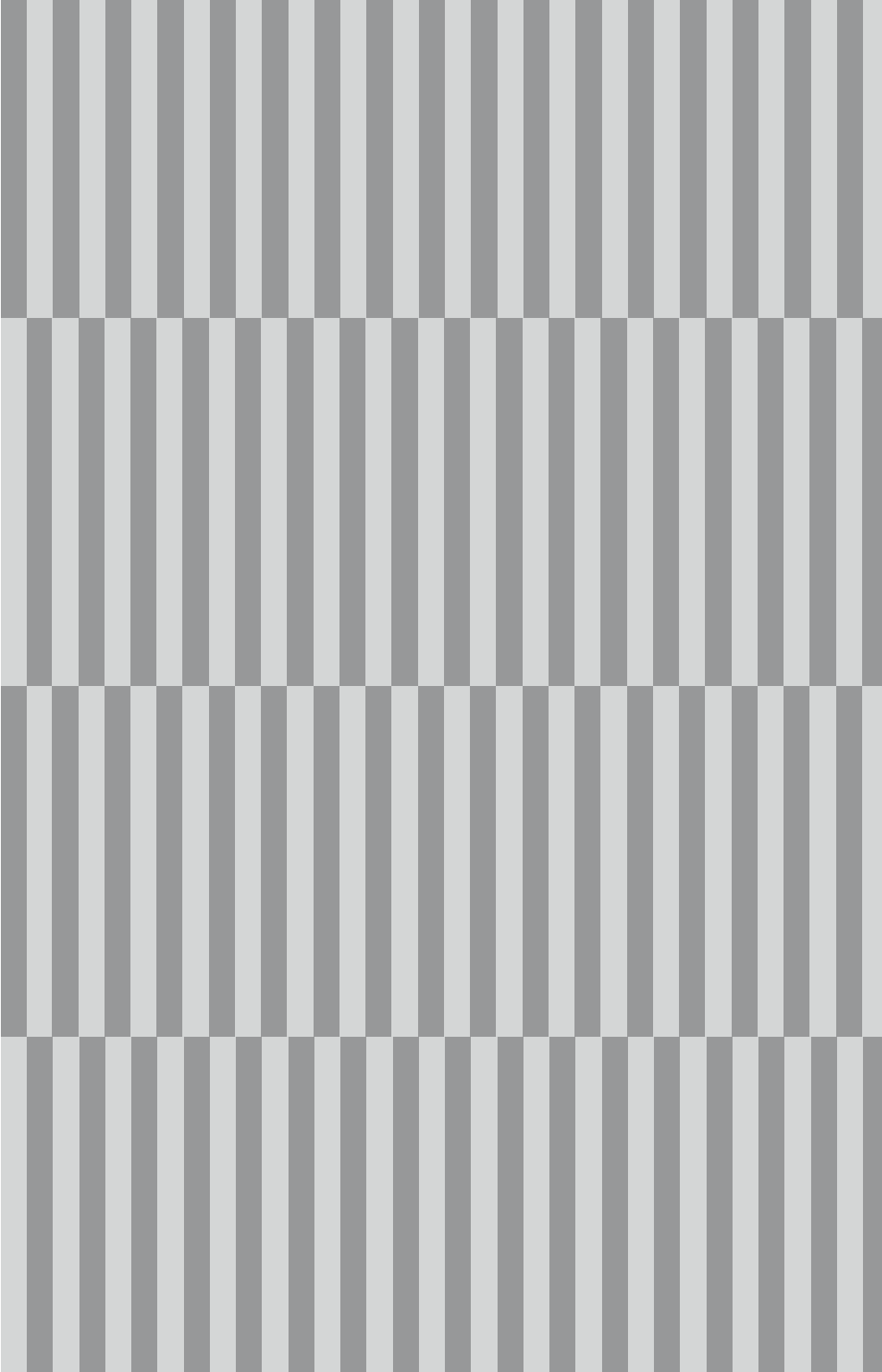
Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances

David Huerta

2019

PREMIO FIL DE LITERATURA
EN LENGUAS ROMANCES



Premio FIL
de Literatura en
Lenguas Romances

David Huerta
2019

Ricardo Villanueva Lomelí
Rectoría General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrectoría Ejecutiva

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretaría General

Dulce María Zúñiga
Dirección de la Asociación Civil del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances

Raúl Padilla López
Presidencia de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara

Marisol Schulz Manaut
Dirección de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara

César Antonio Barba Delgadillo
Dirección General del Sistema de Educación Media Superior

Ernesto Herrera Cárdenas
Secretaría Académica del Sistema de Educación Media Superior

Lilia Mendoza Roaf
Coordinación de Difusión y Extensión del Sistema de Educación Media Superior

Luis Gustavo Padilla Montes
Rectoría del Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas

Missael Robles Robles
Coordinación del Corporativo de Empresas Universitarias

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial

Primera edición, 2019

Textos
© David Huerta Bravo
Felipe Vázquez Badillo
Béronica Palacios Rojas
Luis Vicente de Aguinaga Zuno

Ilustración
© Jorge Javier Salazar Zepeda (Jors)

Fotografías
Cortesía de David Huerta

D.R. © 2019, Universidad de Guadalajara

EDITORIAL
UNIVERSIDAD
DE GUADALAJARA

José Bonifacio Andrada 2679
Colonia Lomas de Guevara
44657, Guadalajara, Jalisco

www.editorial.udg.mx
01 800 UDG LIBRO

ISBN 978 607 547 676 6

Noviembre de 2019

Impresión
Libros en Demanda S. de R.L. de C.V.
Periférico Norte 940, Lomas de Zapopan
45130, Zapopan, Jalisco

Cuidado editorial
Jorge Orendáin
Ángel Ortuño

Diagramación
Maritzel Aguayo Robles

Impreso y hecho en México / *Printed and made in Mexico*

Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consúltese https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es

Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances

David Huerta

2019

PREMIO FIL DE LITERATURA EN LENGUAS ROMANCES

JORS.

Índice

9 Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances

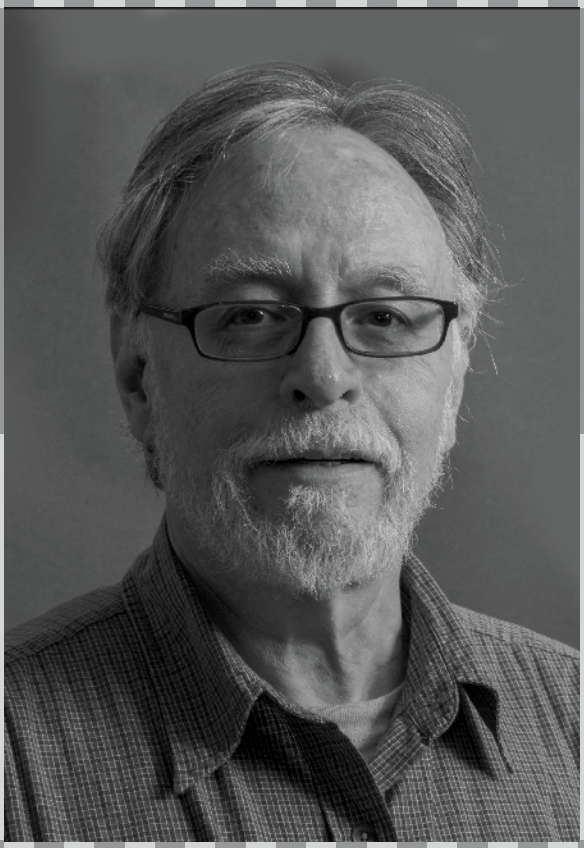
13 David Huerta

17 La mirada insurrecta de un hacedor de poesía. Entrevista con David Huerta
Felipe Vázquez

42 La flama inextinguible en David Huerta
Berónica Palacios

56 David Huerta en la esfera de los interlocutores
Luis Vicente de Aguinaga

71 **Muestra de obra**



Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances

El Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances nació de la necesidad de contar en América Latina con un premio de primer nivel, equiparable a los grandes premios internacionales. Doce instituciones mexicanas, agrupadas bajo la forma jurídica de asociación civil no lucrativa, se propusieron otorgar anualmente un reconocimiento semejante en su calidad, monto y prestigio a los galardones más importantes del mundo literario.

El premio pretende brindar el mayor reconocimiento a los escritores cuya lengua de expresión artística sea alguna de las lenguas romances.

El Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances consiste en 150 mil dólares, y se otorga al conjunto de una obra de creación en cualquier género literario: poesía, novela, dramaturgia, cuento o ensayo.

Un jurado de siete destacados intelectuales de las letras, que representan diversas nacionalidades, avala y garantiza la seriedad del premio.

El Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances se entrega una vez al año la última semana del mes de noviembre, teniendo como marco la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, a la que asisten editores, libreros, críticos y escritores.

La Asociación Civil Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances fue fundada por las siguientes instituciones:

- Secretaría de Cultura del Gobierno Federal
- Universidad de Guadalajara
- Gobierno del Estado de Jalisco
- Petróleos Mexicanos
- Productora e Importadora de Papel, S. A. de C. V.
- Banco Nacional de Comercio, S. N. C.
- Banco Nacional de Comercio Exterior, S. N. C.
- Banca Promex, S. N. C.
- Ayuntamiento de Guadalajara
- Lotería Nacional para la Asistencia Pública
- Fondo de Cultura Económica
- Banco Nacional de México, S. N. C.

PREMIO FIL DE LITERATURA
EN LENGUAS ROMANCES

El día 31 de agosto de 2019 se reunió en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, el jurado calificador de la XXIX edición del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances, correspondiente al año 2019, integrado por Miguel Casado, Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Aurelio Major, Anna Caballé Masforroll, Amelia Gamoneda y Anne-Marie Métailié. Una vez examinadas las candidaturas que se presentaron el jurado decidió conceder por mayoría el galardón a

DAVID HUERTA

El ímpetu, la ambición y la fraterna inteligencia de la trayectoria poética de David Huerta sitúan su obra en el centro de toda consideración crítica sobre la lírica hispanoamericana actual. Su dominio y asimilación de las más diversas tradiciones de la modernidad y las vanguardias literarias latinoamericanas y otras lenguas, como la francesa y la estadounidense, sin excluir en periodos más recientes la relectura de la poesía medieval, renacentista y barroca españolas; aunando todo ello y como parte fundamental de su obra sus incursiones en la traducción, la convierten en una ejemplar anomalía que ha problematizado todo discurso poético.

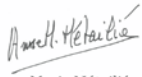
Su maestría, sumada a una indeclinable implicación cívica, se ha impuesto como un modelo para las siguientes promociones literarias, sobre todo a partir de la publicación de *Incurable* en 1987, que se constituyó casi de inmediato en un punto de inflexión necesario y ya convertido en cauce por la que han discurrido los más diversos caudales. Nunca conforme con sus hallazgos, ha continuado explorando otros lenguajes, otras formas únicas en sucesivos poemarios, como El ovillo y la brisa, que confirma los criterios que han fundamentado el veredicto del jurado.

Nació en la Ciudad de México el 8 de octubre de 1949. Poeta, ensayista y traductor. Estudió Filosofía, Letras Inglesas y Españolas en la UNAM. Ha impartido cursos en la Fundación Octavio Paz y en la Fundación para las Letras Mexicanas; secretario de redacción de *La Gaceta* del FCE; miembro del consejo editorial de *Letras Libres*; director del *Periódico de Poesía*. Colaborador de *Diorama de la Cultura*, *El Universal*, *La Gaceta* del FCE, *Letras Libres*, *Nexos*, *Novedades* y *Proceso*. Becario de la Fundación Guggenheim, 1978, y del FONCA, 1989. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1993. Premio Diana Moreno Toscano 1971. Premio Nacional de Poesía Carlos Pellicer para obra publicada 1990 por *Historia*. En 1998 los estudiantes de la Preparatoria Popular le otorgaron la medalla "Mártires de Tlatelolco". Premio Xavier Villaurrutia 2005 por *Versión*. Premio Iberoamericano de Poesía para Obra Publicada Carlos Pellicer 2009 por *Historia*. Premio Nacional de Ciencias y Artes 2015. Premio Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco 2018, otorgado por la UADY, UC Mexicanistas y la FILEY.

Su obra poética hasta el año 2011 está reunida en dos tomos con el título de *La mancha en el espejo* (FCE), y recientemente en 2018 *El ovillo y la brisa* (Era, como casi toda su poesía en libros sueltos). Entre su obra crítica destacan *El vaso de tiempo* (Vaso Roto, 2017)

Miguel Casado

Anna Caballé Masforroll

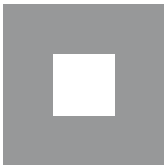


Anne-Marie Métailié

Amelia Gamoneda

Aurelio Major

Luz Elena Gutiérrez de Velasco



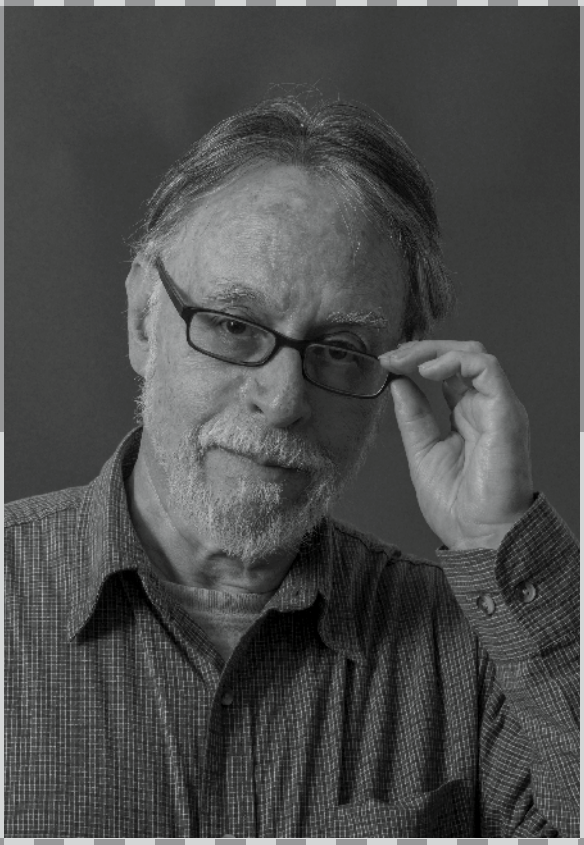
David Huerta

Nació en la Ciudad de México en 1949. Poeta, traductor y ensayista; ha sido también periodista y editor. Premio de Poesía Carlos Pellicer en 1990 y Premio Xavier Villaurrutia en 2006. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1970-1971), de la Fundación Guggenheim (1978-1979) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Desde 2005 es profesor en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; en 2010 fue nombrado profesor de asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México; su clase se llama "Poesía en lengua española". En 2013, el Fondo de Cultura Económica publicó su obra poética reunida, en dos volúmenes que suman más de 1,000 páginas, con el título *La mancha en el espejo*. En diciembre de 2015 le fue concedido el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el campo de Lingüística y Literatura. En noviembre de 2017 se le otorgó el Premio Universidad Nacional. En 2018, le fue entregado en Mérida, Yucatán, el premio "Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco". Las publicaciones más recientes de Huerta son *El ovillo y la brisa* (2018), *After Auden* (2018) y *Los instrumentos de la pasión* (2019). Está en prensa el volumen de ensayos titulado *Las hojas*, que aparecerá con el sello editorial de Cataria. También de próxima aparición son los libros *El cristal en la playa* (Era) y *Correo del otro mundo* (Grano de Sal). David Huerta es creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Bibliografía

- *El jardín de la luz* (UNAM, 1972)
- *Cuaderno de noviembre* (Era, 1976; Conaculta, 1992)
- *Huellas del civilizado* (La Máquina de Escribir, 1977)
- *Versión* (FCE, 1978; primera reimpresión, 1983; segunda edición en Ediciones Era, 2005)
- *El espejo del cuerpo* (UNAM, 1980)
- *Lluvias de noviembre* (en colaboración con Vicente Rojo; Multiarte, 1984)
- *La sombra de los perros* (Aldus, 1996)
- *Incurable* (Era, 1987; segunda edición en Era, 1999)
- *Historia* (Ediciones Toledo, 1990)
- *Los objetos están más cerca de lo que aparentan* (en colaboración con Miguel Castro Leñero; Galería López Quiroga, 1990)
- *Lápices de antes* (Toque, 1994)
- *La sombra de los perros* (Aldus, 1996)
- *La música de lo que pasa* (CNCA, 1997)
- *Calcinaciones y vestigios* (Issste, 2000)
- *Homenaje a la línea recta* (en colaboración con Gunther Gerzso; Impronta, 2001)
- *Los cuadernos de la mierda* (en colaboración con Francisco Toledo; Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 2001)
- *Hacia la superficie* (Filodecaballos, Zapopan, 2002)
- *El azul en la flama* (Era, 2002)
- *La olla* (Asociación para las Bellas Artes; Ciudad Obregón, Sonora, 2003)
- *El correo de los narvales* (Ediciones Raíz en Trance, 2006)

- *La calle blanca* (Era, 2006). Traducida al italiano (*La strada bianca*; Kolibris Edizioni; 2014, Ferrara)
- *Canciones de la vida común* (Ediciones K, 2009)
- *Before Saying any of the Great Words* (Copper Canyon Press, 2009), antología bilingüe —inglés y español— traducida y seleccionada por Mark Schafer
- *La mancha en el espejo. Poesía 1972-2011*, obra reunida (Fondo de Cultura Económica, México, 2013)
- *Los grandes almacenes*. Poemas en prosa (en colaboración con el pintor Frederic Amat; Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 2013)
- "Ayotzinapa" (poema instalado en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, 2014)
- *Tres poemas* (Editorial La Dïéresis; dos ediciones: 2016, 2018; en prensa, una tercera edición)
- *El ovillo y la brisa* (Era, 2018)
- *After Auden* (Parentalia, 2018)
- *Los instrumentos de la pasión*. Poemas (Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro, 2019)



La mirada insurrecta de un hacedor de poesía. Entrevista con David Huerta

Felipe Vázquez

La publicación de *La mancha en el espejo. Poesía 1972-2011*, obra en dos volúmenes editada por el Fondo de Cultura Económica en 2013, y luego la potencia evocativa y escritural de *El ovillo y la brisa* (ERA, 2018) puso en evidencia la alta calidad lírica de David Huerta en el panorama de la poesía hispanoamericana y española. Esa alta calidad se refrenda ahora con el otorgamiento del Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2019, que se le entregará en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara.

