

INCURABLE DE DAVID HUERTA:
UNA SOLUCION PARA LA POESIA DE LA POSTMODERNIDAD

POR

THORPE RUNNING
St. John's University, Collegeville, MN

Aunque empezó a publicar sus libros de poesía a la edad de 25 años, libros que demostraban una fina educación literaria, una aguda inteligencia y una verdadera vocación poética, David Huerta (México 1949) va a ser reconocido por *Incurable*, su último libro publicado, como uno de los verdaderos maestros de la poesía contemporánea. El título ya indica la característica quizás predominante de esta poesía más reciente de Huerta; es un *tour de force* que no sólo revela sino goza de la perpetua intertextualidad que es la poesía. Esta obra cita e imita a un sinnúmero de poetas anteriores, con lo cual establece la poesía como un campo de perpetua interacción textual y, además, el texto literalmente incorpora las teorías literarias y filosóficas de los pensadores más influyentes de la época postmodernista. La inclusión de estas ideas del post-estructuralismo —principalmente las de Jacques Lacan y Jacques Derrida— hace hincapié en la preocupación por el lenguaje poético, por los límites del poema, y por la resultante incapacidad de encerrar el texto dentro de una sola interpretación.

Las semillas de estas preocupaciones ya se encuentran en los primeros libros de David Huerta. En *El jardín de la luz* (1972) ya vemos la orientación visual que caracteriza toda su poesía primeriza (Ahern 249-250), la que predomina en su obra hasta el presente, según afirmación del mismo poeta (Barreda Villarreal, 189). Con este enfoque visual se relaciona el interés continuo en la luz como fuente de la poesía, y los espejos, un tema borgiano que aparece con frecuencia. También relacionado con lo visual en este libro aparece la fascinación con las imágenes como tema. Además, estos textos iniciales señalan una preocupación tentativa con los “límites” del poeta.

En *Cuaderno de noviembre* (1976) empieza una preocupación por el lenguaje, una comprensión de la inseguridad que el uso de las palabras conlleva. Primero, hay dificultades en el uso del lenguaje: “la palabra ... hace su travesía laboriosa” (27). Y en el nombre reside mucha inseguridad.

Es que el nombre tiene coordenadas inciertas ... no se dice el nombre sin riesgo de sordera ... (46)

Hay en el nombre fallas, esquinces y precipitaciones, no es él una dádiva o un calor de la designación, porque su azar determina un despojo, al existir que lo rodea sobreviven errores que aún oscurecen la “fidelidad”, son un desvío. (47)

Un indicio de una posible salida de esta dificultad se ve en el último poema de la colección, en estas líneas llenas de confianza. La clave son las imágenes, que salen del cuerpo, cuyos elementos (la respiración, la sangre, la “secreta red”) sirven como las bases de varias imágenes en esta cita:

Cuando respiro me adueño del mundo:
no hay extravío, hay imágenes, la sangre está escrita en la secreta red del cuerpo. (105)

La desconfianza en el lenguaje y el considerar la imagen como solución posible se ven también en el libro siguiente, *Versión* (1978). La dificultad de la representación de lo real queda clara en estos versos de “Index”:

Cada tema entra alguna vez en el claroscuro de la palabra que lo convoca,
la cosa, la mera cosa rala y directa, cede a la ola del lenguaje ... (49)

Aunque la palabra es algo indefinido (claroscuro), estas líneas muestran que aún así es superior a “la cosa”, que el lenguaje domina (hace ceder). Y otra vez en este libro, la imagen rescata lo que queda de las palabras que no dejan nada concreto.

¿Sientes que en la imagen de esas palabras hay un trazo de ti,
un río de huellas donde leo tu gasto bordeado por la decoración de escribir, de hablar? (40)

No queda más que “un trazo”, “huellas”, y un “gasto”, elementos muy inciertos, y la escritura en la cual se encuentra esta descripción está clasificada como “decoración”, otra característica insustancial o innecesaria.

Junto con los temas mencionados, hay algunas referencias esparcidas en estos libros al “deseo”, y a un “otro” que no nos preocuparían mucho si no fuera por su centralidad en el gran libro, *Incurable*. Y éste es un libro de casi cuatrocientas páginas llenas de energía y pensamiento que ha producido sorpresa, tanto por su magnitud como por su energía, a lectores y reseñadores por igual, ya que esta obra tan vasta viene de un poeta que ha mostrado tantas dudas sobre la eficacia del lenguaje y de la poesía. Tampoco disminuyen las dudas en este extenso texto; el libro es una constante lucha con la duda, el miedo y la incertidumbre. Pero además es un libro en el cual no se quiere solamente resolver o por lo menos dirigirse a aquellos problemas que acosan a la poesía, sino que intenta en última instancia abarcarla, hacerse una representación de ella dentro del contexto de *toda* la poesía. Por fin, busca una manera de trascender las limitaciones que el libro pone tan en evidencia.

