

## David Huerta: en el ojo vacío de noviembre

ANGÉLICA TORNERO

*Facultad de Filosofía y Letras, UNAM*

**Resumen.** En este ensayo se tocan aspectos importantes de la poética de David Huerta. Aprehender el sentido o los sentidos rectores de *Cuaderno de noviembre* no es tarea fácil. Quizá uno de los propósitos más perceptibles de este libro sea, justamente, el volverse para el lector una materia poética inasible y fluida.

En estas páginas se demarcan campos lo suficientemente amplios como para abarcar y explicar, a grandes rasgos, muchas de las tendencias y fuerzas que ponen en movimiento esa materia poética. Entre los aspectos más generales que constriñen la visión global del presente trabajo estarían dos premisas empleadas con frecuencia para abordar la poesía de la generación de Huerta. Una de ellas consiste en una fórmula imprecisa y abierta: "el lenguaje del cuerpo y el cuerpo del lenguaje", que se presta a numerosas inexactitudes y exageraciones en su intento por describir aspectos de cierto estilo. La otra es una deducción implícita y muchas veces sutil que liga la supuesta "ausencia de sujeto" a una *ausencia* o "carencia" más generalizada.

*Cuaderno de noviembre* de David Huerta acontece como la posibilidad de la forma, a través de la violencia de la sintaxis. De ahí que nos dispongamos a perseguir el entramado, el cómo de una poesía que se dibuja a sí misma; el quehacer de un hombre que parece existir en la medida en que permuta en lenguaje su ausencia.

La escritura de *Cuaderno de noviembre* reclama esfuerzos; no ofrece los privilegios del sentido común. ¿Cuál es y cómo se define la estructura del libro, si es que es posible definirla? Intentaremos capturar ese sistema poético bajo la óptica de algunas aventuradas y apriorísticas afirmaciones, que buscaremos salvar a lo largo de estas páginas. Parece ser el cuerpo fragmentado quien

habla en *Cuaderno de noviembre*; el cuerpo, quien puja por construir un yo disuelto entre el *logos* de una simbólica social que lo fractura, que lo vuelve mero simulacro. El cuerpo y la memoria, en una travesía sin fin, puján por escribir ese yo, que cada vez es más lejano e indefinible. En el tránsito hacia el yo, surge la paradoja: la escritura disuelve toda posibilidad de construir el yo y, en apariencia, queda sólo un vacío de discurso.

La sintaxis de *Cuaderno de noviembre*, que violenta al yo en sus posibilidades de convertirse en algo fijo, que nos impide establecer, fundar o conceptualizar ese yo, acude a formas retóricas y gramaticales que provocan el constante descentramiento. La ambigüedad formal aparece como recurso preferente, que permite ese ir y venir del yo como lenguaje, esa disolución y el dislocamiento. La construcción se revela inherente al viaje que provoca la experiencia. Tramar forma y concepto indisolublemente, bajo el signo del dislocamiento, es el hecho mismo de esta poesía.

### *El objeto*

*Cuaderno de noviembre*, el segundo poemario de David Huerta, apareció en 1976. El libro reúne un cúmulo de versículos organizados en cincuenta apartados, que no poemas, ya que al parecer se trata de la propuesta integral de un solo texto. Sin aparente continuidad, sin referencias explícitas, sin título, notas ni ninguna otra especificación, la lectura de los apartados conduce por un camino de soledad, ausencia y desasosiego, en el que tropezamos con rarezas sintácticas que rompen el orden, esguinces de la escritura que envían de un lugar a otro, de una sensación a un pensamiento reflexivo, a una intuición, y de ahí nuevamente al texto, pero quizá en otra posición. *Cuaderno de noviembre* semeja el mito de Osiris: un cuerpo descuartizado por el dios Seth y repartido por toda la tierra. Brazos, manos, pecho, piernas dispersos, pero vivos, calientes y con un latido constante y doloroso, en busca de la reencarnación. Este deseo de reencarnar es el secreto de la unidad guardada con sigilo entre los laberintos profundos del ser-poeta de David Huerta; su escritura es garante de esa necesi-

dad de ser calor, carne, humores. Adentrarse en el poemario implica una arqueología retórica y gramática.

### *La cuestión*

Heredero de las vanguardias, producto de una época en la que el lenguaje se convierte en objeto, en que lo verbal cobra sentido material, y no sólo ideal, Huerta erige la ambigüedad en base para la organización de este poemario. Pero a diferencia de algunos contemporáneos, Huerta decide no sólo tratar la ambigüedad desde el plano de la materia verbal (sintaxis, retórica, estilística), sino escribir poesía sobre cuestiones que en los dos siglos anteriores fueron territorio exclusivo del pensamiento reflexivo. Así, el poeta explota de manera paralela dos vetas fundamentales que establecen un vínculo difícil de discernir: la ruptura estilística constante de su propia propuesta y una temática del pensamiento que se piensa y que se siente.

El autor escribe con una sintaxis y retórica que confieren sentido al léxico, en cuanto a su posición en el texto. A esto añade la formulación explícita de temas filosóficos y da cuenta de su punto de partida en términos de visión del mundo: el "guiño heracliteano". El saber del poema se centra en esta cuestión:

(Los tres puntos indican el espacio de una resistencia, la cera fundida en el contorno, el guiño heracliteano...  
Así el nombre: rubor de la cosa; así el poema: respiración y mirada de la cosa en el nombre que la funda,  
mar de frágiles olas bajo la serie construida) (25).

El viaje que emprende el poeta en busca de su yo se realiza a través de una relación intrínseca de fondo y forma que parece responder a tres cuestiones de método: ambigüedad, azar y la consecuente deriva de símbolos.

El *quid* de esta poesía está en el aparente doble problema epistemológico que se plantea: una sintaxis de la transgresión, un lenguaje escrito con el cuerpo y una temática que deriva, según la

tradición, de los más fríos planteamientos racionales, un territorio propiedad del *logos*. Ante esto, surgen varios interrogantes de difícil resolución: ¿cómo se escribe de manera explícita sobre temas y con palabras que, según la tradición de los últimos siglos, son privativos de la esfera racional, utilizando sintaxis de la pasión y lenguaje de la *doxa*? Es decir: ¿el lenguaje y el *logos* se someten a la voluntad del poeta? ¿La voluntad es un impulso erótico, necesidad de vida? ¿El poeta quiere someter el lenguaje a su voluntad para sobrevivir? ¿Para el poeta sobrevivir significa no insertarse en la simbólica social, no alienarse?

En este viaje que el poeta hará al averno en busca de sí mismo y su otredad, en esta exploración del lenguaje y voluntad de sometimiento del *logos*, hay una cuestión fundamental: se establece una tensión entre Tánatos-Eros y la razón. Veámoslo así: el poeta escribe desde el cuerpo. A través de las pulsiones, articula una sintaxis y retórica que son producto del lado oscuro del ser, pero no únicamente. Estas pulsiones encarnan una lucha con la razón, pretenden tirar el mito del *logos*, subyugarlo. Dentro de esta tensión se inscriben, entre otros, cuatro temas centrales: memoria, historia, otredad, tiempo.

### 1. *Lenguaje como cuerpo*

Nos encontramos ante un yo desgarrado, tanto intelectual como corporalmente. Un yo que no es mera construcción racional, sino una emotividad razonada, una sensibilidad que se escribe con el pensamiento, una escritura que se delinea con el cuerpo. Así, el poeta escribe: "He dicho que tu boca es un lenguaje que mi boca entiende" (48). Una de las hipótesis de este ensayo se relaciona con el papel del cuerpo en la creación de lenguaje. Esto tiene lugar en dos dimensiones: la corporalidad del lenguaje y el cuerpo como lenguaje.