Huerta ha mantenido una independencia creadora ejemplar pese a las vicisitudes estéticas, políticas e históricas. Su amplitud de registros líricos, la asimilación de diversas tradiciones y su trasvase en formas novedosas, así como la hondura de su visión le dan un lugar privilegiado en la poesía contemporánea. Un poeta para quien no hay una relación entre vida y poesía, pues "para mí hay una identidad absolutamente orgánica de las dos". Esto me dijo en una entrevista que se publicó en la ya desaparecida revista *Crítica* (número 135, noviembre-diciembre, 2009) de la Universidad Autónoma de Puebla.

Al pedirle que me concediera una entrevista, Huerta puso como condición que yo le mandara las preguntas y que

él me enviaría por escrito las respuestas. Cuando las revisé, me di cuenta de que las respuestas englobaban a las preguntas y las hacían redundantes, por ello en ese entonces decidí sustituir éstas por subtítulos. Es decir, el texto es de puño y letra del entrevistado: el autor de *Incurable* escribe de su obra y de sí mismo a propósito de mis planteamientos.

En la nota introductoria de la entrevista me referí a la defensa del poeta por la libertad creadora en una época en que los artistas viven acosados por exigencias extra artísticas. Citaré unas líneas: "David Huerta, nacido en 1949, es ejemplo de esta defensa de la libertad creadora, pues desde su primer libro, *El jardín de la luz* (UNAM, 1972), hasta los últimos, *La calle blanca* (ERA-Conaculta, 2006) y *Canciones de la vida común* (K Editores, 2008), jamás ha cedido a las exigencias o restricciones de una ideología, de una corriente artística o de una tradición literaria. No obstante que su obra poética coincide, en ciertos puntos, con algunas líneas estéticas de la literatura contemporánea, Huerta se niega a encasillar su obra en los sistemas catalográficos de los críticos de literatura, a leerla desde el espacio restrictivo de las influencias literarias —sean reales o supuestas—, y aboga por una lectura crítica, exenta de los cartabones conceptuales que pudieran restringir la comprensión cabal de un poema".

La entrevista se publica ahora con las preguntas que decidí no incluir hace diez años.

Si nada más les importa la poesía, no les interesa ni siquiera la poesía

—La obra de un escritor está siempre en diálogo con las obras de otros autores. Mediante recursos diversos (la cita explícita o implícita, la paráfrasis, la parodia,

la inversión, etcétera), todo poema dialoga con otros poemas. Más allá de tu propuesta lírica, el espacio de tu escritura está tejido por una compleja red intertextual. Mencionaré sólo unos ejemplos. En los primeros versos de "A tientas en el corazón de la música", poema de *El jardín de la luz* (1972), hay una clara alusión a *The Waste Land* de T. S. Eliot. *Incurable* (1987) inicia con el siguiente verso: "El mundo es una mancha en el espejo", y en el verso quinto haces una variación significativa: "El mundo es una mancha sobre el mar del espejo". Percibo en estos versos una alusión a la "Sinfonía en gris mayor" de Rubén Darío, poema publicado en *Prosas profanas* (1896), cuyos primeros versos dicen: "El mar, como un vasto cristal azogado, / refleja la lámina de un cielo de zinc". En "El otro ejército", de *La música de lo que pasa* (1997), te refieres a la "Ode ad florem Gnidi" de Garcilaso de la Vega. Y en "El fotógrafo", poema del libro *La olla* (2003), hallé los siguientes versos: "Es usted un mulo del cosmos / y lleva dentro de sí enormes cosas transparentes". Aquí hay una referencia explícita a la "Rapsodia para el mulo", poema de Lezama Lima. Ahora bien, más allá de las formas diversas de intertextualidad, ¿cómo has dialogado con la obra de otros poetas?, ¿qué poetas han influido en tu obra? Y de manera más amplia, ¿cómo has acusado recibo de las diversas tradiciones líricas?

—Es normal que los poetas, los narradores, los dramaturgos o los ensayistas se ocupen de diversas maneras, cuando escriben, de lo que han leído. ¿Cómo no habría de ser así? Mi diálogo "con la obra de otros poetas" y la pregunta sobre las influencias poéticas en lo que escribo y mi relación con "diversas tradiciones líri-

cas" configuran, sin embargo, un horizonte que puede, y, creo, debe ampliarse.

Yo he sido toda mi vida lector de prosa narrativa y ensayística; cinéfilo y espectador de pintura; viajero por algunos lugares del mundo (no tantos como yo quisiera); militante político ("viuda del 68", por más señas); aficionado a los deportes, mucho más vistos que practicados; músico frustrado y melómano de tiempo completo; periodista por largas temporadas y profesor en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México... entre muchas otras cosas. Hago este módico inventario porque quiero decirte que mis influencias literarias y todo aquello a lo que he tenido que "acusar de recibido" en mis experiencias, en mis reflexiones, en mis escrituras y en mis diálogos ocupan territorios más amplios que la sola poesía; es lo que suele ocurrir con los escritores y con mucha gente común y silvestre, por lo demás. Es un automatismo decir: "este es poeta, por lo tanto ha sido influido y determinado e intertextualimodificalizado por poetas". ¡No!, ¿por qué? Para mí, en ocasiones, han sido mucho más importantes algunos libros de prosa, en momentos decisivos de mis escrituras, que los libros de poesía con los que estaba en contacto en esos tiempos precisos. Eso no quiere decir que no haya yo amado, admirado, bebido y devorado cientos de páginas de poetas; eso que ni qué, y con provecho, por lo menos un provecho que yo mido en horas de placer, de genuino gusto intelectual y lingüístico, sensible y discernible: leer buena poesía es una de las razones por las cuales la vida vale la pena de ser vivida. Pero también han sido importantísimos muchos cuadros y películas y paisajes naturales y citadinos, para no hablar de "vivencias"; ¿no debería ser ese el ámbito de las investigaciones intertextuales, es decir, toda logósfera, las artes en

su conjunto, la multiplicidad de la percepción, el rizoma de la sensibilidad, los acontecimientos sociales y los pormenores de la vida singular y de la vida colectiva? Me parece que sí, pues de otra manera nos quedaríamos en el ámbito de las solas influencias literarias, como en cualquier pesquisa positivista del siglo XIX.

Un día comencé a hacer notas sobre unos poemas míos, de un libro de 1976, titulado *Cuaderno de noviembre*. Había alusiones a canciones de Bob Dylan, a novelas y cuentos de Italo Calvino, a páginas de la *Ética* de Spinoza, a películas de ciencia-ficción, a algunos cuadros vistos entonces, a hechos de la política mexicana; casi no me ocupé de anotar las alusiones a poemas, de tan obvias, según yo, como algunas glosas lezamianas. Ese profano desorden era y es un reflejo de mi autodidactismo —como todo autodidactismo, muy desordenado— y es probable que no debería ponerlo de resalto, pues sólo muestra una mente mal amueblada y sin el menor sentido de las jerarquías culturales; una mente desobediente de la máxima latina que encabeza cierto soneto de Lope: *Multum legendum, sed non multa*, máxima que nos aconseja leer mucho, pero no sobre demasiadas cosas. Yo no nada más leí y leo un poco de todo sino que además, como te digo, veo mucho cine y hago montones de otras cosas de todos los órdenes imaginables. Ahora mismo, no podría evitar en lo que escribo alguna sombra musical, de Rachmaninov, digamos, a quien escucho durante largas horas, en estos días; esa sombra es una especie de manto benévolo; y lo mismo debería decir de los pianistas a quienes escucho con tanto amor, Emil Gilels, Sviatoslav Richter, Marcelle Meyer. Y eso para no hablar de la otra música, del *rock* en especial, y también de distintas músicas populares.

Por otro lado, en cuanto a algunas cosas que escribo, mucha gente, ante la "mancha tipográfica" de un libraco mío de 1987, *Incurable*, dice: "es una novela", y a mí me parece bien: ¿por qué aclararles, con voz engolada y pose de pavorreal, "no, no, este libro mío es poesía"? Si mis intereses estuvieran estrictamente acotados por la literatura y a ellos se redujeran, andaría yo frito; solía yo decir a los poetas jovencísimos, cuando todavía dirigía talleres, "si nada más les importa la poesía, no les interesa ni siquiera la poesía", porque lo creo. Te diré, aquí entre nos, que me interesa más la pintura de Anselm Kiefer o de Francisco Toledo que muchos poemas que leo en revistas; o las películas de Chris Marker o los experimentos escénicos y vocales de Meredith Monk…; o un cuento de Danilo Kis o una novela de Pankaj Mishra que el último tomazo de don Perseverancio Perenganófilo, insigne poeta mexicano. Los poetas mexicanos me interesan, claro; pero no son tantos que no puedan contarse con los dedos de una mano —y sobran dedos—. En primer lugar, Deniz, Gerardo Deniz, y Coral Bracho. Luego, bueno: José Luis Rivas, Luis Vicente de Aguinaga. Puedo, y quizá debo decir: recurriré mejor a los dedos de las dos manos, para no herir susceptibilidades.

Esa cita de Darío que traes a colación ["El mar, como un vasto cristal azogado, / refleja la lámina de un cielo de zinc", del poema "Sinfonía en gris mayor"], a propósito de *Incurable*, del principio del libro, me parece maravillosa y me llena de regocijo: siempre he sido dariano. Como no soy, estrictamente hablando, un típico profesor universitario o un académico con toda la barba y todas las corcholatas y títulos —no tengo ningún título, cosa que de veras me apena, no creas—;

como no estoy preocupado por nacionalidades y fechas, puedo pasar de las *Prosas profanas* a un libro de Clark Coolidge sin sobresaltos, muy quitado de la pena. No sé si está bien, pero así es mi vida de lector, aderezada con esas otras presencias, datos, obras, acaeceres, anécdotas, conversaciones.

Efraín Huerta es mi maestro en toda la línea

—Desde *El jardín de la luz*, tu primer libro, en muchos poemas hay citas, paráfrasis y alusiones a la poesía de tu padre. ¿La poesía de Efraín Huerta ha influido en tu poesía? ¿Cómo ha sido el diálogo entre tu poesía y la de tu padre?

—La poesía de mi padre ha sido una influencia en mi propia poesía, y muy grande. Quiero creer, empero, que leo la poesía de mi padre desde un ángulo sólo mío; por ejemplo: estoy lejos de pensar que los poemínimos son la parte importante de su obra; o que es nada más un poeta chascarrillero y alburero, pícaro y algo así como experto en la vida callejera. Esos lados de su poesía son reales y más o menos interesantes; pero no lo son tanto para mí: en mi experiencia como lector, Efraín Huerta es un poeta existencial, con un punto de hermetismo que, me parece, nadie ha visto: un poeta de un lirismo anómalo y de una fuerza muy misteriosa: tiene mucho de William Blake, y no le ha tocado en suerte, por desgracia, un M. H. Abrams que lo lea con inteligencia y penetración visionaria. Es fácil descifrar sus "influencias", y él mismo se encargó de señalarlas con bastante claridad —pero hay algunas vertientes de sus escrituras que me parecen formidables, fascinantes, y nada tienen que ver con González Tuñón o con Gutiérrez Cruz—. Hace

algunos meses me puse a examinar su poema de homenaje a sor Juana Inés de la Cruz y me llevé algunas sorpresas mayúsculas: la relación de los versos efrainianos con el epígrafe gongorino abría unas perspectivas de riqueza insólita: todo se me apareció más denso, más significativo, más hermoso que como lo había leído hasta entonces. Quienes mencionan a Efraín Huerta al lado de Jaime Sabines como modelos de poetas fáciles y conversados sencillamente no saben lo que dicen; Huerta es de una complejidad tanto más engañosa cuanto que no se percibe de inmediato, y yo diría: casi nunca; a su lado, Sabines es de una facilidad y una claridad enternecedoras. *Los hombres del alba* es un libro entrañable para mí, me parece que muy mal leído en general. Así, entonces, Efraín Huerta es mi maestro en toda la línea, una influencia central para mí y un ejemplo de cómo vivir en medio del fuego poético. Quienes quieran montar una zonza escenita freudiana conmigo en términos de "matar simbólicamente al padre" deberían ocuparse de otras novelas; no es la novela de mi padre y yo, que, te aseguro, es mucho más interesante que eso. El diálogo con su poesía dentro de mi poesía nos llevaría muy lejos; pero mejor aquí le paro, ¿no? Tú dirás.

Nunca he escrito con "recursos de la estrategia neobarroca"

—Al poeta no debe importarle el sistema catalográfico de los críticos de poesía, pues no escribe en función de un sistema taxonómico, sino desde una tradición lírica; sin embargo, esos sistemas son puntos de referencia para hacer deslindes y ahondar en alguna apuesta escritural. Digo esto porque durante varias décadas (quizá a

partir del agotamiento de las propuestas de vanguardia, hacia fines de los 50, y antes del advenimiento de lo que han llamado posmodernidad, hacia fines de los 80) los poetas latinoamericanos se dividieron en dos grandes tendencias líricas: coloquialistas y neobarrocos (o formalistas y conversacionales, según otra clasificación). Ahora, en *Cuaderno de noviembre* (1977), *Versión* (1978), *Incurable* e *Historia* (1990), principalmente, empleas recursos poéticos que han sido catalogados como neobarrocos. Después, sin abandonar esta forma de escritura que es ya parte de tu identidad de poeta, has dejado al margen algunos de los recursos de la estrategia neobarroca, aunque no del todo, pues en un libro reciente, *Hacia la superficie* (2002), por ejemplo, en los primeros siete poemas hay un despliegue de figuras trópicas que me hacen recordar los pasajes más herméticos de *Versión* y *Cuaderno de noviembre*. ¿Cómo llegaste a esta concepción de la escritura? ¿Influyeron en ti las vanguardias artísticas, el neobarroco cubano, el "neobarroso" sudamericano?

—Estoy muy lejos de sentirme parte del movimiento llamado "neobarroco" y menos todavía del "neobarroso sudamericano": ninguna de esas palabras, *neobarroco* o *neobarroso*, me gusta ni tampoco me dice nada. Pero, ni modo, he quedado con ese rótulo y debido a eso me formulan preguntas que, la verdad, no puedo contestar, aunque quisiera; es que, sencillamente, quedan fuera de mis ámbitos. Eso sí, hay poemas míos en algunos libros, como la antología *Medusario*, y de ahí el sambenito; ningún reproche, sin embargo, debo hacer a Sefamí, a Kozer o a Echavarren, buenos amigos, pero ellos decidieron que yo era parte de todo lo que antologaron con ese rótulo *catalográfico*, me incluyeron —con mi permiso, claro—, hicieron circular la idea y yo me quedé un poco perplejo.

Mi "identidad de poeta", como llamas a una entidad que me resulta profundamente misteriosa, nada tiene que ver con escuelas o movimientos, con tendencias estilísticas o con proclamas y manifiestos; quiero decir, si entiendo bien aquello de mi "identidad de poeta". Nunca he escrito con "recursos de la estrategia neobarroca" por una razón sencilla y contundente: ignoro en qué consisten semejantes recursos. Siento, debo decirlo cuanto antes, una admiración muy grande por poetas que han quedado clasificados en esa tendencia, como Néstor Perlongher, a quien conocí en Nueva York a fines de los años ochenta y con quien me entendí de maravilla: conversamos de lo humano y lo divino como viejos amigos el mismísimo día que nos presentó Jacobo Sefamí. Néstor murió muy poco tiempo después y la noticia me produjo una extraña desolación, como si hubiera muerto un amigo entrañable… pero es que, en alguna forma, lo era. También llegué a ser amigo, por carta, de Héctor Viel Temperley; es una lástima que no haya conservado ese intercambio epistolar de saludos, muy sencillo según recuerdo, pero auténticamente cordial (creo que me robaron las cartas: quien las tenga, devuélvalas, por favor… además de un ejemplar dedicado a mí de *Hospital británico*). He aprendido mucho de ambos poetas, argentinos los dos; pero también de escritores muy diferentes a ellos, de otras nacionalidades, de otras épocas, de otros géneros literarios: un cuento de Roberto Artl, un ensayo de Hugh Kenner, un tratadillo neoclásico del siglo XVII, un diccionario de ciencias naturales, un artículo sobre astronomía.