Es difícil escoger sólo algunas líneas para citar en este estudio, porque el poema entero está lleno de puntos sociales esenciales; pero empecemos por esta sección clave que viene en la tercera página del libro.

Materia del yo, un descenso órfico en el deseo,
 un tocamiento de lo que se derrama, sin centro ni asidero,
 un pozo limitado por el norte de las palabras y el sur
 infernal o egipcio
 de lo reprimido, postergado, diferido, abandonados en
 los jardines horrendos del pasado. (11)

Huerta mismo ha dicho que *Incurable*, especialmente la primera mitad, sabe a “telquelismo” (Reyes 5), y estas líneas sí demuestran una deuda grande a la nueva crítica literaria francesa, en este caso a los dos Jacques: Lacan y Derrida. En todo el poema hay un “yo” que habla, y en la primera línea de esta cita, con la referencia a la “materia”, o la sustancia, de este yo, y en su conexión con el “deseo”, tenemos obvias referencias a la obra de Lacan. El sujeto que habla, como sus componentes, es uno de los temas que aparece con más frecuencia en Lacan y en los otros críticos que siguen a Freud. Será obvio, mientras comentamos el poema, que este “yo” representa a más que el escritor implícito en el texto. Otra vez Huerta mismo está de acuerdo, diciendo que “quien habla en *Incurable* dice yo pero ese yo es muchos, son, somos legión, hasta lo inidentificable ...” (Reyes 5). Pero aquí, en la segunda línea está ligado con características de máxima inestabilidad: “sin centro ni asidero”. Esto es puro Derrida (“puisqu’il n’y a pas de centre, le centre ne lui appartient pas” 410), y lo derrideano aumenta en las líneas siguientes, donde se contagia el lenguaje con esta incertidumbre, otra vez con términos sacados del filósofo francés. Aquí también

entramos en el juego de los límites. Que el pozo que es el descenso del deseo tenga “el norte de las palabras” nos suena bastante positivo: podremos fijarnos en las palabras. Pero si el otro polo, el sur, sólo está compuesto de lo absolutamente incierto —una región infernal “de lo reprimido, postergado, diferido, abandonado”— esto le quita al norte toda cualidad fija o estable; porque si un polo vacila, el otro vacilará por definición. Es decir, las palabras sufren también de lo postergado o diferido, otras características que les da Derrida [*“Prémièrement, différence renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par décalage, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve”*. *Positions* 17]. Lo único de estas líneas que no se relaciona con el “telquelismo” es la referencia al descenso “órfico”, un elemento que introduce o presagia los elementos surrealistas, y con ello las características que comparte este movimiento con el romanticismo, que se evidencian a lo largo del texto también.

Pero volvamos a lo del “deseo”, que aparece en esta primera cita dentro del contexto de lo incierto. Incierto es exactamente lo que es el deseo, tanto en la obra de Lacan como en la de Huerta —pero esto no quiere decir que sea sin importancia. Al contrario, más adelante en el poema el sujeto que habla se da cuenta del peso que el deseo le impone: “en verdad estoy sucio; cargado como una máquina por la retícula de un *hacia*, el del Deseo” (54). La importancia del deseo está subrayada por la *má*yuscula, pero ¿qué es este Deseo? Aquí dice que es un *hacia*, implicando que no es nada, sino una posibilidad futura. Esto coincide exactamente con Lacan, que ve el deseo como algo “innombrable”. También lo ve como una falta, como algo que no está presente (Felman 144). En el texto de Huerta vemos precisamente esta característica también.

Y entonces comprendí que tu pecho era mi pecho y que tu
mano y su tacto
no eran sino el deseo enterrado en cada una de las palabras
no dichas. (133)

La carencia aquí se asocia con las palabras *por decir* (“no dichas”), otra vez dando la idea de cierta futuridad, y también relacionándose con la incertidumbre que conllevan las palabras mismas en el contexto del poema.

