótica plasmada. El deseo araña ese tiempo ocurrido como un nacimiento, y la nostalgia pugna por el cuerpo del amor, que no es otro que la entrega amorosa y la mística de su carnalidad.

Así la ausencia y la imposibilidad del amor son las puertas de su solvencia. Existe donde no lo vemos. Y su misterio

en este libro exige, para ser revelado, una violentación, un desarreglo, una subversión del orden. Ir contra el amor trivial es estar a favor de una voluntad lírica que adocena un yo cuya luz "es la contradicción"<sup>2</sup>; alimentado por el suplicio del abandono, por el sufrimiento que añade reservas a la potencia poética. Contra sí mismo este yo se asume en la disgregación y en la catástrofe para explorar así su riqueza:

caudalosa carne abrazada a mí, a mis  
ficciones concretas de persona, mi yo turbio.

"Trece intenciones contra el amor trivial", (10)

Y el viaje iniciado por el poema intenta "restañar esa herida: la mordedura del amor trivial". (11)

Con una glosa de Vicente Aleixandre que da tono y concentra a la vez la visión del amor que privilegian estos poemas: "Amor, amor, detén tu planta impura", después de las "Trece intenciones...", el libro va difundiendo la transparencia de ese estado impuro. Su rotación oscila capturando la esencia, lo que detrás de la apariencia se explicita. Entonces la denuncia; el amor trivial es esa "esencia que se vuelve apariencia". Mas la noche será vencida por el fuego de la creación y el amor señala así su maquinaria, sus efectos en las regiones íntimas y vibrantes. La unión de los amantes crea un nuevo nacimiento.

En "El hechizado" hace su aparición la ciudad, la

---

<sup>2</sup> Federico García Lorca. Prosa. Madrid: Alianza, 1978, (El Libro de Bolsillo, 219), pág. 140.



Y el cuerpo del amor aprisionado en una  
transparencia húmeda  
Y la memoria y el olvido envueltos en tensas  
nieblas doloridas  
Y el ilegible deseo de que insistas contra mi  
sombra

"Destiladeras", (28)

## PARENTESIS METODOLÓGICO

El objetivo principal de esta tesis, estructurada a manera de ensayo literario, es difundir así una obra muy importante de la poesía mexicana contemporánea que parece enmarcarse dentro de la gran metáfora negada por la luz de la razón: la metáfora del corazón. Un corazón que resiste los embates silenciadores de la partida. Un corazón que desnuda al deseo y a la pasión.

Se partirá de dos poemas iniciales del libro: "Trece intenciones contra el amor trivial" y "El hechizado", para sumergirnos después en la importancia del verso y de la imagen a lo largo del poemario como intento de aproximación formal a la consideración y ubicación de "Historia", primero, como el poema más relevante del libro y, segundo, como uno de los poemas de amor más importantes escritos en castellano en nuestra segunda mitad del siglo.

Después de abordar "Historia" la aproximación crítica se enfatizará ahí, pues, es un poema de mediana extensión con muchas puntas para desentrañar en la lectura. Un poema en el que

se condensa la pasión de amor y por el que de alguna manera pasa la historia de la pasión en la poesía.

Además de cumplir, en este sentido, con el fin último de una obra de arte, es decir: el poema vive cuando es leído, o mejor, dicho en voz alta, e intentamos aquí ofrecer una lectura del mismo, la idea es que este trabajo brinde un acceso al público universitario, pues podría ser utilizado tanto en cursos de literatura mexicana, como en talleres de lectura y creación escritural. Cabe añadir que, sobre este volumen en particular no existe crítica publicada a manera de libro.

Por último, creo de fundamental importancia que, al margen de la creación estética escrita, que hace que un país y una lengua crezcan, el acercamiento crítico ayuda a ensanchar el desarrollo de ese saber. Pues la resonancia de una obra depende, en gran medida, del acompañamiento que la crítica va haciendo, de la luz que va dando el interés por su exploración. En ese sentido es un deber que el logos poético sea acompañado por el ensayo que deriva de una lectura poética, de un desciframiento del texto desde los elementos que lo integran y que lo hacen único: la misma poesía.

Es por este motivo, por aceptar el magnetismo que ejerce la fuerza de la catarata verbal de nuestro poeta, que el presente ensayo se asume en libertad de permitirse una lectura cercana, un análisis que parta básicamente de la conexión que se establece entre el poema y la lectura. Que sea el mismo poema el que dicte el abordaje, que de él se deriven los temas por el

énfasis con el que se presentan, por su recurrencia, por su empuje y arraigo. De ahí que intente mantener una proximidad familiar con los poemas analizados.

El ensayo se propone entonces ser una lectura interpretativa que irá tejiendo desde la inmanencia del poema su orden trascendente, su jerarquía emotiva. El amor y su encuentro, el amor y su pérdida; la fugacidad erótica que plasma su derroche adjetival desde una plástica para permanecer; su condición ineludiblemente transgresora como fuerza directriz. El yo entrañable de lo perdido como asunto de la más cara y absoluta intimidad, esa, que se juega en el lecho la identidad posible.

Se explorará la narratividad como eje expresivo del asunto que da origen al poema, ya que en éste se relatan las cicatrices al clavarse el canto en el centro de la herida: la pérdida amorosa. El hecho en sí no importa en cuanto anécdota a desarrollar, sino cómo repercute en la voz. Asimismo, se revisarán la historia, la escritura y la imagen como elementos constitutivos de la poética de nuestro autor que expresa el acercamiento y la vivencia del fin amoroso como uno de sus grandes temas.

Las fuentes de análisis y estudio que son los poemas de David Huerta serán explorados desde su fuerza expresiva. Así, la metodología de este ensayo parte de la propuesta hecha por Tomás Segovia en el sentido de que no sólo debe haber "una poética que toma el lenguaje como desciframiento del mundo, sino también una poética de la lectura, que toma el texto mismo como un lenguaje

por descifrar y no como un lenguaje por teorizar<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Tomás Segovia. Poética y profética. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1989, pág. 428.

## CAPITULO I

### --EL HECHIZADO--

Un atentado "contra el amor trivial", "Trece intenciones..." (9), que podrían ser razones contra las formas comunes del amor, mera apariencia, o simples notas sobre los rasgos constitutivos del sueño de la identidad: declaraciones. Al amor hay que atacarlo, humillarlo, desnudarlo públicamente, golpearlo porque nos ha dañado, ha despojado de nosotros la máscara, nos ha dejado expuestos.

El amor implica señas de identidad. No puede haber amor sin amantes como no puede haber pan sin harina. La identidad de los convocados por Eros. La identidad individual, la identidad común, la identidad en entredicho. La pareja con mayor razón, expuesta a todo tipo de bombas, en la calle, en el cine, en un auto, en la cama. Sobre todo allí, en el lecho donde discurren los fantasmas, amenazada desde sí misma, sin poder contener sensaciones en las que el paraíso regresa con su instante numeroso, y donde también el infierno puede volver o rasguña desde lo más recóndito.

El yo traza sus comuniones en la disgregación del llanto, cuando todo termina bajo una causa entrópica, cerrada, en un mundo aparentemente abierto, con relaciones aparentemente libres.

Un yo que es una multitud acribillada, culpable, muchedumbre que soy y que me hechiza. El hechizado: su multitud

que desde adentro aleja, aislándolo bajo ese sino de fiebre y de medusas. El hechizado, el cautivo donde el amor no se sostiene; el que claudica bajo el e(a)fecto aparential; el que llora de rabia e impotencia atado al mástil, trepanado por el canto.

No habría atentado contra el amor en Historia si ésta no tuviera su ancla bíblica; si el género poesía no guardara en su seno el palpitar mítico, la verdad entrañable; si no hubiera una primitiva asociación entre deseo y pecado, o más aún entre consecución del deseo en el acto amoroso y la idea latente del pecado original. Este atrevimiento sólo lo justifico por la presencia de la herida y la necesidad de restañarla, constante en el libro que puede valorarse en relación al pecado: "Por el pecado vuelve el hombre a un estado de naturaleza, pero de naturaleza herida: el pecado convierte en 'expoliación' la desnudez que es propia del hombre por naturaleza".<sup>4</sup>

Ahora bien, la necesidad de reparación es una señal de amor, del ejercicio del amor reconstitutivo. El reconocimiento de una "herida" es inseparable de la conciencia de daño, de aceptar la fuerza del amor como una fiebre o como una tempestad, de la corriente del amor como una enfermedad Incurable (cito el título del libro anterior a Historia de David Huerta) y dialécticamente, de la aceptación de esa misma fuerza destructiva por sus bienes inéditos, a los que el poeta de cierta manera invoca.

Versos, disposiciones de una belicosidad en la que el

---

<sup>4</sup> H. Renckens. Creación, paraíso y pecado original. Traducción de Mariano Herranz Marco y Alfonso de la Fuente Adanez. Madrid: Guadarrama, 1969. (Punto Omega, 80), pág. 268.

amor termina segregando esa "íntima tristeza reaccionaria", con la cual López Velarde<sup>8</sup> identificó a su tierra. Patria, historia. Símbolos de una razón de amor: El amor como fuente originaria, como raíz del mito, como fundamento de la historia. Eros indisciplinado en el "yo turbio" que modifica planes y destinos de una historia que necesita volver a ser descrita, volver a ser narrada, volver a ser. Ahora, desde los pliegues ondeantes de la sangre que se funde, seminal, con la marea femenina. "Trece intenciones contra el amor trivial", primer poema del libro, establece, en trece puntos numerados, los pasos del yo poético que es y no es David Huerta. Primero: la negación que afirma, la bifurcación que une:

líquido desflecado y fértil  
de la mujer que no soy; líquido  
terso, cristalino, que sale  
de los senos que no tengo. (9)

Segundo: la concepción circular y enconchada donde deseo y amor se funden confundándose en un "yo" que, onanistamente, no termina de cohabitar con él mismo:

...una multitud  
que se difunde dentro de mí  
--circula, quiere algo: ama, se ama. (9)

Tercero: la otredad acribillada, sin la cual esta Historia no existiría:

---

<sup>8</sup> Ramón López Velarde. "El retorno maléfico", en: Obras. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1971. (Biblioteca Americana), pág. 155.

Hay mujeres, mal sueño mío,  
muertas en mí --arrojadas como cabelleras. (9)

Después vienen fotografías de infancia, "misterios"

...bajo el bigote  
imperioso y solipsista\*, hirsuto paisaje  
de los caracteres secundarios. (9)

Luego la

caudalosa carne abrazada a mí, a mis  
ficciones concretas de persona, mi yo turbio. (10)

Entonces la concepción de Ovidio sobre el amor:

Más parca en nosotros la pasión, y no tan furiosa;  
un legítimo fin, viril la flama tiene.,<sup>7</sup>

tan determinante en cuanto diferenciación de los géneros, parece  
en principio tener arraigo aquí para después cabecear contra los  
terrenos más fértiles de la ambigüedad:

¡Ah!, instantáneos abismos  
de mi apetito, la mayoría de edad  
y sus frustados paraísos, los jardines  
parásitos del hambre individualista  
que va sintiendo el cráneo macho,  
secamente, resplandeciendo por lo bajo  
y con los dientes apretados. (10)

---

\* Subrayo estos adjetivos por la importancia que tienen en la definición del tono del poemario. El ritmo va acentuando la urgencia de plasmar un imperio íntimo, de la estructura ósea a las avenidas oscuras de la derrota, del fluido seminal al estallido semántico del hechizado.

<sup>7</sup> Ovidio. Arte de amar. Remedios del amor. Introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1975, pág. 9.

Esencialmente, en esta génesis, la pasión es parca, medida desde el saber del primer hombre, el Adán descubierto descubriéndose ya amenazado por la carga del pecado, tendiendo su distancia hacia la generadora de la culpa:

No quiero culpas prendidas,  
como millar de escapularios,  
en el envés de mi falda de hombre. (10)

Sin embargo, de acuerdo a Kierkegaard "...la inocencia sólo puede ser suprimida por una culpa.(...) Adán perdió la inocencia por medio de la culpa, así la pierde todo hombre".<sup>9</sup> Pero el yo poético intenta afirmarse en la inocencia, insiste en esa frescura necesaria para toda creación. Para lograrlo el intento de cura se yergue desde el alejamiento que pronuncia la pasión crítica. De ahí que esta pasión sea en principio: "más parca... y no tan furiosa". Su parquedad es una toma de distancia, un medir el terreno amoroso para evitar otra caída.

Existe una conciencia de "humanidad caída", de trazo simultáneo, de simulacro. "La mordedura del amor trivial", (11) esa herida por restañar, implica un contacto, un lazo directo de los cuerpos; implica dos metáforas de vida: sangre y corazón, metáforas que la gran razón aleja avergonzándose de ellas, como sus parientes incivilizadas que intentan explorar impropriamente el orbe postmoderno. Por eso la parquedad de esta pasión, como bien lo sugería Ovidio en su Arte de amar, es una estrategia de

---

<sup>9</sup> Sören Kierkegaard. El concepto de la angustia. México, D.F.: Espasa Calpe, 1990. (Austral, 158), pág. 37.

la razón, una enmienda dictada por la inteligencia contra lo que María Zambrano identificó como "... el símbolo y representación máxima de todas las entrañas de la vida, la entraña donde todas encuentran su unidad definitiva, y su nobleza": el corazón.\*

Por esta lucha la poesía se erige descarnada; juega, esculpe los peores ángulos del protagonista, un protagonista que es múltiple y agónico, egoísta y mesiánico, individualista, solipsista, hombre, mujer, unidad, dispersión, Dios, basura. Si Dios se sintiera culpable ya habría puesto mano a su catástrofe, y la Diosa, como anuncia Valéry<sup>1º</sup> a la poesía, en los peores momentos, no habría dotado de llama y misterio a sus elegidos.

"Hombre", "mujer", "energía", "miedo", "misterios", "labios", "tacto", "sudor", "penumbra", "sequía", "vértebras", "abismos", "paraísos", "jardines" son palabras de "Trece intenciones..." que algo dicen, nombran en sí, en sí poseen un campo semántico asociable al orden fundacional, al origen, a la primera cópula.

"Neurosis", "razones", "enigmas", "evidencias", "ficciones", "falo", "esperma", "vulva", "culpas", "herida" son digamos palabras secuenciales al conjunto antes señalado. Por ellas atraviesa la racionalidad consecuente de la ética, y más aún, del psicoanálisis. La primera cópula habla de un acto de

---

\* María Zambrano. María Zambrano en Orígenes. México, D.F.: El equilibrista, 1987, pág. 9.

<sup>1º</sup> Paul Valéry. Teoría poética y estética. Traducción de Carmen Santos. Madrid: Visor, 1990. (La Balsa de Medusa).

entrega, de una hendidura, de una herida. "Mis palabras quisieran / restañar esa herida: la / mordedura del amor trivial."

Pero yo hablo de "la primera cópula" no porque se mencione en el poema, sino porque el poema nos lleva allí, el poema alude al contexto mítico del pecado, si no no saltarían culpas por alejar, ni habría heridas por curar. Vale la pena recordar aquí a Lezama Lima, para él, "Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura, que se particulariza para irradiar de nuevo".<sup>11</sup> La "Historia" plasmada en el poema es en realidad la evocación del amor perdido. El poema es tal "Historia" porque nos lleva a su origen y transfiguración. En él se manifiesta el mito bíblico fundante dentro de un nuevo paraíso, que, para serlo, tiene que estar perdido. Amor, verdad y culpa; herida y cura son elementos que se enlazan desde este principio para presentar una "Historia" específica y a la vez mítica, ficcional y real, por demás potente y devastadora.

"Maquinarias", segundo poema de Historia, contiene tres partes. En la primera se advierte la presencia de una cosmogonía íntima, tono enfático y reiterativo en la poesía del chileno Raúl Zurita<sup>12</sup>, proveniente a su vez, de Pablo de Rokha, que aquí llega como influencia directa. Inicia la figura de la

---

<sup>11</sup> José Lezama Lima. Esferaimagen. Barcelona: Tusquets Editor, 1976. (Cuadernos Marginales, 4), pág. 17.

<sup>12</sup> Sobre todo en su libro Anteparadiso.

Raúl Zurita. Anteparadise. A Bilingual Edition. Translated by Jack Schmitt. Berkeley. Los Angeles. London: University of California Press, 1986.

interrogación con un sereno enfrentamiento a la segunda persona: "Para qué sirve todo eso te digo tu fiebre tu sollozo". "Con qué objeto salarse mancharse darse dolor o darse ira";(12) el poema continúa deslizándose la escena del amor nocturno como una soledad radiante, como un acto soberbio del espíritu:

Toco las sábanas que cubren tus hombros perfectos y me callo  
Suenan maquinarias profundas en medio del azul formidable  
(12)

Este último verso es un verso silenciador. En él atendemos al instante de gloria, a la suma de elementos postcoitum que flotan en el ambiente de la comunión, de la pareja al universo profundo que se revela. El verso nos lleva a la música del corazón, aquello que el poeta no puede decir, pero que muestra. Al fin la entrega integra al hombre con el resto del mundo en el que habita y del cual vive permanentemente bajo la acción del desprendimiento. "Por ser el trabajo incesante condición de vida, no pueden las entrañas llegar a la palabra; porque toda palabra es un corte y delimitación en la realidad y solamente quien puede apartarse de la vida por su condición independiente e impasible puede alcanzarla. (...) Su dominio es el ritmo, como en toda maquinaria. La música de las máquinas atrae porque es imagen de la música del corazón."<sup>13</sup> Finalmente la evidencia de la pérdida: "Comprendo cuánto vas olvidándome cuánto te voy perdiendo" y de nuevo la patria, una patria que aquí se especifica y enmarca la emoción: "...El alto cielo mexicano /

---

<sup>13</sup> María Zambrano. Op. cit., págs. 12 y 13.