La escritura de David Huerta pretende ser significativa, material. Una escritura que logra esta particularidad debe ser producto de un proceso de recreación en el que intervienen, tanto el cuerpo como el pensamiento. Tal escritura, por lo tanto, incluye una pro-

puesta en dos dimensiones: racional y pulsional. En el caso de este poemario, la temática lo exige así. Es un viaje de cuestionamiento, un delirio, la exposición de la locura razonada. La *poiesis* lo demuestra: lenguaje que se construye desde un cuerpo que siente y que quiere expresarse y un pensamiento que sabe que es cuerpo y no cosa aislada. El yo que brota del diálogo entre cuerpo-pensamiento-alma es necesariamente un yo escindido.

La fragmentación del texto, la violencia retórica y sintáctica, la constante ruptura. En suma, Tánatos lleva al poeta a rebelarse, a contestar, a interrogar sobre el ser. La deidad se erige como la desintegración, el desgarramiento, el esguince del lenguaje. Lo dionisiaco y lo tanático tienen lugar en forma de rebelión. Las divinidades dictan el perfil de la construcción sintáctica y la elaboración temática. El poeta tiene el claro impulso de desentrañar la verdad, al punto de que su texto cobra tintes de tragedia. Se trata de evidenciar la mentira que construyen la lógica y el lenguaje, con la intención de testimoniar el vacío, el absurdo.

“Digo que esto no ha sucedido y que sé y no sé quién eres o has sido  
 en el tejido de algo que se escapa  
 y se filtra aquí, *niega todas estas palabras*, arde  
 como si *todo lo dicho* a lo largo de esa tarde pretérita  
 fuera sólo un esfuerzo mellado y una sonrisa nostálgica de  
 alguien que ha sido yo visto por alguien  
 que serás tú, los dos riendo en *la tristeza de una escritura*  
*inútil...*” (83; subrayado mío).

Quizá la escritura huertiana está más próxima a la necesidad de satisfacer el deseo de conocer la verdad, a través de una epistemología divorciada del racionalismo de la filosofía de los dos siglos anteriores. Y para ello se aproxima al conocimiento intuitivo, pero no escribe sólo con la emoción.

Si la escritura de David Huerta parte de un deseo razonado, de la necesidad de experimentar libertad a partir de una sensación placentera, de romper con las envolturas de la lógica racional y soltar el impulso sensual, de apropiarse de las palabras y sujetarlas a la voluntad individual para experimentar ruptura y transgresión, podríamos pensar en tres recursos que emplea el poeta para

lograrlo: acumulación y enumeración de imágenes, como principales, no únicos, procedimientos discursivos; violencia estilística derivada del uso retórico y mención de partes del cuerpo.

La acumulación y la enumeración son los recursos más evidentes en la poesía de Huerta y aportan cadencia y sensualidad. La rapidez, fluidez y fuerza del poemario recaen de manera importante en el empleo de estas figuras. El poeta acude a la aglomeración de elementos que son de alguna manera correlativos, sintáctica o semánticamente. El procedimiento se expresa de diversas maneras: el uso alternado de tropos y la contraposición de figuras. Esta técnica procura pausas, disoluciones y secuencias que crean una suerte de cadencia que semeja un agitado vaivén, movimientos centrífugos y centrípetos constantes y sin reposo que nos llevan del interior al exterior del poeta y de nosotros mismos.

Para lograr la acumulación, el poeta acude a diversos artificios. La enumeración, como parte de la acumulación, es uso constante en el poeta. Con el empleo de esta combinación de figuras, pretende la coexistencia de objetos disímiles y causa aparente caos semántico:

Esto que ocurre es una selva sacra, una bodega, un hilo, un collar de reflejos [...] (35-36).

La ruptura de sentido a través de la acumulación y enumeración se logra introduciendo naturalezas entre objetos: selva sacra, bodega, hilo. Pero en este caso no sólo ocurre esto: el propio enunciado es controvertible. Tradicionalmente, "algo que ocurre" no es un objeto en sí mismo, sino uno o varios atributos. En este caso los atributos se convierten en objetos; ya no son ideas. "Lo que ocurre es selva".

En ocasiones acude a enumeraciones simples, orientadas a fortalecer el predicado inicial:

Oigo que me preguntas en penumbra, actuando. Te diré que el fantasma no es simultáneo,  
que salta sin prescripción, sin horóscopo de uso, sin cocina  
ni estrategia, sobre la grama de ti (96).

El poeta emprende un viaje que va y viene en el pensamiento y el cuerpo. Para enfatizarlo, utiliza el lenguaje asindética y sindéticamente, en aparente caos. Sensación de un viaje accidentado. Travesía que no apunta a un fin, sino el movimiento.

[...] pero ese entrar definitivamente posee una temperatura semejante al amor,  
 es una quietud física y lenta de participación y juntura,  
 una separación que borra el miedo y se alza como tibia sustancia  
 bajo sus ojos,  
 y consiente en unir a la mujer con un lenguaje de animales, con un  
 idioma de hipnotizados,  
 y finalmente con los titubeos del nombre que son como la indecisión  
 del alba  
 y sus provisiones añiles y sus pinceles húmedos de tiempo... (39-40).

La consecuente dispersión que se genera impide que se localice el centro alrededor del cual se describe el viaje. Juntura y separación son dos ideas contradictorias. En la lógica convencional, juntura y separación no coexisten si no se disuelve la contradicción. En este caso, en el contexto se crea esta imagen fuerte y viva de cosas que se juntan y separan en un tiempo concebido bajo una perspectiva no distinta.

El movimiento de la travesía se dibuja como una espiral, en la cual el núcleo se disemina entre varios puntos. No se puede determinar un centro cuando se concibe a los opuestos en un misma dimensión espacio-temporal. El viaje, así, resulta delirante y vertiginoso: "bajo las espirales de los signos, callado, afilado, frío, luminoso" (19).

Este movimiento genera la deriva de símbolos, forma parte de los recursos que fecundan la dispersión y la ambigüedad. El constante movimiento del centro impide que se genere un significado unívoco. Las posibilidades de relacionar se vuelven infinitas. Salvo una: se anula el vínculo lineal causa-efecto.

Para derivar símbolos, destacan en esta poesía el adversativo *pero* y la conjunción *y*, adoptados quizás bajo la autoridad lezamiñana. El adversativo se usa con frecuencia para crear rupturas de sentido; así, el poeta acuña una función en el uso de la partícula.

Según el *Diccionario de Autoridades*, *pero* es una conjunción de tipo adversativo con la cual se contraponen un concepto a otro, y, en el caso de confrontar afirmaciones con negaciones, equivale a la conjunción *sino*. En Huerta el adversativo es regularmente utilizado para crear ambigüedad. Primero negación o sustracción y en seguida adición:

Pero escondes tu dolor como un aciago número,  
pero tu sueño está más allá de mi irremediable pobreza y sé que  
bajo la oscuridad sollozas  
y hablas con otra voz que yo escucho con un rostro de náufrago [...] (86).

O esto:

Pero de nada sirve preguntar, pero el olvido crece [...] (67).