No menos importante en esta cita es el origen del deseo —viene de “tu mano y su tacto”, y esto después de confundirse el sujeto su propio pecho con “tu pecho”. ¿Quién es este tú, pues? Una pregunta importante porque el sujeto que habla repetidamente dialoga con un tú, inextricablemente ligado con el yo que habla y ésta es una relación directa aunque inestable.

Hablo en ti, directamente, por mis intersticios. (23)

No es “te hablo” sino en o quizás dentro del otro. Aún así es “directamente”, pero no con la voz ni con la mente, sino por una parte de él notablemente no especificada, imposible de localizar, los “intersticios”, palabra favorita también de Roland Barthes. Pero esta relación se aclara.

Hablo en ti como en un espejo nómada. Soy en ti la sola palabra
que me designa como imagen,
una fuerza escondida en tu aliento, una virtualidad que te
recorta en lo que en mí te prepara como imagen:
eres en mí lo que habla ... (24)

Sigue hablando “en ti”, pero ahora como un espejo, una imagen recurrente en el poema (la primera línea del poema es “El mundo es una mancha en el espejo”). Este “ti” ahora se ve como un reflejo del sujeto que habla, o de un aspecto de él. El espejo, que es nómada, recuerda la inestabilidad que se ha asociado con el lenguaje. La relación visual aquí refuerza el sentido de fluctuación, con los constantes reflejos del tú y el yo. Este tú representa una “fuerza”, pero aclarada como “una virtualidad;” otra vez lo postergado, lo diferido de Derrida. Pero en fin de cuentas, el tú es lo que habla en el sujeto (Lacan: “dans le langage notre message nous vient de l’Autre” 14), lo que hace posible su poesía, y el éxito de sus imágenes, como vemos en la página siguiente.

Mis imágenes te observan con una fruición desmesurada. (25)

La personificación de la palabra, “imágenes,” y el hecho que “observan”, subrayan doblemente la importancia de la imagen y de lo visual en esta poesía. La relación entre el tú y el yo es total; el tú se confunde con el yo. “Y quién-soy-eres” (78), dice una línea, y en otra parte del texto vemos que estos dos aspectos literalmente coexisten.

Coexisto en ti con tus imágenes,
el reino de mí sigue tu paso.
Seguir así, así, oyendo el
irresistible mundo que me otorgas.
....
¿Cómo llegar hasta los surtidores del simulacro?
....
Estas son mis palabras para ti, después de tanto tiempo,

de nuevo cargadas con el sediento perfume de las imágenes
que desearía congregar. (46)

No podría ser más claro, el tú y el yo existen juntos. La atracción del tú es el irresistible mundo de sus imágenes, que le llevan a los “surtidores del simulacro” —el efecto poético. Y este efecto ha de conseguirse, otra vez, por medio de “las imágenes que desearía congregar”. Todo esto es consistente, dentro del contexto de este poema, pero el yo tiene que agregar que también co-existe con sus contradicciones, lo cual nos lleva una vez más al hecho de que no puede haber punto fijo, ni en el lenguaje ni en el proceso poético.

Si no fuera obvio, el texto hace aún más aclaraciones con respecto al tú, colocándolo dentro del reino freudiano del inconciente.

Huía del lenguaje en cada una de tus palabras y
lo que yo escuchaba con una respirada incertidumbre
y un sentimiento de ancho mundo,
era el rumor del inconciente, mezclándose como un
deslizarse de fieras brillantes
por los pasadizos de mis oídos. Tu inconciente tocó mis
oídos,
escuché el lenguaje derramándose, turbio y feroz,
por los canales sordos del inconciente que me mostrabas. (156)

Lacan, siguiendo a Freud, dice que “the unconscious is a discourse” (Felman 123; Lacan 143), y ésta es la situación en estas líneas, igual que en casi todo el poema. El lenguaje está derramándose. Ahora parece que vemos con perfecta claridad quién representa el tú del poema. Pero aunque en muchas situaciones existen, o coexisten diálogos, como hemos visto, también hay múltiples del tú y del yo.

El tú o ustedes representado, múltiple y sólido, su molécula triturada,
la zona
de su confuso manifestarse ... (79)

No sólo es un tú, sino también un ustedes, cuya identidad es extremadamente confusa. Esto, claro está, no es otra cosa sino el reflejo de los varios aspectos del sujeto mismo. El yo de este poema está descentrado y es múltiple (“¿Quién es nosotros?” 225), hasta el punto que muestra su lado femenino:

Por el revés, hablo con otra voz; y me despierto.
Es la mujer que me sostiene sobre gasas heladas, los fríos

roces del insomnio.