Está llenándose Así el silencio va cubriendo el amor". (12)

El traslado del canto de Zurita, del alto cielo chileno al alto cielo mexicano, funciona como apoyo para pasar de la primera a la segunda parte del poema donde el amor irrumpe con un dominio medieval alquimista atravesando los territorios del cuerpo que lo ha de negar: maquinaria moderna que en serie ama y condena, que fragmenta y dispersa los lazos, que no deja escuchar su música íntima. La personificación inicia bajo la forma activa:

Come aquí el amor sus panes  
de ángulos alucinantes; aquí se viste  
con su ropa bruñida. En este sitio  
hácese con dolor. No es otra su nación  
pues aquí nace, cunde y se alumbra todo. (13)

Lejos de las trece declaraciones iniciales el amor fluye desde un lirismo pleno con llana y ostensible libertad. Y, aunque "Va teniendo a centímetros su cara ardiente" (...)

Destila sus licores de candente frialdad  
y perfecciona el astro de lo que en él  
ha de ser más que él: muerte, abismo, libertad, luz,  
odio puro. (13)

Esta segunda parte de "Maquinarias" es un poema en sí mismo, un poema redondo de castigo, una presencia, un ser que debe rendirse ante la voz poética, ante el mismo cuerpo donde no cabe su grandeza para más tarde, tras el uso, ser olvidado. Después, en la tercera parte, el amor es creación viva, vivo renacimiento, plasticidad: un cuerpo naciendo del cuerpo del amado. Así vive el amor:

Nada seré en la sombra para ti sino

el hambre celestial de mis miembros y el furor dulce  
de mi ansia, brillando en la pradera de la alcoba. (14)  
El éxtasis es purificación, es el cielo mayor adonde

serán lanzados los amantes desde el líquido fuego del erotismo. El amante interpela, con influjo quevediano, prefiere la muerte a rendirse ante la apariencia personificada por la noche. Un triángulo cuyos protagonistas: el amor, la noche y los amantes, la luz, la oscuridad y la llama tramarán silenciosamente su estrategia de dominio. El discurso es pronunciado por el amante varón; él, que de ser palabra se hizo hombre, para salvar al amor de la apariencia representada por la noche, prefiere rendirse ante el fuego. Imagen de sacrificio ritual, de consagración, pero también de gozo y éxtasis. Religiosidad y erotismo vividos por un todo que es consumación para salvar esa fuerza amenazada, posibilidad de acto y de creación: el amor. Mas el amor como Dios, como fuerza creadora permanentemente fustigada. El vínculo con el soneto "Amor constante más allá de la muerte" de Francisco de Quevedo radica en este punto. Quevedo burla a la muerte porque el amor ha salvado a los amantes:

su cuerpo dejarán, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado.<sup>14</sup>

David Huerta opta por una especie de inmólación de los amantes en la que el sentimiento amoroso será liberado de toda atadura, de todo subterfugio del deber. Urge salvar al amor, ya no tenemos

---

<sup>14</sup> Francisco de Quevedo. Antología poética. Edición de José Ma. Pozuelo. Barcelona: Bruguera, 1981. (Bruguera Libro Clásico, 156), pág. 121.

fuerzas, nuestros huesos hechos polvo sin esa luz que es llana no tienen forma de continuidad, de gozo.

En Historia David Huerta hace despuntar, en versos largos de imágenes barrocas, potenciadas por el flujo de una feroz inventiva, la ficción lírica como registro del pasado amoroso. El sino del resquebrajamiento parece ser un rasgo clave del amor contemporáneo. No la imposibilidad romántica, sino la patológica posibilidad de la fractura. Entre fisuras de relaciones amorosas, parejas que se abren, entra el espejo de la voz poética a confirmarlo todo, a registrar, a mancharse de tanta humanidad humedecida. Y es el amor quien sangra, el amor quien escurre y mancha. La amada es múltiple y, a la vez, única. Es múltiple porque tiene distintos rostros, es única porque es llamada por un solo clamor: el estéril lamento de "El hechizado".

Con "El hechizado" el yo lírico define su personalidad, su personaje. El hechizado tiene su historia: vive cautivo entre los espejismos del deseo y la impronta del amor. Este tercer poema del libro es como la tercera llamada teatral: nos dispone al drama: dos soledades que se juntan para decirse adiós en la larga travesía del coito. Hacer durar la seda de la sábana oceánica donde los amantes se gozan suspendiéndose como en un acto de fe. Dejar constancia del fulgor de esa "semilla cristalina" derramándose. Arremeter contra la larva de ella, la amada, la amante, la hidra medusina que tiende la flor de sus serpientes en los encantamientos de su partida. Porque separarse

también es amarse, es continuar obseso en la oclusión, lo que se apaga, lo que se cierra, lo que de golpe golpea eternamente.

## CAPITULO II

### --LA SUSTANCIA POETICA--

La poesía es la anotación de una respuesta, pero la distancia entre esa respuesta, el hombre y la palabra, es casi ilegible e inaudible.

José Lezana Lima

El verso libre que se ha venido cultivando desde mediados del siglo diecinueve, que ha sido punta de lanza de las vanguardias, que ha entronizado --desde la cadencia en la que reverbera-- algunos poemas ya clásicos, es, como bien ha remarcado Eliot, una mentira<sup>1º</sup>, sí, pero una de las mentiras más bellas que han pulido como metal precioso los poetas de este siglo, una de las ilusiones en las que se sostiene el aliento del arte, pues, como ya Paul Valéry señalara en tanto paradoja "infernál": "No hay nada tan bello como lo que no existe"<sup>2º</sup>.

Después de las negativas señaladas por Eliot, él mismo

---

<sup>1º</sup> T.S. Eliot, en su ensayo "Reflexiones sobre el vers libre" polemiza contra el verso libre. Entre otras razones argumenta: "El vers libre no existe, y ya es hora de que esa ficción caiga en el olvido(...); El vers libre no tiene siquiera la excusa de la polémica; es un grito de batalla de libertad, y no hay libertad en el arte. (...) Si el vers libre fuera una forma auténtica de versificación, tendría una definición positiva. Y sólo puedo definirlo por cualidades negativas: 1) carencia de estructura formal; 2) carencia de rima; 3) carencia de metro.

En: Criticar al crítico. Madrid: Alianza Editorial, 1967. (El Libro de Bolsillo, 65)

<sup>2º</sup> citado por Marcel Raymond. De Baudelaire al surrealismo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1983. (Lengua y Estudios Literarios), pág. 143.

da una clave para entender la dinámica interna del verso libre, en ésta siempre se encontrará una medida elemental, una unidad silábica aritméticamente comprobable escondida entre bastidores; "no hay escape de la métrica; sólo hay dominio"<sup>17</sup>. Prescindir de la rima como freno melódico y en su lugar trabajar ritmos impondrá mayor severidad en la elección de palabras, en el ordenamiento de las mismas y en su disposición estructural. La cadencia es entonces una consecuencia buscada y es el movimiento musical al cual atiende el pretendido ritmo.

Eliot tiene absoluta razón en negar la existencia del verso libre en cuanto que éste pueda prescindir de la estructura que contiene y produce a la música. Lo que sí es un hecho, es que de acuerdo a las posibilidades que abre esta dinámica de versificación, la estructura de la imagen contemporánea ha tendido a desarrollarse por vías que tienen que ver más con la vinculación de elementos pertenecientes a lógicas distintas, a veces opuestas. La herencia de la asociación libre tomada por el surrealismo del psicoanálisis y a su vez legada a nosotros en cuanto proceso de búsqueda libertaria en la poesía, establece de entrada la activación de eros y tanatos, ese dispositivo donde interactúan objetos de orden contrario, aparentemente irreductible, que convergen en el poema precisamente como hallazgo. No resolución sino revelación. Elementos opuestos que producen la imagen y promueven una búsqueda en el lector que lo lleva a asirse en la emoción, a explorar en ese mundo muchas

---

<sup>17</sup> Op. cit., pág. 250

veces dormido. Es el territorio sentimental el que señalará los cauces que la des-entrañan. Mientras que la imagen tradicional va a explicarse en la razón que la disecciona, pues ésta parte de un juego de analogías que damos por sentado. La imagen tradicional estaría entonces más en función de la metáfora.

Más que por el pensamiento analógico implícito en la imagen tradicional, la imagen visionaria, como ha llamado Carlos Bousoño<sup>1º</sup> a la imagen contemporánea, opera mediante asociaciones cuya objetividad como rasgo de correspondencia será develado por el lector desde la emoción que esta percepción le provoque.

Así se acentúa la potenciación de la imagen. Se genera una distancia 'auditiva, una distancia que propicia el extrañamiento pues, a diferencia de la pintura, los cambios radicales que operan en la poesía contemporánea no van acompañados de promociones mercantiles, de mecanismos que por medio de la propaganda y la mercadotecnia, acercan a curiosos. No. La poesía padece el aislamiento. Ver lo inverosímil, oír lo inaudito en un momento en que lo inverosímil y lo inaudito es de pocos y para pocos. Independientemente, hasta en el arte plástico, siempre hay rezagados, siempre, quien va por la vereda, tarda más tiempo en llegar. Y más tiempo llevará, para quien participa 'acríticamente de la algarabía retórica de un tiempo, sacudirse el lugar común, lo ya dicho, la repetición que malogra.

---

<sup>1º</sup> Carlos Bousoño. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1976. (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y Ensayos, 7).

Ya Rimbaud dio su lección. La belleza, desmontada de su caballo apolíneo, fue injuriada por amarga y terrible. Rescatada de la naturaleza del mal por los románticos brillará con otra luz. Y nada pasa en vano. Todos estos procesos de búsqueda y hallazgo han traído consigo la consecuencia inevitable del vínculo. Un vínculo que enlaza territorios ajenos entre sí, que hace de lo inerte movimiento, luz de lo oscuro. Tradiciones aparentemente ajenas se reconcilian en sus búsquedas. Llegamos al verso libre del quebrantamiento de las formas. De la aparente libertad pasamos a la libertad contable, a la sobreenumeración que parece contar en lo añadido. Pero la libertad aquí también es una trampa, una ilusión vertida. En materia de poesía nada se cuenta sino lo que aparece. Y sólo es lo que es. Aunque, y he aquí su riqueza, lo que es se revela en cada uno de acuerdo a los ojos deseados ya antes entrevistados en las propias entrañas:

Debajo del rostro anémico, salaz, helado, indirecto de  
Simonetta  
vi tu labrada seda (¡ay manto discontinuo!) y tuve que  
besarla; vi tus felinos navajazos de movedizo  
himalaya  
y quise desesperadamente ahogar mis manos, con toda su  
nutritiva santidad y venas tensas,  
en tu largo latido óseo y en el pavor de tus  
desarticuladas dulzuras --y estaba yo sin aliento,  
ensordecido  
entre los fardos y cálices que proyectabas como si  
fuesen grandes fulgores vivos, hologramas.<sup>19</sup>  
Clavícula, clavícula. Pero, ay, asimismo existía el  
ombligo de Simonetta, ese ombligo: tu Desemejante;  
y yo  
lamía su despierta llanura y sus abiertos núcleos,  
el ardor de blancura molecular que lo circundaba  
con un esplendor de ensanchados exilios.

---

<sup>19</sup> Ibidem.; el subrayado es mío.

Comí unas uvas rectilíneas de la mano de Simonetta, que  
empezó a darme caudalosos anillos, a bautizarme  
con palabras de oro,  
a llamarme su "perro", su "dedo central", su  
"ceniciento amigo".  
Clavícula, escucha ondear el velamen de estos  
motivos corpóreos: encendí velas con descifrados  
recuerdos  
y ví venir la hiriente noche armada de la  
separación;  
olí sesiones con lujosas lágrimas; escuché la  
llameante y futura clausura de la pasión amorosa:  
ella entonces, la Loca Simonetta, te fue tocando,  
Clavícula,  
con dedos que la tiniebla derramaba. Simonetta  
era, Clavícula, toda tu dueña.

Con el verso libre regresa la épica que, con Walt  
Whitman, presenta rasgos de la intimidad en la voz plural. Estos  
cambios formales que dan paso al verso libre implícitamente traen  
consigo la modernidad que pedía ser cantada sin las formas fijas  
ni las cargas que hacían a los géneros especies congeladas. La  
métrica condicionada por los acentos también regresa alejándose  
de la monotonía, buscando giros, sonidos nuevos que exigen del  
mundo su incorporación y su paso por la poesía, que, al final de  
cuentas, es la esencia vital, la música de lo que permanece.

En estos versos del poema "Historia" entramos en una  
épica del cuerpo; la carga sensual y la sexualidad misma se  
pronuncian en torno a la presencia única y definitiva de una  
mujer: Simonetta, deseada, amada y ausente. Un poema de amor  
erótico, un poema en el que placer y entrega se subordinan a la  
necesidad de una sola y única presencia y todo cantado desde la  
más absoluta soledad, desde la soledad cuya clave está en el

hueso, la clavícula, esa imagen que representa pura en su descarnamiento a la soledad.

Una soledad que cala hasta la médula del hueso con el que el yo lírico crea una relación especular, con el que se distiende para llorar la pérdida amorosa.

Aunque hay poemas cuyo esqueleto pareció ser pensado desde una anécdota, ese parecido es un sustrato que se alimenta en la ficción. Y los mismos poemas de carácter confesional, para lograrlo, hacen uso de la composición, que es el acto mismo de la ficción. En el caso de "Historia" estamos frente a un poema de mediana extensión cuya narratividad hace uso del tiempo evocado: el tiempo del amor corporal, a través del tiempo donde se produce la evocación: el tiempo del hablante, de la escritura misma. En "Historia" la voz recorre la superficie del cuerpo del amor que es el acto erótico de los amantes sin que ocurra, además, un desplazamiento temporal ni espacial. Si ocurre un desplazamiento, éste se da sólo por medio del yo lírico, del presente de la pérdida al pasado virtual que el poema, en tanto "máquina de cantar", realiza diestramente. Es en este punto donde se encierra la unidad del poema que prolonga, de principio a fin, en los diez cantos que lo integran, el instante amoroso desde su asunto crucial: la ausencia de la amada. Si en el poema largo es el movimiento el que da origen a la narratividad porque implica un desplazamiento, en este caso, la narratividad es el eje central de la evocación de un solo asunto, de un solo duelo. La independencia de las partes no existe, las define un tema

concreto, pero la situación a la que aluden siempre es la misma.

Toda acción creadora parte de la vida, pero su resultado no es una calca de ésta, ni su radiografía; es, más bien, su prolongación por los tramos que abrevan en la soledad del tiempo, en su ubicuidad, irreductibles a la cronología y a la inmediatez de lo vivido. También es su transformación hacia una forma más rotunda de belleza. Trasciende lo que va más allá, lo que perdura, y perdura lo que da de sí.

La disposición del verso largo en este poema nos adentra en un terreno íntimo, pues largo es el espacio donde ocurre el amor; ancha la cama y sus paredes. Estrategia que anuncia la sustancia del amor carnal en la temporalidad dada por el verbo. Un verso largo que llena la página no da aire, encierra el aire, lo vicia, como la atmósfera que presenta. Veamos el inicio del poema, en el cual se plantea ya la importancia del espacio interior desde la enunciación:

Clavícula mojada en las comisuras de la sombra,  
encima --leguas arriba-- de la sangrante pulpa del  
suelo, adentro, adentro, adentro de los lavados  
caminos que la piedad no conoció  
y de la cueva creciente de las habitaciones; clavícula  
de obsesionadas imperfecciones: tocado he  
tus lenguas manchas, las impuntuales gardenias de tu  
relieve.

Un mecanismo formal que se ajusta a un paraíso perdido.  
Se canta la exaltación del amor, se narra su paso, su vuelo, su  
velada y vigilia, su adiós.

David Huerta introduce elementos que hacen pensar en la

posibilidad de una historia. La historia, la versión, el cuaderno del tiempo son los mismos poemas tal y como están escritos. Una historia sin trama es impensable. Una historia ahistórica, un tiempo sin recurso cuyo único asidero es la exploración y prolongación del efímero instante a través del canto, que rescata y transfigura, que guarda en la belleza su esencia, la especificidad de la trama, su centro en cuanto detonante que es para la poesía. Así, variará en cada lectura, en cada mirada, en cada viaje interior. La polivalencia del lenguaje poético es esa historia que cifra una multiplicidad de accesos y desarrollos. Tantas historias como puertas abre el confín. Pues, para la poesía no hay límite, hay confín y éste puede ser apertura, vía de acceso.

Y, aunque la infiera, el título del libro: Historia, no hace a la narratividad, lo que sí la constituye es el uso del tiempo que alude a la referencia de un hecho que pasó y que no sabemos cuál fue, pero sí sabemos que es. Y es el poema el que nos lo ofrece, potenciado en su eternidad en tanto presente perpetuo e inasible, en tanto ubicuidad que la poesía corporeiza y transmite por las sinuosidades del ritmo, en su cadencia, en su vértigo propiciatorio o en su glorioso vuelo, generando así un dispositivo para que la palabra se constituya en verbo, para que la imagen sea fruto de la transfiguración del espacio físico, del cuerpo.

En "Historia" se expresa el cuerpo del amor, las viscosidades de la pareja en la manifestación de su deseo, el

anhelo del otro, el sacrificio, la subordinación, el quedar expuesto a las inclemencias de la penumbra, que suponen, en sí, fuerzas internas desatadas bajo un techo. La intemperie aquí es interior, la intemperie ha caminado hacia el adentro, está en el cuarto, es el despojo, el hueso cantado por la forma más cruel del abandono, el abandono del ser amado.

Verbo, ritmo e imagen son elementos que de la vida brotan para ampliarla, para extender sus dominios en órdenes desconocidos de la intimidad. La imagen, sustancial a la poesía, "funciona con su irradiación"<sup>20</sup>, como diría María Zambrano; dicha irradiación es la primera forma de trascendencia de la imagen, y la imagen irradia en la palabra que encarna. La poesía es entonces la carne expresada del espíritu. El lugar donde lo más absoluto del adentro se expande a la eternidad, a la soledad ubicua, e inicia un viaje permanente.

Aquello que en la palabra permite condensar esa sustancia a través de la cual la eternidad se filtra se llama poesía. La poesía es el medio del verbo y es un misterio. De ahí que gracia y divinidad sean términos que acompañan al género y que hacen a algunos poetas tan admirables o tan detestables.