En el primer caso el término *pero* repetido al inicio de cada oración, separadas por una coma, nos hace reflexionar sobre la evidente ruptura lógica, que no tiene, al parecer, otra intención que establecer distancia entre lo que está escrito y lo que cada lector pudiera interpretar. Esta manera de generar espacios, la forma de propiciar la reversibilidad de los signos, lleva a un planteamiento derivativo, donde de una manera de acomodar las palabras se sigue otra, aparentemente disconexa. Sin embargo, éste no es el caso de la escritura automática o los planteamientos esenciales del surrealismo; por lo contrario, aquí podemos encontrarle un sentido general a lo que se dice sin necesidad de intentar descifrar frase tras frase o verso. La lógica que nos muestra esta escritura está más cercana a un planteamiento general de goznes, que a encontrar la especificidad en términos de la función de cada palabra en la escritura. Así, las pulsiones y la razón establecen una tensión permanente, en donde cada fuerza se niega a la dictadura de la otra.

En el segundo caso, el término *pero* podría haber sido y: "Pero de nada sirve preguntar y el olvido crece". Sucede que no sólo podemos plantearlo de esta manera. La partícula pudo haber sido *mas*, *sin embargo*, *porque*, o una simple coma. En todo caso, lo



que aquí interesa es detectar aquellos mecanismos que procuran los espacios que otorgan ambigüedad.

Son pocas las ocasiones en que la dislocación tiene lugar en una frase (que no en un verso o versículo). La mayor parte de éstas se estructura de manera convencional.

El espacio no es sucesivo, sí lo que se dice [...] (105).

La ruptura en el orden está dada más bien en un sentido general de estancia o de una serie de estancias. No es fácil encontrar en *Cuaderno de noviembre* versos de la complejidad de los lezamiños o de los gongorinos. El nivel de dificultad se da en el conjunto. Un verso puede estar escrito de manera convencional, pero el siguiente hace referencia al anterior, causa un efecto regresivo, modifica el sentido. El movimiento del poemario tiene que ser visto en su conjunto. Tanto temática como sintáctica y retóricamente, un versículo o estancia puede modificar a otro que se encuentra retirado espacialmente.

La hipálage y el hipérbaton destacan como tropos esporádicos de los que el poeta echa mano para modificar construcciones cortas:

un brillo tiene espuma, un resplandor se precipita (51).

Las correspondencias se cruzan. No sabemos si el resplandor tiene brillo y la espuma se precipita o un brillo se precipita y el resplandor tiene espuma. Aquí el poeta construye en dimensiones. La linealidad desaparece. Hay una clara alteración en el valor posicional de las palabras que abre un espacio de significación y anula las relaciones lineales.

Los adjetivos antepuestos —“Hay una menuda profecía”, “una fermentada mentira que me ha roto el pecho” (9, 61)— son frecuentes en la construcción huertiana. El adjetivo antes del sustantivo adquiere un valor de posición. Quizá este recurso no es tan importante como la hipálage o el hipérbaton, que generan mayor ruptura y distribución en el texto, pero es importante señalarlo como recurso común en el poeta.

La frecuente aparición del oxímoron genera a nivel sintáctico la contradicción entre un término y otro. Esta figura de construcción guarda coherencia con lo que el poeta hace en términos generales. Es decir, al ser un tropo que incide en el plano léxico, que no exige recurrir al referente para comprender que las palabras se oponen, no es necesario leer el verso y realizar una operación mental abstracta para comprender que se trata de conceptos u objetos opuestos.

El sueño es la espiga de plomo que se trilla para sacar esa palabra  
como una medalla líquida,  
todavía chorreando pedazos de "mirada interior" (27).

*Medalla y líquida, espiga de plomo y chorrear pedazos* son términos que no guardan correspondencia dentro de la lógica convencional. Esta manera de resolver el significante tiene que ver con la materia del lenguaje, no con la idea. Además, esta contradicción léxica se relaciona con el saber temático que encierra la *poiesis*. El pensamiento reflexivo quizá no es la pura conciencia, tiene que ver con el cuerpo. La poética señalada arriba se confirma, el poeta deja de ser solamente idea-sentimiento y hace de su lenguaje cuerpo. El lenguaje es también cuerpo y materialidad, palabras y sintaxis, y no sólo referencia y contexto.

Sobre todo al principio del poemario, el autor usa la preposición para subordinar un sustantivo a un verbo que hace las veces de adjetivo, recurso que también influye a nivel sintáctico. Es decir, el verbo en conjugación pronominal o en infinitivo unas veces se niega y otras no, y se le antepone la preposición *de*. El sustantivo empleado no tiene en el contexto un sentido lógico tradicional. El poeta construye sintagmas como éstos: "la arena de no moverse", "la selva de moverse", "el reino extendido de no moverse", "la arena de pensar". La función de las palabras es otra: no es que la arena se haya vuelto inmóvil o que la selva se mueva: el poeta quiere decir 'la arena de no moverse', y nada más. Lo que hay que resaltar es esta manera de hacer del lenguaje una materia maleable, de romper con el mito, resquebrajarlo y provo-

car que el lector aprehenda lo que dice, “arena de no moverse”, sin buscar registros contextuales. O de otra manera, incitar a la posibilidad de múltiples interpretaciones. Al decir “la arena de no moverse” se abre un espacio donde *arena* puede significar diversas cosas. El sentido se pluraliza; no hay un solo significado. Esto nos lleva a la anterior hipótesis: una de las características del método de Huerta, como lo hemos mencionado, es generar ambigüedad. Este recurso estilístico también funciona a nivel de signifi-  
cante, lo cual nos lleva a pensar una vez más en el lenguaje como cuerpo.

La mayor parte de la resolución del poemario está cercana a la prosa; sin embargo, cuando ésta se combina con ocasionales versos cortos, asonancias y aliteraciones, sufre interesantes alteraciones de ritmo y textura. En casos como el citado enseguida, el autor recurre a versos de arte menor o mayor que parecen estar contruidos expresamente para causar este efecto.

La boca que me besa soy yo mismo, la ceniza que tiro,  
el pan que como, el sueño que me sueña;  
mis entrañables pastos soy yo mismo [...] (69).

Aquí el versículo adquiere otra fisonomía, se construye con versos de la métrica tradicional. En el primero encontramos un endecasílabo, acentuado en la sexta y décima sílabas y un heptasílabo; en el segundo y tercero, endecasílabos con la misma acentuación que el primero. La alternancia de versículos contruidos de esta manera con otros que semejan más prosa que verso crea constantes cambios de tono dentro del poemario.

El ritmo de versos amétricos resueltos con un manejo prosódico adecuado crea música seca y eufónica. Su tono claroscuro, sin grandes elocuencias, pero tampoco falto de textura, se acentúa con el manejo de palabras ríspidas, duras. Sin embargo, esta aspereza melódica tiene regularidad. Para ello, el uso de la repetición se vuelve un recurso de importancia mayor. El poeta echa mano de la variedad en la figura de repetición, caracterizada en la retórica tradicional, principalmente en lo que se refiere a anáfora, epífora y aliteración. Por un lado, la repetición imprime a este ver-

sículo un tono testimonial y sentencioso. Le otorga diferentes texturas tonales.

El autor utiliza la anáfora con mucha frecuencia. Es una de las figuras con las que se introducen gran parte de los temas. También aplica este recurso a palabras duras o inusuales, causa disonancia y la consecuente ruptura en términos de una lógica melódica más cercana a la tradición. El lector no está habituado al empleo de las palabras *identidad* o *sentido* como términos poéticos. Pero Huerta se inscribe en los emblemas de época, y para él debe hablarse de *identidad* en la misma manera en la que los románticos hablaban del amor:

La identidad es una mancha hundida en el frío de las propagaciones [...].  
 La identidad es una brisa en la que residimos [...].  
 La identidad es una civilización para nuestro perfil de arqueólogo [...].  
 Ah! la identidad es nuestra propia teoría, nuestra acumulación de  
 gravedad y estilo [...] (54).

