

# Desde la poesía de David Huerta

Salvador Gallardo Cabrera

Cuando Mallarmé hace el balance poético del siglo XIX dice con fruición helada: “hemos tocado el verso”. Tocar el verso: desenraizarlo de sus traslaciones y de sus giros, de sus vueltas, de su dirección de una cosa a otra. Tocar el verso: obstaculizar su tránsito de tesis a antítesis; vaciar el fondo de sus metamorfosis, de las metáforas y paradojas; descoyuntar sus yuxtaposiciones; alcanzar, con la prestancia de un filo, el principio de la rima y, puesto que la rima ha servido para conectar cosas e imágenes, llevar el corte hasta la médula del orden natural de los vínculos y las resonancias.

¿Cómo “tocó” el siglo XX a la poesía? “Después de Auschwitz es imposible escribir un poema”, escribió Adorno con un ademán vano, como si la poesía no pudiese configurar una fuerza de resistencia. Justo después de Auschwitz, por Auschwitz, Paul Celan sostuvo una resistencia muda y recta desde la poesía. Muda, porque como nos ha hecho ver Alain Badiou, el siglo no hizo imposible la poesía, sino obscena la elocuencia; esa vanilocuencia contra la que nos alerta David Huerta en su “Declaración de antipoesía”. Pero, también, se quebró la inteligibilidad sintáctica del poema, y en la rotación dislocada de la representación rota, las vanguardias buscaron su más bella ambición: producir una intensidad vital desconocida. La poesía conoció la rabia del presente puro e irreductible; la velocidad máxima del presente del acto poético. Conoció otras derivas; se centró en el solo poderío de la lengua y, en otro tramo del siglo, se expuso a la fragmentación y a la absorbente incertidumbre sobre el sentido de la lengua misma. En un momento, rondando las décadas de los años cincuenta y sesenta, se ampliaron de tal manera las vías expresivas poéticas que algunos creyeron haber reunido, al fin, la poesía y la vida. Digo “ampliación” por apego a la grata conformidad sintáctica, pero podría decirse clausura que toma todo, dispersión fragmentaria o fuga infinita, sin medida ni centro. Clausura que nunca quedó registrada ni es memorable, ampliación que no tuvo lugar ni momento y fue hendida por las diferencias que había ins-

taurado, dispersión que desequilibró sin adherencia alguna, fuga de ninguna parte hacia ninguna parte.

Ésta es una historia que aquí se cuenta así. Se ha contado de otras maneras: como la tradición de la ruptura, como la antinomia entre lo moderno y lo posmoderno o la destrucción y la reconducción de los cortes, de los límites. Y como sucede con este tipo de relatos dualistas, hay sobrepuestos muchos estratos. Por fortuna, hemos aprendido, desde la poesía, a desconfiar de esos Grandes Relatos y por ello podemos identificar una línea que más acá del repudio altisonante de las formas heredadas, y más allá de la gratuidad de la vuelta al pasado —aunque sea con medios deconstruidos o fragmentarios—, ha logrado crear nuevos espacios para la poesía en las comisuras donde esas formas se abisman. La poesía de David Huerta se mueve en esa línea, en ese campo de fisuras y desapariciones. Su poesía se juega en la exterioridad de las formas y en el afuera surcado por las fuerzas; es una obra compuesta por multiplicidades, series, variaciones, facetas, zonas. No hay una vocación unitaria que atravesase todos sus libros ni una voluntad expresiva dominante. Aun entre *Cuaderno de noviembre* y *Versión*, dos libros cruzados por redes de relaciones, el curso fluctuante de los versículos, dispuesto como contrapeso a la consonancia conceptual, nos conduce a muy diferentes lugares: en *Cuaderno de noviembre* asistimos a la fractura en el paso del tiempo; en *Versión* al aislamiento por concentración de las fuerzas que lo circunnavegan.

Doy por descontadas las continuidades, las derivas entre poemas y libros. Lo que me interesa señalar es la fuerza de composición que distingue la poesía de Huerta. Su trabajo de composición: atrapar una fuerza, modularla en un plano de incorporación utilizando medios y velocidades distintos, construyendo imágenes con cordones discontinuos, atendiendo a diferentes ritmos, acentos y timbres; desplegando vínculos, plegando afectos. En cada uno de los libros de David Huerta hay toda una armazón de composición que implica una orientación definida de las fuerzas poéticas. Hay que ver las

variaciones en el curso de los versículos: cómo tejen mallas apretadas o traman consonancias casi impalpables, cómo se cortan para abrir una respiración o cómo se encabalgan para tender recorridos de superficie. Hay que escuchar la música de los versículos y de los versos: las disonancias de *Incurable* convierten la escritura en algo que uno escucha; las series que utiliza en sus poemas sustraen de la combinación de los metros una música de lo que pasa. ¿Qué pasa, por ejemplo, en un poema después de una serie de cuarenta y cinco o más versículos trabajados pacientemente en un tono monócorde? El propio metro busca una desembocadura sonora, un respiro. Entonces, David Huerta crea una transición para que el metro cante o cambia la velocidad o crea alveolos de silencio por medio de la puntuación (nunca se había extraído tanta música de los signos de puntuación).