Aquí, el verso largo y el versículo en permanente amasiato, hacen fluir o frenan la supuesta trama que en realidad constituyen, armándola y rearmándola en función de esa magia, esa especie de conversación alada que se eleva o sumerge. Pues lo

---

<sup>20</sup> María Zambrano. De la aurora. Madrid: Turner, 1986, pág. 46.

indecible podrá ser expresado sólo por medio de esa armonía o de ese frenesí que constituye la disposición de la sonoridad.

Para que la narratividad se erija hay dos constantes que tienden a sucederse en buena cantidad de poemas:

1) La anécdota, que se escapa entre más queremos apresarla, que se anuncia a través de una pretendida actividad temporal para cumplirse no en el plano de una acción por concretar, sino en la expresión de emociones que desnudan al ser, en este caso, al ser que se juega entre el personaje amado - Simonetta- y el yo poético, como sucede en esta segunda parte "Travelogue" del poema "Historia":

Mis propios dedos tenían ya el agua ruinosa de sus  
mordeduras, poseían  
el conocimiento inútil de Simonetta: las magnitudes de  
sus altivos astrágalos, la rota nariz adorable,  
las rodillas impuras envueltas en la memoria desigual  
de tantas y tan exhaustas caricias,  
la numerosa cadera penetrada de siniestros perfumes,  
las nalgas marcadas por una eterna vocación de diurnos  
cautiverios,  
los pómulos geológicos que dominaban imparciales la  
estupidez angelical de la boca,  
los milímetros empapados de sus pies ateridos, las  
moribundas arterias que yo presentía en su cuello  
pulidísimo,  
los astros congestionados de niquelado polvo que  
sorpresivamente hacía brillar en el gozne  
diamantino de los codos...  
Y más --cuánto dolor-- del mundo-Simonetta, de sus  
caprichosos enigmas y de sus evidencias  
inhabitables:  
el torvo cuchillo de sus costosos labios, con una  
existencia majestuosa que parecía no del todo  
presente  
sino recorrida de pasado, lustrosa a fuerza de ser una  
pretérita costumbre;  
la inexplorada materia de sus ojos; los pechos tenaces  
que yo enjuagué con el prodigio y con la  
humildad de mi cariño;  
las tachadas cicatrices que fui descubriendo en medio  
de la soledad perseguida de sus muslos;

el asediado muñón que mencionaba cuando hablaba dormida  
y que yo nunca pude encontrar, aunque  
busqué, hurgué, bebí todo cuanto pude en sus tobillos y  
de sus fémures;  
los cabellos de textura convincente que le daban ese  
aire maniático de soltera;  
la ambigua cima de sus nudillos, que solían  
deshabitarme cuando sin aviso se posaban  
en la crudeza de mi pecho y me volvían un zurdo anciano  
pálido, inestable, despreciable, de ruidoso  
estómago...

(Historia, 57, 58)

lo que podría ser la presencia de la historia registrada en su  
plano sentimental, en su fuerza interior, en lo que la  
objetividad desprecia y desecha, sin que únicamente el prensil  
anecdótico pueda ser la vía de privilegio del suceso. Aquí, la  
anécdota es el detonante de la emotividad entendida como  
dimensión polivalente, plural, masiva e íntimamente honda.

Por otra parte, tenemos 2) La secuencialidad de la  
imagen, una imagen que crece a través de la suma y la adición,  
del recargamiento adjetival y de la contrastación de las acciones  
al reino vertido de los opuestos, lo cual tiene origen en la  
estética surrealista, por un lado, y en la tradición barroca, en  
este caso, reasumida por la poesía hispanoamericana  
contemporánea, en cuanto privilegio de lo visual que expone  
planos de la naturaleza de las cosas por medio de un verso largo  
que no cesa de dictarse en la cadencia que asimila la luz de los  
objetos.

Así, lo que será narrado son las consecuencias  
emocionales de la anécdota, las visiones que prodigan su fiebre  
irracional. Ambas se fusionan para brindarnos un universo en

movimiento, una imagen intensa del amor, en la cual los amantes son armados de salaces y violentos calificativos; los amantes integran la fuerza de su desmesura en un ahora que se gesta a partir de la ausencia. La amada no está más y en esa medida es. Y ese ser presencia desde su ausencia permite que fluya la dimensión obtusa del amor, su caudal y su claudicación. Relación especular cuyo sentido es recuperado por lo que ya no se tiene, lo que no se posee. Se "recobra" lo que no tiene precio ni valor de cambio. Se "recupera" el estado incurable.

El proceso de lectura desencadena el entramado narrativo tanto en lo dicho como en lo omitido. La narratividad se presenta entonces como una alternativa paralela a la vida en la cual la posibilidad de completud es sólo un enunciado, un sino del deseo, una sentencia siempre a la espera de cumplirse. La narratividad poética es así un nexo con lo cotidiano, cuenta donde no cuenta, pero cuenta cantando, o mejor, encantando, de ahí su naturaleza transgresora, su enfrentamiento con la apariencia, su entrar así en el reino sumergido de las cosas.

Lo anterior señala al poema como un logos distinto al saber de la razón. Un logos que salvaguarda, en sus corrientes subterráneas, la mirada del origen, la que viaja al hallazgo, la que lo hace venir. De ahí la importancia de la imagen. La imagen es una construcción, en este caso, edificada con palabras. Mas no se trata de una construcción a voluntad, ni de una creación que tenga pertenencia. Hay presencia, no pertenencia. Y la presencia

es la voz. Y la edificación es sólo la invocación a la que todo poeta está obligado. Entonces viene el camino abierto de incorporación.

La imagen es instrumento de la visión, es un medio de hallazgo, una posibilidad de encuentro. El verbo hecho carne, hecho cuerpo, hecho amor. El alcance de la imagen puede ser una vía de ascensión o caída, la imagen que no cierra donde termina la palabra, sino que es de ahí lanzada hacia el cielo abierto sin señales, sin explicaciones ni detenimientos o es arrojada al más inclemente de los abismos.

Estas constantes se enlazan, tejen su espesura, abren el panorama de una parte importante, definitiva, de la poesía latinoamericana actual, y tienden a consolidarse en la poesía de David Huerta. ¿Qué las hace vincularse? ¿Cómo se da ese principio unitario que crea cuerpos de los cuerpos, que hace realidades de la irrealdad?

Son los residuos emocionales de la anécdota los que disparan ese mundo interno, dispuesto a activarse dentro del discurso poético: el ser en su complejidad, el ser despojado de sí, el ser arrinconado en la esquina de ¿qué?, en el cuerpo de ¿quién?

Así, la historia se desvanece en cuanto concepto tradicional, en cuanto registro cronológico, en cuanto acontecimiento del pasado para emerger desde el subterráneo donde las pasiones desatan sus cauces. Como si la idea de verdad aquí se enfrentara diluyéndose, y fuera lo verdadero aquello que

tuviera realmente asidero en esta identidad que escapa, por disoluta e inasible, por compleja y somnifera, por fantásiosa e irredenta, que escapa de la explicación científica y del punto de vista lógico para consolidarse a través de la creación poética. El poema en tanto "objeto" de arte crea su propia lógica y aunque la ficción no descansa en el logos de la razón, tampoco es ajena a ésta.

Ese es el conocimiento que despierta la poesía. El conocimiento del desconocimiento, el invocar lo indecible, el aceptar lo negado, lo sabido y posteriormente negado. El punto de partida es el sitio del regreso, la vuelta al principio generador, la semilla que hace de la historia íntima la materia viva de la poesía.

¿De qué manera la sustancia de la poesía acciona lo indecible en el territorio de la palabra? ¿Por qué es la imagen la construcción que asimilará en tanto propuesta, expresión, negación y acto de lenguaje, la anécdota para devolverla en términos de trascendencia? ¿Por qué la pasión retórica despunta en este caso en el génesis de la pasión amorosa, en el brote del erotismo?

En Historia la idea de historia, de testimonio y de relación de acontecimientos, parece anunciarse desde el título. Sin embargo, la anécdota no se relata, ocurre, se presenta y se cumple en la medida en que carece de secuencia temporal, de relación lineal. Lo que menos pareciera importar es el suceso en

cuanto anécdota, se indaga no la secuencialidad sino los elementos sustanciales, la inmanencia de aquello que posibilitará la transfiguración, aquello que hace del poema una médula de la eternidad o lo convierte en un creciente diálogo con ésta.

Es el amor el suceso. Los hechos/la historia en tanto veracidad de un tiempo cronicado no importan, lo que importa son los remanentes contemplativos, lo que para Lezama Lima sería "la toma de la imagen como 'la última de las historias posibles'".<sup>21</sup>

Como si al acontecer histórico se opusiera el eterno presente de que hablaba San Agustín<sup>22</sup> y el cual, a diferencia de aquel --pues el presente presente carece de espacio-- late en el mundo de sensaciones que se manifiestan y habitan en el ser, el ser entendido desde el cuerpo, el cuerpo entendido como la suma interior de ese espacio inasible que para San Agustín sería el presente. Ese eterno presente es el tiempo que activa la poesía. Y es un espacio inasible porque en él cohabitan estadios diversos del ser, distintas componendas de su manifestación. En

---

<sup>21</sup> Prólogo de Irlemar Chiampi a La expresión americana de José Lezama Lima. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993. (Tierra Firme), pág. 16.

<sup>22</sup> En el Libro Undécimo de las Confesiones San Agustín señala el problema de la medida del tiempo en relación al presente, "sólo el presente puede ser medido" pág. 195; así encuentra que la memoria, la atención y la espera son actitudes que corresponderían al presente pasado, al presente presente y al presente futuro que integran su concepción sobre el tiempo.

En: Confesiones. Versión, introducción y notas de Francisco Montes de Oca. México, D.F.: Porrúa, 1995. (Sepan Cuantos..., 142)

él conviven pautas del inconsciente y registros de la conciencia, una actividad que no termina donde cesa. De ahí que sea la imagen con su carga simbólica el vehículo de asunción.

Un escritor de la antigüedad, Censorino, concebía la vinculación tiempo y espacio como irreductible, y ya hablaba del "tiempo absoluto" como lo que quizás nos permite sugerir a nosotros la noción de médula de eternidad en la cual ubicamos el hallazgo poético. Veamos el siguiente párrafo:

El tiempo absoluto es inconmensurable, sin principio ni fin: fue siempre del mismo modo y será siempre y no se refiere más a un hombre que a otro. Se divide en tres tiempos: pasado, presente y futuro. De éstos, el pasado no tiene ninguna entrada y el futuro, ninguna salida.

Por el contrario, el presente, que está en el medio, es tan breve e inasible, que no tiene duración y, al parecer, no es más que el nexo del pasado y lo venidero, además de que, por su inestabilidad, no está nunca en el mismo lugar, y todo cuanto recorre, lo arranca del futuro y lo coloca en el pasado.<sup>23</sup>

La poesía opera entonces en tanto sobrenaturaleza, como condensación de atmósferas y ritos en los cuales la intimidad muestra su alta y honda esencia infranqueable, incorruptible a los fines de la temporalidad.

No vínculos o posibles "interpretaciones" de hechos acontecidos, sino la clave para activar la sustancia de la historia (los acontecimientos que han sucedido en el marco de sociedades con escritura, lo que aparentemente desliga a estas

---

<sup>23</sup> Citado por Norbert Elias en su libro Sobre el tiempo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997, pág. 89.

sociedades del mito) desde la esencia de la poesía, esa reunión de palabras cuyo efecto combinatorio pondera imágenes que cualquier realidad ofrece --aún la inasible realidad--. Estas imágenes contienen fuerza y movimiento, hacen que esa "cualquier" realidad esté viva, o mejor, la realidad, en todas sus dimensiones, vive en ellas.

Esa activación a través de la imagen que cuajará al aceptar el peso de la visión, posibilita la revelación, y la revelación atafe a lo más hondo y vasto del misterio vital. Es la vida, no la historia, lo que entra en un nuevo movimiento de los sentidos. Pues la vida se arma con todo aquello que desprecia la historia. Recordemos que, antes de la Ilustración, la historia era concebida como arte, y que será a partir de la ponderación de la razón que este principio de acercamiento a los hechos será despreciado.

De ahí que sea esta sustancia, lo vivo y despreciado por el orden racional, lo que no se registra en la descripción lógica, aquello de lo cual, en el terreno del amor, se ocupa nuestro poeta. "Desvelamiento que tiene su correlato en la imagen, o autoimagen, que constituye la fundación de la intimidad narrada"<sup>24</sup>.

Sobrenaturaleza de la imagen: ponderar el logos de la imago. Aquí, la esencia lezamiana es convocada, perpetuada,

---

<sup>24</sup> José Miguel Marinas. "La intimidad narrada", en: Teresa López de la Vieja (ed.). Figuras del logos. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994.

ofrendada. Si la modernidad paganizó a Dios sometiéndolo por debajo del conocimiento y conciencia del sujeto, aquí ese ideal individualista es expuesto desde una poética tensada por la pulsión del deseo.

Erótica, rapaz, flujo de dualidades, fruto de la contradicción del amor, presa de esa libertad que el amor encarcela, de la infinitud del deseo, de la imposibilidad que impone su sentencia, ya que el deseo se goza sin colmarse. La poesía de David Huerta es aquí vía de acceso a lo más absoluto de la intimidad erótica, cortina rasgada de la alcoba de los amantes ahitos de éxtasis y espasmos, puerta en el confín del amor que no cesa de inflamar su llaga, de ganar cielos en las desolaciones de la despedida.

### CAPITULO III

#### --SIMONETTA O LA HISTORIA DE AMOR--

Hay dos hechos que a lo largo de siglos la literatura ha plasmado: el amor y la guerra. Desde el absoluto que encarna la intimidad erótica, son justamente el amor y la guerra, las fuerzas que propician los dones que encontramos en Historia. Y aunque no necesariamente el erotismo implica el enamoramiento, en el caso del poema "Historia", que es el texto que por ahora más nos interesa de este libro, el amor está vivo desde esa atracción que hace del enamorado un ser subordinado al otro:

Comí unas uvas rectilíneas de la mano de Simonetta, que empezó a darme caudalosos anillos, a bautizarme con palabras palabras de oro,  
a llamarme su "perro", su "dedo central", su "ceniciento amigo". (Historia, 56-57)

Se trata de un amor erótico. De la erotización de los amantes. El lazo corporal expresa la voluntad de unión, la libertad de gozo de un deseo que aparece como necesidad y urgencia. Y, en este caso, esa expresión pánica, es cantada como una pérdida, bajo el duelo que encierra su lamentación.

Al separarse, los amantes, idílicamente clausuran las puertas del paraíso. Cierran para sí el acceso a una íntima representación. De esta manera parte de su identidad se fragmenta y en la confusión que el vértigo de un distanciamiento afectivo supone hasta puede disolverse. Al separarse los amantes niegan, se

niegan. Es interesante remontarnos al origen de la palabra idilio, pues su carga semántica en sí es una marca. "Idilio, proviene de la voz griega idyllion, que usualmente se considera un diminutivo de eidon, idea o imagen, y por lo tanto traducible como pequeña imagen, representacioncilla o estampa".<sup>25</sup> Se llamaron así una serie de poemas de Teócrito, poeta bucólico alejandrino nacido a finales del siglo IV, A. C, en Siracusa, Sicilia.

El segundo de esa serie de Idilios, traducido al español como "La hechicera", presenta el delirio de una joven mujer, Simetha, por su amado, al dar éste muestras de haberla abandonado por alguien. Para Octavio Paz, este es el primer gran poema de amor en Occidente.<sup>26</sup> Y no porque antes no se hubiera cantado al amor, sino porque en este poema el amor aparece en toda su complejidad, y se pronuncia en función a un otro, en este caso, Delfis, el muchacho de quien Simetha se ha enamorado perdidamente.

Aunque en "Historia" es el hombre quien llora la pérdida de la amada, no deja de sentirse una semejanza entre el nombre de la protagonista de "La hechicera": Simetha, y la Simonetta de nuestro poema. Además, en el mismo libro Historia,

---

<sup>25</sup> Prólogo de Carlos Montemayor al libro Bucólicos griegos. Traducción, notas y edición de Ipanandro Acaico. México, D.F.: Secretaría de Educación Pública-Cultura, 1984. (Cien del Mundo), pág. 9.

<sup>26</sup> Octavio Paz. La llama doble. México, D.F.: Seix Barral, 1993. (Biblioteca Breve), pág. 51.

se refiere como "El hechizado" a uno de sus poemas clave en cuanto hace al amor y a la definición del yo poético, como si con estas correspondencias encontráramos pistas de un mal mayor, que embiste hasta los huesos a quien lo padece: la separación del ser amado, la "terminación" de un idilio, que, en tanto representación íntima, lleva entre sus fueros la identidad allí conformada, allí vertida.

En "Historia" el vínculo amoroso se presenta como un hecho consumado. El recorrido lírico, señala características y cualidades de dicha relación, puestas en marcha para des-entrañar al otro, a la amada, y así, aceptar la consumación. Se dinamiza desde el "dictado" que testimonia los sentidos una identidad que fragua, la identidad del amor en la cual el yo de cada uno de los amantes tiende a perderse, a difuminarse por momentos, en el otro.

Si hay algo que seduce al lector de Historia es la sensualidad de esa selva íntima cuyo lirismo en tanto imagen y música es indisociable. Hay una tensión que se manifiesta a través de la asociación de elementos polares, antagónicos incluso, que nada en principio parecen tener que ver. La imagen sinestésica es aprovechada por un vasto poder del lenguaje, cuyo uso es dirigido por un ritmo creciente, que va averiguando zonas inéditas, extraños paradigmas donde se aposenta sin piedad el amor.

Simonetta es el personaje, la figura femenina que encarna la pasión poética; es también, como la musa de Giovanni

Boccaccio, "la leyenda de un amor y de una figura de mujer: una mujer, en la que se compendiarán diversas experiencias femeninas, un mito que es suma de distintas realidades y da lugar a la seductora y fascinante Fiammetta, la de los ojos de fuego"<sup>27</sup>. No sólo el nombre, el rostro, el cuerpo y los elementos que la disponen acercan a Simonetta con ese personaje de los albores del Renacimiento. También, dado su arrojo y su sedicioso ardor erótico, Simonetta tiene que ver, en nombre y gracia, con la Simona de la Historia del ojo, de George Bataille<sup>28</sup>.