La mujer que yo soy, la mujer que es yo; su rostro
limpio y fresco, de pómulos definitivos, de labios más eternos
que las piedras del desconsuelo. (292)

Hay dos posibilidades para esta revelación. La primera tiene su clave en la palabra "revés". En la poesía de Alejandra Pizarnik, por ejemplo, hay un constante juego de contrarios: presencia-ausencia, este lado-el otro lado, etc., ejemplificando la idea de que para que haya presencia es necesario que exista ausencia. Para el filósofo Derrida esta tensión entre presencia/ausencia es parte del "juego" que es la escritura.

"Car d'autre part, la supplémentarité qui *n'est rien*, ni une présence ni une absence, n'est ni une substance ni une essence de l'homme. Elle est précisément le jeu de la présence et de l'absence, l'ouverture de ce jeu qu'aucun concept de la métaphysique ou de l'ontologie ne peut comprendre." (*Grammatologie* 347)

En este caso podría decirse que lo masculino necesita la existencia de lo femenino para su propia existencia. O, también, como sugiere con frecuencia el poeta norteamericano Robert Bly, pueda que el sujeto simplemente esté reconociendo su "lado femenino".

Lo mismo ocurre, con creces, con el "tú", el inconsciente, el otro. En varias ocasiones es una mujer, una amante, como se ve en esta cita que funciona como resumen.

Tú me abrazarás con una dulce furia, me darás el esplendor de
la noche con tus manos fuertes de mujer adorada.
Algo se repite, nuestro amor. (380)

En otras secciones de *Incurable*, el tú es la poesía misma (383), es el amor en general (293, 388), y es la figura del "profesor" (159-161). En varias ocasiones, como hemos visto, el tú funciona como la figura inspiradora, la musa del poeta. El texto alude directamente a esta función varias veces, como en esta imagen de un símbolo poético tradicional: "llegarás con un cisne en los labios" (190).

Es precisamente éste el drama central de *Incurable*. La inspiración poética frente a todo el equipaje teórico, psico-crítico del mundo literario de hoy. Hay toda esa investigación del inconsciente, hecha en líneas lacanianas, pero clara y, últimamente, en servicio de la poesía. El poema encarna la poesía. Es un rompecabezas, un juego de intertextos, un entretejido de citas, de parodias, de emblemas. Emprende su propia búsqueda a la vez que cuestiona sus propias bases.

Cabe dentro de la categoría de obras que, según Andrew Debicki, “podemos muy cómodamente llamar ‘metapoéticas’”. Esto quiere decir que “el texto gira completamente y comenta su propia producción” (Persin *et al*, 300). El aspecto más claro de este auto-comentario es la pregunta anterior del sujeto-poeta: ¿quién soy yo? O mejor, como dice el texto, “¿Quién es nosotros?”.

Sería imposible, hasta para un archi-lector, hacer un catálogo completo de todos los intertextos y referencias literarias dentro de *Incurable*. Por lo menos sería un estudio más extenso y profundo. Pero vale señalar algunas que más tienen que ver con el mundo poético auto-referencial que este texto intenta construir. El poeta muestra que él puede no sólo referirse a los grandes poetas del pasado, sino que puede hacer sus propias variaciones sobre sus temas. Así destruye parcialmente los límites que supuestamente tienen esos textos consagrados, lo cual contribuye al esfuerzo de *Incurable* de superar los límites asociados con la poesía. También, este proceso hace que el lector mismo participe en los descubrimientos del juego constante entre el poeta y sus antecesores artísticos, un juego que revela el escarnio del poeta ante “la ansiedad de la influencia” que debe sentir cada poeta ante sus predecesores.

Quizás la imitación de más importancia es la que hace del poema “Mis enlutadas” de Manuel Gutiérrez Nájera, y cito algunas de sus líneas.

Descienden taciturnas las tristezas
al fondo de mi alma,
y entumecidas, haraposas brujas,
con uñas negras
mi vida escarban.
....
Y urgando mudas, como hambrientas lobas,
las encuentran, las sacan, [mis culpas, mis faltas]
y volviendo a mi lecho mortuorio
me las enseñan
y dicen: habla. (Anderson Imbert Tomo II, 63)

Y aquí Huerta:

Pero ahora te veo, despeinado, colérico marasmo, ciega lumbre,
piso enlodado... Bailas aquí, bailabas,
visible sopa, llegando hasta mis cosas y mi extraño pensar:
venenoso desvío, cuchara enrojecida, brasa doliente y
seductora, paño de las inhumanas curaciones.
Hablas con esa voz, con esa voz, bailando. (81)

En cierto sentido, todo el poema tiene como tema una variación del poema pre-modernista, donde el sujeto que habla insiste en que sus tristezas le hablen o le hagan hablar —el inconsciente como fuente de inspiración, un proceso que se desarrolla continuamente en el texto de Huerta, como hemos visto. Hay otros *pastiches* de la época modernista, anticipada por Gutiérrez Nájera, como ésta que se refiere a Rubén Darío y a Proust.