Una nota más sobre Perlongher, si me permites. Cuando lo conocí, le dije cuánto me gustaba el título de uno de sus libros: *Aguas aéreas*, y que me hubiera encantado que se

me ocurriera a mí para ponerle título a un texto mío. Pues bien: en el año 2007, Ignacio Solares me invitó a colaborar con regularidad en la *Revista de la Universidad de México*, que él dirige, y se me ocurrió ponerle a mi columna "Aguas aéreas", con el debido crédito a Perlongher y una notita de homenaje en su memoria al pie de mi primer ensayo en esa publicación, aparecido en el mes de noviembre de ese año (unos apuntes sobre la pareja trágica de Hero y Leandro, texto que sospecho seriamente que nadie leyó… ¡pero cómo me divertí escribiéndolo!, de eso se trata, ¿no te parece?). La columna ha sobrevivido, increíblemente; me da mucho gusto, ¡y también por Néstor!

Debo decir un par de cosas más sobre este asunto que ya vengo arrastrando durante largos años; me refiero a mi catalogación como "neobarroco". Desde mediados de los años sesenta, cuando comencé a escribir con una cierta porción de seriedad, traté de inventar una forma mía, propia e intransferible, incomparable, de escribir; no me salió nada bien al principio: *El jardín de la luz*, mi primer libro, de 1972, es apenas algo más que un ejercicio mono, con algunos poemas personales —como ese que recordaste, "A tientas en el corazón de la música"—, pero en general muy marcado por las lecturas poéticas de aquellos años, lecturas que nada tienen que ver con ese movimiento poético "neobarroco" de los años setenta en adelante. El asunto es en realidad muy sencillo: en mi segundo libro, *Cuaderno de noviembre*, de 1976, hay algunas alusiones y paráfrasis de José Lezama Lima, a quien tanto admiré… y aún admiro, pero no tanto como entonces. Sabida era la deuda de Lezama con Góngora, poeta "barroco" según los manuales escolares, y llamativa la manera enredada de escribir (*barroca*, según dicen) que distingue la obra de Lezama.

Los ingredientes de la ecuación estaban, pues, servidos: Góngora, "barroco", admirado por un "barroco moderno", el cubano Lezama Lima, y en esa línea todos los "descendientes" deberían (deberíamos) ser llamados, por lo tanto, "neobarrocos". Sencillamente no estoy de acuerdo, por lo menos en mi caso; no es un desacuerdo estridente, militante, sino más bien un poco indiferente. Con lo decisiva que fue durante muchos años, para mí, la obra lezamiana en mis poemas está trabada con muchas otras marcas más o menos profundas en lo que hago, incluso de prosa narrativa y aun ensayística, como te decía en la respuesta a tu primera pregunta: Juan Carlos Onetti, José Revueltas, por ejemplo. Los cuentos de *Material de los sueños* me parecen obras maestras absolutas en las que cualquier escritor de cualquier género puede aprender enormidades: la escritura de Revueltas es de tal modo poderosa y bella que mal haría uno en resistírsele; diría más: como ante cualquier obra de arte genuina, cualquier persona, de cualquier oficio, que quiera hacer las cosas de veras bien puede asomarse con provecho a esos cuentos. Nunca ha habido el menor apuntito o comentario crítico en esa dirección —la gravitación de la prosa en mis poemas—, pero no me sorprende; tampoco me parece importante, como no sea para mí, una vez más. En fin: seguiré largo rato con el rótulo de "neobarroco" y no hay mucho que hacer, como no sea estas aclaraciones, gracias, ahora, a esta conversación que tenemos.

Por lo demás, la palabra "barroco", en la doxografía historiográfica de la literatura, tiene un destino curioso, anómalo y, al final, un éxito imparable. Proviene de la crítica de las artes plásticas y la verdad nunca se ha aclarado su sentido, a pesar de tantos esfuerzos honestos y otros no

tanto; por lo tanto, su utilidad histórica, o histórico-crítica, es limitada, si no es que nula. Sería como hablar de "churrigueresco" ante un poema muy enredado, en aparente diálogo con la fachada del Sagrario metropolitano. Son ideas, ocurrencias. La verdad, no pienso en Góngora —mi poeta favorito, como sabes bien— en términos de "barroquismo". ¿Para qué demonios voy a emprender un esfuerzo catalográfico con don Luis, si ya bastante tengo con leerlo tanto y tan bien (o tan mal) como puedo?

Incurable irritó a los lectores dogmáticos

—La propuesta formal de *Incurable* hace perder la paciencia a los lectores dogmáticos. Por un lado es la puesta en escena del neobarroco más radical y, por otro, hay extensos pasajes de "poesía narrativa". Es un poema-cruce-de-fronteras. Al mismo tiempo es un poema lírico y un poema épico, es un poema experimental y un poema filosófico, es un poema de amor y un poema metapoético, un poema-novela y un poema-autobiografía, un poema hermético y un poema conversacional, un poema tejido por numerosas referencias cultistas y un poema casi confesional. ¿Cómo concebiste este libro que parece no respetar ningún límite?

—Ni *Incurable* ni otros libros míos son, para mí, "neobarrocos". Estoy completamente de acuerdo contigo cuando dices que ese libro "parece no respetar ningún límite", pues por ahí iba la cosa para mí cuando lo escribía. ¿Cómo iba a preocuparme, entonces, el límite de una escuela o un estilo o un movimiento? No sé si es un buen libro o no —no me toca decirlo—, pero por lo menos no quise plegarme a ninguna forma establecida de antemano ni "pagar deudas" con la tradición ni hacer como que trataba

de hacer algo original; quise hacer algo mío, nada más: "mío en mí", como más o menos decía Darío en uno de sus prólogos. Desde luego, la extensión del libro se ha prestado a muchos malos entendidos; como si esos "lectores dogmáticos" que mencionas no perdonaran cierto gusto por escribir, por hacerlo con abundancia, por presentar un libro de poesía al margen de los formatos consabidos. Nunca terminaré de agradecerles a Vicente Rojo, Héctor Manjarrez y Jorge Aguilar Mora que hayan decidido publicar el libro prácticamente tal y como lo entregué; digo "prácticamente" porque sugirieron algunos cortes que yo acepté de buena gana: en mis cajones conservo todavía algunas decenas de páginas de *incurabilia* que quizá un día rescate para la diversión de mis amigos. Esos compañeros de la editorial Era se portaron extraordinariamente bien conmigo. Manjarrez y Aguilar Mora dirigían entonces (1987) la colección Claves y mi libro entró en ella por su decisión. Ha sido una de las grandes alegrías de mi vida.

El libro irritó a esos dogmáticos en buena parte por esas referencias "cultistas" que recuerdas: para ellos, siempre será mejor escribir desde la docta ignorancia o la ciencia infusa o la inspiración sonámbula, sin la menor notita de cultura, ni siquiera de "cultura general"; por eso detestan a Gerardo Deniz y niegan, con extraño resentimiento, que lo que él hace sea "escribir poesía". Como a mí no me pareció sano ni sensato ni consecuente excluir de *Incurable* —como no la he excluido en todos mis otros libros— la parte que tiene que ver con mis lecturas y mis experiencias "cultas", pues las incluí en la forma que me pareció más natural. Para quien haya leído el libro con un mínimo de atención, será evidente, empero, que lo principal no es la culturita libresca de su autor,

sino asuntos de un orden muy diferente —pero eso nos llevaría por otros rumbos, un poco penosos para mí: me refiero al alcohol, a la ingesta alcohólica, a la deriva erizada del cuerpo adicto extraviado en la noche mexicana, un tema indudable-incurable del libro, y la verdad, no estoy seguro, quizá su tema principal.

Escribo al margen de líneas programáticas

—A partir de *La música de lo que pasa* (1997) has escrito poemas de factura menos hermética, cerca del tono coloquial. Incluso te has acercado al verso narrativo, como en "El fumador", último poema de *Hacia la superficie*. Aunque hay visos de esta forma de escritura ya en *Incurable*, pareciera que, desde el punto de vista formal, has dado un giro de 180 grados en *Canciones de la vida común* (2008), libro de poesía conversacional de principio a fin. ¿Cómo ha sido este viraje formal? ¿Podemos decir que *grosso modo* tu poesía se divide en dos grandes estadios formales que se complementan y se condicionan entre sí?

—Escribo de acuerdo con mi talante de cada momento, de cada temporada, y no me propongo en modo alguno dar golpes de timón para cambiar de rumbo; compongo mis poemas de acuerdo con mi gusto, procurando que sean poemas míos, sea lo que fuere esto. Nunca de los nuncas me he planteado abandonar la poesía "coloquial" y entrar en la poesía "hermética", o viceversa, porque para mí se trata de decisiones en el momento mismo de escribir, de comenzar a explorar una línea, un puñado de palabras, una imagen; el coloquialismo y el hermetismo son, por lo menos para mí, entidades cargadas de irrealidad. No puedo ver, entonces, "dos grandes

estados formales que se complementan y se condicionan" en lo que escribo, como me preguntas (y no puedo hacerlo porque no quiero ver mi poesía *grosso modo*); lo que veo es una multiplicidad, una proliferación, una variedad creciente y de ninguna manera una dicotomía o una dependencia de decisiones programáticas: ahora hermético, ahora coloquial, ahora en busca de una especie de extraño, imposible, indeseado equilibrio. La crítica de poesía en español suele equivocarse en forma monumental cuando trata de organizar el mundo en parejas. Por ejemplo, para la crítica de los siglos XVIII y XIX, los romances de Góngora son fáciles, luminosos, accesibles; los poemas largos, el "Polifemo" y las *Soledades*, son para ellos una monserga intransitable, un delirio incomprensible, la obra de un loco arrogante: hay una luz y una sombra gongorinas, entonces, afirman ellos para facilitarse la vida —y la tarea del poeta consiste en complicársela, como le oí decir un día memorable a Derek Walcott, uno de mis héroes poéticos—. Esa distinción dicotómica en la obra de Góngora fue hecha por Manuel José Quintana y por Marcelino Menéndez Pelayo, entre muchos otros, siguiendo una observación de Cascales en el siglo XVII; pero resulta que uno de los poemas más difíciles de don Luis es el romance de Píramo y Tisbe, cuyas oscuridades dejan como un dechado de claridad los pasajes arduos del "Polifemo" o las *Soledades*. De esos dos grandes poemas, prácticamente todo ha quedado aclarado; en muchos romances y poemas popularistas de don Luis hay todavía zonas de sombra. Caray, perdón; ya me puse a hablar de Góngora, y si comienzo con eso nunca termino, como me temo que sabes, Felipe.

Sin embargo, sí te puedo contar cómo durante algunos años, al principio, la fidelidad poética de Jorge Guillén fue para mí una especie de ejemplo de vocación a toda prueba. Luego me alejé de su poesía pero seguí teniéndole un gran cariño; curioso: me acerqué a sus ensayos (y a los de su hijo, Claudio Guillén, maestro de la literatura comparada). En un viajecito a España me hice con la tesis gongorina de don Jorge Guillén y fue un descubrimiento muy agradable. Otra figura semejante, para mí, a la de Jorge Guillén, fue, durante largos años, la de Lezama Lima; si esos dos forman una dicotomía o una pareja contrastante, es algo que ignoro: ando hace ya muchos lustros por otros rumbos, leyendo otras cosas, mucha poesía en lengua inglesa, poesía española de los siglos de oro, a sor Juana Inés de la Cruz, ensayos de crítica de poesía, un poco de historia literaria, y bueno, siempre leo novelas. Y un poco de todo. Leo poemas que me gustan, que me buscan y yo procuro que me encuentren; me da igual de dónde vengan: releo muchos poemas de Marianne Moore, por ejemplo, y me gusta siempre regresar a los franceses tan queridos, como René Char y los grandes del XIX, ahora que me pude agenciar algunas preciosas ediciones de La Pléiade; así, puedo leer ahora como siempre quise hacerlo a Perse, a Rimbaud, a Apollinaire, a Mallarmé, a Baudelaire.

Vida y poesía son lo mismo

—Tus poemas de factura hermética dan la impresión de que el yo lírico desaparece en la maleza verbal, en las circunvoluciones geológicas del versículo, en las superficies múltiples del texto, en la proliferación radial

del significante; y a veces el yo poético queda obliterado por el habla de un texto que reflexiona sobre sí mismo. En cambio, en los poemas que se acercan a lo coloquial hay un yo lírico que nos impone su presencia, en algunos poemas incluso pareciera que el yo autoral trata de identificarse con el yo lírico. ¿Qué relaciones has establecido entre poesía y vida del poeta? ¿Hasta dónde es posible el poema biográfico sin que éste pierda especificidad literaria? ¿El yo lírico es inversamente proporcional a la densidad formal del poema?

—Las relaciones entre poesía y vida no son tales: no hago una distinción entre una y otra; quiero decirte que para mí hay una identidad absolutamente orgánica de las dos. Y por una razón casi ontológica: la poesía no es algo "que hago"; es, por el contrario, algo que forma parte fundamental y duradera —quiero decir: mientras yo dure— de mi vida. Así, entonces, no puedo distinguirlas: son lo mismo. Escribo, desde luego, como lo que soy, con lo que puedo, con lo que sé, con todo lo que se me va ocurriendo y con todo lo que experimento; es decir: soy yo, sin duda, quien escribe, pero esa persona está inmersa hasta las cejas en el lenguaje y en el momento de escribir puedo encarnar ciertos ritmos, ciertas modulaciones propias del lenguaje, y me entrego a una actividad en la que me dejo modelar, por así decirlo, por la energía del lenguaje. Hay en todo esto una porción infinitesimal de chamanismo, de curanderismo; quien me abrió los ojos a este hecho fundamental fue Ted Hughes, y en especial cuando traduce poemas, incluso de idiomas que él no conocía, por medio del recurso de examinar milimétricamente versiones yuxtalineales que hacían para él *native speakers* o simples conocedores de esas lenguas. Hace muchos años yo mismo

traduje un libro sobre un curandero peruano que se titula *El chamán de los cuatro vientos*, del antropólogo norteamericano Douglas Sharon —ruego a quienes corrijan esta entrevista que no me pongan aquí "estadounidense"—. En este sentido, el libro que preparó Daniel Weissbort con una selección de las traducciones poéticas de Hughes es una guía absoluta para mí, pues me permite asomarme a la forma en que un poeta grande —para mí, Hughes lo es sin la menor duda— se mete de lleno en los magmas lingüísticos y modela esas energías, crea vórtices, traspasa formas y las recrea y al otro lado del espejo de la traducción recoge y organiza auténticas invenciones, como las del Libro Tibetano de los Muertos o sus traslados de Sófocles. Eso es pura vida trasmitida a través de un lenguaje purificado hasta la incandescencia. ¿Cómo decir "aquí la vida", "allá el lenguaje", o a la inversa? Imposible.

No tengo prejuicios con las palabras

—En algunos poemas has empleado palabras poco "poéticas" o "antipoéticas" provenientes del estructuralismo, la hermenéutica, la deconstrucción e incluso de la ciencia. Al paso de los años, esas palabras han adquirido una fuerte carga académica y su presencia en el poema parece disonante. Doy este ejemplo, que, sin duda, es un prejuicio, para hacer una pregunta general. Si, como dice Mallarmé en "La tumba de Edgar Poe", la misión del poeta es dar un sentido más puro a las palabras de la tribu, ¿cómo te enfrentas a las palabras? ¿Qué procedimientos has empleado para resignificar palabras gastadas por el uso, manoseadas por la academia e incluso prostituidas por los medios masivos de información?

—Para mí no hay en absoluto palabras "antipoéticas" o "poco poéticas": es una distinción no solamente falsa sino profundamente equivocada. Tú lo entiendes así también: por eso pones comillas alrededor de los dos adjetivos. Hay un momento decisivo en la vida de un lector joven: cuando en un poema encuentra, digamos, la palabra "trolebús" o la palabra "orina" o la palabra "estructura": la reacción de ese lector puede ser alguna de éstas: "no, este poema está equivocado porque incluye palabras así", o bien dice "¡ah!, ¿entonces también esto se vale sin que la poesía deje de ser poesía?, esto se está poniendo interesante". El primer tipo de lector joven es profundamente conformista y poco curioso; el segundo tiene posibilidades ciertas de llegar a ser un buen lector. El puritanismo lingüístico revuelve aquí las cosas de una manera curiosa: donde en el otro puritanismo aparecen palabras como "decente" o "inmoral", en este puritanismo surgen expresiones como "antipoético", "vulgar". La belleza ocupa en este puritanismo el lugar del bien en el otro: esto es feo, por lo tanto es no-poético: esto es indecente, *ergo* es inmoral.