Esos tránsitos de época donde se generan crisis, conflictos sociales y económicos dan pie a grandes manifestaciones del arte en las cuales aparece un rasgo de novedad estética. Lo dicho siempre es renovado por ese registro que el artista hace de su momento histórico, pues de alguna manera, es éste, en tanto ser que explora y privilegia la sensibilidad, quien toma el pulso emocional a su época. Así, que encontremos una suerte de fusión retórica en la construcción, desde el nombre, del personaje femenino de "Historia", obedece quizás al propio sondeo literario del autor, a esa suerte de identificación de su deseo hacia la mujer con protagonistas cuya femineidad tiende a una radicalidad erótica. Simona, de Bataille, a fines de milenio, en los albores del siglo XXI, con un

---

<sup>27</sup> Joaquín Arce. Literaturas italiana y española frente a frente. Madrid: Espasa-Calpe, 1982. (Espasa Universitaria, 5), pág. 136.

<sup>28</sup> George Bataille. Historia del ojo. Traducción y prólogo de Margo Glantz. México, D.F.: Premiá, 1978. (Los Brazos de Lucas, 25)

desenfado adolescente despiadado; Fiammetta, de Boccaccio, desbordante sensualidad que va del ejercicio de la seducción a la traición; y mucho más atrás, Simetha, de Teócrito, en la época helenística, diestra en las artes del encantamiento por padecer mal de amor. Todas estas mujeres presentan como rasgo común la autonomía en el manejo de sus emociones, la libertad de acción sentimental.

Dichos mitos reencarnan fusionándose en una nueva presencia femenina para la poesía. Bajo la clara y evidente motivación del amor, David Huerta alienta ese espíritu de leyenda que anima una visión femenina sensual y sediciosamente transgresora. El poema posee la fuerza de evocación que otorga la incorporación, la recreación y la fusión de mitos rescatados por la literatura con la propia mitología personal del poeta<sup>29</sup>. Y esta fuerza evocadora actúa a partir del recurso narrativo. El poema opera desde una acción dada: la separación y ruptura de los amantes. Y, a la vez, en cuanto el amor es presencia que parece resplandecer con la partida, está solventado en una libertad íntima, que lo hace sobrevivir, permanecer; condición para que el amor se manifieste como un misterio.

---

<sup>29</sup> Sobre el mecanismo ficcional, o paso del ver al creer, condición ineludible del poeta, es interesante conocer el ensayo: "Teatro, realidad y literatura. El proceso creador en Manuel Gutiérrez Nájera". En dicho trabajo Alfonso Rangel Guerra analiza el procedimiento de ficción que establece Gutiérrez Nájera al presentarnos un personaje femenino que recrea a partir de una representación teatral y cuyo origen lo encontramos en La divina comedia. En Memoria Coloquio Internacional Manuel Gutiérrez Nájera y la cultura de su tiempo. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

La libertad íntima de la co-partícipe Simonetta es tan vasta como la del propio poeta en su dominio verbal.

De nuevo encontramos al amor como uno de los focos de la poesía contemporánea cuya manifestación inicia su auge de arrebatos y catástrofe en la poesía griega.

Un mundo se abre, una selva de los sentidos es presentada por el llanto del amor, pues, "allí donde el cuerpo aparece es señal de sacrificio, de un sacrificio cumplido y mudo en las piedras, en algunas piedras, en ciertas piedras que se imponen a la mirada y detienen el paso y el pensamiento".<sup>30</sup>

En este caso Simonetta es el rostro seductor de la muerte. A través de ella, de su cuerpo, de su rota nariz, el yo poético descubre la presencia ineludible de la sombra, que ejerce su dominio con fiebre, contaminando, manchando, mojado al hueso que es materia sólida, soledad sufrida, de lo que polvo será. La intención inicial es directa, nombra y convoca al objeto cantado que no es la musa, sino ese hueso, "clavícula de obsesionadas imperfecciones" (56). Simonetta es una encarnación de la muerte: "Debajo del rostro anémico, salaz, helado, indirecto de Simonetta" (56), la discontinuidad procede pronunciándose el desdoblamiento. Lo que veo no es lo que observo. Eso nos dice la poesía. Lo que observo no es lo que se dice, sino lo que se manifiesta, lo que emerge expresado.

El lenguaje poético de David Huerta es un transcurso,

---

<sup>30</sup> María Zambrano. De la aurora, pág. 12

el trayecto de una nave a una velocidad de vértigo. Y es el sentir el trastocado pues el paisaje del cuerpo sacrificado es el amor.

Simonetta es la amada cuyo cuerpo se ha ido. Ella se ha ido, mas no el esplendor de sus acciones. Este recuerdo es un movimiento, que se materializa en la escritura. Entonces el yo poético se mira a través del tú-yo, del "tuyo", de la pertenencia que no sucede o que sucede en un nivel intangible y replantea así la esencia de la persona a partir de la relación amorosa, del "juego inicial de la vida: múltiple, dispersa, enredada en sí misma".<sup>31</sup> De ahí que la clavícula, un hueso del cuerpo, sea cantado:

Clavícula, escucha ondear el velamen de estos motivos corpóreos: encendí velas con descifrados recuerdos  
y vi venir la hiriente noche armada de la separación;  
olí sesiones con lujosas lágrimas; escuché la llameante  
y futura clausura de la pasión amorosa: ella entonces,  
la Loca Simonetta, te fue tocando, Clavícula,  
con dedos que la tiniebla derramaba. Simonetta era,  
Clavícula, toda tu dueña. (57)

Entrelazamiento de cuerpos que desnudan la esencia del ser porque son dos quienes aman, dos que se enfrentan y deciden, uno con otro, uno frente a otro. Canto que fluye hasta lo más hondo del cuerpo, lo descarnado, el hueso que sufre ese despojamiento como metáfora de la desolación del amante;

A trozos fui borrando  
sus humedecidas migajas con mi trapo de cielo;

---

<sup>31</sup> Ibid., pág. 12.

derramé gris donde su verdiazul clavó irritadas  
clorofilas;  
abundé en invisibilidades en esos sitios  
donde su pie o sus lóbulos crearon inmensos  
terrones, arenales,  
canteras, peñascos evidentes, rocas blancas;  
destruí secciones de sus huellas, fragmentos  
de sus pisadas por los rincones. El migajón de mi  
alforja  
fue desapareciendo, a su vez. Fui yo  
desapareciendo melodioso  
en el olvido de Simonetta, fui extinguiéndome  
"como un puño  
cuando se abre la mano" lentamente, descendí a la  
negrura  
desta sobrevivencia azul en que sentí cómo,  
entonces, (sic)  
ella toda era el Cielo para mí. (67)

Cuando me referí a Simonetta como suma posible de tres  
mitos literarios femeninos: Simetha, de Teócrito; Fiammetta, de  
Boccaccio y Simona, de Bataille, quise dar por sentado que  
nuestro personaje es una realidad en sí misma. Desde el nombre,  
Simonetta se establece como personalidad única, irrepetible; al  
mismo tiempo firme y desasosegada cuyo origen, como los sentidos,  
es y no es de este mundo. Así la "Historia" que expresa David  
Huerta en su libro. Y de ahí su título. Un título que parece  
patentizar una marca: la historia es ésta, la que únicamente  
plasma, no dice, no nombra, no cronologiza ni cronometrizo, sino  
que hace emerger la poesía.

El yo poético es portador de una simultaneidad de  
situaciones que emergen y se desvanecen con la carga del sueño,  
con el sobrecogimiento de una pesadilla, pues se parte en el  
discurso de un acontecimiento que pasó, y que pasó en un  
territorio de la recóndita intimidad. Veamos esta acotación en la

que se diferencia "interior", de "intimidad": "intus, interior, aparece gramaticalmente como un comparativo de superioridad ("lo que está más dentro", suponiendo progresión) mientras que la otra voz, intimus, resulta ser el superlativo ("lo que está absolutamente más dentro")<sup>32</sup>. Pero, muchas veces, desde el apuntalamiento de una trama especular que apunta al desdoblamiento, que emana de los rastros sangrantes, del suceder que no termina.

Y aquí el orden roto, que hace "necesario" contar el suceso no es ajeno a la vida personal, la misma historia es la historia propia. Mas el poeta, a diferencia del historiador, "es el sujeto de la operación de la que es el técnico".<sup>33</sup> El poeta indaga en el plano invisible la memoria del corazón, rastrea las vicisitudes del espíritu donde el silencio cuelga como un muerto. La tinta es la recuperación de la sangre perdida. Eso que el poeta plasma es lo que la historia, desde una perspectiva racional, desde una lógica de la "verdad" esconde, esconde porque no ve, porque no puede ver. Y Homero podía contemplar en su ceguera.

Entonces la Historia de David Huerta recupera lo inasible, es un plano de vida latiendo, no es el registro del pasado, es la puerta abierta del presente que deja entrar desde arriba al mundo subterráneo, que permite que los fantasmas

---

<sup>32</sup> José Miguel Marinas. Op. Cit.

<sup>33</sup> Michel de Certeau. La escritura de la historia. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 1993, pág. 21.

participen del discurso hasta ser guiado por éstos, que escucha el silencio, el sufrimiento, las voces inermes de la derrota amorosa. Porque lo que no pudo ser es, en la medida en que su negación clama en la palabra. El hecho imposible es el hecho deseado, y el núcleo de la poesía radica en que ésta es el vehículo de esa trascendencia. Propicia la materialización de lo inasible, la realización de lo irreal. Y lo imposible y lo incomunicable abren sus puertas entonces hacia lo verdadero.

Los entrecruzamientos de planos --el plano íntimo y el plano externo, el privado y el social, el doméstico y el "profesional"--; los vocablos supuestamente "ajenos" a la poesía --la carga semántica filosófica y filológica que aparentemente instaura el plano de la razón sobre las fibras líricas y emocionales--; hasta los mismos géneros masculino y femenino conviven en imágenes de franca plusvalía visual.

Esta poesía define su cauce en los límites: relaciones límite, un mundo constreñido por el caos, el amor vivido como riesgo, como manifestación en lo que fue. La discontinuidad señalada como característica del erotismo masculino<sup>24</sup> abre paso aquí a la descomposición del vínculo íntimo, y se deshace el vínculo mas no el amor:

Ya no recuerdo nada,  
ya no acaricio, ya no duelo. Ya no me viene a la cara  
la pedregosa manía de querer su murmullo ante los ojos.  
Únicamente veo, en la luna de mi siesta,  
el muerto coágulo de sus desapariciones,

---

<sup>24</sup> Francesco Alberoni. El erotismo. Barcelona: Gedisa, 1994, pág. 29.

la tela en brumas de su ropa vacía  
y el reflejo en bisel de su cuerpo manchado.  
Ya no me llega a la mirada ni una micra de sus  
facciones  
ni a la boca el espléndido amor de su saliva.  
Ya mi impulso descansa, como la noche inmensa, allá  
arriba.(68)

La poesía de David Huerta ofrece un registro que permite acceder a una visión enrarecida del mundo, no porque se trate de una "visión", sino porque las relaciones personales y los vínculos amorosos han sufrido un extrañamiento. Sin embargo, hay un principio generador infalible en el drama a "narrar". Cuando señalo que existe en la poética de David Huerta un vértigo visual que trasciende un conflicto de afectos proveniente de la "sombra", quiero decir que la emocionalidad que presentan sus poemas depende estrechamente del concepto tradicional que a Occidente hace la idea de historia: "La Historia, a partir de la instauración del cristianismo, refiere todos los actos nefandos del hombre al principio corruptor del pecado original, o la Caída."<sup>39</sup>

En los poemas que integran los textos mencionados, pero sobre todo en el poema "Historia", del volumen que lleva el mismo título, este principio se evidencia y el movimiento vertiginoso se desata desde núcleos primarios sangrantes, heridos, que advierten la noción de caída original, y su insoslayable consecuencia: a la transgresión del orden corresponde la

---

<sup>39</sup> Salvador Elizondo. Teoría del infierno y otros ensayos. México, D.F.: El Colegio Nacional-Ediciones del Equilibrista, 1992, pág. 160.

inevitable llegada de la culpa:

Luego de ser el bajo gorrión de su Dinamarca,  
produje doscientascincuenta vicisitudes  
y me tendí a reposar en la blancura de la culpa.  
Fluía dentro de mí el poso diamantino de las querellas;  
puse comas, remiendos, pardos cauces  
en el recuerdo de su boca y me di a la sublime potencia  
de olvidarla. A trozos fui borrando  
sus humedecidas migajas con mi trapo de cielo; (67)

Como si la amada que da pie a la "Historia", al ser no sólo objeto de deseo, sino sujeto deseante, participe decidida en el acto amoroso, sea también su fin. En nuestro mundo, la poesía ha venido a mantener al mito, o mejor, es la corriente renovada del mito, pues éste se activa por medio de la escritura que busca ser origen y fundación. En este caso, se funda el territorio del amor a partir de la ausencia de la amada.

En el génesis se castiga a la mujer como la principal actuante de la curiosidad, primer y fundamental sino de la creación. La Creación divina castiga a la creación humana representada por la mujer: "El dolor, ese castigo que estrena la humana conciencia desde que la Diosa deja de ser diosa para convertirse en hija esposa de Adán, avanza con la sensación de vergüenza que sufren los dos por haberse apartado de Dios y provocar la Caída a consecuencia de su descubrimiento de Eros; es decir, de su deseo de gobernar su propia sexualidad. La mujer, desde entonces, arrastra el triple prejuicio de ceder al llamado del diablo, atreverse a incitar al pecado no a cualquier hombre, sino al más inocente y puro, al que, habiendo resistido el poder de la serpiente maligna, es seducido por su inclinación a

sucumbir ante la imagen perfecta de su creador".<sup>36</sup>

Así pues, en "Historia", una mujer: "Simonetta", es protagonista referida, a través de la palabra que ejerce como absoluta libertad el yo poético, y encarna la gran pasión amorosa. Simonetta ya pasó, por eso se habla de "Historia", y sin embargo es, continúa celebrando una perpetuidad que hizo posible su "Historia". Trascendió los límites de la trivialidad y lo pasajero. Su condición de "efímera" la tornó verdadera y eterna, como ya bien nos enseñó Quevedo.

Simonetta está tan viva que alborota y desasosiega la estabilidad masculina que se ve amenazada. Mas la amenaza no deja de esconder su carga de responsabilidad. El yo poético asume las consecuencias de sus problemas morales y se pone en los zapatos (en este caso faldas) de ella, la otra, la diferente u opuesta. Así trasiega en las aguas de la pasión, de la polaridad sexual primaria, en el subir y bajar de una marea entorilada.

Acontecimientos esenciales que repercuten en las individualidades y las transforman, porque responden al origen, a la primera mirada. Una nueva morfología, entre crepitante y anónima, entre deliciosa y enferma. Una belleza radiante abismada por la cicatriz de sus acciones tiente y ofrece su sed. La belleza está hambrienta de carne. Los cuerpos se enlazan, se desplazan, lo mismo ocurre con los acontecimientos.

¿Y por qué Historia?, como si no bastara la densidad de

---

<sup>36</sup> Martha Robles, "Eva", en Mujeres, mitos y diosas. México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Fondo de Cultura Económica, 1996. (Tezontle), pág. 29.

quienes viven el amor, pues se trata de poemas de amor, como si no fuera suficiente la certeza de que toda relación amorosa encierra en sí una historia, y como tal un fin. Pero una historia de amor termina y no termina. Y para que no termine, el poeta, de espaldas al público, imbuido en los recovecos de su existencia, ofrece una nueva posibilidad de vínculo, una lectura que acerque y motive desde el principio, desde el nombre.

El trámite entre el mito y la historia queda entonces suspendido en las imantaciones de la poesía. Y es ésta la que asume el drama de la historia no como lucha de fuerzas impersonales, sino en tanto drama que vive en cada uno de nosotros.<sup>37</sup>

La historia deja de ser mayúscula, impersonal, ajena para, desde los rasgos de la persona y sus padecimientos y sentires, volverse en lo particular, plural; en lo específico, simultáneo; en lo concreto, abstracto.

Ese es el diamante de esta "Historia", el hallazgo múltiple y poderoso que nos brinda un rostro apenas vislumbrado del amor, pese a que, en circunstancias similares, las oscuras conflagraciones que lo integran ya han sido plasmadas en otros poemas. Mas, si lo que hace a un poeta es la creación de un lenguaje propio, éste no sería tal si no se irguiera en el poema. En su especificidad hay un tono particular, un rastreo único. Por este amor atraviesan zonas heladas y devastadas, y allí, la

---

<sup>37</sup> Octavio Paz. Obras completas. Vol. 1. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 321.

calidez más fúlgida; rostros imperfectos, y en ellos la absoluta belleza; un miedo continuo y lacerante y en él, también, el amor lastrado y destellante a la vez: "Hay una pregunta que se hacen todos los enamorados y en ella se condensa el misterio erótico: ¿quién eres? Pregunta sin respuesta... Los sentidos son y no son de este mundo. Por ellos, la poesía traza un puente entre el ver y el creer. Por ese puente la imaginación cobra cuerpo y los cuerpos se vuelven imágenes."<sup>30</sup>

Lo personal es político, lo personal es histórico. Y sólo la poesía dará espacio a dicha iluminación, pues lo histórico únicamente trasciende en el plano revelado por la presencia poética.

La personificación es entonces una de las figuras que hacen converger a la historia y a la mujer, a la pasión y a la reflexión crítica, al universo exterior con el mundo interno de la persona, a las personas con el yo subterráneo y atento. El amor es esta historia y su encarnación es Simonetta. La fusión es complemento, posibilidad, siempre intento de participación; el efluvio que la vida brinda en la medida en que dos pueden verse y reconocerse bajo el alumbramiento de la poesía. La pérdida amorosa es la otra cara de la moneda del encuentro, de la pasión de amor.

---

<sup>30</sup> Octavio Paz. La llama doble, págs. 9 y 10.