El poeta reescribe el término formalmente. Salta a la vista la manera de incluir la palabra *identidad* en el lenguaje poético —sin que resulte del todo altisonante—, a través del ritmo.

Desde el punto de vista temático, la función de *identidad* también es importante. El poeta escribe lo que es *identidad* fuera de una posible definición de diccionario y lleva al lector a un ámbito muy distinto del filosófico. Identidad es mancha, brisa, civilización y en pocas palabras la teoría que hacemos sobre nosotros mismos. “Una brisa” toma el lugar de “la identidad” al establecerse una correspondencia entre sujeto y predicado a través del copulativo *es*. Sin embargo, llama la atención la capacidad de descentramiento. No se dice: “La identidad es la brisa”, sino es “una brisa”. No hay correspondencia directa. La identidad queda diluida en las posibilidades de la brisa. Es el lugar de residencia: una brisa o la identidad. La figura es una metáfora que genera ambigüedad de pensamiento.

Las equivalencias metafóricas —identidad es civilización o teoría— se acercan de manera material a la semiosis. Es difícil tratar de encontrar polisemia en las palabras *civilización* y *teoría*.

Estos términos generalmente están asociados al lenguaje de la *doxa*. Son dos palabras que encuentran un sentido único en el contexto de lenguaje científico en el que son usualmente empleadas. La ambigüedad semántica de estos términos sólo podría suceder en casos aislados. *Civilización* es un término amplio susceptible de interpretación, pero a diferencia de *brisa*, *civilización* nos limita el campo de intelección. En cambio *brisa* se presta a un marco de ambigüedad muy amplio; es una palabra de la naturaleza y no de la ciencia. En general, ambas palabras están próximas a diluir la tan desprestigiada dicotomía entre significado y significante. Aplicados como lo hace el autor, estos términos provocan un movimiento centrípeto que nos comprime contra la realidad. En este caso palabra y cosa parecen ser una sola entidad.

Este juego de alternancias que hace el poeta, con el uso de términos que pertenecen a lenguajes más propiamente científicos y tropos como la metáfora, expresa el impulso del poeta por recorrer el inconsciente y la conciencia sin tregua, dibujando constantemente la espiral simbólica. Es el goce de la manipulación del concepto, el goce que se erige como la mano que escribe, se materializa y se vuelve ente recreador.

Hay momentos en los que la ambigüedad se consigue por medio de recursos sutiles y menos evidentes. Con el uso de aliteraciones el poeta nos inserta en un ritmo que se confronta con el tono ríspido de algunos momentos. Las aliteraciones nos introducen en la cadencia del poema: "una fermentada mentira que me ha roto el pecho", "mujeres que ven ceniza o sangre en el cielo, muchachos encerrados" (61, 49). Lo que se enuncia es dionisiaco; sin embargo el planteamiento, el tono que se utiliza para hacerlo, suaviza el propio enunciado. Esta manera de contrapuntear palabras con frases, temas con tonos, formas con fondos, hace que el poemario fluya en el lector, que se convierta en una cascada de palabras que adquiere diversos sonidos, según el ángulo desde el cual uno la escuche.

Entre las palabras empleadas por el poeta destaca *ciudad*. Palabra clave en varios sentidos: *ciudad* es adverbio, sustantivo, adjetivo. Según su posición en el texto y el contexto, la palabra *ciudad* cobra sentido, al margen de su aparente significado unívoco.

No es un concepto en abstracto, sino que adquiere sentido en el contexto, en el uso específico, sintáctico y retórico. La pluralidad de uso otorgado al término lo hace destacar en el lenguaje del autor. Pareciera una especie de asidero lexicológico, un *leit-motiv* sintáctico, no referencial. La ciudad es un objeto que diversifica su significado. Funciona como protagonista y comodín, como materia y sensación: “Uno y otro dolor para la / ciudad de tu fuerza”, “porque la ciudad que en ti he buscado”, “quise encerrarme en los aturdimientos de la ciudad”, “en la ciudad de nuestras manos”, “el sol es una ciudad que ya no es más que una / imagen de nombres laberínticos”, “y en la arteria de los neones falsos de la / ciudad Misma” (86, 31, 14, 11, 56, 36). La palabra *ciudad* no tiene importancia temática; no obstante, el poeta la utiliza y disemina su significado, lo disuelve. Pero, paradójicamente, con la constancia y las posibilidades de aplicación de este término, le otorga un lugar que la ubica por encima de las demás palabras.

### *Mencionar el cuerpo*

Para Huerta, el cuerpo establece una manera propia de conocer. Al parecer se intenta crear una “epistemología del cuerpo”:

Un cuerpo sale de su prisma y de sus conjeturas, jadea con dulzura  
y sube hasta la raíz de los murmullos:  
ahí se tiende como un condenado bajo los abecedarios de la  
guillotina,  
y ve cómo el polvo de su pie  
ansía los altos enigmas de la cúspide,  
ve cómo los asedios del aire y de la ausencia  
llenan los rincones de cosas inencontrables, y la boca, también  
y las mejillas, la nieve del pecho descubierto como una invención en  
la veladura del agobio,  
la cintura y la carne de las piernas inmóviles (57).

El texto —“Un cuerpo sale”— altera de manera violenta el sentido. En el romanticismo los cuerpos sienten, ahora saben, descifran códigos, son capaces de comprender. No obstante, son mu-

tilados por el lenguaje, que en este caso evidentemente es el *logos*. Osiris mira el pie, la boca, las mejillas, el pecho, las partes de su cuerpo diseminadas en busca del sentido, con la sorpresa de que los altos enigmas están llenos de cosas innombrables, cosas que escapan a esa simbólica social. Tánatos, la muerte y la desesperanza son el tono general del poemario. Se trata de evidenciar el olvido del cuerpo, el despojo de la materia por la abstracción: "Pero este cuerpo es una cosa nombrada y despojada en las eternidades del minuto" (57).

Esto refiere lo que mencionamos arriba: un *logos* que se ha olvidado del cuerpo, una racionalidad vuelta absoluto, una manera de despojar las posibilidades de la carne, de aprehender a través de la piel: cerebros en los tejidos y no tejidos en el cerebro.

La preocupación central de *Cuaderno de noviembre* consiste en descubrir lo que hay debajo de las palabras. Sólo en la línea de la destrucción encuentra esta verdad. Verdad que simultáneamente desaparece. Esto plantearía hipotéticamente la imposibilidad de construir discurso alguno. Y es justo aquí cuando aparece la tensión entre la triada Sócrates-Eros-Apolo.

Eros no es menos importante, aunque no sea evidente. Incide con igual fuerza en esta construcción-deconstrucción. Demanda la vida. La pulsión erótica está en *Cuaderno de noviembre* en el cuerpo, en el placer de la escritura, en las palabras. Esto otorga ya un sentido al escribir, una coherencia lograda por una estrategia apolínea, que quizás excede las limitaciones de la lógica y el discurso filosófico. Hay un sentido generado a partir de un movimiento, de un impulso natural a buscar caminos de vida (aun la muerte). Además, está literalmente en las partes nombradas del alma que es cuerpo y que escribe: ojos, boca, sangre, nervios, carne, espalda, y que apunta enfáticamente: "He dicho que tu boca es un lenguaje que mi boca entiende" (48). Las partes del cuerpo que son vida y lenguaje. El poeta busca desesperadamente construirse, deconstruyéndose en su escritura, al igual que el ser humano busca con desesperación vivir-muriendo. Lo dionisiaco, lo tanático, lo erótico, lo socrático no funcionan como conceptos; tampoco como cosas separadas. Suceden dentro del poeta como movimiento epistemológico vital y escriben el poemario:

y el cuerpo se asombra en un gesto de palabra, en un moverse de agua viva (58).