Nunca he rechazado palabras por su poca belleza o por su uso académico o por su origen científico; tampoco por su utilización callejera o popular. Sería como rechazar algunas experiencias por no ser suficientemente poéticas: quién sabe qué puede significar esto. Las palabras, según yo, no se gastan; se gastan ciertas formas de pensamiento y algunos tipos de conducta intelectual. Por ejemplo: la crítica literaria de cierta sociología, que funciona con enunciados en bloque, ya no resulta, hace ya algún tiempo, un estímulo para el pensamiento: es una forma estéril de pensar, repleta de automatismos, algo así como un funcionamiento robótico. Pero para mí las palabras "bur-

guesía" o "conciencia" están tan llenas de vivacidad como uno pueda otorgarles, de acuerdo con su capacidad (en algún poema mío el subtítulo era "Un poema burgués"). No tengo problemas con las palabras; aunque sería incapaz de escribir algunas frases que me resultan moralmente repugnantes. Piensa, por ejemplo, en la peligrosa ignorancia que lleva a tantas personas, incluso de buena fe, a utilizar indistintamente palabras como "judío", "israelí", "israelita", "semita", "sionista"; o bien la forma confusa en que se habla (y se escribe) sobre "musulmanes", "mahometanos", "islamistas" o "islámicos", "moros" y aun "sarracenos". Cada una de esas palabras tiene un significado preciso; usarlas de cualquier manera —sobre todo de una manera ignorante, indiferente a sus cargas históricas e ideológicas— puede ser francamente peligroso. Algo parecido ocurre con las palabras de un poema: más nos vale conocerlas bien para no usarlas a lo loco; el poeta tiene siempre algo de filólogo, ¿no crees'? No tengo prejuicios con las palabras, que son inocentes; tengo desacuerdos profundos con algunos individuos que las utilizan para sus fines destructivos o criminales.

He utilizado en un poema de tema grave el adverbio "mismamente", tan "incorrecto", tan "feo", y me quedé tan tranquilo; en ese momento me sirvió para lo que quería decir. Te lo cuento para el expediente: no menos de cuatro personas, que yo recuerde, me dijeron que la tal palabrita les disonaba en un poema de tema trágico, grave.

En todo esto de las palabras hay clasismo, racismo y una tremenda ignorancia. Eso sí: es una lata que prácticamente todos los insultos sean "políticamente incorrectos"; no sabe uno ya cuáles utilizar, ¡y con la falta que hacen!

El último comunista de México

—Perteneciste al Partido Comunista Mexicano en tu juventud. En esa época, la cuestión sobre el compromiso del escritor, la del arte como arma en la toma de conciencia de las masas, el escritor como agente decisivo en la revolución social, eran el pan de cada día de los intelectuales de izquierda. Al dar seguimiento a tu producción poética de esos años, he visto que nunca cediste a las exigencias de escribir poesía "comprometida", de compromiso social (según la terminología de la época). ¿Cuál era tu posición ante esas exigencias del partido? ¿Por qué nunca escribiste ese tipo de textos? ¿Cuál era la recepción de tus libros —donde te dabas el lujo de incluir, por ejemplo, un poema escrito en octavas reales ("Escaparate" en *El jardín de la luz*)?

—No pertenecí al Partido Comunista (PC) en mi juventud: fui en esos años juveniles, en cambio, un acérrimo "compañero de viaje", curiosa expresión que significa solidaridad práctica, casi diría militante, con las actividades de esa organización ya desaparecida, pero desde fuera de sus filas. Entré en el PC en mi edad adulta, en 1981, a mis 31 años de edad, por razones estrictamente tácticas, políticas y pragmáticas, poco antes de que se creara el Partido Socialista Unificado de México (PSUM), del que fui fundador; estuve apenas unas pocas semanas en las filas del PC. Te lo explico brevemente: antes de la fusión de organizaciones que dio origen al PSUM, los camaradas del PC hicieron una especie de campaña para que cuando su partido se disolviera, los excomunistas ingresaran (ingresáramos) en la nueva formación política como una "corriente" con muchos integrantes; mis viejos camaradas me pidieron que me afiliara al PC en esos últimos días, y lo hice con gus-

to, para contribuir a esa finalidad. Tuve acreditación del PSUM después de tener *carnet* del PC durante algunos días; ahora no pertenezco a ninguna organización política. Mi *carnet* de comunista está firmado por Arnoldo Martínez Verdugo, cuya contribución a la democracia en México sólo podría ser negada o puesta en duda por los francamente oligofrénicos.

Hay algo que digo continuamente con cierto gusto: es posible que yo haya sido, en términos estrictos y muy formales, el último comunista de México, en el sentido de haber entrado en el PC cuando éste estaba a punto de desaparecer. No lo sé con certeza.

En cuanto a las coacciones políticas para escribir de una manera programática, nunca fui victimado por dómine alguno, por ningún comisario. Crecí, como creo que te lo he contado, Felipe, en un medio de viejos estalinistas; ninguno de ellos me dijo nunca "si escribes tienes que hacerlo de esta manera" o "sirve al pueblo y a la causa revolucionaria con tus poemas". Eso no quiere decir que no haya pasado yo por algunos problemas y conflictos graves, vividos en una soledad un poquito desesperante; lo diré en forma sucinta: durante largos años fui buscando las vías de "desestalinizarme", y lo conseguí en un tiempo relativamente corto. "Desestalinizarse" ha significado asumir actitudes críticas ante Cuba, por ejemplo; ante movimientos armados; ante diversos problemas sociales; ante el deterioro del medio ambiente; ante la situación de las mujeres en nuestro país y en el mundo; ante el anti-intelectualismo de la derecha y de la izquierda, territorio en el que ambas coinciden a menudo con aterradora regularidad. Y, por supuesto, desestalinizarme ha significado revisar la historia de Rusia y de la Unión Soviética

con otros ojos, otro espíritu, sin ilusiones, sin ingenuidad, sin esa buena fe de las almas bellas que es una de las formas corruptas de la mala fe. En este sentido, los libros de Orlando Figes han sido para mí una auténtica iluminación. Imagínate: uno de mis libros de cabecera en la niñez era el *Poema pedagógico*, de Antón Makarenko, sobre la rehabilitación socialista de los que ahora llamaríamos "niños de la calle" en la URSS: todo muy lírico, muy idílico. Los "rehabilitados" por medio del sistema de Makarenko se convirtieron en agentes de la Cheka y luego de la KGB, en torturadores y delatores.

Siempre será uno víctima de acusaciones de estalinismo atroz cuando se atreve a manifestar simpatía por alguna causa de izquierda o a decir su adhesión a una causa como, por ejemplo, la de los palestinos. En este último caso, al infundio de estalinismo se suma el de "terrorista islámico". En ese mismo tenor, en algunas ocasiones me han acusado de "antisemita"; pero cuando se atreve uno a criticar a algún antisemita siniestro de los que abundan, entonces se convierte en "cómplice de los genocidas sionistas y asesinos del pueblo palestino". Me ha sucedido, pero contártelo nos llevaría por senderos ya muy diferentes de los que animan esta entrevista. Total: no puede uno quedar bien nunca.

Ahora bien, te diré que sí he escrito textos de poesía comprometida o de contenido social, y no pocos. He escrito poemas sobre el movimiento estudiantil de 1968, sobre el golpe militar en Chile en 1973, sobre las muertas de Ciudad Juárez, entre muchos otros temas; el primer poema de un libro de 1976, *Cuaderno de noviembre*, está dedicado al 68. Escribí un poema contra los militaristas de los Estados Unidos y en especial contra el hipócrita general Colin

Powell. Yo sé que en el medio literario mexicano no se ve nada bien escribir ese tipo de textos; pero a mí no me importa nada lo que se vea bien o mal en ese medio: escribo lo que quiero como buenamente puedo.

La flama inextinguible en David Huerta

Berónica Palacios

La poesía es conocimiento, salvación.
Poder y abandono. Operación capaz
de cambiar al mundo, la actividad poética
es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual
es un método de liberación interior
Octavio Paz

Hay escritores cuyo prestigio no tiene posibilidad de regateo y obtienen por su trayectoria la aceptación unánime de una comunidad literaria y sus lectores. Tal es el caso de David Huerta, nuestro poeta, traductor y ensayista, a quien el pasado 2 de septiembre le fue concedido el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances.

De acuerdo con el jurado, es merecedor de tal distinción debido "al ímpetu, la ambición y la fraterna inteligencia de su trayectoria poética, que sitúan su obra en el centro de toda consideración crítica sobre la lírica hispanoamericana actual". Y es que a casi cinco décadas de permanencia en la poesía, el prestigio adquirido por Huerta no es gratuito, pues la constancia y cuidado de su oficio ha sumado una obra que se erige como un paradigma para las nuevas generaciones de lectores, sin menoscabar su olfato de sabueso, el cual ha revelado a decenas de poetas y narradores que hoy constituyen la geografía literaria del país.

Huerta nació en la Ciudad de México el 8 de octubre de 1949, cuando aún permeaba la sombra de la Segunda Guerra Mundial y el régimen mexicano gestaba su "desarrollo estabilizador". Su padre fue Efraín Huerta, uno de los poetas fundamentales de la lengua castellana en el siglo XX, por lo que vivió la infancia rodeado de libros y lecturas, entre los que descubrió por igual a los clásicos que a las vanguardias y tuvo oportunidad de conocer a figuras literarias que solían acompañar al Gran Cocodrilo en su quehacer literario y su activismo político desde la izquierda mexicana. Además, la Segunda Colonia del Periodista en la que creció era residencia de intelectuales a quienes conoció muy de cerca.

La poesía fue amiga de David desde entonces: una relación incondicional que podía consolarlo, persuadirlo, aconsejarlo, ofrecer mundos y estados emocionales inimaginables en cualquier momento. Fue profundo el vínculo que tuvo con su padre y, por supuesto, con su madre Mireya, mujer inteligente y gran lectora. Ambos influyeron contundentemente en su formación y dejaron también en su genética un manantial de versos que con el tiempo fue abrevadero para construir libros como el célebre *Incurable*.

Algunos hijos de escritores reconocidos padecen la fama del padre como una sombra; sin embargo, David ha sabido dosificar la inteligencia y sabiduría heredada con una lucidez a toda prueba, entregándose al oficio por cuenta propia y construyendo una identidad personal en el campo de las letras, alejándose literariamente de la figura paterna, a quien no ha dejado de reconocer como su primer maestro. En una entrevista comentó lo siguiente: "Creo que nunca escribiré tan buenos poemas como los que escribió él, así que ésa es una especie de extraño

consuelo que tiene la forma de una resignación literaria. Yo escribiré lo mío, sin embargo".[1]

Ya en el periodo de juventud, Huerta asumió el compromiso generacional de ruptura en el que los jóvenes tomaron como bandera la revoluciones sociales, la poesía y el rock. Participó activamente en el movimiento estudiantil de 1968 y con el tiempo fue moderando su activismo, pero sin abandonar hasta hoy una posición crítica sobre las políticas públicas que afectan especialmente a escritores y artistas, manifestando resistencia a recortes presupuestales para la educación y la cultura, así como la defensa de espacios públicos para el arte.

En la Universidad Nacional Autónoma de México, donde estudió la carrera de Filosofía y Letras Inglesas y Españolas, comenzó a involucrarse plenamente en actividades literarias y publicó su primer libro: *El jardín de la luz* (UNAM, 1972), gracias a la generosidad y asesoría de los poetas Rubén Bonifaz Nuño y Jesús Arellano Meléndrez. Este último era un jalisciense (nació en Ayotlán en 1923) que entonces trabajaba en la Dirección General de Publicaciones y facilitó la incorporación de autores jóvenes al quehacer editorial, alentando su entusiasmo mediante publicaciones periódicas y autoediciones que ampliaron el panorama literario de la época.

El libro fue recibido con cautela por ciertos sectores de la crítica, pues la presencia de su padre era aún determinante para la incipiente carrera de Huerta. Algunos otros lo acogieron con inteligencia. Vilma Fuentes, su amiga y contemporánea, expresa la pertinencia del libro

---

[1] Alonso, Guadalupe. "David Huerta: Esa otra ciudad que habitan los poetas",en *Revista de la Universidad de México.* Nueva época, número 70, diciembre de 2009. Visto en http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7009/alonso/70alonso.html

para el momento en que vivía el poeta: "nace bajo las iluminaciones del amor, la fe en la dicha, la esperanza truncada de pronto: ruptura amorosa y muerte de la madre".[2]

El Jardín de la luz es, además, una revelación para sus futuras obras: una autoproclama en favor de la disposición expectante del poeta, del lenguaje transparente y el uso ilimitado de vocablos para enriquecer la experiencia sensorial. Huerta se reconoce un poeta de signos, de estímulos resguardados en el valor múltiple de cada palabra, como caleidoscopios verbales, espejos que se construyen en el discurso. "Nocturno", el poema inaugural del libro, ya presenta estos signos:

Un pulso,
una sed,
una sílaba.

... El ojo
que va edificando pesadillas
finge la claridad
... la voz
teje palabras como espejos
para orientarse
en tanta
soledad, espejos que reflejan
la íntima desnudez
de la pupila.

[2] Fuentes, Vilma. "Luz en la poesía de David Huerta", publicado en *La Jornada*. Edición del miércoles 23 de diciembre de 2015. Visto en https://www.jornada.com.mx/2015/12/23/opinion/a03a1cul

Cuatro años después apareció *Cuaderno de noviembre* (Era, 1976), un libro en el que inscribió por primera vez el uso del versículo al igual que José Carlos Becerra, poeta tabasqueño que había fallecido unos años antes y tuvo vasta influencia en los autores de los años setenta. De acuerdo con Maureen Ahern, una de sus traductoras al inglés, con este libro "la poesía de David Huerta da un salto enorme, por cuanto ahora será el lenguaje mismo lo que provee los temas, las imágenes y los referentes de este diario del poeta."[3] La metatextualidad se instaura y "el lenguaje cuestiona al lenguaje" en *Cuaderno de noviembre*. El mundo se edifica, transforma y destruye a través del sujeto que lo enuncia, como puede leerse en el siguiente fragmento:

> El espacio no es sucesivo, sí lo que se dice: en la
> intersección de estos posibles aparece un planeta
> frágil y obstinado. Cuando respiro me adueño del mundo:
> no hay extravío, hay imágenes, la sangre está escrita en la
> secreta red del cuerpo.

Posteriormente vinieron otros libros en los que el poeta ha ido madurando y experimentando amplios universos de la poesía, como *Huellas del civilizado* (La Máquina de Escribir, 1977), *Versión* (Fondo de Cultura Económica, 1978), *El espejo del cuerpo* (UNAM, 1980), *Incurable* (Era, 1987), *Historia* (Ediciones Toledo, 1990; Conaculta, 2009), *Los objetos están más cerca de lo que aparentan* (1990), *La sombra de los perros* (Aldus, 1996), *La música de lo que pasa* (Conaculta, 1997), *Hacia*

---

[3] Ahern, Maureen, "La poesía de David Huerta: código, contexto e idiolecto estético", en *Semiosis*, julio-diciembre 1982, núm. 9, Centro de Investigaciones Lingüístico Literarias. Universidad Veracruzana, pp. 111-136.

la superficie (Filodecaballos, 2002), *El azul en la flama* (Era, 2002), *La calle blanca* (Era, 2006) y la recopilación en dos volúmenes de su obra: *La mancha en el espejo. Poesía 1972-2011* (FCE, 2013).

Cuando *Incurable* traspasó la luz de lo intangible y apareció al público, en 1987, fue uno de los momentos más relevantes de la poesía contemporánea mexicana, que no se había dado desde *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, cincuenta años antes. Se trata de un poema de largo aliento, de casi cuatrocientas páginas, dividido en nueve capítulos. Tuvo en la crítica todo tipo de posiciones, desde aquellos que lo clasificaron como una novela en verso hasta quienes lo vieron como un rosario de versículos filosóficos. Hoy, treinta y dos años después, este libro seductor, de una extraña rareza, sigue levantando interpretaciones diversas.

Según Christopher Domínguez Michael "se le puede someter a las mil y una interpretaciones, aunque acaso sea posible entrar en materia mediante tres maneras: leyéndolo como una larga narración, escuchándolo como si fuese un parloteo joyceano y consultándolo en su carácter de un diccionario privado del modernismo o del posmodernismo."[4] La sinopsis de su segunda edición (2018) señala que es un "poema precioso sin preciosismos, poema llano que no desdeña la extravagante orfebrería de lo hermético ni la violencia revelatoria, poema inspirado que respira por la herida y por el verbo".