—Todo es *tan* absurdo, ay— dice afectada, afectuosamente la Marquesa ...
sin salón de Guermantes, sin borla ni abanico sobre la serenidad perfumada y horizontal del té, como constelaciones. (174-175)

Estas líneas se mofan de la atmósfera decadente personificada por la Marquesa Eulalia de Darío, el mundo de los Guermantes de Proust, y las afectaciones expresadas por los personajes de esos autores. Dentro del poema de Huerta hay otras referencias a los emblemas de los modernistas y simbolistas, como el cisne, el color blanco y, en particular, el color azul que representa, tanto para Huerta como para los de fin de siglo, la perfección del arte (“el azul amor” 180; y una trascendencia poética, “asciendo azul, azul, azulmente” 238).

Otra incorporación es ésta de César Vallejo —“Yo no sé si Vallejo, yo no sé” (324)— que se refiere a su famoso “Los heraldos negros” [“Hay golpes en la vida, tan fuertes ... Yo no sé” (Vallejo 25)]. Esta cita subraya la actitud siempre dudosa que mantiene el texto de Huerta, una actitud de inseguridad también alimentada por la duda inherente en los préstamos de *En attendant a Godot* de Samuel Beckett que domina el capítulo 8, con su tema de la esperanza condenada a fracasar.

Pues alguien puede llegar, uno de nosotros en toda probabilidad. Sé hacer algunas cosas, alguien puede llegar, de improviso, y borrarlas con su brazo de polvo y entonces no sabré ya cuál es mi fiel postura, no sabré quién llegó porque alguien puede llegar ... (300)

Hay varias secciones de *Incurable* que recuerdan la poesía de Alejandra Pizarnik (Arg. 1936-1972) y también los ensayos del pensador francés Maurice Blanchot, con los temas de presencia-ausencia, de la muerte y la noche como elementos esenciales para la poesía.

que no eras una persona sino la piedra de la muerte, que tu cuerpo florecía en la quemante ausencia ... (200)

En cada vena diurna se deposita una vena nocturna, todo tiene
dos lados y todo lo que está arriba
es igual a todo lo que está abajo ... (229)

Noche, estoy muriendo de ti, solo incurablemente y abandonado.
Noche, delirio. Crece de mí como una rama atroz ya toda mi
alegría,
como de tus espacios la nutritiva forma de mi ausencia.
Ausente, aislado, estoy amarrado a mi sola presencia. (268)

Algunas líneas de Pizarnik que se asemejan a éstas:

Nadie me conoce yo hablo la noche
nadie me conoce yo hablo mi cuerpo
nadie me conoce yo hablo la lluvia
nadie me conoce yo hablo los muertos. (62)

en esta noche en este mundo
las palabras del sueño de la infancia de la muerte
....
no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia ... (67)

También hay referencias y *pastiches* de la biblia, de Jorge Luis Borges, de Octavio Paz, de José Lezama Lima, de Jorge Guillén y seguramente de muchos más. Como ya indicamos hay juegos del “telquelismo” también, que muestran tanto la erudición del poeta como la fuente de las dudas inherentes en toda literatura posmodernista. Esta cita demuestra los temas serios y centrales tomados de Jacques Derrida, pero termina con una pregunta que sirve como una burla sobre la impenetrabilidad de la mayor parte de las escrituras del filósofo francés.

No preguntar por la diferencia frente a la puerta de vidrio es
entrar en la fiesta perversa. La
puerta de vidrio es el fantasma de toda regularización
pero también el muro que goza destruyéndose. ¿Has entendido o
quieres que te lo cuente otra vez? (99)

Los temas claves aquí son “la fiesta perversa” que recuerda la idea de Derrida de que toda escritura es un “juego” (“ce champ est en effet celui d’un jeu, c’est-à-

dire de substitutions infinies dans la clôtura d'un ensemble fini". *L'Écriture* 423), que está sujeto a todas las vicisitudes del lenguaje que la compone. La duda e inseguridad que subyacen en la escritura se ven en las frases "el fantasma de toda regularización" y "el muro que goza destruyéndose". Esta última es un obvio comentario sobre la teoría de la "desconstrucción" tan asociada con Derrida.