Este doble movimiento en la estructura sintáctica plantea algo que trasciende el propio saber del poema. Huerta se instala sobre esa condición dionisiaca y desde ahí realiza sus planteamientos temático y retórico. El poema apuesta al vacío de pensamiento; en términos sintácticos también busca la ausencia. Pero el hecho de escribirlo, de articularlo desde su cuerpo, de plasmar las partes de su cuerpo desmembrado, aun con una lógica que exceda a la tradición, lo instala automáticamente dentro de lo recreativo, de lo duradero, de lo que finalmente lo hará trascender el tiempo. Él mismo dice sobre el poema:

Así el nombre: rubor de la cosa; así el poema: respiración y mirada de la cosa en el nombre que la funda (25).

El poema es vida: mirada y respiración; es Eros. El poema late, está caliente, comunica. Eros y Apolo se ponen del lado del poeta en este verso. La cosa está muerta, el poema la resucita, la reencarna. Sin embargo, el poema es un lugar vacío. Ésta es la gran paradoja con la que constantemente se encuentra el poeta:

Pero es el juego de sus propias imágenes, y en su interior el desmayo permitirá el "poema" (47).

Aun estableciendo una simbología que deriva del inconsciente, del sueño y del lenguaje que fluye del cuerpo, el poeta parece tener la secreta intención de pactar con el exterior, para poder construir su palabra poética. No importa desde dónde se plantee ese sentido o desde qué plataforma se perfile. Dentro de esta sintaxis de ruptura, hay una búsqueda permanente de unidad. Unidad que intenta conseguirse con la reencarnación en el lenguaje, aunque sea a partir de la negación. El poeta estructura en este poemario una gramática del yo, para negarse afirmándose. El poeta sabe que escribe la memoria, plasma el olvido y articula la historia. Todo ello lo hace desde la necesidad de explicarse su yo.



## 2. Escritura de la memoria

*Cuaderno de noviembre*. Un heptasílabo. Una construcción metonímica que podría desplegarse así: “Cuaderno escrito durante noviembre”. O así: “Cuaderno que narra los sucesos del noviembre de algún año”. Lo cual señala ambigüedad en la episteme. El poeta emplea indistintamente cada uno de los términos que componen el título para insertarlo en el texto de diversas maneras. En ocasiones *cuaderno* aparece en plural. En otros momentos, esta misma palabra tiene otros atributos: “cuadernos de las designaciones adolescentes”; “cuadernos que desaparecieron”; “destrucción de los cuadernos adolescentes” (17, 31, 18). El juego que se hace con la palabra *noviembre* es más versátil. En ocasiones se emplea para mencionar el momento vivido; en otras es un recuerdo, una ausencia. “[...] ese noviembre de sal y desgaste”, “Esto es, ha sido ya noviembre” o la prosopopeya: “El ojo de noviembre” (55, 19, 29). La diversificación funcional de estos términos hecha al interior del texto, imposibilita la unidad en la semiosis. *Cuaderno de noviembre* no puede ser considerado como: “este libro que se denomina...” Al incluir ambas palabras de diferente manera al interior del texto y no repetirlo tal cual, se disuelve su importancia inicial como título. El poeta crea una nueva cosa: *noviembre*, que no se limita a un asunto de temporalidad muerta en el pasado. *Noviembre* es ahora una cosa más amplia, pero ¿qué es?

[...] Esto es, ha sido  
ya noviembre,  
la constancia de la memoria en medio de una nueva lectura,  
un mar “hecho polvo” que nos espera más allá del espejo,  
atesorado en el crepúsculo del otro  
bajo las espirales de los signos, callado, afilado, frío, luminoso (19).

“La constancia de la memoria en medio de una nueva lectura” (19): verso que da cuenta de una de las maneras de evocar la ausencia. Los términos *memoria* y *nueva* (lectura) en otro contexto podrían ser excluyentes. *Memoria* remite a lo pasado, lo estático, lo viejo. Lo nuevo se sitúa en el porvenir o en el transcurso

del presente. Lo nuevo, en la lógica convencional, no está en la memoria. Aquí, estos términos no se excluyen. Parecen complementarse. El sentido aquí de *memoria* se revitaliza: puede ser nueva. Es la aplicación de una técnica (lectura) para imprimir vitalidad a lo muerto (memoria/pasado). Esto es también noviembre: memoria/presente. El salto epistemológico ilustra una práctica recurrente del poeta. Esa manera que tiene de insertar la posibilidad de “otra realidad”; una realidad escrita con “otra forma” y que será leída por “el otro” de manera “nueva”. Allí, en el establecimiento de esa relación está el poema, en el corazón vacío de la creación.

Noviembre es memoria y memoria es repetición. Aquí el recordar adquiere un sentido diferente: no se trata de traer el pasado tal cual sucedió, sino de fundir horizontes: pasado y presente: “un mar «hecho polvo» que nos espera más allá del espejo / atesorado en el crepúsculo del otro”. Noviembre ha sido un mar “hecho polvo”, que no se queda estático, frío y muerto, sino que nos espera más allá del espejo. Es decir, está presente, late y sale de *mismo* para consagrarse en “lo otro”.

En el verso final del poemario está presente también este “realizarse por medio de la escritura”, que parece fundamental para el poeta.

[...] la suma de lo virtual y de lo  
postergado es *la tenacidad de la escritura* (105; subrayado mío).

Lectura y escritura son para el autor dos momentos de la construcción del sujeto que no pueden existir más que en relación. Una tensión binaria fundamental se establece entre ambos polos. No se privilegia al lector. En estos procedimientos (lectura, escritura) media la materia lingüística. Con ella se construyen los nombres. *Cuaderno de noviembre* es un nombre más y no EL nombre inamovible. Ésta es precisamente la tesis que parece manejar el autor en el poemario: las palabras (el lenguaje) construyen sujetos que se disuelven en los nombres. El resultado es la ausencia.

El libro que leeremos no es *Cuaderno de noviembre*, en el sentido de un momento estático en el tiempo, de un instante defini-

ble, sino que es un tiempo revitalizado constantemente, por medio de la memoria que se resuelve en la escritura. La temporalidad del cuaderno no se centra, no encuentra un lugar, sino que se desplaza en el recuerdo del poeta para crear presente y especular sobre futuros posibles.

El ojo de noviembre *ha tenido ahora* extrañas costumbres,  
un guiño triste que se equilibraba en el clima que *pasó* como una  
brasa sobre nuestras cabezas y sueños,  
entre las *limitaciones del minuto*: es árido el descenso por la cerrada  
orilla de este ojo [...] (29; subrayado mío).

Noviembre tiene un ojo desde el cual el poeta mira, el poeta es noviembre, éste es su ojo y él es ambas cosas. Noviembre, ojo, poeta; elementos que nos arrojan al flujo vital de la memoria. La memoria es repetición de la experiencia en la escritura y no recordatorio de lo muerto. Son noviembre, el ojo, el poeta, un movimiento temporal peculiar, que excede las nociones del tiempo civil. El yo construido a través de la escritura de la memoria sabe que su edificación se cimienta en la nada, en las palabras, en lo inmediato del discurso, pero, paradójicamente, experimenta que es la única manera de permanecer.