Incurable es una experiencia irrepetible en cada relectura, una marea de versos y encabalgamientos, con episodios de reflexión y toboganes narrativos por los que el sujeto se

[4] Domínguez Michael, Christopher. "Incurable, libro abierto", en *Revista de la Universidad de México*. Pp. 31.34.

desliza por los abismos del lenguaje y el amor en permanente ruina. Sus múltiples señales iluminan y hunden a la vez. El siguiente es un brevísimo fragmento en el que las ausencias y el dolor encarnan en una atmósfera urbana:

Adivinar en los almacenes de las palabras dónde se esconde el
rayo, el escondrijo del mundo en la bolsa del día,
la página mercurial que no ha sido escrita y cuya blancura está
recubierta con la tinta de los deseos desalojada por
los nombres,
vagabundeo en busca de esa adivinación en la escuálida y
pegajosa luz de este almacén,
abandonado por las noches y espolvoreado por el hisopo lejano
de un chispazo de fiebre: Este almacén de palabras
donde te sientes el oscurantista, el tuareg, el animal, el
monstruo en la laguna de las denominaciones,
el gato negro sobre las piernas de la reina de las palabras,
el intruso sin credenciales, el prófugo, el anegado, el ladrón
de instrumentos ortopédicos,
el que traga nueces con cáscaras, el que bebe el menstruo en una
copa pompeyana,
el que se asusta con sus propios reflejos, el que pena en la
madrugada de las vacaciones afantasmadas, el que se pone
verde
cuando piensa en su madre con las piernas abiertas y no
precisamente dándolo a luz,
el que tiene una lengua telescópica, el que se duele por ausencias
inventadas y por melancolías falsas,
el que baila una danza de gusanos, el que construye murallas
chinas en sus labios agujerados,
el que brilla como una brújula rodeada de nortes,
el que se lanza en la corriente para rescatar una dentadura

postiza como si fuera una civilización a la deriva,
el que sabe callarse en medio del estruendo, el que se pone las
manos en la entrepierna y aúlla como una hidra delirante
el que se siente un islote y oye el rumor del mar en la
profundidad de los rostros.

Aunque Huerta asegura que "a los verdaderos escritores nos cuesta mucho escribir", *Incurable* es testimonio de una maestría lírica a la que muy pocos poetas han accedido. Después de este libro, optó por otras experiencias sin dejar de lado sus implicaciones fundamentales, como la multiplicidad semiótica y su pasión por "el misterio de los mundos reales y de los mundos posibles".

David Huerta ha sido motivo de estudio para críticos, catedráticos e investigadores, así como estudiantes de Letras. Tal es el caso de la también poeta Minerva Margarita Villarreal, quien en su tesis titulada *Amor y erotismo en la poesía de David Huerta* hace un estudio preciso y certero sobre *Historia* (1990), el libro posterior a *Incurable*. Ella reflexiona sobre el quehacer literario del poeta y su aproximación a la sensibilidad erótica: "Hay un movimiento de los sentidos que despierta la obra de arte. La cauda emocional, el erotismo, la participación de la pulsión deseante en la potencialidad de sus visiones ofrece en esta poesía el enlace para la intimidad mayor, la intimidad del cuerpo, a través del pronunciamiento lírico."[5]

Villarreal comenta que el libro *Historia* contiene un *yo* hechizado por un extraño encantamiento, cuya factura se debe al amor trivial. En "Historia", el poema central del libro,

---

[5] Villarreal, Minerva Margarita. *Amor y erotismo en la poesía de David Huerta, Lectura de Historia*. Noviembre de 1998, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de filosofía y Letras, Ciudad Universitaria.

una experiencia de amor se fragua a partir de la separación de los amantes y sólo es asible y manifiesta en el lenguaje, que recrea la vida en el proceso regresivo y la pérdida que el canto exalta. La poesía de Huerta es rabiosamente contemporánea y Villarreal lo afirma: "parece tocar las puntas de los abismos, el poema es el rostro terreno de la eternidad. Es el filtro expansivo de lo interno: su resolución que no es más allá que revelación de un orden trascendente. Lo que sucede y sigue sucediendo se activa en la posibilidad que las imágenes ofrecen", como en el poema "A fuego lento":

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

Parafraseando a Villarreal, *Historia* es considerada una lectura íntima, nostálgica y desolada en el recorrido del amor, una experiencia épica a puerta cerrada, donde converge la luz barroca que le heredaron poetas de otros siglos. Es un libro donde el héroe en realidad eleva la sonoridad del canto a la sombra de la derrota. Para la autora, adentrarse en la poética de Huerta no fue sencillo y así lo describe: "corona en un perpetuo torrente de imágenes a partir de una acción convergente en la que actúan elementos contrarios". Finalmente, pregunta ¿en quién si no se carga la ineludible culpa, quiero decir, angustia, de esta historia? Y de igual manera, sentencia que *Historia* es quizá el libro de poemas de amor más importante que se haya escrito "en la última década".

Los registros lingüísticos en la obra de Huerta no tienen fin, pues el poeta, en su tenacidad de explorador, serpentea entre la maleza de la palabra buscando signos que permanecen en la penumbra para llevarlos a la luz. Ama la

palabra y por eso se considera un filólogo. Por ejemplo, *El azul en la flama* (2002) es un libro en el que los sentidos se subordinan al lenguaje para deconstruir los fenómenos de la naturaleza, aun aquellos en apariencia modestos y fugaces, como una gota de lluvia o un haz de luz; donde nada sucede sino la palabra y el paisaje, sin la intromisión fallida del hombre y sus consecuencias:

> La lluvia se desgajó como un fruto blanco
> sobre la superficie azul del mundo:
> aquí, allá, se desdoblaron
> cajas y presencias,
> la cauda de los accidentes,
> el infinitesimal estallido inicial del dolor.

Según Arturo Cantú, Huerta encauza el poema a la idea del instante y éste "quiere reducirse a la precisión verbal (gongorina por necesidad y por vocación, y por ello mismo difícil), a mostrar la evidencia fantasmal de lo cotidiano, lo único y lo inesperado, la multiplicidad inconclusa de lo real."[6] Por lo tanto, no se trata de una poesía fácil, predecible, que irá por el mundo recogiendo seguidores emocionales, sino lectores cautos e inteligentes, capaces de permanecer en el verso con los sentidos bien abiertos.

En *La calle blanca (2006)* sucede lo contrario, pues los poemas rompen esa instantaneidad y abren su diámetro, poniendo a su servicio la erudición, la historia, el arte y todos los recursos literarios posibles. Son un contenedor donde el poeta ha arrojado pequeños trozos de la hu-

---

[6] Cantú, Arturo. "El azul en la flama, de David Huerta", en *Letras Libres*, diciembre de 2002. Visto en https://www.letraslibres.com/mexico/el-azul-en-la-flama-david-huerta

manidad con destreza. Como ejemplo, cito uno de estos poemas: "Lecturas para el verano", el cual despliega una ventana entre la realidad y los mundos soñados, colocando al lector en un territorio novedoso, una escena que sólo la palabra y el imaginario pueden sostener:

> Esta cosa intangible que de repente se despliega
> con un furor de dragones suspendidos en un líquido
> cobrizo
> debe ser el cielo sobre Earthsea. Este conglomerado de
> abstracciones
> y de ciencia infusa que de pronto se vuelve
> un astillado esplendor en la maraña renacentista de
> Florencia.

David Huerta apuesta por esa poesía culta, donde el lector debe pensar y desatar los intrincados conflictos del lenguaje. Su obra es cristalina, pero a la vez resguarda como trampa un laberinto de imágenes y significados. Sostiene que el oficio del poeta radica en "crear un lenguaje intencionado para explorar otros territorios, originales e inéditos."[7] De ahí parte su oficio y el largo aliento en algunos momentos de su poesía, en la que cada verso es un dardo que se impacta justo en el centro, pero al mismo tiempo abre grietas. Todo lector que se acerca por primera ocasión a Huerta, debe hacerlo con cautela y paciencia porque se encontrará con un texto inteligente, como cuando se lee *Paradiso*, de Lezama Lima, o *Grosso modo*, de

---

[7] Sánchez, Carmen. "David Huerta: me considero un lector que escribe con gusto", en *El sol de México*, edición en línea. Martes 3 de septiembre de 2019. Visto en https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/literatura/david-huerta-me-considero-un-lector-que-escribe-con-gusto-4128214.html

Gerardo Deniz, dos de sus poetas contemporáneos preferidos. En una entrevista reciente, comentó su postura sobre la racionalidad del poema:

> No creo que la poesía esté al servicio del optimismo. La poesía está al servicio de la inteligencia, la razón, de las posibilidades de que conozcamos nuestras propias mentes. No creo en los motivos del poeta como un individuo irracional y tocado por fuerzas sobrenaturales, aunque desde luego que la inspiración existe; yo la he experimentado en una escala modesta.[8]

A su actividad como poeta, hay que sumar su permanente labor académica, pues ha sido catedrático en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde se ha especializado en poesía en lengua española. También ha sido invitado a impartir cátedras, conferencias y lecturas de poesía en las universidades de Princeton, Harvard, Oxford y Cambridge, entre otras de Estados Unidos, Inglaterra, Latinoamérica y, por supuesto, en el territorio mexicano, donde suma innumerables alumnos. Simultáneamente, ha impartido talleres literarios y cursos breves en la Casa del Lago, en el Instituto Nacional de Bellas Artes, en el ISSSTE, en la Fundación Octavio Paz y en la Fundación para las Letras Mexicanas.

En su rol de editor, columnista y periodista, destaca su trabajo como secretario de redacción en *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica, espacio donde se inició en el campo

---

[8] "La poesía no está al servicio del optimismo", entrevista con Carlos Salinas Maldonado, para el diario *El País*. Edición digital del 7 de septiembre de 2019. Visto en https://elpais.com/cultura/2019/09/06/actualidad/1567793045_912806.html?ssm=TW_AM_CM

editorial y mantuvo actividad durante varios años; además, fue integrante del consejo editorial de *Letras Libres* y director del *Periódico de Poesía*. Ha colaborado en *Diorama de la Cultura*, *El Universal*, *Letras Libres*, *Nexos*, *Punto de partida*, *Novedades*, *Revista de la Universidad* y *Proceso*, entre otras publicaciones periódicas, además de coordinar la publicación de libros y antologías de diversos autores.

La comunidad cultural ha otorgado varias distinciones a David Huerta a lo largo de su vida, entre las que destacan el Premio Diana Moreno Toscano (1971); el Premio Nacional de Poesía Carlos Pellicer para obra publicada (1990); la Medalla "Mártires de Tlatelolco" (1998), otorgada por los estudiantes de la Preparatoria Popular; el Premio Xavier Villaurrutia (2005); el Premio Nacional de Ciencias y Artes (2015) en el campo de Lingüística y Literatura y el Premio Excelencia en las Letras José Emilio Pacheco (2018). Además, fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1970-1971), de la Fundación Guggenheim (1978-1979) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1980). Desde 2016 es creador emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

El Premio FIL, uno de los más prestigiados en lengua española, recae en un momento significativo para Huerta, quien lo recibe con la serenidad que lo caracteriza: "Es un gran honor y una satisfacción enorme después de toda una vida dedicada a la literatura y más bien a la hechura de la poesía. Me considero como un lector que escribe con mucho gusto".[9] Y es que en él la lectura cotidiana es tan

[9] Sánchez, Carmen. "David Huerta: me considero un lector que escribe con gusto", en *El sol de México*, edición en línea. Martes 3 de septiembre de 2019. visto en https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/literatura/david-huerta-me-considero-un-lector-que-escribe-con-gusto-4128214.html

indispensable como el acto de escribir, y como escritor le atribuye una carga fundamental a la influencia de lo leído: con igual dosis se nutre de la novedad que de la tradición, pues las formas tradicionales no han pasado de moda y siempre se vuelve a ellas.

En David Huerta no habitan sólo las líneas de su pluma, sino esa tradición poética a la que ha dedicado infatigables (y fatigables) horas, la cual se remonta a los clásicos, pasando por la Edad Media, el Renacimiento o la Edad de Oro española. Lo habitan también las influencias de sus contemporáneos y la de autores jóvenes en quienes ha depositado su esperanza por la poesía. Ahí están todos: Homero, Virgilio, Garcilaso, Góngora, Quevedo, Sor Juana, Gorostiza, Elliot, Neruda, Pessoa, Ezra Pound, Borges, Lezama Lima, Octavio Paz, José Carlos Becerra, Gerardo Deniz...

Por eso lo admiramos y esperamos nuevas páginas por venir, pues el talento de Huerta es una flama inextinguible donde aún crece el azul y esa luz incurable llamada poesía.

David Huerta en la esfera de los interlocutores

Luis Vicente de Aguinaga

A fines de 2006, David Huerta publicó en el número 45 de la revista *Luvina* un poema titulado "Conversación en Granada (1526)". El poema no figura en la vasta, ya que no exhaustiva compilación de la obra poética de Huerta, *La mancha en el espejo*, por la simple razón de que, al menos hasta la fecha, no forma parte de ningún poemario del autor (y en *La mancha en el espejo* se agrupan los libros de poemas, no los poemas dispersos de Huerta). Con todo, por más que se trate de un poema singular y, hasta cierto punto, aislado, me parece ver en "Conversación en Granada (1526)" una clave general para entender las frecuentes menciones y alusiones al Siglo de Oro que todo buen lector identificará en poemarios como *La música de lo que pasa*, *Canciones de la vida común* y *Hacia la superficie*.

"Conversación en Granada (1526)" consta de cincuenta y seis endecasílabos distribuidos en catorce cuartetos de rimas consonantes abrazadas. Esta regularidad métrica y estrófica, de obediencia clásica, ya es de por sí un rasgo inusual, no sólo en la poesía de Huerta sino en la poesía mexicana del último medio siglo, y aun en la de toda Hispanoamérica. Me atrevo a decir que, pasado el modernismo, apenas un autor importante de lengua española escribió en la segunda parte del siglo xx poemas memora-

bles en cuartetos endecasílabos de rima consonante: Jorge Luis Borges, en cuyos libros publicados a partir de 1960 figuran "Poema de los dones", "Límites", "El Golem" y algunas otras piezas que, por lo demás, posiblemente sirvieron de modelo a "Conversación en Granada (1526)".

El poema de Huerta, dedicado al filólogo, traductor y profesor Antonio Alatorre, comienza con estos versos:

> La voz de Juan Boscán sonó, discreta,
> en el ámbito rojo del palacio.
> El veneciano respondió despacio:
> "Suene tu lengua con la luz secreta
>
> que en la mía Petrarca prodigaba
> con su música exacta, su cadencia
> de acentos y de sílabas. La ciencia
> es medida y enlace, nudo y clava".[1]

El poema comienza *in medias res*. De las palabras que pronuncie Juan Boscán, del palacio en que se halle, de las razones que lo llevaran a Granada lo ignoramos, hasta ese momento, todo. Pero es fácil conjeturar quién es el veneciano que le responde.

Navagero

En la Capilla Real de Granada existen dos retablos del siglo XVI, obra del escultor Alonso de Mena, en los que se atesoran muchas de las reliquias que diferentes parejas

[1] David Huerta, "Conversación en Granada (1526)", en *Luvina*, núm. 45, invierno de 2006, p. 74.

reales fueron acumulando en más de un siglo. En las portezuelas inferiores de cada uno de los retablos hay efigies en altorrelieve de Isabel y Fernando de Castilla, de Juana la Loca y Felipe I, de Carlos I e Isabel de Portugal y de Felipe IV e Isabel de Borbón. El doble retrato de Isabel de Portugal y Carlos I (retrato póstumo, desde luego, en la medida que los emperadores habían fallecido largas décadas antes de la erección del mausoleo) en algo recuerda, quiero creer, al que Tiziano pintara de ambos, cuadro que luego desapareciera y del que se conserva una copia en la colección madrileña de la Casa de Alba: la misma reserva, idéntica gravedad sin pompa y serenidad sin relajación, igual indiferencia recíproca entre la reina y el rey.

Muy distinto en el fondo, aunque similar en la forma, es el doble retrato de Andrea Navagero y Agostino Beazzano que pintó Rafael Sanzio en 1516. Colocados frente a frente —o, mejor aún, pecho a pecho—, ambos modelos miran hacia el pintor según el perfil que corresponde a cada cual: Navagero, por encima del hombro derecho; Beazzano, por encima del izquierdo. Beazzano, barbilampiño y de globos oculares prominentes, da la impresión de ser un hombre apacible y hasta melancólico; Navagero, en cambio, de barba indómita, espaldas anchas, oreja considerable, rostro atezado y mirada inquisitiva, parece un hermano bronco del Baltasar de Castiglione que retratara el mismo Rafael en fecha desconocida (pero en todo caso anterior a la publicación del *Cortesano*, que apareció en 1528, cuando Rafael había muerto en 1520).

Navagero es, por decir lo menos, el *agent provocateur* de la poesía castellana del Siglo de Oro: su charla con Juan Boscán en Granada, en 1526, en la tornaboda de Carlos I con Isabel de Portugal, es el auténtico "kilómetro cero" de la lírica

española del siglo XVI y, por ello mismo, de prácticamente toda la modernidad literaria ibérica e iberoamericana. Gracias a Rafael, es fácil imaginarse a Navagero charlando con Beazzano y, por extensión, con Boscán, aunque ignoro si en latín o en romance. En realidad, lo sencillo es imaginarlo conversando, en la circunstancia y con el interlocutor que sea, puesto que siempre lo hacía, en sentido llano y en sentido figurado, como se infiere del retrato en el Palazzo Doria-Pamphili, de la famosa epístola de Boscán a la duquesa de Soma ("estando un día en Granada con el Navagero") y del hecho mismo de que Navagero fuese impresor, traductor, bibliotecario y embajador.