Estas referencias a algunos de los otros autores que configuran su propio mundo poético, revelan a la vez las tensiones que resultan cuando la poesía se vuelve hacia sí, y el proceso de afirmación que resulta cuando la poesía se construye sobre su propio fundamento. Sin embargo, el sujeto que habla todavía se queda dentro de la duda, ya que rechaza las afectaciones de los simbolistas, y comparte el peso artístico-literario de Vallejo, Pizamik y Derrida, especialmente este último. Pero, ¿no puede haber alguna solución para su problema con el lenguaje poético? El yo que habla, después de largas expresiones de insatisfacción, encuentra una de enorme sencillez. A causa de la importancia de este episodio, preferimos reproducirlo en su totalidad:

Esto sucede: harto de la retórica al uso, intenté desprenderme de lo que me oprimía
y el lenguaje se me hizo un gran salón de espejos,
trastabillé, jadeé y puse la mano en la llaga de otro
lenguaje, tremendamente dudé y luego volví la cabeza y
la pluma en la mano
hasta que lo mejor fue ya retroceder, buscar, encontrar para
no desfallecer, al par que la estrella que palidecía dentro
de mi cabeza civilizada.
Retrocedí entonces, me tropecé locamente y luego ascendí por
listas y por montones de palabras. ¿Qué
había de encontrar? No lo sabía, lamí las paredes para buscar
la sal y seguir adelante.
Pero lo que buscaba estaba ahí, seco y desapasionado.
Abrí la boca para decirlo y entonces apareció en mi frente el
acuerdo de mi posible lenguaje con el mundo.
Decidí no desear otra cosa que ese acuerdo pero al entrar en ese
acuerdo
supe que más tarde renunciaría a él. Retrocedía de nuevo y ese
retroceder era ya un avance.
Ningún acuerdo, entonces. Mi sola voz lunar bajo las
acumulaciones diurnas. (278-279)

El yo empieza aquí en un estado de inseguridad ante la inestabilidad del lenguaje ("salón de espejos") y en ese punto localiza "otro lenguaje". A pesar de

sus dudas, decide buscar lo que tuviera este lenguaje. Lo que encuentra son “listas”, “montones de palabras”, todo “seco y desapasionado”. El resultado es un acuerdo de este nuevo lenguaje con el mundo, un lenguaje de perfecta simetría con los objetos del mundo. Es fácil ver esta descripción de un lenguaje alternativo como el que idealizan y proponen poetas como Gonzalo Millán (Chile 1947) con su “objetivismo”, Joaquín Giannuzzi (Arg. 1924) con su poesía de “lo que está allí”, y Jorge Luis Borges con lo que llama un “lenguaje de hierro” —mágicamente simbólico de lo que representa. Nuestro poeta rechaza esta “solución” (“ningún acuerdo entonces”), prefiriendo volver a su antiguo estado de poeta confrontado al problema de la representación de los objetos cotidianos, con su “sola voz lunar” que suena a los románticos, a los modernistas (el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones), y hasta a los “lunáticos” aullando a la luna en su locura. La locura implicada sería resultado de haber rechazado una “solución” a su relación tan problemática con el lenguaje, una situación indicada por su referencia en la línea siguiente (no citada) a “mi lengua cegada”. Esta hipálage, representa claramente su vuelta a un estado en que no puede reproducir un lenguaje adecuado a la representación de la realidad, por lo menos, una situación reconocida directamente en otras líneas del poema.

Un mar la realidad. Su puerto imposible, esa puerta de
vidrio. Límite ciego bajo las enredadas junturas de la
materia toda-enorme: mundo innombrable. (126)

Mundo completamente innombrable (“cada fragmento innombrable” dice otra línea), imposible de representar por medio del lenguaje. Aún si pudiera hacerse, si se presentara como una solución milagrosa como en la cita anterior, el poeta tendría que rechazarla. ¿Entonces qué? Todo el poema *es* una respuesta a este dilema, cuya explicación está diseminada por todo el libro. Veamos estas líneas que empiezan con lenguaje derridiano:

Escribir proporciona un desvío, una deriva, incluso una fuga,
una fuga equívoca que sedimenta más que diseminar, que
aglomera más que desordenar,
y reconstruye una imagen donde no hay más que “tratos hechos”.
Reconstruye la imagen porque ya, como figura o perfil, estaba
esa imagen dentro de la persona: ésta reconoce, en el extravío
de sí misma,
el lenguaje total, nebuloso y fincado en la materia de la imagen. (36)

Las características inherentes en la escritura —el desvío, la deriva, la fuga— coinciden con la terminología que usa Derrida para explicar la inestabilidad del lenguaje. Pero el resultado aquí, más que la “sedimentación”, es que la escritura “reconstruye una imagen”. Es importante la reiteración de este resultado — “reconstruye la imagen”— porque, en la teoría de Michael Riffaterre “la repetición en sí es un signo” (49), y aquí refuerza la condición emblemática de la imagen. Que la palabra “imagen” aparece aquí cuatro veces aumenta este efecto simbólico. Producto del deseo (viene de “dentro de la persona”), la imagen se reconoce “en el extravío de la persona —un proceso que recuerda todos los diálogos entre el yo y el tú dentro del sujeto a lo largo del poema. El resultado no es una solución sin problemas —es un “lenguaje total”, pero nebuloso, que reside en la imagen misma.

¿Cuáles son las características de las imágenes en la poesía de Huerta, y cómo producen ellas un lenguaje “total”? La cita siguiente sugiere que otra vez son el resultado de la dicotomía entre presencia (memoria) y ausencia (olvido).

Las imágenes pasan por el anillo de hierro de la memoria y
por el anillo de hierro del olvido.
Pasan fulgurando hacia la mano, hacia el ojo —el cuerpo
se reconstruye en la versión que de sí mismo se da en el
vuelo intocable y llameante de las imágenes produciéndose,
produciéndose sin cesar y sin orilla. (172)

El efecto que producen estas imágenes es el de brillantez (fulgurando, llameante), un concepto repetido infinitamente dentro del poema. La solución que ofrecen las imágenes es la de trascender los límites que afligen al poeta (la imposibilidad de la representación, un lenguaje descentrado), ya que llegan constantemente (“sin cesar”) y por todas partes (“sin orilla”) ilimitadamente. Los problemas de la mimesis y del lenguaje desviado y postergado no se eliminan por esta estrategia, como lo prueban varios hitos en la historia de la poesía. Sólo tenemos que pensar en los poemas y manifiestos de la vanguardia de los años '20 para ver la falacia inherente en la idea de basarlo todo en la metáfora y la imagen. Pero en este texto las imágenes representan *una* respuesta —total pero nebulosa— que sí puede superar los límites impuestos por la racionalidad. Como ya dijimos, es una solución literalmente “brillante”, con el efecto de las imágenes.

Una palabra le quema, sus letras arden contra la noche
blanca y silenciosa de la página: esta ceniza puesta en
mi boca. (45)

Así representa metafóricamente (la página es noche blanca y silenciosa), y mediante los elementos visuales que arden y brillan, el efecto trascendente deseado. Pero sólo deseado. El poeta que habla se da cuenta de todas las realidades, de todos los problemas, pero propone como solución la poesía, con los recursos que admiten la posibilidad de la trascendencia deseada. El final del poema no se jacta de su resolución. Al contrario, en lo que el texto dice que es su “anticlímax”, vemos evidencia de humor, resignación y voluntad. El sujeto reconoce la dificultad de la empresa, de tratar de describir todos los problemas inherentes en el discurso poético, en un lenguaje de hecho defectivo, y lo hace con humor en toda consciencia de la ironía detrás de sus esfuerzos.

Ya voy a terminar, espero se me escuche. ¿Se me escucha?
Estoy haciendo una serie de piruetas ridículas
para que se me escuche. (382)

Sabiendo las dificultades que hay en la transmisión de sus ideas por medio del lenguaje, y “en poesía”, el sujeto se desespera (o finge desesperarse) aquí. Las “piruetas ridículas” que hace sí lo son, si los problemas teóricos de veras son irresolubles. Consciente de que la “solución” que presenta es sólo una respuesta, el poeta reconoce que los dilemas siguen. Ahora se dirige a la poesía.