Hay que atravesar las densidades de las imágenes: “La imagen es una fuerza roja escondida en la respiración”, escribe el poeta al orientar su escritura desde el lugar mismo de la diferencia mínima, en la línea de fractura del paso del tiempo, una “fractura que brilla”, y desde la cual Huerta ha escrito varios de sus poemas más potentes. Esta fractura despliega “las tentativas de la realidad para recuperarse en otra materia, en otro sitio”. Huerta no busca la posibilidad actuando sobre la imagen, como hacía Lezama Lima, sino que sus imágenes derriten “un lado oscuro” de las cosas y abren paso a los nombres que vienen con sus “jugos de tiempo”. De ahí los dobles, los espejos, los sueños. Pero los nombres de las cosas siempre están tomados a contracorriente; son cosas y nombres puestos en la navegación de acontecimientos, concretos o faltos de límite, entrelazados y dispersos por la invención calculada y el azar de los trayectos. Si el poeta pone a navegar un sueño lo hace desde una palabra que sobresale al sueño mismo. Si disuelve los ángulos de una forma es para mostrar el espacio marcado, recuperado e inseguro, “en el mundo secreto de noviembre”. Si nos adentra en el olvido lo hace para que apreciemos cómo “se deposita en el crepúsculo del otro” y cómo “por el olvido recuperamos nuestro cuerpo”. Si se detiene al borde de la “olla fría de los fenómenos” para identificar los ingredientes de la identidad, muestra que ésta no es sino “nuestra acumulación de gravedad y estilo”. La realidad recuperada en otra materia o en otro sitio es muestra de que no estamos en el mundo, sino que devenimos con el mundo.

David Huerta interviene en un objeto, en un concepto o en un afecto; lo hace girar para mostrar, en el curso de su condensación por imágenes, sus facetas y sus densidades, los tonos y los ritmos, las estelas que dejan al encontrarse y seguir sus trayectos inmanentes. Así, sus imágenes tienen múltiples densidades, estratos de connotación y líneas de ritmo. Hay imágenes sedi-

mentarias que se forman siguiendo una secuencia o una serie; registran acontecimientos en un estrato, crean efectos sutiles y perdurables en otro, muestran o no su propio proceso de configuración (los paréntesis le sirven muchas veces para este propósito). Hay también imágenes que crecen mediante densidades dispares, en las que la simetría ha sido erosionada, por lo que la secuencia de endurecimiento entre una imagen y el contexto que la rodea queda fragmentada; su densidad es la del chispazo. En los poemas más recientes, al vincular o equiparar una cosa con otra, hay un eco cada vez más acentuado del principio de rima y una apuesta por las palabras pequeñas. “Composición, composición, ésa es la única definición del arte”, le gustaba repetir a Gilles Deleuze, y eso es lo que hace David Huerta en sus poemas.

Algunas de las poéticas que practicamos hoy utilizan mecanismos inventados por Huerta. La poética de la atención, por ejemplo, esos poemas tan de moda entre nosotros que fijan una cuchara, una tetera, un árbol o un gato (¿por qué les gustan tanto los gatos a los poetas mexicanos?) tienen una larga genealogía, pero en el horizonte cercano devienen de los mecanismos de *atención insuperable* creados por Huerta. Recuerden, en ese sentido, el capítulo “Puerta de vidrio” de *Incurable*. Está también el mecanismo de la adjetivación que disuelve, las series sin resolución y sin promesa de alianza, las relaciones propias y conjugadas de las palabras. ¿Hay palabras “grandes”, propias de la vanilocuencia y de la trascendencia, y palabras “pequeñas” con las que se podría intentar un giro hacia una poética de lo menor, de los “gestos perdidos”, como apunta el título de la reciente antología de sus poemas en inglés: “Before saying any of the great words”? En una de las “Canciones de la vida común”, el más reciente libro de David Huerta, una sombra amiga le dice al poeta: “... Busca en todos lados / de cada palabra y aun detrás de ella. Obedécelas. / Corta cada experiencia con el filo de cada una / y desata, como si fuera niebla, con tu mano escribiente, / las voces ocultas, los misterios / del ritmo, de la conversación y de los libros”.

No comenzaré, para terminar, a desempolvar adjetivos calificativos ni a establecer linajes ni cánones. Que los opinadores profesionales saquen sus cuentas. Si de los poemas de David Huerta se pudiera sustraer una constante sería la de la conquista de la inmanencia. La conquista de la inmanencia: tarea minúscula, de fracturas y de aliento sublunar, siempre en vía de construcción, siempre inacabada, y siempre presta a la corrección, a la experimentación creativa. Una apuesta poética para fortalecer lo real en medio del marasmo narcisista, del conservadurismo imperante y de la vuelta a la tan mexicana cultura piadosa. “La muesca de la inmanencia / en el ámbito azul de los fenómenos, / la travesía de los verbos y los nombres...”. ■