Tras la conversación con el humanista veneciano, que habría versado a propósito de "cosas de ingenio y de letras, y especialmente en las variedades de muchas lenguas", y en la cual Navagero habría incitado a Boscán a escribir "en lengua castellana sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia",

> Boscán soñó, feliz, con el sonido
> de la estrofa, el aliento de las odas,
>
> las canciones, la lira y el terceto,
> las octavas rëales, las estancias;
> con qué dolor, tristezas y fragancias
> brillarían los timbres del soneto.[2]
>
> Por añadidura, Boscán
> [h]izo otra cosa más: dijo a un amigo
> lo que había descubierto y el consejo

2 David Huerta, "Conversación en Granada (1526)", ibídem.

del Navajero tuvo otro reflejo
más grande, más luciente. Sea testigo
la voz de Garcilaso en la espesura
del prado ameno; sean sus poemas
y su sentir, su lágrima, sus temas
entre las ninfas y la guerra oscura.[3]

Puede anotarse que la charla de Navagero con Boscán es, en principio, una conversación en sentido llano, si bien, posteriormente, al hacer posible la transmisión de un *mensaje* de Boscán a Garcilaso y de Garcilaso a San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Aldana, Lope, Quevedo, Góngora y Sor Juana –poetas, éstos, mencionados o aludidos en el poema de Huerta–, da lugar a una conversación en sentido figurado: el invaluable diálogo del Siglo de Oro.

Garcilaso

Así como hay diálogos inimaginables –por ejemplo, el de Carlos I con Isabel de Portugal en su adusto silencio– los hay desde luego evidentes e ineludibles. Monstruoso y anormal sería creer que Boscán y Garcilaso de la Vega nunca charlaron. De la misma forma, existen relatos y poemas que inician con un "Fue así como…", un "Pensándolo bien…" o un simple "Y…", asegurándose con ello una conexión con materiales anteriores que se vuelve urgente identificar o por lo menos conjeturar.

---

[3] David Huerta, "Conversación en Granada (1526)", p. 75. (Huerta escribe Navajero, como es usual entre los autores que castellanizan el apellido del veneciano.)

Entonces Garcilaso de la Vega
movió la mano y en la página
apareció la Flor de Gnido.

Con estos versos comienza "El otro ejército", poema de David Huerta incluido en la segunda sección ("Pavanas para sonámbulos") de *La música de lo que pasa*, libro de 1997. Si aquí Garcilaso es un sonámbulo, el sueño del que despierta sin despertar es la escritura misma de la "Ode ad florem Gnidi" o "Canción V", que desde sus primeros versos da nombre y sirve de modelo a la estrofa de la lira castellana. La "flor de Gnido" es una escultura –una Venus– de Praxiteles, o más exactamente una copia romana de dicha escultura, y al mismo tiempo es Violante Sanseverino, dama napolitana contemporánea de Garcilaso: a instancias del poeta, la mujer de carne y hueso dialoga con la pieza grecorromana y se refleja en ella.

El poeta caballero levantó luego la pluma,
entrecerró los ojos y pensó en un amigo
que le había rogado escribir
algunos versos amatorios. Reflexionó:

"Ella leerá. Ella, acaso, sentirá
el hondo fuego que late
en los versos, en las estrofas
que parecen dibujar un instrumento músico".

Garcilaso, igualmente, dialoga consigo mismo. Para sí mismo dice las palabras entre comillas, como persuadiéndose del efecto que tendrá su poema. El poeta *reflexiona* tras *pensar* en un amigo que a su vez le ha *rogado* escribir ese poe-

ma, y es un hecho que reflexionar y pensar, lo mismo que rogar, son actos que no sólo presuponen un objeto, sino que implican a un interlocutor (a quien se le ruega) y dan por sentado que uno mismo –el agente propiamente dicho del pensamiento y la reflexión– puede fungir a la vez como sujeto y complemento de tales operaciones.

> Garcilaso volvió a la escritura,
> al arroyo del canto. Puso las últimas
> palabras del poema. Vio Nápoles,
> vio caballos indómitos, vio
> las aves de cetrería, vio el rostro
> de una mujer distante. Vio
> su propia muerte en el asalto y vio
> el otro ejército, los poetas
> que seguirán su huella, el brillo
> de la prosodia castellana –y se distrajo
> con su propia sonrisa,
> mientras la tarde mediterránea
> se disolvía con ardiente dulzura.[4]

Ya concluido, el poema –el de Garcilaso– resulta ser una especie de *Aleph*, una prótesis óptica, un artefacto merced al cual su autor *ve* lo que antes no veía. La escritura es un "arroyo", un fluir espacial y temporal: el mundo y la vida, en sus respectivas amplitudes y duraciones, tienen cabida en ella. En el ademán mismo de *poner* sobre la página ciertas palabras, Garcilaso, "poeta caballero", tiene simultáneamente acceso a su muerte y a su pos-

[4] David Huerta, "El otro ejército", en *La música de lo que pasa*, México: CONACULTA, col. Práctica Mortal, 1997, pp. 56-57.

teridad en la visión de dos ejércitos: uno es el enemigo en el asalto militar que habrá de costarle la vida; otro, el ejército de los poetas que, a imagen suya, materializarán el futuro, que acaso durará lo que dura una tarde frente al Mediterráneo.

"Entonces": la palabra con que da inicio el texto de Huerta significa *poco antes de dar por terminado su poema* y se refiere naturalmente a Garcilaso, el protagonista. En el ritmo, en las alternancias que van de sentarse a escribir a dejar de hacerlo por un momento y volver a la tarea en seguida, el poeta-escritor conversa o se confronta con el poeta-lector. Se diría que uno es el *durante* y otro el *después* de la escritura, pero en realidad los tiempos que conviven dentro del poema son distintos: el pasado irrepetible de una experiencia ya consumada y el porvenir incalculable de sus ramificaciones.

Borges

En la compilación de 1953 de sus *Poemas*, Jorge Luis Borges incluyó algunos que no figuraban en libros anteriormente publicados. Es el caso del excelente "Mateo, XXV, 30". Refiriéndose a ese poema, que luego fue recogido en *El otro, el mismo* (1964), Emir Rodríguez Monegal afirma que "Borges resume [...] su vida entera y llega a la conclusión de que ha sido un fracaso: la vida de un servidor indigno, para glosar las palabras de Mateo aludidas en el título".[5]

[5] Jorge Luis Borges, *Ficcionario. Una antología de sus textos*, ed. de Emir Rodríguez Monegal, México: Fondo de Cultura Económica, col. Tierra Firme, 1985, pp. 464-465.

El poema de Borges consiste, por así decirlo, en la irrupción o hallazgo involuntario de un *Aleph* auditivo, no visual. Asomado a las vías del tren desde un puente, considerando suicidarse acaso, el enunciador de la primera voz del poema (primera no tanto por su relevancia como por el momento en que aparece) refiere la manifestación de "una voz infinita" que pronuncia, más que palabras, "cosas", y que le reprocha, en última instancia, no haber escrito aún "el poema". Esa voz, la segunda, que no es otra que la voz de Dios —la voz del amo atento a la fructificación de las monedas que dejó en custodia, si se vuelve a la parábola evangélica de los talentos, a la que remiten las indicaciones del título del poema—, procede a un tiempo de dos fuentes: "Desde el invisible horizonte / y desde el centro de mi ser, una voz infinita / dijo estas cosas…"[6]

En su libro de 2008, *Canciones de la vida común*, David Huerta recrea el poema de Borges y, al hacerlo, interpreta el evangelio a través de un referente literario. Me refiero, en particular, al poema titulado "Una sombra", diálogo él mismo en su composición interna y diálogo también, como ya se ha visto, en su vinculación con textos de Borges y de San Mateo. La sombra parlante del poema es a la vez la muchedumbre de los otros y el tejido íntimo de la experiencia personal:

> Iba yo envuelto en el ardor de la calle,
> asediado por el miasma, jadeante,
> alejado y lento de mil turbulencias,

[6] Jorge Luis Borges, *Obra poética (1923-1977)*, Madrid: Alianza / Emecé, col. Alianza Tres, 6ª ed., 1990, p. 194.

y una sombra me habló entre la multitud:
"Hemos estado juntos en hospitales
y en medio de la sombra acezante del alcohol,
exaltados, confusos, y locamente esperanzados,
no sabiendo cómo llegamos ahí, exhaustos
de tantos versos dichos y repetidos. ¿Y no puedes
comenzar el poema? Eres incapaz de atrapar
esas palabras que nos rodearon tantos días
como ahora te envuelve este calor deletéreo…"

Todavía en este punto, la forma del poema reproduce la forma de su modelo. Como en el poema de Borges, en éste la voz oída reprende y amonesta sin aguardar ninguna reacción. Pero es apenas el comienzo: a partir de la segunda estrofa, el poema se vuelve conversación, incluso confesión, y el interlocutor, sensible a la respuesta del *yo* que anima el poema, es auténticamente su sombra, proyectada en el suelo:

Bajé la mirada y le respondí a la sombra:
"No sé cómo he llegado hasta aquí. Estuve perdido
en los caminos más tortuosos, contigo. Tú
me sacaste de aquel pozo y me devolviste
al tráfago de los días: vivo. Ahora
no sé cómo puedo regresar
a donde siempre he estado
y comenzar el poema".

"Recuerda –dijo la sombra– el mediodía
en que te llevé por estas mismas calles
y hablamos de cierta serenidad,
de ciertas oscuridades. En esa certeza múltiple
debes encontrar el poema".

> Le dije entonces: "Hay una oscuridad que no puedo
> entender. Es la confusión de las palabras, la imposibilidad
> de que digan lo que quiero decir".

Debe comprenderse, pues, que hay de oscuridades a oscuridades, y que sobre todo es una la que se resiste al entendimiento: la opacidad, impenetrabilidad o "confusión de las palabras". La sombra es un guía, sin duda, un Virgilio en el "ardor" estival de una calle inhóspita, y su rol es, por lo tanto, pedagógico (no punitivo, como en el poema de Borges). Otras oscuridades, como la de la propia sombra, son variantes de la "serenidad" que se ansía recobrar.

> Y la sombra me dijo: "Busca en todos lados
> de cada palabra y aun detrás de ellas. 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".
>
> Luego la sombra se desvaneció y en el eco
> de su murmullo al desaparecer
> pude mirar con ojos frescos y sentir con otros sentidos
> el ardor de la calle y cada una de sus palabras.[7]

Es evidente que ambos poemas, tanto el de Borges como el de Huerta, son artes poéticas. Conviene observar

---

[7] David Huerta, "Una sombra", en *Canciones de la vida común*, México: K, 2008, pp. 37-38.

cómo en el penúltimo verso de los arriba citados ("pude mirar con ojos frescos y sentir con otros sentidos") resuena el "demorado, inmenso y razonado desarreglo de los sentidos" de Rimbaud. Sentidos que, tras el diálogo con la sombra, trastornados y dislocados, ya son "otros" en el poema de Huerta.

Basta con parafrasear algunos versos para deducir o reconocer, más que una idea, una práctica de la poesía según David Huerta. Escribir es *desatar*, con la mano que blande la pluma, ciertas voces escondidas, "misterios / del ritmo, de la conversación y de los libros". Más que tres fuentes, tres presencias incontrovertibles, acaso las mayores en la poesía del autor de *Versión* y *Cuaderno de noviembre*: la lectura, el diálogo amistoso y la exaltación del ritmo como tal, ajeno muchas veces al significado en su acepción más discursiva.

Ríos de lodo

Es realmente sencillo, para un lector de David Huerta, entresacar de sus libros determinados giros lingüísticos, nombres propios o imágenes que remitan al Renacimiento europeo, en particular al italiano, al francés y al ibérico. No son elementos decorativos: robustecen el flujo de los poemas en los que se leen y aparecen mezclados en ocasiones con figuras de órdenes diversos. He aquí una muestra rápida: en *Lápices de antes* (1993) consta la descripción de "una muchacha tan blanca que Florencia, allá abajo, / era una forma de la ceguera"; se habla "de Sanzio, de Simone Martini y de la Maestà de Duccio" en *El azul en la flama* (2002); pasan por *La calle blanca* (2006) menciones a Pisanello y a "cajas de Cornell y Tizianos"; y un poema en prosa

de *Hacia la superficie* (2002) termina con este párrafo que yo no dudaría en calificar de poliédrico:

> Ríos de lodo se fugan por un ángulo invisible de la pintura renacentista, mecates sombríos se anudan erráticamente sobre cerámicas, equivocaciones toman la forma de esta mano o daga y actos y actos que ocurren bajo techos anónimos, actos hay de diferente significado y diversa textura cuyo sentido se ha borrado en la ebriedad del tiempo.[8]

Ahora bien, ¿de qué Renacimiento se trata, más allá de Florencia, Roma y la pintura del Trescientos, el Cuatrocientos y el Quinientos? Pues bien: se trata de un Renacimiento no desprovisto de resonancias poéticas y artísticas modernas, de un Renacimiento en que Cervantes procede de Borges y Shakespeare de Peter Greenaway, de un Renacimiento en el que Garcilaso compone sus odas al tiempo que se representa –sonriendo– el porvenir de la prosodia castellana. Se trata, en fin, de un ideal de Renacimiento: no tanto de una edad como de una disposición del espíritu: ese Renacimiento claramente dialógico encarnado por Andrea Navagero, cronista y político, erudito y traductor, editor y viajero, naturalista y poeta.

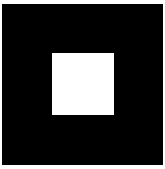
Semejante "juntura de sintagma y sueño", híbrido de construcción verbal y trance inconsciente, vertebra muchos de los poemas de Huerta y los conduce hasta sus últimas consecuencias. La mezcla es de alta densidad y, de tan

[8] David Huerta, *Hacia la superficie*, Guadalajara: Filo de Caballos / Ayuntamiento de Zapopan, col. El Fulgor, 2002, p. 18.

espesa, intimida. En su verdad –que casi nunca es referencial, sino inmanente– casi siempre hay lugar para cierta proliferación, incluso para cierta palabrería: lugar para el "cachivache" y los "cacharros", que protagonizan "el fecundo sonambulismo / de la realidad".

IV

Muestra de obra
David Huerta



Abrazados

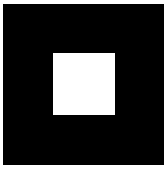
Te abrazo y en el agua de oro
se inicia
una perfumada ondulación.

Te abrazo, cierro los ojos
y estamos en Bagdad.

Te abrazo lentamente
hasta que una electricidad
de sábanas y relojes
me enciende cada hueso.

Te abrazo, en fin: cierras los ojos,
abro las manos
para sentir la playa delgada
de tu espalda. Me abrazas

y caemos en un arroyo, alveolo,
filo de olvido,
fijeza de espuma y llamarada.



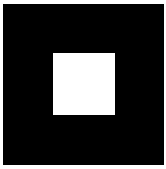
Abres y cierras

Abres un filo de navaja
para que gotee la transparencia.

Cierras el sonámbulo cubo de la noche
y un río de sombra se derrama.

Abre y cierras el diafragma líquido
de mi corazón —y amanezco

en el decuplicado y lento
destello de tus manos.



El agua de los bosques

Para Verónica Murguía,
por su novela El fuego verde

La doble transparencia de las aguas
en el verdor del bosque
—pues en el cristal terso
dos veces clara luz se disemina:
una hacia adentro, alta;
otra hacia el exterior, multiplicándolo—
para tus manos puras y tus ojos
quiero ahora que el tiempo perfecciona
la sangre de los cuerpos,
el aire de las bocas, los fulgores
de la vida viviéndose en nosotros.

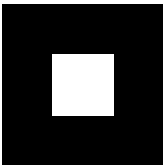
Caminas entre árboles
y el azul instrumento
de las hondas imágenes
—el curvo cielo, su volante seda—
se entreteje, fugaz, con el follaje.
Tenue va construyéndose
tu fábula entre silbos y murmullos.

Un agua diferente y más fluida,
glauca tela del mundo,
celeste proyección de las pupilas,

es tu mirada. El bosque
te busca y te rodea
y tú con ojos ávidos
lo recorres sedienta.

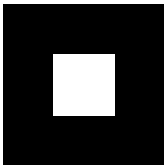
Y más allá, en confines
intocados, recónditos, salvajes,
otra que no eres tú ve tu soñada
historia en otros ámbitos.
Pero son estos bosques
y tú y ella son otra, son la misma,
en la oscilante magia de las runas.
Eres tú la que cerca
del agua de la fuente
se detiene de pronto y en el filo
del ocaso dorado
ve reflejada el agua
que reverdece: hoja de tu espíritu.

Por eso, por el nudo
de llama y fuente, quiero que tus manos
entren hasta el arroyo de los bosques
y allí, por un momento y para siempre,
descubran el destello
del otro fuego, al fin: el fuego verde.



Plegaria

Señor, salva este momento.
Nada tiene de prodigio o milagro
como no sea una sospecha
de inmortalidad, un aliento
de salvación. Se parece
a tantos otros momentos.
Pero está aquí entre nosotros
y crece como una luz amarilla
de sol y de encendidos limones
—y sabe a mar, a manos amadas,
huele como una calle de París
donde fuimos felices. Sálvalo
en la memoria o rescátalo
para la luz que declina
sobre esta página
aunque apenas la toque.