## CAPITULO IV

### --LAS VISIONES DEL YO Y EL SITIO AMOROSO--

Desde los elementos y constantes que presentan los poemas que integran Historia, una vitalidad lingüística crece determinada por la fuerza que logran imágenes sostenidas en la cadencia rítmica del verso largo. La música de estas imágenes que parecen extenderse hacia el adentro de la página, hacia lo recóndito del cuerpo, impulsa y disemina el hálito de la pasión amorosa.

Come aquí el amor sus panes  
de ángulos alucinantes; aquí se viste  
con su ropa bruñida. En este sitio  
hácese con dolor. No es otra su nación  
pues aquí nace, cunde y se alumbra todo. (13)

Al amor se le personifica de tal manera que sus acciones lo perfilan monstruo por momentos, un polifemo transfigurado por la ley del amor que es la ley de la poesía. Vamos, como diría María Zambrano, de lo imposible a lo verdadero. Y el lugar del amor ejercerá su fuerza de encantamiento porque es un espacio trascendido. Tal es la potencia emocional que lo señala. Es bosque, huracán, tiempo congregado en silencio, agua que descubre:

Va teniendo a centímetros su cara ardiente;  
va poseyendo, a miles, sus ilustres miembros.  
Cómo el amor se moja aquí, cómo se aclara  
su corazón, cómo se pulen a puñados  
las redondas arenas de su orbe.  
Destila sus licores de candente frialdad

y perfecciona el astro de lo que en él  
ha de ser más que él: muerte, abismo, libertad, luz,  
odio puro. Lugar de amor, así, ese que aquí  
va desgarrando el aire con sus filos de flores  
y con el agua del silencio hecha sólo de tiempo.  
El amor, de tan grande, no cabe en este cuerpo  
y a él debe rendirse. Tal es la ley  
que lo ceba en sus brillos y sin cesar  
lo inunda, le da panes, lo olvida. Irremediablemente.  
(13)

El cuerpo manifestado es el amor en voz de la poesía.  
Estas imágenes manifiestan la soledad sonora de un erotismo que  
se filtra, como el agua, desde una fuente abismal. La  
transfiguración como fenómeno físico atañe al misterio. Su magia  
vuelve tangibles, audibles, visibles e inmanentes esas imágenes  
cuya fragancia, color y movimiento se da a través de la magia de  
la palabra.

Desordenada e inevitable, la pasión es una condena y  
una gloria. Pasión es la acción de padecer. La pasión es pues,  
una acción del sufrimiento, un producto de esa fiebre. Por ella  
atraviesa el dolor. Dos órdenes aparentemente irreconciliables  
que surgen de un mismo principio: acción y paciencia, conviven  
unitariamente. Sin embargo, una pasión, en los torrentes del  
amor, se asocia más al arrebató, al vuelo, a la inclemencia de  
los sentidos expuestos, deja su paciente lado apacentando en los  
albores de la esperanza mientras lucha amancebada con el deseo  
que bifurca sus dones: eros y tanatós, a medida que la relación  
profundiza.

Los apasionados son quizás elegidos, piezas de una  
humanidad cada vez más a prueba. Safo, Catulo, Quevedo, San Juan

de la Cruz, Sor Juana, brillan en la historia de la literatura porque sus pasiones fueron tratadas, trascendidas en el fulgor de sus obras. No hay pasión sin razón. Ni razón sin pasión. Lo demás es muerte.

Un cáncer llamado intensidad se inflama y prolifera en el poema "Historia", intensidad del padecimiento, drama que se canta desde lo perdido; separación, ausencia.

Alternando aristas geográficas y hondonadas carnales, David Huerta fusiona el mundo interno y el eterno mundo donde se padece el abatimiento en una grieta por la que antes acechó el deseo como un dios. Ese doble infinito cósmico y psíquico que descubre la modernidad<sup>20</sup> es tratado aquí de manera unitaria en el cuerpo del amor. Secreciones, fluidos, heridas abiertas, sudores, ardores y lágrimas, todas estas manifestaciones del cuerpo que conforman el aliento vital, son también manifestaciones del espíritu en vuelo lírico alzadas. Aquí tenemos dos fueros que se unen en el siglo veinte hispanoamericano: el barroco de la sobrenaturalidad que nos lega José Lezama Lima, enmarcando, dando relieve, en este caso, al pliegue del cuerpo, a la naturaleza animada de las cosas, a los objetos que se subjetivizan desde el ojo sentimental; y el surrealismo, actualizado en su proclama de nombrar lo que de inalcanzable y roto vive en el ahora, en el siempre.

Las imágenes de esta poesía no sólo nacen del amor, se posesionan de él con una fuerza de muerte. Hay lujo de violencia

---

<sup>20</sup> Octavio Paz. *Ibidem*, pág. 21.

irradiación luctuosa. Hay un despliegue del cuerpo que integran los amantes y en ese despliegue sucede un tránsito, pasamos al aura que será trastrocada por los delirios de la pasión carnal, vamos de la efervescencia verbal al erotismo, de la crudeza del desierto interior, personal, que activa y expone la pasión amorosa a la iridiscencia del objeto revelado. Ante dicha exposición, esta pasión puede llegar a ser "... sólo sufrimiento y hasta pérdida del yo, porque la donación es total, absoluta, sin exigir reciprocidad. Es un abandono a la nada, un hundirse en el vacío, en la permanencia de la angustia, la pasión de la pasión misma." <sup>40</sup> En este punto grandes son los pasos de David Huerta y hondos, como la tumba que se cava en cada adiós, los desmanes de su despojo personal. La entidad que se yergue desde ese abismo es la voz que dará sustento a la poesía:

Cuelga mi voz de las multitudes, el cirio está ya  
encendido. La llama que nos separa, amor,  
era esto: la fuerza feroz y sanguinaria  
de las multitudes que avanzan por las orillas del  
abismo. (19)

La soledad se reúne, se congrega desde la dispersión de sus sentidos, se planifica en plenitud como dejarse ir de nuevo al encuentro. Encuentro en el desencuentro. Amor donde ya no existe, pero es, pasa en la memoria de la pena. No de otra manera nos conduce. Siempre aceptando la partida, el deshacerse de nueva cuenta, ahora, de las "pertenencias sentimentales", para bogar

---

<sup>40</sup> Carlos Gurméndez. Tratado de las pasiones. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 235.

por aguas que traslucen el perfil roto de la amada.

La dádiva que habrá de devolver la poesía de David Huerta es aquí fruto del amor perdido, pero fruto al fin. La poesía es ese encuentro, esa anuencia donde, en este caso, se con-gracian el límite y la posibilidad inenarrable; en ambos mundos que son uno, resplandece y da cobijo. Su fulgor filtra la gracia de lo vivido que pasa así al orden de lo eterno en tanto convergencia de distintos planos, en tanto "vivacidad pura".

El poeta cuenta con la capacidad del asombro, del gozo, de contagiarse al vislumbrar esa luz. Y esa cualidad es un don. Como designio, ese don esclaviza, subordina, obliga. Don de la percepción que no sabemos, don al devolver esa gracia innombrada, al responder con la inmanencia de la imagen:

Nadie va a conocer a la persona imborrable como su sometido. Pero ella seguirá siendo una desconocida. Nadie va a construirle un altar como el que el sometido fabricará con todas las pesadillas. Pero ella seguirá siendo un rayo en el aire pagano. Nadie va a olvidarla como este sometido. Pero ella seguirá siendo un vaso de hierro para que la Memoria sobreviva.

Nada es verdad, sólo ella. Ella es la gran mentira. Ella es saliva y es pelo; ella es agua y es fuego. Ella es una espada en la sombra. Nada es verdad, sólo esta oración. Esta oración es polvo y es ceniza. Nada existe fuera de la oración de la noche para la persona imborrable. Nada existe fuera del hechizo de la persona imborrable. Nada se ha de olvidar. Nada terminará con la oración que concluye. (53)

La gracia es la gracia, el don mayor, cuando las potencias del orbe y de más allá y de más adentro del orbe se ponen de acuerdo, se con-gracian cediendo la voz que debe ser

dicha. Dicha, pronunciamiento, gozo. El verbo es la materia, única, imponderable. Se yergue de un hálito. Se va y regresa para habitarnos en el momento preciso, justo que es la eternidad o los múltiples rostros de la experiencia vital de lo cual da cuenta la poesía.

Entre el mito y la celebración ritual, la poesía dice aquello que la historia, en cuanto explicación objetiva y racional de los acontecimientos, no muestra. La poesía presenta, es imagen, condensación, participación, desencadenada por el verso --que aún en aparente libertad está determinado por unidades rítmicas que implican acentuaciones y repeticiones o desvíos en su medida-- como medio, en este caso, como instrumento pulsado.

La historia que muestra la poesía está viva, aún cuando su origen sea un determinado suceso, su registro no se plasma desde ese suceso; no es un reflejo de lo que pasó, sino un poner a circular en el presente de la lectura, la diversidad de dimensiones que pronunciará la vida de ese acontecimiento. Se alumbra de ese instante de luz para que la devolución se produzca, como esa participación por futuridad de la que hablaba Lezama Lima.

La poesía es gozo y es misterio porque con ella arriban las visiones, "esos cuerpos llamados a veces visiones, o ni tan siquiera, desdeñados al instante, esos imposibles amores que sólo ciertos géneros cumbres y caídas también de la razón se han atrevido a declarar, están dotados de potencia para llegar a esa

actualización"<sup>41</sup>; y las visiones son materializaciones, regalos hechos por la luz o la tiniebla a los sentidos y a los sentires a los que "no les ha sido dado vivir en su propio tiempo. El tiempo los aprisiona, o los deja errantes y sin espacio en consecuencia; ya que el tiempo nos parece ser el primer dador del ser y no su rival"<sup>42</sup>

Esa luz y esa tiniebla preceden a la existencia del poema que, irradiado por medio de la imagen, acentuado a través de la música, gestado desde la palabra es anuncio y posibilidad, atisbo o prolongación de la Aurora, metáfora de la vida que amanece de la oscuridad, que, como enseña María Zambrano, en su reiteración anuncia la multiplicidad de los tiempos.

La luz que nombra, que corporeiza a través de la palabra, es la que hace del poema un don inabarcable, pues permite asir lo verdadero a través de una variedad de sentidos que son revelados desde la emoción. A ciegas, por medio de la palabra, se va anunciando el estrecho y profundo camino.

No se trata de reflejar la realidad. En la poesía de David Huerta se gesta una realidad activa y renovada, a partir de la prolongación del suceso. Nada que no se logre asir por la pirueta ágil y resuelta del verbo. Nada que se aleje del tejido alborotado por las corrientes de un pensamiento hondo, directo a veces, deslumbrante y enceguedor.

En esta dirección, la propuesta poética de nuestro

---

<sup>41</sup> María Zambrano. De la aurora, pág. 23.

<sup>42</sup> Ibidem, pág. 24.

autor une el principio estético y la reflexión filosófica, dato que lo emparenta, quizás disparadamente, con la poesía que se escribió en el al-Andalus, donde podríamos citar a Ibn Zaydun en el mundo árabe, y a Ibn Gabirol en el mundo hebreo; aunque, en este caso, "las vestiduras de las palabras" se ceñían a "los talles de los conceptos",<sup>43</sup> mientras que en la obra de David Huerta hablaríamos de una incorporación en la que escritura metafórica y escritura discursiva, es decir, imagen y concepto, se fusionan. Más bien hay una suerte de entrecruzamientos. El concepto alberga a y en la pulsión poética, se transforma por ella y en ella.

Entendida como explicación racional de los acontecimientos, la historia tiene poco que hacer frente a la poesía. Su parcialidad científica permite un registro limitado, plano, vertical, selecto de los hechos. La poesía supera este orden en cuanto que de la esencia de lo ido, de ese agujero de carencia, logrará edificar un cuerpo vivo, en la medida en que, como lenguaje, es motor sentimental, condensación de emociones por manifestarse. El asunto se convierte en el magma emocional mismo. Así, el trabajo del lenguaje, desde su propio ser, genera una forma autónoma de conocimiento.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Cita de El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sa'id al-Magribi hecha por Dámaso Alonso. Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Gredos, 1970. (Biblioteca Románica Hispánica), pág. 36.

<sup>44</sup> Prólogo de Pere Gimferrer a la antología Eclipses y fulgores de Olga Orozco. Barcelona: Lumen, 1998, (Poesía, 103), págs. 7 y 8.

Aquellos elementos inasibles e intangibles que el recurso diacrónico temporal evade, esconde o sencillamente no toma en cuenta en su memoria, son ponderados, sacados a flote, expuestos en preciada orfebrería. Y en este espacio trasciende la vida de las cosas, su furia inerme, el perenne cruce de contrarios que habrán de actuar su estar en el mundo.

Esa suma abigarrada en iras y desdoblamientos es la energía provocadora del poeta para abrir (y abrirse a) la dimensión ingobernable, sacra, donde la poesía dispone. Y dispone, porque ya ha entrado, ya se ha impuesto, ya es un orden aclimatado en el proceso subterráneo, en lo que no se observa, en donde no se dice.

Así, la historia se presenta desde distintas dimensiones porque la vida es fuente inusitada. Tantos registros como miradas haya. Una escritura que se abre para dar paso a otra escritura, a un tiempo inédito que habita allí, que allí transcurre, en el vértigo de los objetos convocados al nombrarlos, al discurrir en la musicalidad de sus acciones. Seres cuya movilidad no cesa, transcurre internamente, inmersa en el espacio que la razón no eligió.

Imágenes, cadenas de señales, la realidad indecible aquí pronuncia su deslumbrante mundo. Sus objetos levantan esas imágenes que emergen y despliegan aristas. Sus objetos son todos sujetos de amor. Y donde hay amor hay lugar para el odio. Donde hay acogida hay sitio para el rechazo. La ambivalencia es una característica del ser, del ser y no ser. Y es justamente en este

despliegue amoroso de "Historia", de David Huerta, donde encontramos la no--historia, el sino evidente de la no--continuidad. Es en este punto de la ruptura amorosa, en el cual el poeta canta, gime como un ciervo herido, canta la derrota de la pérdida, canta y llora a un mismo tiempo, y en este canto emerge su edificio en ruinas, y en esas ruinas hallaremos el bienpreciado, el paisaje inerme del cuerpo del amor tendido, vivo aún, anhelante en lo oscuro de la desolación.

Movimientos, hechizos, eslabones de una verbalidad iridiscente y violenta son entonces manifestaciones de ese aparente vacío emocional que en la medida que pierde gana sitio, se avisoro templo, posibilidad de renuncia y lugar de oración. En lo que pierde el poeta construye, de la derrota surgen las perlas que activan su nostalgia, su caro padecer.

Ver a través del oído. Oír por la mirada. Oler el camino del cuerpo, el levantamiento del deseo perpetuo como la luz cada mañana. Entrar de nuevo al reino de la imagen donde habitan muertos cada vez más vivos: Luis de Góngora, José Lezama Lima, el reverendo Marqués de Sade, Rafael, Miguel Angel, Velázquez, Goya: "Visión histórica, que ese contrapunto o tejido entregado por la imago, por la imagen participando en la historia (...) esa causalidad de sentido, y esa imagen, que da la visión histórica" <sup>45</sup>

Quien habla permite que hablen los padecimientos, quien canta logra que el padecimiento sea compartido. Trama del ser, la

---

<sup>45</sup> José Lezama Lima. La expresión americana, pág. 49.

poética de nuestro autor se adueña de la cotidianidad fúlgida, agresiva, de oscuridad y luz inesperadas. Allí se plasman los juegos de la sombra, de la cual parece provenir. Los conflictos de afecto se producen y reproducen irrumpiendo entre polaridades que parten de la dualidad de esa marea personal que viene a ser resultante y participe de la marea colectiva.

Planos internos y anochecidos se corresponden con exteriores luminosos, el drama personal cobra su dimensión social, la ciudad es la herencia en la que se fragua este nuevo edificio de raíz piranesiana.<sup>46</sup> Pero en "Historia" la ciudad es el cuerpo fusionado de los amantes, esa entidad que dispone escalinatas donde carne duele, que solicita avenidas y ventanas para el despertar de la pesadumbre, allí donde el goce es también laceración. Lo negro, lo horrible, lo patético es alumbrado por la fuerza de la libertad interior.

La ciudad más que motivo de deslumbramiento o de festejo futurista como lo fue para la vanguardia de las primeras décadas de siglo llegó a ser un fundamento esencial del movimiento que se conoce como la segunda vanguardia en hispanoamérica: "Para nosotros la ciudad es la historia pública y la privada, la historia impersonal y la encarnada por individuos, grupos y multitudes".<sup>47</sup> David Huerta continúa con

---

<sup>46</sup> Piranesi, arquitecto veneciano (1720-1778), cuyo estilo destaca laberínticos pasadizos y escaleras que van a dar a lugar alguno.

<sup>47</sup> Palabras de Octavio Paz, citado por Merlin H. Forster, "La segunda vanguardia frente a la primera: convergencias y divergencias", en Luis Sainz de Medrano. Las vanguardias tardías

este legado amplificándolo, penetrándolo, profundizándolo. La historia está allí, mas está sin titubeos con todas las aportaciones que el romanticismo, el surrealismo y el barroco hispanoamericano han sumado.

Un cúmulo de añadidos y amplificaciones van complejizando esa materia tan real o más que la misma realidad que viene a encarnar esta poesía. Su curso enigmático, su lascivia irredenta, su conmiseración y su desasosiego invaden:

La saliva de Simonetta se detenía  
en mi cuello palpitante  
y escurría sobre mi pecho baldío y circundaba mis  
órganos genitales rodeados de sombra.  
Ay, baba de Simonetta; su boca dócil, tensa, de  
furiosa guerrera.  
Y su música, su jadeo desprendido, la circular  
sustancia que imprimía en mis vértebras cuando,  
abrazados, el beso nos brillaba en la tiniebla  
total de la recámara inundada, claustro de lo más  
insensato. (63)

Yo, otros, reflejos urbanos del tigre que ronda su furia imperceptible por todos padecida. Otros, yo, cicatrices del deseo acribillado en un espacio que siembra su historia de mutilaciones; la historia de historias, la historia de todos y todos en ese marco de tiempo que trasciende en la medida en que su registro opera desde su carga sentimental y no desde su secuencialidad diacrónica.