La repetición a nivel léxico es básica para corroborar la hipótesis. El poeta acude a la búsqueda de identidad personal con el uso de la repetición. La figura tiene por función, en este poemario, dar corporalidad al deseo. Aunque el uso de la repetición es inusual, no deja de tener armonía. Es la disonancia armónica, íntimamente ligada al deseo de supervivencia. El contrapunto que logra entre la repetición y la necesidad de destruir es, quizá, lo que imprime esa vitalidad delirante a su poesía.

La memoria, el olvido, el recuerdo, los nombres, temas que se insertan en ese marco amplio que hemos tratado de definir en términos de la poética en cuestión. Tánatos y Apolo, Eros y Dionisos se hacen presentes. La repetición es un tropo que destruye y construye a la vez; es una figura que se mueve en doble sentido. El no suspirar por un pasado muerto, traer ese pasado, revitalizarlo y vivirlo es parte del planteamiento general: la lucha entre un

Tánatos que necesita destruir, exceder, romper límites y la necesidad de comunicar.

### 3. *Escritura de la otredad*

*Je est un autre* nos llega a la mente en el momento en que reflexionamos sobre el yo. Sin duda, la referencia rimbaudiana se ha vuelto obligada cuando se trata de estudiar a escritores que formaron parte de las generaciones que confirieron a la palabra del célebre poeta francés un lugar privilegiado para la edificación de su propia conciencia y de sus escritos. La cuestión del yo es de importancia central en la poética de David Huerta. La alteridad se postula como una de sus preocupaciones básicas, y el autor erige un discurso donde deconstruye al mismo tiempo a eso otro y al yo.

Para hablar del sujeto y su historia, el poeta recurre al juego constante de la relación mismidad-otredad. El otro inmediato con el cual el poeta no puede establecer su identidad es el lenguaje. Esta disociación del yo, la aparente fractura de personalidad, parece fundamentada en las tesis que sugieren como causa inicial de esa disfunción la dislocación del lenguaje. El lenguaje es eso otro, en primer término. Pero eso otro, no sólo del afuera, sino también y sobre todo, eso otro del adentro del poeta, que es él mismo en su ruptura.

Así, en el primer poema queda establecido el personaje principal: el nictálope. Este personaje es la negación del poeta, que sí es. Es la figura que se encargará de representar al escritor ante sí mismo. La manera de estructurar lingüísticamente esta figura crea distanciamiento entre ambas "personas". El poeta se pregunta sobre este personaje, como si lo hiciera por lo otro: ¿cómo es el nictálope? Esta dislocación inicial del yo resuelve que se trata de un sujeto diferente del poeta. El nictálope es esa otra parte que hará la travesía. Hasta ahora hay dos personajes: yo y el nictálope.

¿Cómo es el nictálope, cómo? Tiene cubos, aristas, cabello, sangre  
de ojos en los ojos, y en el mirar  
que atraviesa la selva de no moverse como una avispa perforaría las  
baldosas de la nariz moral (10).

El nictálope será el personaje lúcido testigo del drama existencial del poeta. Hay dos yo, una aparente esquizofrenia: el yo, ¿es quien debe ser o quien quiere ser? Volvemos a nuestro planteamiento inicial: la destrucción o la construcción, o ambas cosas. ¿Qué sucede con este yo? Hay alguien que propone y alguien que se queja, alguien que analiza y alguien que siente. Finalmente, hay dos personalidades, dos necesidades y ¿dos poetas?

La intensidad de la poesía del Huerta de *Cuaderno de noviembre* nos muestra a un poeta cuestionado, insatisfecho, demandante. La suya es una escritura ríspida, dolorosa, esencial. Un ser profundamente lastimado, intenso:

[...] Me he escuchado amar  
 con labios de sal, con manos de carne calurosa y directa,  
 con sílabas que ardían sobre las extensiones y olas del abrazo,  
 crueles de reconocimiento y bordeadas  
 por la armadura verde del crepúsculo, bajo el techo del bosque (68).

Este sujeto escribe su escisión y declara que niega saberse unificado. Una vez más aparece la ambigüedad. Toma distancia de sí mismo:

cuando tú te preguntas dónde estuvieron o estarán  
*tus rostros*, tu colección de palabras [...] (60; subrayado mío).

Para apuntar ambigüedad en el sujeto, el poeta se vale de diversos recursos estilísticos. Las silepsis de persona son recurrentes y alternan entre la primera, segunda y tercera del singular y la primera del plural. A lo largo del poemario brotan múltiples voces, a través de cambios súbitos y violentos de los sujetos. El poeta no utiliza los pronombres en sentido literal, pero hace referencia a los otros, a través de la conjugación de verbos. Esos a los que se refiere de alguna manera alcanzan *status* de sujetos. El poeta los caracteriza: el caso del nictálope; o les da la palabra o los menciona como otros, aun cuando se refiere a él mismo. El juego de transposición de sujetos que hace el autor se vuelve laberíntico y aparentemente infinito. Sin embargo, esta trasposición

se identifica con mayor claridad en grandes fragmentos del poemario. Es difícil ejemplificar esta particularidad con un solo versículo. A continuación se aprecia el diálogo que el poeta tiene consigo mismo:

En *tu* idea de la forma orientaré *mi* lectura para salir hacia *ti*  
(19; subrayado mío).

En un mismo poema encontramos alteraciones de sentido de una estancia a otra. Incluso, hay rupturas dentro de una misma estancia. Estas voces se refieren tanto al otro como a la tercera persona. De hecho la partícula *se* (que en este caso señala la tercera persona del singular) queda establecida, también durante el primer poema, como otro de los personajes que formará parte de este movimiento de recreación. No es fácil, sin embargo, discernir la cuestión del yo en este poemario. Sería un tanto simplista decir que se reduce a lo ya dicho.

Al parecer, esas segunda y tercera personas del singular no están concebidas como unidades: también se dividen. Lo otro es en algunos momentos femenino, en otros masculino; puede ser también el lector. La tercera persona es un absoluto, Dios, la razón. Pero no sólo eso: ambas personas figuran dentro y fuera del yo. Es decir, el escritor es en ocasiones ese otro en segunda persona, o bien, en tercera persona.

Un personaje importante parece ser el lector. El poeta pretende transferir su dificultad intelectual al lector, involucrarlo en su trabajo de raciocinio. El lector se introduce en los huecos semánticos y sintácticos del texto. La ruptura constante con el sujeto que narra es factor de posibilidad para el diálogo. En ocasiones, el sujeto habla a lo otro que puede muy bien ser el lector que lee los poemas que Él escribió, puede también ser el mismo poeta leyéndose. Esto es asunto de interpretación; pero el hecho es que claramente se dirige a alguien, que puede ser cualquiera. Tal relación que establece con el lector, dada su construcción abierta desde el punto de vista sintáctico, es un elemento más que contribuye a establecer la ambigüedad, la dispersión del yo en lo otro.

De este jugar con las palabras que provoca la transposición de los sujetos, derivan polifonía y dialogía. La polifonía está dada en

la cantidad de voces que escuchamos en el interior del poema. Esas voces, sin embargo, no son la colectividad. No remiten a una situación del afuera en el sentido social. Se estructuran como fragmentos del yo y de lo otro. Es más bien un planteamiento de búsqueda del lenguaje como acción, como movimiento y proceso, no como discurso epistemológico que persigue un lugar definido, ni tampoco como discurso sociológico.