After Auden

If equal affection cannot be,
Let the more loving one be me.

1

Si dos se quieren de veras
es imposible, no obstante,
que brille igual el diamante
sobre la espiga y las eras.
Leyes de Amor verdaderas
proclaman inequidades.
Ante el mundo y las edades,
yo sólo digo que quiero
ser el más amante. Espero
me lo otorguen las deidades.

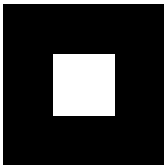
2

Si en el amor igualdad
no es posible, pido ahora
—en esta inestable hora—
un poco de eternidad.
En la abierta claridad
de mis palabras quisiera
decir todo lo que espera
mi deseo más profundo:

ser quien más ama. En el mundo
no habrá dicha tan certera.

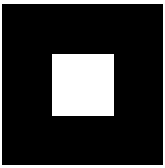
3

Si no es posible, en amor,
corresponder igualmente
con la piel y con la mente,
diré cuál será mi honor:
vivir con ávido ardor
como el más amante. Quiero
tal don del cielo y espero
me favorezca y conceda
este fuego y esta seda
para mi imán y tu acero.



Todo lo que no se vio

No se vio el horizonte, no se vio tampoco
la punta de la montaña; no se vio el mar
ni se vio el bosque y ninguna de las hojas
se vio. No se vio al padre ni a la madre,
no se vio a los hijos ni a los sobrinos,
no se vio el cráter ni el nardo ni la gusanera
ni el friso sublime. No se vio el desierto
ni la nieve de los polos ni la provincia
llamada No Se Sabe Dónde, ni el reino
de Nunca Jamás ni el momento llamado ayer
ni el minuto baldío en la carátula del reloj,
un reloj que tampoco se vio. Los ojos cerrados
no pudieron ver ni tampoco
pudieron ver los ojos abiertos.
El Aleph se ocultó y quedó envuelto
en invisibilidad y la oscuridad se ocultó
en la luz y no se vio y la luz se dobló
sobre sí misma y el color gris aparentó
esconderse en el color azul y éste a su vez
en el color blanco y los numerosos cuadros
del Palacio de Invierno se juntaron en un remolino
como dice Osip Mandelstam y ese remolino giró
en un vértigo nunca atestiguado por nadie
y dio como resultado una imagen que al final
tampoco pudo verse, un amasijo
de abismo, dolores y exaltaciones
y música verbal
y trasmundo: la *Divina Comedia*.



Ayotzinapa

Mordemos la sombra
Y en la sombra
Aparecen los muertos
Como luces y frutos
Como vasos de sangre
Como piedras de abismo
Como ramas y frondas
De dulces vísceras

Los muertos tienen manos
Empapadas de angustia
Y gestos inclinados
En el sudario del viento
Los muertos llevan consigo
Un dolor insaciable

Esto es el país de las fosas
Señoras y señores
Este es el país de los aullidos
Este es el país de los niños en llamas
Este es el país de las mujeres martirizadas
Este es el país que ayer apenas existía
Y ahora no se sabe dónde quedó

Estamos perdidos entre bocanadas
De azufre maldito
Y fogatas arrasadoras
Estamos con los ojos abiertos
Y los ojos los tenemos llenos
De cristales punzantes

Estamos tratando de dar
Nuestras manos de vivos
A los muertos y a los desaparecidos
Pero se alejan y nos abandonan
Con un gesto de infinita lejanía

El pan se quema
Los rostros se queman arrancados
De la vida y no hay manos
Ni hay rostros
Ni hay país

Solamente hay una vibración
Tupida de lágrimas
Un largo grito
Donde nos hemos confundido
Los vivos y los muertos

Quien esto lea debe saber
Que fue lanzado al mar de humo
De las ciudades
Como una señal del espíritu roto

Quien esto lea debe saber también
Que a pesar de todo

Los muertos no se han ido
Ni los han hecho desaparecer

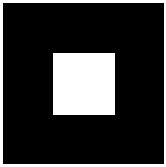
Que la magia de los muertos
Está en el amanecer y en la cuchara
En el pie y en los maizales
En los dibujos y en el río

Demos a esta magia
La plata templada
De la brisa

Entreguemos a los muertos
A nuestros muertos jóvenes
El pan del cielo
La espiga de las aguas
El esplendor de toda tristeza
La blancura de nuestra condena
El olvido del mundo
Y la memoria quebrantada
De todos los vivos

Ahora mejor callarse
Hermanos
Y abrir las manos y la mente
Para poder recoger del suelo maldito
Los corazones despedazados
De todos los que son
Y de todos
Los que han sido

2 de noviembre de 2014. Oaxaca



Vaso y cristal

Una vez puse un pedazo de cristal de roca que Andrés King me regaló, dentro de un vaso de plástico azul que me robé del pabellón 9 del Hospital Español. Esperé. Miré intensamente el vaso —más bien horrendo en su vulgaridad industrial— para ver si sobrevenía alguna reacción: quizá recibiría yo una descarga o del vaso empezarían a salir las ondulaciones, no sabía si mefíticas o balsámicas, de una Nueva Sustancia.

Recordaba aquello de Flaubert acerca del interés que despierta cualquier objeto si uno lo mira durante el tiempo suficiente. Recordaba las legendarias historias de los alquimistas. Recordaba películas de ciencia-ficción. Recordaba, debo reconocerlo, un montón de tonterías: o mejor aún: el hecho de recordarlas mientras veía aquel vaso con aquel pedazo de cristal era una tontería.

El pedazo de cristal de roca que me regaló Andrés King era un objeto mágico para mí por razones que yo desconocía, que Andrés no me había explicado y que yo me saqué de la manga. Lo traía todo el tiempo, en aquella época, en el pequeño bolsillo derecho de mis pantalones vaqueros, el recipiente tradicional de las monedas de baja denominación con las que ese objeto precioso se rozaba. ¿Querría que las vibraciones sobrenaturales del cristal contaminaran la morralla y ésta se multiplicara para darme dinero abundante? Lo dudo.

La historia del vaso de plástico azul es la siguiente: de él bebía yo el agua que me ayudaba a tragar la medicina

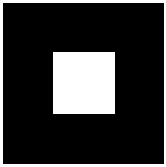
con la que en el Hospital Español consiguieron sacarme de una depresión styroniana.

Vaso y cristal significaban mucho para mí. Ponerlos juntos significaría aún más, pero yo no alcanzaba a sospechar qué.

Seguía mirando aquel vaso con ese cristal adentro. "Pero si son nada más cosas, objetos inanimados, cachivaches de la vigilia indiferente", me dijo una vocecita antipática que solamente yo escuchaba. "No va a pasar nada, pues ¿qué quieres que pase?"

El vaso azul con el cristal adentro. Inmóviles, depositados spinozianamente en su ser —como nos enseñó a decir Borges—, persistiendo y sin fondo, con una imperturbable unidimensionalidad en su obstinada manera sin estilo de estar presentes, impenetrables y mudos.

Qué fastidio. Me puse el mentón en la palma de la mano derecha y entrecerré los ojos. Tenía una cita más bien aburrida que empezó a parecerme muy emocionante en comparación con esa espera estúpida. Me puse un saco de pana café para irme a la librería de la cita y me olvidé por un instante del vaso y del cristal. Tomé mis cosas —mis otras cosas, las vivas y pertinentes: cuadernos, lápices, libros, hojas para escribir si tenía que esperar, dos revistas— y abrí la puerta. Empecé a salir de la casa. Con el rabillo del ojo y el equivalente en la nariz y en los oídos de esa comisura, percibí una melodía perfumada y azul que salía del vaso con el cristal.



Amplificación de Mairena

(Lo que sigue debe leerse en relación con esto: Antonio Machado, *Juan de Mairena*; primera página.)

Agamenón recorrió el horizonte marino con mirada de tigre y sintió a sus espaldas la pulsación agreste del ejército griego. Veía las naves, el mar color de vino. Pensaba nostálgico en la casa solariega a donde iría después de la guerra a zurcir sus ropajes como lo hicieron, según las hagiografías, los héroes de la profunda antigüedad. Suspiró ante la inmensidad de las aguas y las enormidades del tiempo. Se sentía virtuoso, valiente, honesto; conocía bien la fidelidad de los soldados y la lealtad de los capitanes. Pero la renuncia de Aquiles, el colérico pelida, a combatir, había hundido a sus guerreros en una impaciencia peligrosa y él estaba molesto, distraído; hacía todo lo posible por conservar un gesto de buen humor. Una sonrisa pícara, socarrona, le matizaba el rostro requemado por el sol de tantas campañas.

De su meditación lo sacó la cercanía inquieta del humilde porquero encargado de los establos aqueos y, por lo tanto, de la comida. En voz muy baja, le hizo a Agamenón una pregunta que éste no comprendió: "Dímelo otra vez, pero aprisa, que no tengo tu tiempo." El porquero repitió lo dicho: algo sobre las raciones que disminuían de modo alarmante. Con un gesto desdeñoso, el rey intentó despedir al porquero, un hombrecillo mal vestido que nunca vería reconocidos sus mínimos servicios en la retaguardia. "No te

creo. Los dioses me han dicho otra cosa; lo que dices es falso", sentenció Agamenón. En ese momento sonó la voz del anciano Néstor, mentor de los atridas y sabio sin tacha:

—La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero.

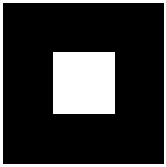
Agamenón volteó hacia Néstor y le dijo: "Conforme. Estoy de acuerdo." El porquero bajó la mirada y murmuró: "No me convence. No estoy de acuerdo", y de inmediato, aterrorizado, se arrepintió de haber abierto la boca.

El rey miró desde su altura y su fuerza al porquero diminuto. "No tengas miedo. Anímate. Me gusta discutir, me encantan los debates." El porquero pensó en la muchedumbre de los ejércitos y las naves, en cómo los dioses favorecen siempre a los poderosos, en la voluntad misteriosa que le daba al rey su autoridad formidable. Titubeó y habló de nuevo, en un susurro, de las raciones menguantes.

El jefe miró a Néstor de reojo y se volvió al porquero pero no dijo nada. Se alejó rumbo a su tienda. Sabía que él, hombre predestinado, era dueño de la razón; ya se había olvidado del asunto. Siempre estaba en lo cierto. Tenía la verdad en un puño.

El pequeño porquero miró al noble Néstor. ¿Discutiría con el rey? ¿Sería posible debatir con un ser semidivino? Trató de imaginarse la verdad, esa deidad esquiva, y se quedó callado.

Muchos años después el porquero murió, satisfecho por no haber estado de acuerdo con Agamenón aquel día memorable. Fue el orgullo de su vida entera pero de nada le sirvió en su entierro de pobre.

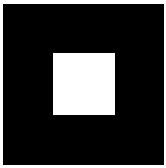


El soldado universal

En los tercios de Flandes vi llamas sobre el lodo, altas y desmañadas como los harapos de una bruja, brillantes a pesar de los sudores y de la sangre derramada, que me llegaba sólo un palmo debajo de la rodilla. En la batalla de Santa Ana del Conde estuve a dos metros del simpático general sonorense minutos antes de que lo alcanzara el obús que le desprendió un brazo. En Ypres me cubrió una nube de gas mostaza y al salir de ella tropecé con una pierna inglesa, tachonada de *shrapnel*, que había perdido su cuerpo. En medio del bombardeo de Dresde abandoné mi batería antiaérea porque la tormenta de fuego había encendido la ciudad de punta a cabo como una peste infernal. En las playas de Normandía examiné los cadáveres mojados y ametrallados desde la caserna de los *boches*, ¡malditos sean y maldita sea su madre! Durante el Ofensiva del Tet vi cómo los rubios musculosos y los negros monumentales huían despavoridos, y nos dejaban el campo libre para prender hogueras apocalípticas con los aviones y los pertrechos que nos negábamos a utilizar, aunque buena falta nos hacían.

Todo lo he visto; lo he sentido todo, y todo me ha recorrido las entrañas y el sueño: lo arrancado y lo exánime, lo sucio y lo desgarrado, miembros y ojos con la impronta de los castigos.

Ahora me tiendo a tratar de pensar, pero tengo la mente en blanco. Miro el cielo y pasa un *jet*. Miro la tierra y siento la desgarradura de los fenómenos. Pienso apenas en lo que leí alguna vez en un libro sudamericano, aquellas palabras diáfanas y tristes de un improbable poeta árabe: *Ojalá yo hubiera nacido muerto*.



Regresos y peregrinaciones

Un verso contiene dentro de sí un regreso: eso significa la palabra, además del sentido conocido y común: "línea de escritura" y más específicamente, "sucesión de palabras gobernada por principios rítmicos y acotada por modulaciones prosódicas". Está relacionada etimológicamente —es decir, históricamente— con el verbo latino *vertere*: "girar, hacer girar, dar vuelta" y también "derribar, cambiar y convertir"; de ahí, también, el verbo "derramar". *Verso* es asimismo el participio pasivo del verbo *vertere*: es, ontológicamente, lo girado, lo hecho girar, lo dado vuelta, lo "regresado". (Debo la mejor parte de estas anotaciones al *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, de Joan Corominas).

Un verso aislado debería ser, por lo tanto, inconcebible: en estricto sentido, únicamente puede ser pensado en relación con otro verso, con otros versos. Sin embargo, he aquí un hecho incontrovertible: recordamos multitud de fragmentos poéticos aislados. Digámoslo, entonces, de esta manera: aun cuando sean recordados en soledad, o alejados del organismo al cual pertenecen, los versos, criaturas memoriosas, contienen dentro de sí, virtualmente, los versos anteriores y posteriores a su aparición: todos y cada uno de ellos regresan, pero con otras modulaciones semánticas y con matices diversos de prosodia, acentuación, andadura rítmica —son los mismos y son diferentes: son otros versos, pero *son versos*.

Un verso contiene en potencia la memoria, el recuerdo, la evocación de otros versos: éstos son necesarios para su existencia y sin ellos el verso aislado es un miembro separado de su cuerpo, una rama sin árbol o cualesquiera otras imágenes indicativas de esa separación, divorcio forzado o mutilación.

Un verso es como *el hombre* en el sermón más célebre de John Donne. Donde se lee "*man*", leamos "verso"... o "*verse*": "No man is an *Island*, intire of it selfe; every man is a piece of the *Continent*, a part of the *maine*" (*Meditation* XVII; 1624).

El continente y el *maine* —es decir, el mar océano— son los poemas a los cuales pertenecen los versos "aislados", convertidos en "islas a la deriva", transformados en piezas desprendidas de un centro, reino, república, federación u orbe complejo —el poema. Éste es a la vez el conjunto de las aguas oceánicas (*deniz*, en turco) y la tierra firme, los territorios continentales.

Casi siempre recordamos los versos del principio de un poema: ¿son por eso los versos *principales*? No, desde luego; o no lo son, en muchos casos. Le dan sus palabras a esos *índices* tan útiles en los libros de poesía: los índices de primeros versos. Recordamos, por ejemplo:

Yo que sólo canté de la exquisita
partitura del íntimo decoro...;

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis...;

A mis soledades voy...;

Miré los muros de la patria mía...

Aprended, Flores, en mí...

Algunos lectores no consideran esos versos como meros recuerdos o pedacería de su memoria: piensan y sienten otra cosa, mucho mayor, más decisiva y profunda —esos versos inolvidables, imborrables, determinan la textura interior de sus vidas, son la materia de la cual ellos están hechos, con la cual se configura su humanidad. Son los mejores lectores, sumergidos hondamente en la experiencia literaria, es decir: en la poesía, y no nada más por la simple razón de recordar puntualmente esos pasajes rítmicos, instrumento canónico o vía consagrada de la poesía —sino por su convicción profunda, verdaderamente orgánica, de percibir una identidad entre la poesía y la literatura.

Para esos lectores, la poesía *es* la literatura. El viaje al interior de la poesía —a través de esas puertas o ventanas: los versos— es el viaje hacia la literatura, como dice lúcidamente Francisco Márquez Villanueva en su ensayo sobre el cervantino *Viaje del Parnaso*.

Versos iniciales: ¿versos principales? Los cuatro primeros versos de la Dedicatoria de las *Soledades* gongorinas configuran una diminuta constelación poética: cuando son bien leídos —metido el lector en ellos, genuinamente; explorador de sus interiores, de sus intimidades de sentido y sonido—, ese puñado de palabras revela una vida, el sentido de una obra, la cifra de una ambición espiritual y artística. Hélos aquí:

> Pasos de un peregrino son errante
> cuantos me dictó versos dulce musa,
> en soledad confusa,
> perdidos unos, otros inspirados.

"*Three G's and an E flat… nothing more*" ("tres Soles y un Mi bemol… nada más"), dice Leonard Bernstein acerca de las notas iniciales de la sinfonía más famosa del mundo: la Quinta de Beethoven; luego, el músico norteamericano explica con lucidez y buen humor el "significado" de esas cuatro notas, en sí mismas y en relación con la sinfonía entera, y por supuesto con el primer movimiento (*Allegro con brio*). ¿Beethoven y Góngora? ¿Un poema puede, en buena ley, ser comparado con una sinfonía? Leamos a Antonio Carreira:

> Las *Soledades* son la sinfonía inacabada de Góngora (1561-1627), porque su autor sólo llegó a componer dos de las cuatro partes proyectadas, y porque la segunda está asimismo incompleta; una sinfonía, como tantas otras, precedida de una introducción breve y solemne, que es la dedicatoria, cuyos cuatro versos iniciales exponen el tema principal.