En la obra de David Huerta el yo poético es un yo simultáneo que atraviesa parajes donde la pecabilidad gobierna

---

en la poesía hispanoamericana. Roma: Bulzoni Editore, 1993.

los asuntos sexuales, la relación de pareja, su imposibilidad. Mas la sexualidad no es ajena al dominio del mercado, al eje donde la sociedad impone su patente. Los parajes entonces se abren hacia secuencias globalizantes en las que el vacío socializa su venta. Del lecho al techo y desde éste un cosmos atravesado por el vértigo, por la suma de la pasión carnal. Ruinas, mundos derruidos, almacenes, plazas; espacios físicos o escenarios para la siembra de conceptos: la moral, el deseo, la diferencia, el olvido van siendo asociados y definidos, expresados en sus raíces descubiertas y desprotegidas.

Como si una mirada interior desprendiera del mismo cuerpo la experiencia íntima suspendiendo las marcas semánticas sobre las cuales valdría la pena detenerse; mas no se detiene el discurso, sólo entrecomilla, interroga, deja allí, colgados, los sujetos de una intrigante valoración. Un rasgo más de la historia que no termina, que determina en la tiniebla de la ruptura:

¿Tengo que recordarla besándome los pies? (64)

Así, no existe una historia delineada desde los trazos de una anécdota, sino la sensorialidad de los sentidos que se pronuncian sonora, plácidamente a partir de esa anécdota, de ese suceder. Al respecto, vale la pena citar al poeta norteamericano Donald Hall<sup>40</sup>: "Poems are pleasure first: bodily pleasure, a

---

<sup>40</sup> Donald Hall. Poetry: The Unsayable Said. Washington: Cooper Canyon Press, 1993.

deliciousness of the senses. Mostly, poems end by saying something (even the unsayable) but they start as the body's joy, like making love".

El presente es esa suma interna-eterna, multiplicidad de tiempos donde se entrecruzan sensaciones, colores, secreciones y ayuntamientos; es decir, atmósferas y planos diferenciados si partiéramos de la verticalidad temporal. Esto implica entonces una abolición de la temporalidad, en pos de un absoluto.

"La vida es un viaje continuo hacia la plenitud de ser a través del tiempo, y también es un viaje discontinuo, ya que las diferentes etapas que atravesamos nos hacen perder el hilo de nuestra historia"<sup>49</sup> .

Lo que ocurre ya ocurrió y su repercusión sacudirá el adormecimiento, lanzará a un espacio superior e invisible al yo lírico que se asume como consecuencia del amor, con una intensidad que tocaba hasta la médula del miedo, que llegaba al terreno de la indiferenciación:

Era la sustancia de sus locas regiones, derramada en mí como el agua tartamuda de un horrendo bautizo.

Todo eso era el amor, era el miedo; eso eran sus idolátricas regiones: el miedo, el amor. (63)

Por eso las acciones verbales no son ni pueden ser desde una sola conjugación, aunque es desde el presente que la

---

<sup>49</sup> Carlos Gurméndez. Critica de la pasión pura. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989. Tomo I, págs. 281 y 282.

voz recapitula. El tiempo se detiene desde el hoy de la grafía. No hay linealidad, ni unilateralidad en la evocación. Y la entidad que deriva y se asume como única en esa carencia multiplicada de imágenes y rituales, en esa desolación de la pérdida amorosa es la voz. El continuum no puede ser entendido en tanto sucesión o secuencia, sino como entrecruzamientos, escaleras, altares subterráneos y celestiales que en este caso convergen en la relación cantada, en el cuerpo del amor. Cuerpo que se recrea en la penumbra del cuarto desde el pesar de la ausencia. Dicho continuum es articulación, polivalencia; el pronunciamiento de la muchedumbre del nosotros que encierra la pareja amorosa disuelta. Simonetta es un mundo, es el mundo del deseo registrado desde ese presente, es la prueba irrefutable de la soledad, el vestigio del esplendor y de la fe por amor vertidos. Para celebrarla el yo lírico se desdobra iniciando su canto en sí mismo. Se nombra y convoca a un objeto interno, a un hueso (clavícula) que forma parte de ese sujeto que canta, para únicamente así, en esa disgregación del cuerpo asumida por la voz, hacer que encarne la figura deseada. Como si fuera inevitable esta fractura para que internamente se abriera la fuente donde se vislumbra a la amada, sus movimientos y sus aconteceres. Es así que lo innominado adquiere cuerpo en la página. He ahí el reto, la búsqueda, el valor de una voz.

## CAPITULO V

### --EL AMOR DISEMINADO PREVIAMENTE--

Las razones del aire no pactan con el verano, la luz  
oculta sus intenciones en el resquicio de la persona,  
y las arboladuras de la noche se extravían en medio  
de una historia que no es ésta,  
una historia que no hemos contado porque una máscara  
nos lo impide con la firmeza de la vejez o las  
determinaciones del mármol;

se nos ha impedido contar esa historia en un día  
extraño,  
ese noviembre de sal y desgaste, esa lágrima viva  
de no sabemos quién... y nada se nos dejó decir,

David Huerta Cuaderno de noviembre <sup>80</sup>

Toda revolución enfrenta y violenta; toda revelación  
deslumbra y despoja. En la primera participamos de una idea o de  
una necesidad de cambio. La segunda nos hace partícipes, no  
estamos dispuestos, somos dispuestos. La revolución provoca  
muertes y rupturas; pero hay revoluciones que no acaban, se  
interrumpen, y luego, años, a veces siglos más tarde sus brotes  
vuelven a renacer y surgen de nuevo los estallidos y se atisban  
de nuevo los cambios. Esta es una forma de apreciar la  
"historia". De las revelaciones no parece haber suficiente  
conocimiento, o que de por sí éstas insidan en la vida práctica  
como para que, a partir de ellas, pueda filtrarse una idea de  
"historia". Los hombres y las mujeres que han accedido a esta

---

<sup>80</sup> David Huerta. Cuaderno de noviembre, pág. 57.

forma de conocimiento, quedan de algún modo, participados por un acceso de despojamiento, ya que fueron medios para que el don alcanzara a manifestarse.

La Historia que conocemos como tal se ha erigido sobre la negación de esta otra forma de conocimiento, en la que los sueños y las asociaciones e interpretaciones simbólicas tienen primacía. La poesía de David Huerta, sin que esto quiera decir que el poeta se lo haya propuesto deliberadamente, da una especie de respuesta donde el amor es fuente reveladora de la carencia, y ésta, así, médula viva de la historia, pues es el rasgo esencial del sujeto. Veamos estos tercetos de Lope de Vega, en los que hace más de tres siglos, dicha noción, en lo que implica el tránsito del poeta, ya se apreciaba:

hablar entre las mudas soledades,  
pedir prestada, sobre fe, paciencia,  
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,  
es lo que llaman en el mundo ausencia,  
fuego en el alma y en la vida infierno.<sup>82</sup>

Aceptar ser esa especie de medio por el cual se manifestará la poesía es aceptar que el ser atravesará el campo de la polivalencia, la pluridimensión, lo polimorfo; es aceptar de entrada un malestar, una contraorden, pues obedecer el llamado

---

<sup>82</sup> en Poesía de la edad de oro II. Barroco, edición de José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1984. (Clásicos Castalia, 136), pág. 93.

va contra las disposiciones usuales del deber. El ser atraviesa y es atravesado, accede al dolor en un mundo que lo niega, vivencia la muerte y extrae de ese camino la belleza.

El imposible, la labor primordial: deshacer nudos, alisar estambre, posibilitar la fabricación del tejido. Un poeta no puede dejar de ser un inconforme de su hacer, y su luz será la contradicción. Si no hay lucha interior no hay encuentro. El verbo no podrá manifestarse.

El cúmulo de inconformidad no se sosiega fácilmente en los artistas verdaderos. Y el castellano ha pasado de su áurea gloria lírica de los siglos XVI y XVII, tanto en España como en América, a un renovamiento en el siglo XX latinoamericano cuyo vértice deslumbra desde aquellos años.

Se trata de la necesidad de plasmar aquella esencia que las cosas respiran, de narrar su diálogo vegetal, la reminiscencia viva y plácida que toda relación hierática establece y que flota en el aire para ser nombrada, en la cumbre profunda del canto, para sólo entonces volver a ser.

El uso del versículo es un riesgo asumido con la certeza de que en esa posibilidad narrativa, antigua como la misma Biblia, puede darse el salto invisible por el cual la palabra se eleva como un ave. Un vuelo largo y sin freno, iniciativa de la altura (hondura) que se desprende hacia un navegar alado en el mar profundo de las cosas, en su aire desequilibrado y confuso, en su aspecto enrarecido de penumbra.

En la poesía de David Huerta hay un recargamiento, un

barroquismo verbal que puede señalarse tanto en la cantidad adjetival como en el uso del añadido y la amplificación que complejizan la imagen. Una abundancia de elementos visuales tensan el campo auditivo, lo extienden, lo penetran, construyen espacios inéditos, escaleras secretas, a la manera de un centro simbólico infernal. Así se integra esta verbalidad con rasgos de desmesura, de exuberancia, partiendo de la idea de que el poema es un movimiento donde se filtran la temporalidad y el color, olores y texturas, y con ellos, la irracionalidad de la pérdida, el dejo del extravío; cada verso vendría a ser un inicio que viene a dar cuenta, a presentar parte de un paisaje profundamente humano que en su totalidad expresa el poema.

La imagen no podría derivar su violencia, dar sus propios golpes y giros a nivel fónico narrativo si no fuera por la potencia sensorial que acerca el elemento extraño y oculto a la luz del elemento conocido.

Ahora bien, la necesidad de plasmar la historia desde sus rasgos impronunciables, desde su inefable y pretérita rutina puesta al día por la memoria de la imagen, guarda una coincidencia con los fines estéticos del Góngora de las Soledades: "En lugar del interés novelesco --alimento de las actividades espirituales de orden práctico--, la densa polimorfia de temas de belleza".<sup>22</sup> Y, más allá de la belleza, la revelación y actuación de la sustancia que les da vida, el

---

<sup>22</sup> Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos. Madrid: Editorial Gredos, 1970. (Biblioteca Románica Hispánica), pág. 87.

despliegue de las líneas de la imaginación. Y atrás de éstas el pulso con el tajo embebido en la constancia de la vida, en el asombro, en el dolor.

David Huerta sabe que el dominio de la poesía es limitado, al dominio de la poesía corresponde un tratamiento de las pasiones, la representación de su esencia emocional, de su largo latido. Y es en sus propios límites donde aguarda una salida secreta, una puerta que no detectamos puede conducir al más allá, a la cara oculta de rostros conocidos, a la trama inédita que la imagen en sí misma encierra. No trazar un principio y un fin, sino entrecruzar horizontes especulares, dimensiones insospechadas impulsadas por el vértice del deseo, o por la inmanencia de la carnalidad.

Hay entonces un énfasis irreverente. Hay un decir esencial. La poesía trasciende, desde la vida filtrada y en eterno movimiento, a los fines de la Historia en cuanto concepto, en cuanto ciencia. La ficción es un asidero. La imagen por el verbo pronunciada el medio de su exposición y de su trascendencia.

La enumeración y la adición que van cargando la atmósfera presentan una circunstancia específica que extiende sus extremidades ilusorias, y así se diluye, como la misma vida, y se concentra en emociones concretas; y el permanente, inesperado y contrastante calificativo, que además de aportar datos exaltados en la trama laberíntica del poema, retratan de frente, en un close-up ininterrumpido, el movimiento sinuoso de los seres que

los integran. Estos elementos que definen el paisaje del amor, enmarcan y ornamentan, proveen un estilo desenfadado, tajante y soberbio, que en la ironía desnuda los rasgos de una personalidad enquistada en el arquetipo:

Nada valía mi deleitada súplica: ella continuaba. Egoísta, laureada, Simonetta iba haciendo su sensata labor, su obra fidedigna --"¡por Fidias!", exclamaba, lo que no me hacía la menor gracia: aquello era tonto y desalentador pero le daba un gusto de afiligranado artesano que no podía yo negarle. (60)

Aquí el uso de referencias a la literatura clásica es propositivamente lúdico. Menester es darle vuelta a la "erudición", jugar desde una sediciosa actividad formal con las celdas del tradicional contenido. Dicha adulteración de la solemnidad con la que suele tratarse a las referencias clásicas imbuye un nuevo tono, despliega un movimiento regenerador, ágil, cuya destreza parece enmarcarse en la irreverencia. La belleza surge donde menos se espera; como la poesía, está en cualquier lugar, pero no son ni la "debida búsqueda" ni el "convencional arraigo" los que necesariamente la hacen desvelarse. Hay que recrear antirreferencialmente los "ornamentos" ya establecidos en la retórica. Que el allá y entonces sirva al aquí y ahora para que éste perviva, y viceversa, pero, bajo el aire de la invención.

Una rutina de inutilidades donde el amor expresa su gloria en la debacle, entre pasillos penumbrosos.

El descuadramiento de la imagen tiene una repercusión

en la dinámica corporal. La voluntad del amor se manifiesta desde los negros emblemas de la pérdida, extraviando rigurosamente los vínculos. Los amantes disponen de su deseo en fuga. Hay un olor irreversible de desastre en la intimidad, un lecho devastado, un pronunciamiento amargo de la pasión. La ruina no espera, cae descomponiendo el rostro del amor, abandonando.

La historia es el amor y el amor es la expresión de la falta: un cuerpo flagelado que sólo atina a indagar en su memoria golpeada y ruinoso. Penumbra ha de llamarse al vínculo, porque tiene piso y techo, porque es una realidad construida para el resguardo. Y sombra es la extensión de su drama. La destructividad tiene su origen en una relación especular. A través del canto a la clavícula, el largo lamento del yo descarga su drama en Simonetta. Los adjetivos y cualidades de la amada tienden a ser turbios y sádicos, precisamente porque la virtud radica en la tensión que es rasgar la mirada, dar paso al extravío, develar lo otro: la otredad que está dentro del yo, encarcelada, sojuzgada, aislada en la negación.

Agazapados en un tiempo memorioso, puesto que es un verbo imperfecto de indicativo que vuelve a la densidad del pasado recordando los reiterados vuelcos de su acción, los amantes de "Historia" despliegan la caída. Hay una tragedia que huele a encierro, pues el tiempo del amor ha terminado. Hay una oscuridad que reverbera cuando la luz ingresa, intrusiva y ardiente. Hay una mancha en el amor y el poeta da fe de este infierno glorioso.

Sin movimiento, sin cuerpo, sin asidero, sin que el lenguaje evolucione hacia un estilo propio, único, personal, no puede hablarse de una voz en la poesía. Luz vincular, la fecundación de la vida a través de la imagen, la irradiación de la penumbra, el juego de contrarios y la impronta de exaltaciones inesperadas que elevan y hunden, flagelan y alaban son presencias constantes.

Si algo destaca la voz poética de Huerta es precisamente ese lazo, esa unidad de ritmo e intensidad, palabra y representación. Interiores y exteriores, altas y bajas del espíritu, el yo en los otros y los otros del yo, los objetos, los cuerpos, la pasión desencadenada.

Una trama lírica, sentimental; atrevimientos de renovación sintáctica cuya sensualidad es plástica y ardiente.

Imposible no asociar esa historia inefable con el marco global que la sitúa. Imposible no asociar esta trama amorosa truncada y sangrante con el 68 mexicano, ese joven protagonista multitudinario que también pierde violentamente:

se nos ha impedido contar esa historia en un día  
extraño,  
ese noviembre de sal y desgaste, esa lágrima viva  
de no sabemos quién... y nada se nos dejó decir,<sup>23</sup>

Para que lo inenarrable suceda en la página tiene que ocurrir un milagro. Sólo la poesía tiene el imán que atrae el

---

<sup>23</sup> Cuaderno de noviembre, 57.

mundo indecible, sólo ella puede expresarlo. Los acontecimientos de octubre del 68 están vivos y laten en las páginas de Cuaderno de noviembre, libro que David Huerta publica antes de Historia. La fuerza de este libro radica en el desenmascaramiento del miedo colectivo y del miedo individual ante una violencia sanguinaria. Y este procedimiento está presente en Historia, sólo que en ésta el miedo que se desnuda es el miedo de amar.

Hay una menuda profecía en la pared más pobre del aire,  
los muchachos despiertan en otro sueño, deslizan sus  
manos irreales bajo los utencilios de la costumbre,  
dicen palabras enormes y amarillas, muerden los  
alimentos que surgen del instante  
más nutritivo y terso del otoño, en la luz "de la  
época".

Cosas breves y espléndidas, frases que se alargan  
secretamente .

en medio de fiestas cocinadas en la penumbra de no  
moverse,

recipientes que el sigilo sellara,  
íntimos brotes, apariciones en una superficie  
desconcertante:

estas "nobles realidades" conmueven al caballero  
esparcido

en el muelle de no moverse, en los licores de lo fijo

84

Aquí dos sujetos padecen el sigilo y la inmovilidad, es decir, la parálisis: los muchachos, en cuanto yo plural, y el "caballero esparcido en los muelles de no moverse", o yo diseminado en la prepotencia del poder absoluto. Las "acciones" que emprenden los muchachos suceden en "otro sueño", sus manos son "irreales", lo cual sugiere un estado onírico o una realidad intangible. Los muchachos sueñan que se mueven y esto "conmueve"

---

84 Ibid., pág. 13.

al caballero esparcido en lo fijo. Relación refleja entre dos "generaciones": los muchachos y el caballero. Vida y represión. Ironía, percance, muerte.

Mas los sujetos suceden en el tiempo, un tiempo que sufre, representado por el día:

El día civil está aquí retorcido, es una cosa deliciosa de ver,  
un apacible monstruo, un cartapacio lánguido.\*\*

Después, un movimiento de tiempo nos transfiere, deja huellas de fractura y catástrofe:

Es oíble el pasaje de allá a ahora, incrustaciones de espejo lo devuelven  
a su túnica hueca, sus heridos aceites. Pero el día sabe más que nosotros, es un follaje distinto,  
tiene jardines nobles, primaveras escondidas en sus brazos de fieltro;  
instrumentos, pastillas para la cirugía de lo que no se nombra,  
escaparates de exaltación para el pecho sutil de los inquietos,  
rincones de áridos cuerpos, colecciones de cabelleras evidentemente atroces,  
objetos tristes que nos derrumbarían.\*\*

Tanto los verbos usados como el manejo del tiempo verbal son esenciales para la comprensión y ubicación de los acontecimientos que ocurren en el poema. La historia es una sombra inenarrable, una verdad indecible, a veces oscura y sangrienta:

---

\*\* Ibidem.