... navío ya totalmente deshecho, poesía. Es
el sabor de los derrotados, la incruenta lastimadura
de los heroicos y la embriaguez de los sobrios.
Es el delirio encima de la piel afinada hasta el martirio.
Esto he escrito, dicho, declamado, sangrado:

Lo que describo ahora es una imperfección, mis lentitudes,
rayas
que el silencio del mundo no le dio al amor. (383)

Todas las contradicciones surgen en estas líneas. La poesía es un “navío deshecho”, desconstruido, desacreditado. Completamente contradictorio, es para los derrotados tanto como para los heroicos, puede intoxicar a los sobrios, y es el éxtasis que viene del sufrimiento de un mártir. Todo esto tiene sentido en el contexto de este poema. Racionalmente, tenemos que reconocer la validez de los argumentos que ponen en duda la función del lenguaje y de la poesía. Hay que tomar en cuenta, sin embargo, que la duda que surge de estos conceptos del post-estructuralismo, como la inestabilidad del signo; las contradicciones que siempre se encuentran en los textos; la desconstrucción inherente en el proceso de leer,

resultan en un poema totalmente abierto que implica la apariencia de un texto sin límites. También la poesía puede, a pesar de estas dificultades reconocidas, intoxicar a los lectores, gracias al efecto trascendente de la imagen poética; y la imagen sólo puede superar los límites racionales con la complicidad del lector. En fin de cuentas, es una “imperfección” lo que describe el poeta, pero es preferible una poesía imaginista posiblemente ilimitada a una “lista” de palabras ligadas a los objetos que describen.

Esta descripción mía de la explicación fenomenológica que emana de *Incurable* es muy prosaica y mundana, pero así tiene que ser. El texto de Huerta es infinitamente más rico que una reconstrucción de las ideas subyacentes en el texto, precisamente porque toda su argumentación a favor del poder de la imagen está hecha *con* imágenes. Aún así, hay críticos que ven este libro como un fracaso, o por lo menos como “uno de los callejones sin salida de la modernidad” (Asiain 51).

Por contradictorio que parezca, dada la gran exposición que da *Incurable* de la abierta operación del texto en esta época postmodernista, el valor supremo de este libro es que rescata la imagen. La propone como una respuesta válida, bien que romántica y con sabor a la vanguardia, al dilema, si no crisis, de la poesía posmoderna. En fin de cuentas:

Hay una libertad, hay un deseo. Veo mi rostro, sigo.
Camino hasta donde no sé. Todo lo que yo sé está aquí,
todo confuso, algebraico, en poesía ...

Lo importante es que el poeta que habla sigue “en poesía”, en imágenes. No está limitado por la meta de la representación de la realidad, una meta desechada ya. Dice que todo está “confuso”, no sabe a dónde va, pero eso es parte de la respuesta. Es a causa del rechazo de lo fijo, y la aceptación de la libertad que esto le ofrece, que el poeta puede tratar de trascender los límites de la poesía por medio de la imagen poética. En efecto, al final del poema el poeta se entrega “al vivo simulacro de escribir”. Simulacro, imagen, por definición no reales y por eso preferibles y superiores para el poeta. Y para el lector que así se ve forzado a confrontar un texto que sigue tratando de superar los límites, y que necesita de su complicidad en esta empresa de la creación artística.

OBRAS CITADAS

- Ahern, Maureen. "La poesía de David Huerta". *Eco* 255 (enero de 1983): 248-269.
- Anderson-Imbert, Enrique y Eugenio Florit. *Literatura hispanoamericana*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970.
- Barreda Villarreal, Raquel. "David Huerta". *Vogue* (México) (Nov., 1988): 189-190.
- Cross, Elsa. "Para una lectura de *Incurable*". *El semanario* (el 22 de nov. de 1987): 4.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil, 1967.
- _____. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- _____. *Positions*. Paris. Les Éditions de Minuit, 1972.
- Felman, Shoshana. *Jacques Lacan and the Adventure of Insight*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- Huerta, David. *Cuaderno de noviembre*. México: Alacena/ERa, 1976.
- _____. *Incurable*. México: Era. 1987.
- _____. *El jardín de la luz*. México: UNAM, 1972.
- _____. *Versión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Lacan, Jacques. *Écrits I*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- Persin, Margaret; Andrew Debicki; Nancy Mandlove; Robert Spires. "Metaliterature and Recent Spanish Literature". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol. VII., No. 2 (Invierno 1983): 297-309.
- Pizarnik, Alejandra. *Textos de sombra y otros poemas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1982.

Reyes, Juan José. "David Huerta: Curar las Pasiones Tristes". *El semanario* (11 de oct. de 1987), 5-6.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: University of Indiana Press, 1978.

Vallejo, César. *Poesía completa*. México: Premiá editora, 1985.