Aquí no me voy a ocupar de los conocimientos musicales de Antonio Carreira: es un melómano con toda la barba y cualquier lector de sus ensayos, artículos y ediciones puede comprobarlo con sus frecuentes consideraciones, citas y alusiones musicales. (La cita sobre la inacabada sinfonía gongorina proviene de la edición hecha por el Fondo de Cultura Económica, en 2009-2010, de los dos grandes poemas barrocos de nuestra lengua: el de Góngora y el *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz, editados respectivamente por Carreira y por Antonio Alatorre). Para quien tenga una noticia, así sea mínima, de los alcances de la obra filológica, crítica e histórica de Carreira, el grado de su autoridad ante la obra gongorina está fuera de duda; es únicamente comparable a la auto-

ridad de Robert Jammes, espejo de críticos —y "príncipe de los gongoristas modernos", como lo llamó Antonio Alatorre en ocasión memorable.

Si quisiéramos seguir la señal de Leonard Bernstein, deberíamos decir sobre la Dedicatoria de las *Soledades* algo como esto: "Tres endecasílabos y un heptasílabo… nada más". Luego vendrían las necesarísimas observaciones sobre el hipérbaton, la rima central de ese pasaje y su posible sentido (musa/confusa), los pasos y los pies (los pies de la anatomía, los pies métricos), la expresión consabida "pasos perdidos". Vale la pena explicar o bordar un poco en torno de esos puntos.

Las diecinueve palabras del principio de la Dedicatoria dibujan varias cosas a la vez; entramos así, de inmediato, en el simultaneísmo de la escritura gongorina. Esos cuatro versos hablan de varios temas, y lo hacen al mismo tiempo: el tema del poema y su protagonista; las condiciones en medio de las cuales fue compuesto el mayor poema de nuestro idioma; el género de la composición; la forma del poema, por cierto extraordinaria: es una *silva*, módulo compositivo muy libre y suelto, escogido por Góngora para el poema de su vida. Otros autores escribieron silvas, como Quevedo; nadie alcanzó una perfección semejante en ese fluido molde o cauce —ni mayor prodigalidad: es la silva más extensa y complicada—; ni siquiera la formidable sor Juana Inés de la Cruz, quien compuso su *Primero sueño* "imitando a Góngora".

La progresión de un peregrino puede ser imaginada como un camino sin retorno; pero también puede ser representada como el anhelo de ese regreso imposible o erizado de dificultades, anhelo sentido en medio de aventuras sin cuento. Algo sabemos sobre el peregrino de las

Soledades: es joven, "náufrago y desdeñado sobre ausente", proviene seguramente de una familia aristocrática; sabemos mucho más acerca del poeta de cuya imaginación salió para protagonizar un poema extraordinario.

El peregrino anda errante: camina sin rumbo por las riberas vecinas al lugar de su naufragio; es un "peregrino de amor": atormentado por una pasión erótica imposible o difícil, se ha embarcado y su singladura ha terminado mal: la nave se ha hundido y lo ha dejado vagabundo por países desconocidos. Quisiera volver, seguramente. No lo sabemos con certeza. Góngora no concluyó las cuatro *Soledades* y acaso habría hecho volver al joven a su lugar de partida: así sus pasos no se habrían perdido y el reencuentro con su amada tendría, quién sabe, un final feliz.

El peregrino —empapado, exhausto— es acogido por unos cabreros y a partir de ese momento, de esa noche pasada en un "bienaventurado albergue", va de sorpresa en sorpresa. La vida de la "gente sencilla del campo" lo llena de asombro. He aquí el tema extraordinario del poema gongorino: el mito de la Edad de Oro.

Pero hay otro mito en el fondo del poema. Es un mito dibujado como con una punta de plata en el principio mismo de la obra: en los cuatros versos de la Dedicatoria. Es el mito de la poesía, el mito de la palingenesia poética: la regeneración del mundo por medio de las palabras; la recreación del gran tema de la Edad de Oro por medio de una silva monumental como un río, poderosa como una sinfonía.

Si la Edad de Oro ocurrió en un pasado transhistórico, la poesía tiene el poder de hacerla regresar, en sus ámbitos y con sus medios: las palabras, los versos, los ritmos.

Roberto Calasso ha explicado cómo los dioses ya no están allá afuera, en el cielo, en las montañas, en los abismos marinos; están en los libros: ahí viven y están animados y hablan y se relacionan con nosotros. Algo semejante ocurre con los mitos; Góngora lo sabía. Su poema contiene el mito de los grandes regresos y de las interminables peregrinaciones de los hombres y de la tierra, del mar y de los animales, de los pájaros y de la sexualidad, de la fiesta y de las celebraciones del cuerpo atlético bajo el sol de las riberas, de las constelaciones y las navegaciones. Todo eso está en los versos peregrinos y en los pasos —pies del peregrino y del poeta, pies métricos—, inspirados por la musa *daimónica*, algunos perdidos, imperfectos, pues la perfección no es asunto de los hombres.

Las *Soledades* atesoran el mito de la poesía, siempre vagabunda y siempre en trance de regresar a quedarse, quién sabe por cuánto tiempo, entre nosotros.

Noticia sobre los textos

Los poemas "Abrazados, "Abres y cierras" y "Plegaria" provienen del libro *La música de lo que pasa* (1997).

"El agua de los bosques" y "Todo lo que no se vio" forman parte del libro *Los instrumentos de la pasión* (2019).

Las décimas espinelas "After Auden" son el primer poema del cuadernillo del mismo título publicado en 2018.

"Ayotzinapa" fue un encargo del pintor Francisco Toledo para una instalación de Día de Muertos en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO); estuvo expuesto en los muros de ese museo durante varias semanas, a partir del 2 de noviembre de 2014. El autor de estos versos juzga que ya no le pertenecen: son de la comunidad que apoya solidariamente, en el mundo entero, a los padres de los normalistas asesinados y desaparecidos en Iguala, Guerrero, México, el 26 de septiembre de aquel año. El *blog* londinense *Asyomptote* dio a conocer globalmente el poema en traducciones a varios idiomas, por iniciativa de la editora Sophie Hughes.

"Vaso y cristal" apareció en el suplemento literario *La Jornada Semanal* en marzo de 1996.

"Amplificación de Mairena" fue publicado en el diario *El Universal* en julio de 2019 en la columna "Libros y otras cosas".

"El soldado universal" forma parte del libro *El ovillo y la brisa* (2018).

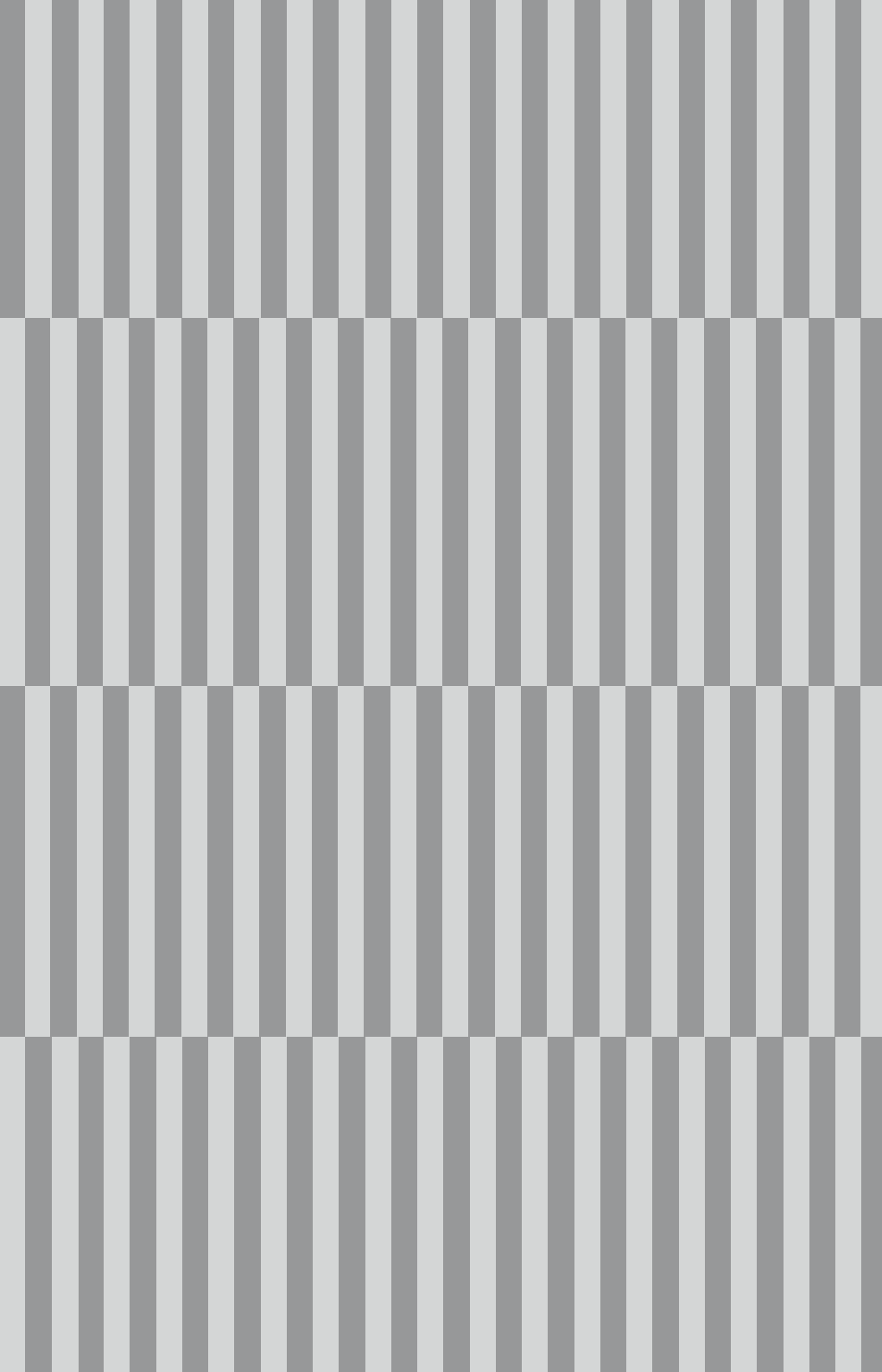
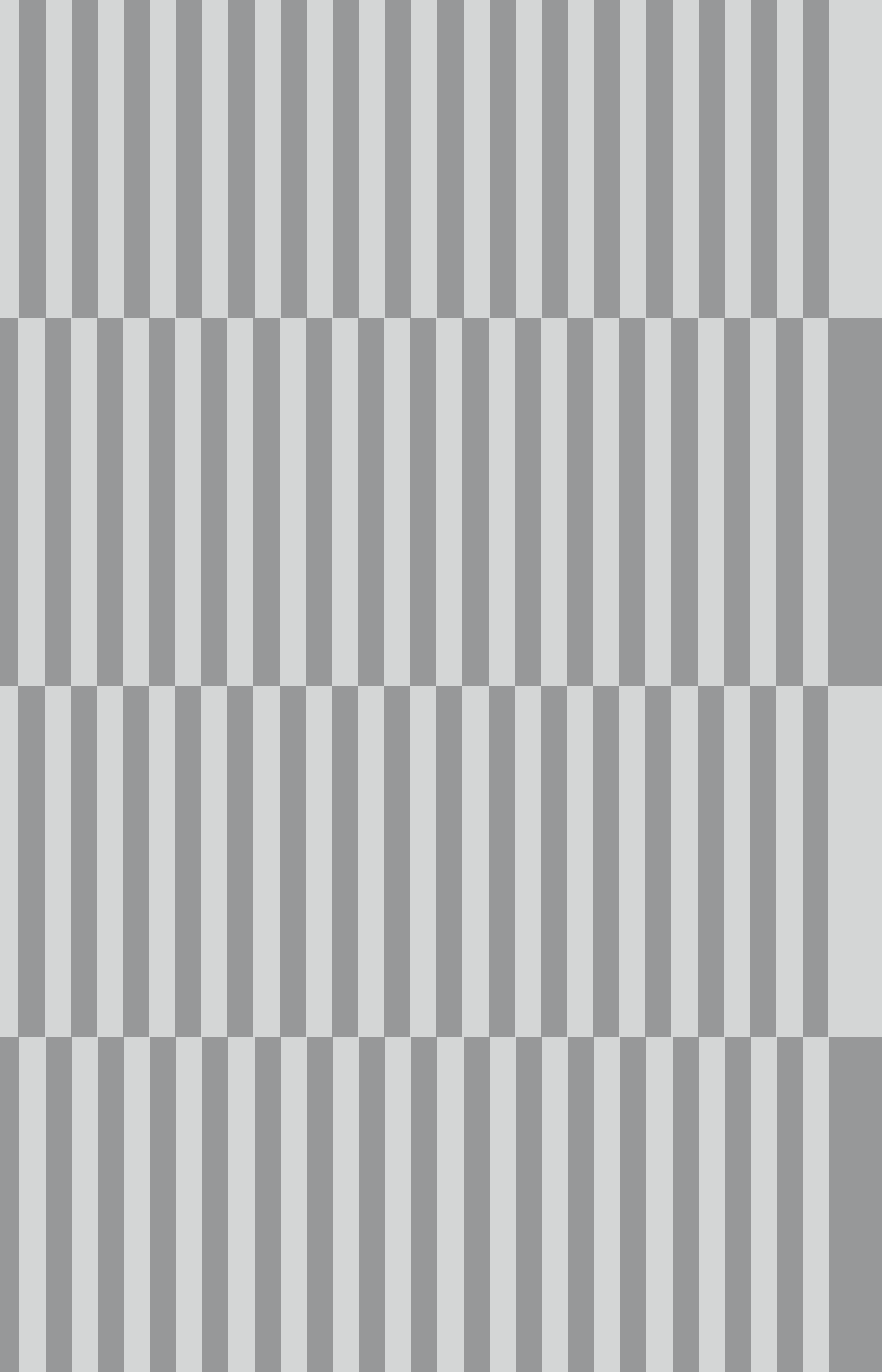
"Regresos y peregrinaciones" fue publicado en el libro E*l vaso de tiempo* en el año 2017.

Felipe Vázquez

Nació en Teotihuacan, Estado de México, en 1966. Ensayista y poeta. Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la FFyL de la UNAM. Fue miembro del comité editorial de la Bibliotheca Litterarum Humaniorum (editada por JGH Editores) y de Ediciones Arlequín. Ha sido editor en la SEP y de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Colaborador, entre otros medios, de *Arena, Blanco Móvil, Casa del Tiempo, Dominical, El Ángel, El Semanario Cultural, Espéculo* (Universidad Complutense de Madrid), *Fractal, Laberinto, La Crónica Dominical, La Jornada Semanal, Literal, Los Universitarios, Luvina, Periódico de Poesía, Posdata, Punto de Partida* y *Sábado*. Becario del Fonca en poesía, 1997 y 2000, y del Centro de Escritores Juan José Arreola, en novela, 1999. Ha obtenido, entre otros, Premio Universitario de Poesía 1988, Premio Nacional de Poesía Miguel N. Lira 1991, Premio Nacional de Poesía Gilberto Owen 1999 y Premio Nacional de Ensayo Literario José Revueltas 2002 por *Juan José Arreola: la tragedia de lo imposible*.

Berónica Palacios

Nació en Chapala, Jalisco, en 1973. Estudió Letras Hispánicas y una maestría en Educación. Autora de *Nostalgias* (2002), *Herencias*, (2003), *Corazón por fuera* (2006), *Ternura de luz ensimismada* (2007), *Chapala y el beso soñado* (2009), *Memoria Incendiada* (2011), *Remanso de mil aguas* (2015 y 2017), *Hombre mar* (2014), *El vuelo del ángel* (2016). Está incluida en el *Diccionario de Escritoras de Guadalajara* (2017) y en *Roja rutina* (2019). Coautora del disco *Bosque de silencios* (2013). Docente de la Preparatoria de Chapala de la Universidad de Guadalajara. Dirige la revista y Ediciones *Papalotzi*. Es cofundadora del Encuentro de Poetas en Lagos de Moreno desde el 2013. Entre otros premios, ganó el concurso STAUdG 2014, primer lugar en el Slam Poético en Guadalajara 2014, el Premio Nacional de Poesía Rogelio Treviño 2016 y los LXII Juegos Florales de Sahuayo 2017. Es becaria del CECA Jalisco, 2019.

Luis Vicente de Aguinaga

Nació en Guadalajara, Jalisco, en 1971. Poeta, ensayista y traductor. Doctor en Estudios Románicos por la Universidad de Montpellier. Premio Nacional de Poesía Efraín Huerta 2003 con *Por una vez contra el otoño;* Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2004 por *Reducido a polvo*; Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos 2005 por *La migración interior. Abecedario de Juan Goytisolo*. Su último trabajo como traductor fue *Desapariciones* (2017), de Franc Ducros.