\*\* Ibidem.

Tocar con manos cada vez más oscuras el rostro  
destellante del delirio,  
recuperar esa flor primitiva que es la soledad...<sup>67</sup>

"Es la soledad que viene desde la infancia, del  
desamparo en la oscuridad de las noches, de la ausencia de la  
madre deseada".<sup>68</sup> Volver a la ciudad devastada es tocar a la  
madre que ha muerto. La imagen de la mujer se desprende de un  
rito iniciador que deja expuesto al hombre, para repasar las  
visiones donde la guadaña arrasa a la multitud enardecida.

Nadie escapa de las persecuciones de su propio e íntimo  
testigo, de su yo propagado en las adversidades del otro. Y esta  
voz está dispuesta a ponerse en sus zapatos (del otro), a  
trasegar esas aguas que parecen vencerlo. Para lograrlo, David  
Huerta explora los límites. Límites físicos, secreciones, flujos  
que manan de heridas abiertas suspendidas en el padecimiento que  
es la pasión:

Clavícula mojada en las comisuras de la sombra,  
encima --leguas arriba-- de la sangrante pulpa del  
suelo, adentro, adentro, adentro de los lavados caminos  
que la piedad no conoció  
y de la cueva creciente de las habitaciones;  
clavícula de obsesionadas imperfecciones: tocado he  
tus lenguas manchas, las impuntuales gardenias de  
tu relieve. (56)

Clavícula, "cada uno de los dos huesos situados

---

<sup>67</sup> Ibid., pág. 58.

<sup>68</sup> Carlos Gurméndez. Critica de la pasión pura, pág. 115.

transversalmente en la parte superior del pecho<sup>88</sup>, es un fragmento del cuerpo que tiene su espejo. Este hueso que son dos huesos permite, al convocarlo, un diálogo encerrado en las vicisitudes del yo. Permite el desdoblamiento, "narra" el espacio atravesado donde suceden las huellas de la herida. ¿O no es en el pecho donde se sufren los pesares?

Y yo, el yo poético que sostiene las páginas de los volúmenes de poesía de David Huerta, está aterrado de sombra, impregnado de noche. De las tinieblas hace la luz. En su ruta padece la fiebre del renegado. Es la oscuridad del amor, la médula de la orfandad, la madre que abandona, el abandonado, "pero también el miedo a un cuerpo femenino que tienta y hechiza".<sup>89</sup> Va por el camino del enfrentamiento a descubrir los vestigios de la hecatombe, su sorda memoria, su permanente y huidiza atrocidad. Lo que resta de la muerte multitudinaria. Lo que de ella constituye.

Aquel que ve morir siente dentro la muerte. Lleva las heridas consigo. Como si verdad, muerte, madre se fusionaran en ese origen primario, inalcanzable. Esta lectura que asocia la repetida "sombra" con la imagen materna precisamente por resumir esa imagen hacia el origen remoto y fantasmático, cobra otras dimensiones si tomamos en cuenta la siguiente reflexión de Marcel

---

<sup>88</sup> Diccionario ideológico de la lengua española Julio Casares. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pág. 189.

<sup>89</sup> Miriam Colín y Martha Casarini. "Entre locuras te veas", en revista La colmena. Monterrey, febrero-marzo de 1996, No. 8, p. 12.

Raymond sobre el camino misterioso que va hacia el interior de la creación poética, por el que se interna más hacia el sentimiento de lo real que a lo real mismo: "En lo más profundo del espíritu habría una ausencia irremediable, el retiro absoluto de la existencia. El hombre se detendría frente a ese vacío infinito e imperceptible. ¿Pero puede adelantarse tanto sin creer que toca el final...?"(sic) <sup>1</sup>

"Lo que llamamos el principio es a menudo el fin / Y dar fin es dar principio. / El fin es de donde empezamos. Estos versos de Cuatro cuartetos, de T. S. Eliot<sup>2</sup>, bajo la luz de una filosofía circular: "En mi fin está mi principio" trasluce un profundo conocimiento de la vida. Tocar la ausencia es volver al antes donde el vacío ocupa su magnitud y es adelantarse al temido después.

---

<sup>1</sup> Palabras del prefacio de Marcel Raymond al libro de Albert Béguin. Creación y destino. II. La realidad del sueño. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 21.

<sup>2</sup> en Cuatro cuartetos. Traducción de Gustavo Díaz Solís. Caracas: Monte Avila, 1991. (Altazor)

## CAPITULO VI

### VERDAD E HISTORIA: EL ACERTIVO FRUTO DE LA FICCION

La sensorialidad se multiplica, la sensualidad polariza sus signos electrizados como un río atravesado por la tormenta, la poesía va albergando sedimentos, ruinas del lenguaje que se reactiva a través del verbo. Un verbo alimentado por lenguas de una geografía vasta y sangrante. No desdeñar el ayer ni el entonces. Activar el origen, volverse principio, pues "en el principio era el verbo". Nacer hacia adentro y nacer hacia afuera. Esto hace al poeta explorador de mundos, conductor de corrientes, receptor y transmisor.

La imagen va adueñándose de la territorialidad rehaciéndola, reinventándola, devolviéndola con los bonos que sólo el lenguaje puede gestar. El amor y el erotismo desempeñan en este proceso un papel crucial, son motores de la verbalidad, activistas del proceso creativo. Encierran en su anasiato el placer y la tragedia. Los enamorados son víctimas de un tiempo. Y no hay luz más estimada que la que producen los periodos donde ocurre la clausura. El tiempo parece agotarse. Se produce el eclipse. Y fantasmas y rencores, nostalgias y condenas iniciarán su tránsito. De ahí la poesía va construyendo su belleza, va cargando su vida.

Hay preocupaciones éticas desperdigadas a lo largo de la escritura de David Huerta. La verdad íntegra, desmenuzada como un trozo de carne; la verdad desbrozada en su camino incierto; la

dolorosa y patética, la ufana, la arrogante y huidiza, la desnuda verdad, la verdadera, es siempre un misterio, una complejidad inasible, algo recóndito y guardado que abre su dinastía entre fulgores y silencios. La imagen de la verdadera realidad es casi inaccesible, pues la naturaleza de la vida corre en varias direcciones, es múltiple, siempre está en movimiento. Y quizás lo que permanece oculto a la luz de la credibilidad es la esencia de esa verdad incapturable. Es el arte lo que más se le acerca, lo que más intenta su desbrozamiento. A veces queda ahí plasmada. Y cuando esto sucede estamos hablando entonces de arte verdadero.

Un bellissimo fragmento de un célebre poema de Claudio Rodríguez que sirve de epígrafe a Historia descarta la noción de verdad como sustancial al amor: "¿Cómo sin la verdad / puede existir la dicha? He aquí todo". (s.n.)

Verdad e historia, el binomio indisociable a la cultura occidental, parecen encumbrarse en la relación amorosa que enmarca David Huerta en este libro desde una visión descreída y crítica. Mito, fuente de plasticidad que habrá de nutrir el fuego del arte, la palabra fluirá desde el éxtasis.

Lo que duran los objetos ante la luz, habría dicho Lezama Lima para definir el goticismo de Góngora. Aquí, bajo una nueva luz, bajo la luz de la penumbra, bajo el influjo de una nueva "blancura molecular", David Huerta plasma la relación de amor creciente y desbocada primeramente entre tres seres, tres objetos deseantes y el resto de las cosas que nutren la atmósfera plenaria de la pasión amorosa. Se trata entonces de la duración

del vínculo de amor ante el fulgor de una luz renovada, recreada, producida por el hombre. Trayecto bajo la lámpara que la pluma recorre. Como si en cuestiones de la poesía y del amor hubiera un trato tácito, un pacto que en este caso el poeta plasmara.

He dicho plasmar, no revelar, porque en la poesía de David Huerta el ritmo traza una lírica plasticidad, es éste el que se aventura hacia las vicisitudes del drama. La visión permite la revelación y no a la inversa en este caso. El ritmo se arriesga en el sino de la tragedia personal. Es una sentencia misteriosa que se ajusta en la música secreta de las palabras, en su sentido múltiple, en su íntima resonancia. La sonoridad ajustada al imperio del placer auditivo permite el registro de la visión. Los sentidos comulgan administrándose hacia un amplio congreso emotivo. La imagen es la consecuencia de esa sintonía, no sólo es visual, penetra por el oído y por el tacto, se advierte su sabor y su fragancia. Es una síntesis que amplifica en su registro múltiple la esencia de las cosas. El yo lírico es un yo trágico y su "tragedia radica en la inevitabilidad de las consecuencias del acto, no en su significado moral como acto".<sup>63</sup> Y en ese seguimiento lo primero es la urgencia creativa. Lograr la gestación de imágenes que permitan el acceso a un mundo. El sino último de la verdad y de la historia brotará desde el ejercicio de la libertad interior, se rebelará para revelársenos. Revelación dada por el arrojó visual, en el hambre

---

<sup>63</sup> Northrop Frye. Anatomía de la crítica. Caracas: Monte Avila, 1991, pág. 59.

de esa música honda que hace penetrar colores, luz, objetos; campo de edificación y holgura que destila en la abundancia sus secretos y escondidos parajes, su sabia emocional. Diálogo con la pintura renacentista, con el romanticismo arquitectónico de Piranesi, con el surrealismo de Dalí y con la fuerza agresiva y tajante de las pinturas de mujeres realizadas por Picasso.

No interesan los hechos narrados secuencialmente. Como si el eje sin-crónico se desarrollara en un ritmo creciente desatado sólo por la nostalgia erótica que fustiga a los sujetos-objetos enmarcándolos en su plenitud. Lo único que da pie a suponer un pasado es el yo lírico que en principio, a través de la clavícula, registra la ausencia de la amada. Y que al final asume y cierra en tiempo presente su condición de solo.

El yo lírico se desdobra en sí mismo, en su misma estructura ósea, para formar así un triángulo que permita una salida al diálogo muerto del amor.

Lo que interesa es la trascendencia del amor, su fuerza contaminante, su naturaleza dialéctica capaz de entronizar en altos niveles del ideal al ser amado para revestirlo de sórdidas aberraciones o para encumbrarlo como causa unívoca de cierta melancolía meditativa.

Y la realización de la experiencia del amor celebra en estas páginas su concreción de instante y su consumación en cuanto eternidad, su efervescencia corporal, su frenesí semántico. El deseo capturado de irrealidad suma las estrellas latentes en la noche real.

No hay vida sin deseo y aquí se expande la celebración de tal conquista. Pero el deseo sufre los embates y las ataduras de la norma, entonces el sentido de ritualización tiene que ser hallado, tiene que manifestarse en sus cuevas peligrosas, en sus fronteras inefables y en el desbordamiento de su sensualidad. Pero habrá un hasta aquí, una esquila anticipada para su rotación de sombras, porque el deseo y el rito unen fuerzas primitivas y aniquilatorias.

Así prolifera una energía endémica, límites, lagunas del afecto donde reverberan los males que destruyen. Y todo este daño no se enumeraría, como sucede en el poema, si no fuera también fuente de purificación. Intensidad febril en la que el vínculo afectivo pende de una sed vampírica, permanentemente insatisfecha, derivada de la literatura del Marqués de Sade. Núcleo germinal de la pasión entre Simonetta, el protagonista masculino encarnado en las devastadas razones del yo, y ese hueso doble que padece los golpes, al cual "narra" la voz.

Estas razones serán ofrecidas desde el inicio del texto a la Clavícula. En ésta, puro tejido óseo, los amantes unen su espesura, derraman su llaga, dejan, se dejan.

Esta "Historia" no deja de lado los orígenes de su generación, su determinación cáustica; no es ajena a la violencia como componente clave en la estructuración. En ella la verdad desempeña un papel crucial, es el hecho mismo de la escritura. Y es en este proceso donde ocurren la transgresión y la culpa, el deseo sujeto al objeto que es sujeto también de su propio deseo.

La dialéctica hermana a los contrarios. Como si los amantes fueran guerreros enfrentados en el mismo campo de batalla.

Y esta relación amorosa no sería tal si no fuera una relación escrita. Un poema de amor. Bajo este imperativo conocemos la verdad y la historia. Pero la poesía enarbola su emblema desde la belleza que atraviesa los cuerpos de la antípoda, es ella quien iluminará los costados de lo indecible, la que trasegará esas aguas mudas, la que encontrará el hallazgo de la verdad más íntima, más universal. Y lo magnánimo de esta sintonía es que la belleza transgrede el canon reaccionario. No es bella ni amarga. Y es bella y amarga. Es noche y ámbar. Luminosidad y sombra. Fusión y distancia hasta ser sólo el recuerdo que dará sentido a la "historia", que la propagará con sólo su fe.

Es en la palabra y en el canto donde se desplegará la furia y el poder de los amantes, su drama real. Porque "también la violencia está presente en la formación misma del lenguaje".<sup>64</sup> Y la violencia retórica no dejará de sembrar un vértigo, un vaivén entre el hombre, la mujer y "ese" hueso del hombre; así se fusionan y enraizan al tiempo que se abandonan en la trama poética de "Historia".

Para Bataille el ser nunca debe representarse fuera de

---

<sup>64</sup> Betina Kaplan, "Relatos de reconstrucción: Mujeres y violencia en la narrativa contemporánea del cono sur", ponencia presentada en el Fifth Annual Conference on Iberoamerican Culture and Society. Latin American Writers--Discourse on / of The Feminine. Albuquerque: The University of New México, 9 de febrero de 1996, pág. 3.

los movimientos de la pasión<sup>68</sup>. "Historia" es un poema que se yergue de continuos y profundos movimientos de la pasión. Se arriesga en liberar un lenguaje, en pronunciarlo con una fuerza primitiva y ardiente. Imágenes que derivan de imágenes, añadidos, sumas de protuberancias al borde de un abismo negro, el abismo que separa a los seres que se aman por el simple hecho de ser dos y no la fusionada ilusión. Y para sostener esa familiaridad con la muerte que desde el inicio se avisa, la relación de los amantes, frugal y dolorosa, tenderá a tensarse bajo estragos donde el poder y el dominio establecerán sus más espinosas y flagelantes estrategias.

Asociar a la amada rasgos gélidos y marmóreos bien compatibles con la frialdad de la muerte para así distanciarla, atribuirle cualidades perversas, rasgos libertinos que sufragarán el peso de su partida, que justificarán el olor a desprecio, a deshielo, que depara su ausencia. Un neo-romanticismo acompaña a la vertiente compleja de este barroco revitalizado en la prolongación de imágenes en movimiento. A la complejidad de esta intensidad abarrotada corresponde la pérdida inefable.

La siembra de la distancia borbotea en un leteo avinagrado y denso. "La posesión del ser amado no significa la muerte, sino todo lo contrario; pero la muerte está implicada en su búsqueda.(...)En esta furia lo que está en juego es el sentimiento de una posible continuidad percibida en el ser amado.

---

<sup>68</sup> Georges Bataille. El erotismo. Traducción de Juan Giner. Barcelona: Mateu, 1971, pág. 18.

El amante siente que únicamente el ser amado puede realizar en este mundo lo que nuestros límites prohíben, es decir, la plena confusión de dos seres, la continuidad de dos seres discontinuos, aunque este sentir nazca de correspondencias difíciles de definir y que unen la posibilidad de la unión de los corazones a la de la unión sensual. Es así como la pasión nos compromete en el sufrimiento, puesto que en el fondo es la búsqueda de un imposible y, superficialmente siempre, la de una conformidad que depende de condiciones aleatorias." \*\*

Desde el inicio del poema ya hay una referencia que podría vincularse, por las mismas palabras, con el amor como ese "manto discontinuo", esa imposibilidad del amante con su objeto anhelado, ese anuncio de muerte ineludible:

Debajo del rostro anémico, salaz, helado,  
indirecto de Simonetta

vi tu labrada seda (¡ay manto discontinuo!) y tuve  
que besarla; vi tus felinos navajazos de movedizo  
himalaya (56)

En "Collarbone Blues", primera sección de diez partes que conforman el poema "Historia", el yo poético dirige su voz hacia dos objetos: Clavícula y Simonetta. Una imagen abre con movimiento de cámara cinematográfica el camino hacia el yo. De la

---

\*\* Ibid., pág. 26.

omnipresencia, del conocimiento absoluto de lo descrito: la clavícula, a quien se dirige la voz:

tocado he

tus luengas manchas, las impuntuales gardenias de  
tu relieve." (56)

Se trata de un yo poético-narrador intradieгético que canta las suertes de su fecunda desdicha, "su" historia, en la que nutrirá una flor despechada, de la cual emerge el fantasma femenino siempre seductor, reiterando sus distancias contra el deseo de dominio y control del héroe atormentado. Convirtiéndose así su participación en la trama en narrador autodieгético, es decir, en héroe perseguido por la memoria de su propia pasión.

En "Collarbone Blues" el objeto de deseo es dual y subordinándose uno al otro se genera una suerte de continua metamorfosis:

"Debajo del rostro anémico, salaz, helado, indirecto de  
Simonetta  
vi tu labrada seda (¡ay manto discontinuo!) y tuve que  
besarla; vi tus felinos navajazos de movedizo  
himalaya  
y quise desesperadamente ahogar mis manos, con toda su  
nutritiva santidad y venas tensas,

en tu largo latido óseo y en el pavor de tus  
desarticuladas dulzuras

..." (56)

Los calificativos y acciones que se despliegan de la "clavícula" pertenecen al reino de la sombra. Hay un mundo de horror y de crueldad, una proyección acelerada de la muerte. Simonetta es el rostro del deseo. Y tras él, el fulgor amenazante de la clavícula. La clavícula es hueso, representación de la muerte. Pero una muerte que punza largamente. Una muerte en vida. A través de este elemento la acción de padecer se encumbra metafóricamente, pues lo contrario a la acción, el estado pasivo en el sujeto, es la pasión y pathos es la "acción que hace morir o sufrir".<sup>67</sup> "Collarbone Blues" continúa el canto desde el aliento de la devastación:

--y estaba yo sin aliento, ensordecido  
entre los fardos y cálices que proyectabas como si  
fuesen grandes fulgores vivos, hologramas. (56)

••

Un viaje repetido a la muerte, una comunión con la muerte. En este caso el símil "como si fuesen grandes fulgores

---

<sup>67</sup> Prólogo de Julio Hubbard al libro, Aristóteles e Hipócrates. De la melancolía. Traducción de Conrado Tostado. México, D.F.: Vuelta, 1994, pág. 15.