La dialogía se da a diversos niveles. Las palabras dialogan consigo mismas, los poemas también. Este movimiento se produce como expresión del pensamiento reflexivo que aparece constantemente en el poemario. Un saber lleva a otro, una sintaxis lleva a otra. De esta manera, el poema se engarza de forma peculiar y provoca una deriva léxica y semántica. No hay una reflexión en el sentido lógico formal. Ésta se da más bien en forma de círculos concéntricos. Un sintagma lleva al poeta a otro, inconexo en la linealidad de la lógica, pero que más tarde encuentra su vínculo. Así, una construcción lleva a otra, porque *lo que escribe* así lo sugiere, y posteriormente encontramos una construcción semejante en un lugar distinto del poemario. Por supuesto, esto acrecienta la dificultad para encontrar el sentido.

El poeta juega con pronombres y provoca distanciamiento entre él como autor y alguien a quien apela, que no es sino él mismo.

*Pero escondes tu dolor como un aciago número,  
pero tu sueño está más allá de mi irremediable pobreza y sé que  
bajo la oscuridad sollozas  
y hablas con otra voz que yo escucho con un rostro de naufrago,  
una voz que escribe en mi pecho un aviso ignorado y traza una  
letra temblorosa  
en la fría vasija de mis hábitos. Uno y otro dolor para la  
ciudad de tu fuerza (86; subrayado mío).*

Él es quien esconde su dolor. Y es yo el impotente, quien no puede alcanzar, debido a su irremediable pobreza, el sueño de tú, quien solloza. Pero no sólo eso, habla con otra voz, y esa voz escribe, con letra temblorosa, en los hábitos de yo. “Uno y otro dolor para la ciudad de tu fuerza” son ambos dolores, el de yo y

el de tú, donde al parecer tú, su otro yo, requiere del dolor para fortalecer su ciudad, esa otredad del yo.

El carácter polifónico y dialógico del poemario surge necesariamente de la búsqueda del saber que encierra el poema. Debe haber concordancia entre el cuestionamiento de un ser fragmentado y la conciencia que lo expresa. El yo escindido resuelve una configuración textual dialógica. El escritor incluye y excluye personajes de ese yo constantemente. El juego del poeta es el de los espejos. Este yo, finalmente, es producto de una serie de reflejos, que encuentra en lo otro que está afuera. Pero este yo no se aviene a quedar construido por un reflejo, por un solo momento, por la imagen de un otro. Este yo plural, psicológica y corporalmente fragmentado, requiere de partes del afuera para construirse, que no de todos. No se busca la identidad como aquella disolución de contradicciones, que lleva a la perfección de la unidad. Por el contrario, este yo fragmentado o escindido se sabe parte y, como tal, requiere complementos.

El poeta ubica palabras o emblemas dentro de las estancias o frases que confunden su función; con ello crea dispersión en el sujeto.

*El sueño es la espiga de plomo que se trilla para sacar esa palabra como una medalla líquida, todavía chorreando pedazos de "mirada interior". Es el trance de la palabra lo que no cesa y tampoco se propaga: consiste en un rodeo, en una explicación. Es [quién] el fardo de la persona, la especie de tesoro que guarda [quién] sin que el sueño intervenga más que para llenar los resquicios con el sentido de la "mirada interior"; es [quién] un haz de historias de la persona, un conjunto de cuerpos recordados, de hechos y postergaciones, de otras palabras también y de registros inhumanos (27; subrayado mío).*

Estancias como ésta muestran complejidad sintáctica que dispersa el significado y el sentido de lo que se dice. Al parecer, el *sueño* es el sujeto. Esto no queda claro hasta el primer enunciado. En el segundo el sujeto es *el trance de la palabra*. En el tercero



ya no tenemos sujeto claramente establecido. Podríamos suponer que *el fardo de la persona* es el sueño, pero más adelante esta posibilidad queda descartada cuando el poeta escribe: "sin que el sueño intervenga". Entonces el fardo de la persona puede ser el trance de la palabra o simplemente la palabra o quizá el trance. Esta ambigüedad no se establece a partir de una función abstracta del pensamiento, sino de una construcción sintáctica aparentemente simple, que resulta compleja. Después del punto y coma de la "mirada interior" aparece otra vez el copulativo *es* y el complemento, pero otra vez tenemos el sujeto perdido. ¿A quién se refiere: al sueño, a la palabra, al trance? ¿o hay que entender totalmente otra cosa; por ejemplo: que "un conjunto de cuerpos recordados" es "un haz de historias de la persona". Este juego de sujetos perdidos crea constante ambigüedad en el texto e impide al lector encontrar un lugar desde el cual partir.

Por otro lado, la teatralidad surge como producto de un yo fuertemente dramatizado. La experiencia excedida del placer proporcionado por la tensión entre lo tanático y lo erótico, la presencia del padre castrante y el hijo incapaz de aceptar su orfandad, imponen este rasgo individualizado de tragedia, el delirio de la incapacidad y la lucidez del encierro existencial. El poeta también sabe esto: "así estoy en medio del teatro de mí mismo" (102).

La unidad lógica del yo se ha roto. El poeta se encuentra consigo mismo y establece el diálogo, expone esta manera de manifestarse como actuando.

#### 4. *Escritura de la historia*

La memoria construye una historia a través de la escritura. Pero esta historia se escribe de manera singular. Para construirla, el autor se vale de recursos líricos que son congruentes con el planteamiento general del texto: generar ambigüedad para dislocar el sentido.

El lenguaje no es un instrumento que David Huerta pone a su servicio, es él mismo; algo de lo cual está hecho. Este sujeto tex-

tual remite al yo literario que se construye con el lenguaje. Sin el lenguaje no existiría posibilidad de conformarlo. Sin embargo, la cosa no es tan simple. La escritura de la historia del poeta tiene como epistemología la diferencia. Lo otro, que también hace la historia del poeta, es el límite obligado para encontrar su ser-lenguaje. En este caso, procede a deconstruir, lejos de intentar conformar las unidades de sentido. Mediante el uso de tropos, por un lado, y el empleo del lenguaje como persuasión, por otro, el poeta escribe una historia. Esta historia, sin embargo, al igual que el yo, carece de espesura. Es una historia hueca, descentrada. Con la eliminación del yo como unidad y como consecuencia de la historia en ese mismo sentido, el poeta pretende desenmascarar el simulacro de la construcción verbal que ha erigido la figura del sujeto social.

El lenguaje se vuelve el centro de los procesos de *poiesis*. Éste se torna su propia referencialidad, y el significante pasa a ocupar un lugar privilegiado. Esta particular construcción impide que nos ciñamos al esquema ya clásico de la lingüística estructural. No podemos hablar de un significado para un significante; no hay relación de univocidad. La producción de ambigüedad en la episteme automáticamente disloca el significado y lo torna equívoco. Aquí, el lenguaje es su sujeto y discurso. Al ser una escritura básicamente signifiante, el proceso se vuelve abierto. Hay espacio para que tenga lugar la reversibilidad. Así, un significante produce la pluralidad de significados, y esos significados son reversibles en función del significante. No hay lugar fijo, dicotomía inamovible, ni circulación en un solo sentido. Se habla de un proceso que dibuja una espiral. La historia es una "materia" difícil de pronunciar:

Pero esta historia es difícil de contar y pronunciar como ciertas palabras;  
resonantes, llamativas, tremebundas e ilustres palabras: óbice,  
iridizado, metalurgia.

Esta historia, no obstante, se esconde en una fibra de lá menuda profecía (11).

El lenguaje ha pasado a ocupar otro lugar. Disociar el lenguaje de los hechos torna casi imposible la tarea: escribir la historia. ¿Cuál es la relación entre las palabras y los hechos? Parece ser una pregunta que el poeta se hace a lo largo de esta reflexión poética. La ambigüedad se manifiesta constantemente en la construcción. El enunciado: *esta historia* deja abierta la posibilidad de construirla desde múltiples perspectivas. No es la historia del yo. De esa noción cerrada en sí misma. El poeta no dice "mi historia o la historia de mi vida". Aun empleando el singular, da lugar a la ambigüedad.

Además, el sentido de la historia no está desvinculado del yo, sino que, por el contrario, son cuestiones íntimamente relacionadas. La historia es el yo y viceversa; se construye en la escritura de la memoria, a través de un conjunto de cuerpos recordados. Cuerpos que se erigen y disuelven con el propio lenguaje. El yo que recuerda tampoco es para el poeta una unidad de sentido. Este yo contiene en sí mismo la disociación a través del lenguaje. El poeta deslinda el yo del lenguaje. Su pretensión es justamente encontrar que el lenguaje no es el yo y desvelar la tremenda paradoja.

La historia es algo colectivo y plural. La creación de una conciencia bajo el signo de la diversificación de sí misma, es capaz de desarrollar una visión del mundo fragmentado.

[...] es un haz de historias de la persona, un conjunto de cuerpos recordados,  
de hechos y postergaciones, de otras palabras también y de registros inhumanos (27).

Las historias construidas con el lenguaje, al igual que el yo, se desploman en palabrería filosófica. El poeta encuentra que las cosas y los sujetos están más allá de las palabras, pero que no hay otra manera de construirlos. La forma de la ausencia es finalmente el lenguaje que construye, tanto el yo como sus historias. Si lo que queda es el lenguaje, es en éste donde se deben buscar. En la forma, en el cómo del lenguaje pueden estar escritas. Las historias son en *Cuaderno de noviembre* las maneras de proceder del

lenguaje. En este caso el poeta dice: “forma de ausencia en el diálogo supuesto” (26).

Para David Huerta las historias son la producción de un saber sobre la persona: cuerpos, palabras, registros humanos. Es de manera fragmentaria como se crea la historia personal. La memoria es fundamental en la construcción del *mismo*. El poeta incluye la materialidad en primer lugar: *cuerpos*. Esta palabra se vuelve central para Huerta. Cuerpo y lenguaje en el flujo de la memoria, equivalen a historia que será narrada.

A pesar de esto, el poeta refiere que contará esta historia. Intenta producir sentido a través del texto escrito y, obviamente, esto sucede debido a que hubo acontecimiento. En *Cuaderno de noviembre* hay anécdota: el yo y su anagnórisis, a través del viaje del delirio y la locura.

### 5. Escritura del tiempo

Las silepsis de tiempo son frecuentes. Es aquí donde se hace evidente el “guiño heracliteano” en el plano sintáctico. El tiempo deja de ser lineal y se vuelve circular, proceso y movimiento constantes hacia atrás y hacia adelante.

Al mencionar a Heráclito de Éfeso el poeta nos sitúa dentro del pensamiento de uno de los paradigmas de la filosofía presocrática, abordado y evidenciado por poetas modernos de importancia, como es el caso de T.S. Eliot. Esta noción del tiempo “como ocurriendo” sucede en el poema al alterar tiempos verbales en una sola estancia o versículo. Al ser el lenguaje lineal y limitado, el poeta acude a estos artificios para dar idea de descentramiento:

*He observado cómo el otoño da vuelta a las cosas, les  
devuelve un color de olvido y pesadumbre,  
y sin embargo era una sombra que subía sobre la garganta del [...]*  
(15; subrayado mío).

En la siguiente estancia, destaca el empleo del pretérito perfecto compuesto (“ha tenido”), seguido de un adverbio de tiempo que otorga definición temporal (“ahora”):

El ojo de noviembre ha tenido ahora extrañas costumbres,  
 un guiño triste que se equilibra en el clima que pasó como una  
 brasa sobre nuestras cabezas y sueños,  
 entre las limitaciones del minuto: es árido el descenso por la cerrada  
 orilla de este ojo [...] (29).

En este sentido, por una parte se nos impone un distanciamiento temporal, pero por otra, y sin preámbulos, se nos ubica en el presente. Resalta en este ejemplo cierta violencia sintáctica y semántica, no en el sentido de falta gramatical, sino de construcción inusual. En esta misma estancia, unos versos abajo leemos: "un guiño triste que se equilibra en el clima que pasó". El primer verbo, que es reflexivo ("se equilibra") está empleado en tiempo presente, pero el complemento ("en el clima") recibe, de manera súbita, un atributo con un verbo conjugado en pasado, lo cual rompe con la lógica tradicional de la composición lineal.

El tiempo se convierte para el poeta en noción conceptual. Es, una vez más, el lenguaje el que se apodera de la realidad. El tiempo no tiene materia más que nombrándolo. El nombre es el lugar en el que las abstracciones adquieren sentido:

La tarde y la noche hunden su nieve exactamente en el pozo del  
 nombre  
 establecen su gozne para decirlo "sin misterio", preparan el sentido,  
 ese acto y exceso (45).

Es el nombre el que cristaliza el tiempo y le otorga espesura. Son *tarde* y *noche* palabras que hacen el tiempo, lo realizan. El poeta menciona que el tiempo no es aquella sucesión de puntos en el espacio, sino que: "En cada momento hay una larga espera".

El tiempo es tema fundamental en *Cuaderno de noviembre*. "El encendido instante donde sobrevivimos" (49), dice el poeta y articula palabras que sentimos llamaradas que arden ante la impotencia de detener, fijar, asir el tiempo y volverlo objeto de nuestra voluntad y un objeto más de la voluntad del nombre:

La voluntad del nombre es un dibujo trazado sobre la roca del ahora [...] el esguince de llama que sobrevive en la palabra *rojo* y sus vicisitudes (45).

Tánatos y Eros irrumpen en el escenario: la llama del erotismo, la tragedia de la lucidez. El dolor de la muerte, la fascinación del ser-carne.

### *Coda*

El autor escribe sobre la escritura, el lenguaje, el vacío. Acaso la condena del hijo castrado, Edipo vuelto sobre sí mismo, revertido al interior, derrumbado sobre su propia ausencia, sobre su libido exacerbada: la locura. Hablamos de quien se atreve a copular con el lenguaje, lo destroza, lo preña de sentido individual, con su cuerpo y alma, y nos lo deja ahí, abierto, sangrante, dispuesto.

Para David Huerta el lenguaje es eso otro que se le impone, eso que lo cuestiona y hace delirar. En busca de una identidad perdida, parece ser la línea temática de este poemario; la ruptura sintáctica, la línea formal. El poeta escribe con el cuerpo y el pensamiento en tensión. El azar, la ambigüedad, el esguince, la deriva de símbolos, recursos que emplea para armar su método. El autor nos ofrece la poética que quiere someter al logos, a su voluntad, que se empeña en hacerlo, en subyugarlo a su deseo. David nos da la escritura del goce doloroso, del dolor gozoso.

Huerta sabe que el lenguaje no será aquello con lo que pueda resolver su identidad. Ha quedado suspendida en el corazón vacío de su poesía. Es la tragedia existencial del poeta, la irresoluble condena de quien sabe que la salida está más allá, que:

Un día retrocede, su arcilla no encierra más que un aire  
de pedacería "filosófica", de páginas rayadas en desesperación  
de literatura [...] (105).

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

HUERTA, DAVID. *Cuaderno de noviembre*. México: Alacena / Era, 1976.