•• El subrayado es mío.

vivos" implica necesariamente su contraparte: son grandes fulgores muertos, sólo pueden aproximarse a la memoria y al sueño quienes viajan interminablemente hacia lo ya vivido con la visión trágica de lo inevitable. El almacén de lo vivido expone su mobiliario, lo exhibe, lo ilumina, pero pertenece a otro orden. No está más: vive pero no vive. Y está ahí: respirando en las ordenaciones de la página quizá más vivo, volcando las irradiaciones de su sentir en la sed dispuesta de los otros.

Los lectores sufren también la embestida del hechizo, son cómplices y partes de la enfermedad del yo poético, son abismos convocados, padecen la herida abierta de esa "Historia" que es la historia de quienes han sufrido el amor.

Y en el centro del canto, siempre, el deseo enardecido por el rostro de Simonetta. Simonetta es la faz vital; mas este rostro de la vida es un rostro cautivo, sin sol, sin fuego. Hacia él se siente atraído el amante. El despliegue de la relación señala, desde el principio, la inevitable ruptura, el filo amargo de la separación. Se trata de una pasión erótica, de la contemplación poética del éxtasis, de la experiencia de una búsqueda, de dar a beber sangre a la convocada:

Clavícula, escucha ondear el velamen de estos  
motivos corpóreos: encendí velas con descifrados  
recuerdos

y vi venir la hiriente noche armada de la  
separación;

olí sesiones con lujosas lágrimas; escuché la llameante y futura clausura de la pasión amorosa: ella entonces, la Loca Simonetta, te fue tocando, Clavícula, con dedos que la tiniebla derramaba. Simonetta era, Clavícula, toda tu dueña. (57)

"Collarbone Blues" es la puesta en escena del principio y el fin de un triángulo deseante. Es un "blues", una canción triste sobre la melancolía del amante, pero también es la tristeza del tejido amoroso que cala hasta en los huesos. El yo poético es el punto de vista masculino, la virilidad puesta en marcha sobre la desconfianza de la partida femenina: la ausencia de Simonetta y hacia la muerte que se reserva y abalanza tras ella. Una mirada masculina tridimensional. Se ubica en el espacio, en la profundidad del paisaje que reverbera en una recámara, desde el maravilloso dominio de la tercera dimensión o virtualidad adelantada por Velázquez en sus hermosas meninas. Ve a Simonetta y lo que esplende tras su figura. La clavícula, dimensión ósea a quien canta este amante, oculta bajo su cuerpo, y a quien finalmente Simonetta llega a tocar, podría ser el mismo hueso del yo, paráfrasis de la costilla del primer hombre y resolución mítica del drama de discontinuidad que se cierne entre los seres humanos, entre el hombre y la mujer y su imposible fusión, eternamente diferenciados a pesar de la pasión amorosa, o a consecuencia de ella.

El ser de Simonetta contiene la expresión vital que

atrae y que la hace "Desemejante" de la clavícula: el ombligo. Y no podríamos nombrar el ombligo sin señalar el fluido nutriente y sanguíneo que lo anticipa: el cordón umbilical, el momento que asegura dentro del vientre materno la única forma de continuidad entre dos vidas:

Clavícula, clavícula. Pero, ay, asimismo existía el ombligo de Simonetta, ese ombligo: tu Desemejante; y yo

lamía su despierta llanura y sus abiertos núcleos, el ardor de blancura molecular que lo circundaba con un esplendor de ensanchados exilios. (57)

Desde aquí fulgura la separación, la discontinuidad, la forma inevitable de muerte de toda pasión amorosa. El erotismo del cuerpo intrínsecamente unido al erotismo del corazón.

Al canto de la clavícula sigue "Travelogue", la constancia del trayecto por ese terreno donde la contemplación no es sino el preámbulo gozoso que precede a la poesía: "Se vuelve de la inspiración como se vuelve de un país extranjero. El poema es la narración del viaje";<sup>88</sup> pero aquí, "Travelogue" también es una especie de guía documental del viaje que depara la pasión erótica a los amantes. Por lo tanto, este "Travelogue" involucra, hace partícipe al lector, lo llama, lo hechiza con los paisajes corpóreos de su profanación.

---

<sup>88</sup> Federico García Lorca. Op. cit., pág. 113.

A partir de "Travelogue" ya todo es paisaje, el paisaje de los cuerpos y las consecuencias de sus obscenidades. La presencia de Simonetta introyectada esencialmente como la lamentación de la pérdida amorosa del yo poético, sin, más el tercero-clavícula; la fuerza de Simonetta creciendo a través del recorrido de la memoria erótica. Su cuerpo, su presencia, su vínculo con el amante hacen que éste la padezca con la intempestiva velocidad de la invasión. Su cercanía lo "deshabita", lo transforma, lo vuelve

un zurdo anciano

pálido, inestable, despreciable, de ruidoso estómago (58)

En "La guerra fría", tercera parte de "Historia", Simonetta alcanza los designios del amor brujo:

Simonetta metía debajo de mi lengua  
enormes y sazonadas obleas de su hechizada linfa,  
hacía conmigo, con la inocencia de mis costillas,  
guisos belicosos y turbias ensaladas. En la  
esquizofrenia de mis letras adivinaba tendencias  
de una vergonzosa animalidad

o cadencias de culpa

y de suicidio que yo, de todas maneras, ya sospechaba.

(58)

Simoneta introduce, da de comer obleas --alimento sacro para los católicos que representa el cuerpo de Cristo-- de su hechizada linfa, es decir, de su propio fluido al amante; tiene una activa participación en el encuentro amoroso, es, sacra, porque su erotismo exige rendición absoluta, sacrificio; además Simonetta adivina, hace lo que quiere al amante, lo tiene, como vulgarmente se dice, embrujado.

De ahí que la voz se alce de los efectos trastornadores de la pasión, y que el yo poético esté hechizado.

No hay pues erotismo sin enajenación ni trance. Los amantes se ven trastocados en sus límites. El inesperado adjetivo, cuya cualidad además de calificar, a veces, sustrae, somete el significado tradicional del sujeto, lo subyuga o lo enmarca en una dimensión inusitada. Cuando el yo poético refiere la fuerza emocional que lo sujeta a Simonetta, preso de la Nada que ésta encierra, está asumiendo no sólo el paradigma de la ausencia, sino el colmo de la negación, el nihilismo que acompaña y condena a todo vínculo afectivo en las atrocidades de la prisa, del anonimato, de la impersonalidad que hacen a la sociedad de consumo contemporánea cuna del imposible.

Si "el cuerpo es un modelo que puede representar a cualquier sistema"<sup>70</sup>, la relación erótica, que implica el gozo del cuerpo, representa, en sí, un tabú, un problema social, pues remite a un estado especial, fronterizo, que en la medida en que

---

<sup>70</sup> Texto de Mary Douglas citado por Jean Franco. Las conspiradoras. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 92.

indaga en los límites de las funciones sexuales tradicionalmente sujetas a la reproducción transgrede lo reservado como prohibido, e indaga en estas funciones para explorarlas, pues el deseo crece sediento y siempre quiere más. Veamos cómo operan los márgenes del cuerpo en este poema:

El sudor de Simonetta empero me ennoblecía: si nos amamos fue por eso, por

agridulces razonamientos cumplidos en las enjauladas vestiduras de nuestra tortuosa secreción;

por la tierra que nos salía de los poros y por el barnizado corazón vegetal que el coito diluía

para impregnarnos, llenarnos, desbordarnos con él

(59)

Y siguiendo con la idea anterior, "Todos los márgenes son peligrosos... la saliva, la sangre, la leche, la orina, las heces y las lágrimas traspasan los límites del cuerpo sólo por expelerse".<sup>71</sup> Así, David Huerta incorpora los signos fisiológicos del éxtasis, y con ellos, su dimensión hierática.

La amada entonces se convierte; como el yo poético, sufre, se transforma, es el oro y el moro, el bien y el mal, la dicha angélica y la suntuosa perversidad. Bruja y ángel que entroniza y subyuga al mismo tiempo que larga y destruye.

Y el recorrido de la cotidianidad de los amantes pasa por sus objetos, por sus cuerpos enaltecidos o cadentes, por sus

---

<sup>71</sup> Ibidem.

manías pánicas o su cabizbajo rumiar la penumbra "neurótica" de su deshabitada y plena relación, que resplandece entre imágenes vertiginosas capaces de exhibir los lados oscuros y maltrechos de estas melancólicas vidas:

Tristes los

dos nos acompañábamos

para que la vida fuera pasando, fuera indagándonos como si existiéramos bajo el filo vacío de una espada. (61)

El ritmo va acentuando la urgencia de nombrar un imperio íntimo, de la estructura ósea a las avenidas oscuras de la derrota, del fluido seminal al estallido semántico del hechizado.

De ahí que el poema sea una historia de amor pronunciada desde las sacudidas de la pasión que agudiza su pesar y su padecimiento con la ruptura. La atracción erótica de los amantes es coronada por la inevitable separación, que es una forma de muerte. Esa coronación es narrada plásticamente, a través de imágenes que suceden de imágenes. Y la pasión erótica sólo pervive a través de la pasión retórica: "nada hay de absurdo en la verdad del amor, donde el ser amado equivale --desde luego únicamente para el amante, pero esto no importa-- a la verdad del ser." 72

---

72 Georges Bataille. Op. cit., pág. 27.

Es la escritura ese espacio donde el yo verdadero se recrea, y la poesía misma es la realidad que revitaliza y extiende la presencia amada, los vínculos íntimos, desoladores o dotados de gozo. Y no sólo eso, el placer de la intimidad sexual de los amantes respira en la escritura, en este latido continuo y sin sosiego.

Hay tres constantes que rigen el movimiento del poema: a) una adjetivación inusual, contrastante, que califica desmesurada o enrarecidamente al sustantivo, promueve una actividad en donde suele no haberla (véase el contraste generado: "sangrante pulpa del suelo", "lavados caminos", "obsesionadas imperfecciones", "desarticuladas dulzuras", "pómulos geológicos", "milímetros empapados", "evidencias inhabitables"); b) el uso permanente del verbo para aparentemente narrar una historia que no se narra, sino que se plasma con suntuosa plasticidad; y c) la combinación permanente del pasado y el imperfecto de indicativo haciendo ajuste de cuentas con el presente de la voz lírica hasta rematar en la actualidad del último fragmento del poema que da marco a la "Historia" presentada desde el hoy que la consume, haciéndonos partícipes de la efectiva pérdida del objeto amoroso.

El ars combinatoria se arma desde una técnica donde la diégesis es supeditada y controlada por imágenes sinestésicas que avivan el cuadro de la representación plástica. Hay una dosis importante de denominaciones propias de la lenguaje psicoanalítico en el poema. Como si el yo poético estableciera

una triple alianza indispensable no sólo para "verse" recordando, sino para testificar con el debido juicio los sucesos, producto de una inevitable fragmentación. Y la fragmentación se hace "visible" por medio de la contrastación y la síntesis donde opuestos se unen para lograr un nuevo modo, una nueva posibilidad de vida en la escritura. No sólo un tú refiriéndose a "ella" sino además otra "ella" con quien hablar del tú y del yo ensartado hasta el lógamo linfático de "ella". Y esa otra "ella" es un hueso a quien se canta y rinden las cuentas malsanas del amor.

## CONCLUSION

Si bien Bataille afirma que "Aunque no sea exactamente una definición, podría decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte"<sup>73</sup>, en Historia la vida se continúa y salva a través de la palabra. Y la palabra es violenta y hostil porque su travesía va hacia el pasado, a recorrer las estancias de la pérdida, a recuperar los residuos, las ruinas, para así reconstruir el asunto -la herida- en el presente de la escritura. Por eso, el último fragmento de "Historia" titulado "Olvido", reposiciona al yo poético que viaja de la añoranza a la disolución; se hace presente, activo, cerrando efectivamente la historia en la certeza del vacío con la ingravidez de la muerte, y la imagen de una extraña ascensión:

Fui yo desapareciendo

melodioso  
en el olvido de Simonetta, fui extinguiéndome "como  
un puño  
cuando se abre la mano" lentamente, descendí a la  
negrura  
de esta sobrevivencia azul en que sentí cómo, entonces,  
ella toda era el Cielo para mí. (sic)  
Ya no recuerdo nada,  
ya no acaricio, ya no duelo. Ya no me viene a la cara  
la pedregosa manía de querer su murmullo ante los ojos.  
Únicamente veo, en la luna de mi siesta,  
el muerto cóagulo de sus desapariciones,  
la tela en brumas de su ropa vacía  
y el reflejo en bisel de su cuerpo manchado.  
Ya no me llega a la mirada ni una micra de sus  
facciones  
ni a la boca el espléndido amor de su saliva.  
Ya mi pulso descansa, como la noche inmensa, allá  
arriba. (67, 68)

---

<sup>73</sup> El erotismo, pág. 17.

El poema es el vehículo de continuidad, el verso largo y cadencioso su trazo, la respiración de lo vivido, la fusión de dos seres en el único plano donde la pasión lo permite.

Mas no se persigue una reconstrucción "histórica", sino la fuente privilegiada del sacramento amoroso. El tema es la gloria y la caída del instante de arrobamiento.

Historia es un recuento de acontecimientos cernidos en la persecución del oro: el hecho amoroso, el lecho abandonado. La melancolía es la suma gloriosa donde

Esos años y esos cuartos moribundos supieron

Todo lo supimos quedó ahí Está volviendo siempre (23)

Historia es una lectura íntima, desolada del recorrido del amor. Una épica a puerta cerrada cuyo héroe en realidad eleva la sonoridad del canto a la sombra de la derrota del amor trivial. Hasta ahora no conocemos otro, el amor asombra en la trivialidad y en ella nos hace agonizar, en la trivialidad escuece sórdida y sangrante la piel del hechizado, bajo un aliento que esplende en la llaga misma de su abandono, ¿en quién si no se carga la ineludible culpa, quiero decir, angustia, de esta Historia?

Historia de David Huerta es quizá el libro de poemas de amor más importante que se haya escrito en la última década. Veinticinco poemas integran el registro de una actividad amorosa lúdica y trágica. Amadas surgen y desaparecen quedando esculpidas

bajo la feroz inventiva de una ficción lírica que cava en la pulsión, alentada por el gozo y nunca amenazada por esa muerte que afila su navaja en cada página, en cada relación amorosa. Versos largos de imágenes barrocas parecen nutrir su polisemia virtual entre recovecos de un deseo tensado por la pasión, potenciado por una cadencia cuyo ritmo, vigoroso, elevado por la suma adjetival, por el recargamiento del atavío del sujeto, registra colores, dramas, secreciones, ayuntamientos. Un libro para releer, un verdadero diamante --como pedía Vicente Aleixandre-- dentro del boscoso complejo de la más reciente poesía mexicana.

## BIBLIOGRAFIA

Argullol, Rafael. Territorio del nómada. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Cerroni, Umberto. La relación hombre-mujer, en la sociedad burguesa. Barcelona: Akal, 1976.

Cixous, Hélène. La risa de la medusa. Prólogo de Ana María Moix. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección general de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

Gadamer, Hans-Georg. Poema y diálogo, traducción de Daniel Najmías y Juan Navarro. Barcelona: Gedisa, 1993.

Hamburguer, Michel. La verdad de la poesía. Traducción de Miguel Angel Flores y Mercedes Córdoba Magro. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Huerta, David. El jardín de la luz. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, 105 págs. (Colección Poemas y Ensayos)

----- Cuaderno de noviembre. México, D.F.: Era, 1976, págs.

----- Huellas del civilizado. México, D.F.: La Máquina de Escribir, 1977, 31 págs.

----- Versión, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 79 págs., (Letras Mexicanas)

----- El espejo del cuerpo. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, págs.

----- Incurable. México, D.F.: Era, 1987, 389

págs.

Miguel Castro Leñero y David Huerta. Los objetos están más cerca de lo que aparentan. México, D.F.: Galería López Quiroga, 1990, 108 págs.

----- Historia. México, D.F.: Ediciones Toledo, 1990, 68 pp.

----- Lápices de antes. Guadalajara, Jal.: Toque. Colección de poesía, 1993, 25 págs.

----- La sombra de los perros. México, D.F.; Aldus, 1996, 78 págs.

----- La música de lo que pasa. México: D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997. (Práctica mortal).

Porqueras, Alberto. El problema de la verdad poética en el siglo de oro. Madrid: Editora Nacional/Ateneo Madrid, 1961. (O Crece o Muere, 150)

Rokha, Pablo de. Antología. Edición de Rita Gnutzmann. Madrid: Visor, 1991. (Colección Visor de Poesía, 278)

Sacher-Masoch. La Venus de las pieles, Introducción al masoquismo por Carlos Castilla del Pino. Madrid: Alianza, 1973. (El libro de bolsillo).

Sainz de Medrano, Luis. Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana. Roma: Bulzoni Editore, 1993.

Tornero, Angélica. Las maneras del delirio. Dos casos: David Huerta y Francisco Hernández. Tesis para obtener el grado de Doctora en Letras. Facultad de Filosofía y Letras. División de

Estudios de Postgrado. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, abril de 1997. (Inédito)

Tornero, Angélica. Los (anti)personajes de Incurable de David Huerta. Ensayo de estilística interpretativa. México, D.F.: (Inédito).

Zambrano, María. Filosofía y poesía. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

