

Letrillas



Fotografía: Gary Stevens / Wikimedia.

CINE

Dos o tres cosas que sé de Godard: *Historia(s) del cine*

por Sergio Raúl Arroyo

*El cine, como el cristianismo,
no se funda en una verdad histórica.
Nos da una imagen y nos dice: cree.*
Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard (1930-2022) afirmaba: “Cualquier decisión creadora [...] no es más que una pregunta.” El cineasta franco-suizo supo sobrevivir a las etiquetas impuestas como ejemplar raro de la Nueva Ola, poniendo frente a nosotros una serie de interrogaciones, en ocasiones con tonalidades lúdicas o dramáticas, sobre la naturaleza del cine, su economía narrativa y su poética. Todos los pasos

experimentados en la transformación del orden constructivo de su obra, saludablemente, carecen de letras capitulares. Cada una de esas etapas responde a una empresa inédita en la que invariablemente coexisten política, arte y biografía, territorios a los que con audacia y sabiduría dotó de fronteras frágiles y porosas. Autor de un arte implicado, que supuso lecturas críticas respecto de las rutas ideológicas insertas en la cinematografía, adquirió de modo paulatino posiciones en las que terminó por imperar un escepticismo evocativo y desencantado, erudito y trágico. Sus filmes

forman una espiral en la que participan casi todos los géneros frecuentados por el cine, sendas múltiples —caprichos incluidos— que mantienen su condición de vertederos del tiempo, que nos interpelan de diferentes formas, invitándonos a acceder a ese universo con inteligencia poética.

Nada más contemporáneo que las preguntas puestas en *Elogio del amor* o *Nuestra música*, como recursos que rompen con cualquier patrón morfológico inherente a valores tales como la elegancia o la linealidad narrativa. Godard entendió el núcleo de la vanguardia como una práctica ética y estética que carece de fin cronológico. Sin titubeos, ubicó al cine en el centro del pensamiento de la modernidad, estimulando la deconstrucción de los sistemas sintácticos empleados por las grandes industrias que colonizaron los mercados, tanto Hollywood como el orbe soviético.

Figura tótem del 68, Godard tomó por asalto el Festival de Cannes en ese año convulso; fue devoto radical del viento del este que sacudió la década de los setenta, pero supo situarse en observatorios atípicos desprovistos de complacencias políticas o emotivas. Gracias a su formidable dimensión crítica evitó la autoindulgencia o la regresión nostálgica al modelo de sus primeras obras. Godard invariablemente se preguntó sobre sus propios delirios políticos, que nunca declinaron respecto de su repelencia por el logocentrismo burgués.

Cine revestido por aforismos, axiomas y sentencias, encontró en uno de sus proyectos, *Historia(s) del cine* (1998), una estación clave. Allí Godard abrió

un horizonte ligado a una dimensión biográfica inusual, trazada con el poder de las imágenes y la inserción de una textualidad con acentos filosóficos y literarios, cargada de referencias que forman una extensa saga de interrelaciones, nunca aleatorias, en las que dominó su cinefilia, siempre especulativa, sobre el significado de la cinematografía y sus efectos.

Compuesto por la dualidad libro-filme, *Historia(s)* se ubica en un intersticio dejado por los manuales diacrónicos o por los inventarios especializados, absortos en un historicismo neutralizador, en el mero registro o en envolturas veleidosas puestas sobre el candelabro de la moda. A contraccorriente, Godard prefirió el manifiesto sobre la letanía. Su versión de la historia va apegada al flujo de imágenes que la voluntad de los modernos multiplicó a partir del siglo XIX con la aparición de la fotografía y el auge editorial. Su filmografía es heredera de las vanguardias, una isla excéntrica, con un destino semejante al de las vajillas diseñadas por Suetin o Kandinski, en las que jamás comió un campesino o un obrero. *Historia(s)* también puede entenderse como testimonio de la poesía que se precipita sobre el carrusel formal e ideológico que sembró el cine en su primer siglo, estableciendo siempre una distancia brechtiana, respecto de todo enfoque sentimental que pudiese pasar por alto la complejidad intrínseca del gigantesco río cinemático.

Historia(s) tiene como antecedente las conferencias dictadas por Godard en el Conservatorio de Arte Cinematográfico de Montreal en 1978, con el título *Introducción a una verdadera historia del cine*, un umbral analítico que contiene reflexiones provisionales que ya dibujaban lo que veinte años más tarde sería el poema-ensayo que en 1998 publicarían la editorial Gallimard y la productora Gaumont, justo durante el desmembramiento de la Guerra Fría. El documento, una especie de pictografía dinámica, lejos

de constituirse en recuento, forma constelaciones hechas de imágenes y palabras que asocian inclinaciones, intuiciones y significados de la travesía fílmica, materiales útiles para enfrentar los mecanismos que Godard concibe como “cancelación de la memoria”, la aventura exterminadora, emprendida por la maquinaria de la industria fílmica, de la que enfatizó su poder homogeneizador y su perspectiva totalizadora.

El libro-film está ensamblado en cuatro partes (ocho medimetrajes, cuatro tomos), siguiendo las pistas fílmicas que el propio Godard propone como ejes ontológicos: 1) *Todas las historias—Una sola historia*; 2) *Solo el cine—Belleza fatal*; 3) *La moneda del absoluto—Una Nueva Ola*; 4) *El control del universo—Los signos entre nosotros*. Se trata de una historia que niega todo vestigio de linealidad o escalonamiento progresivo, apuntando decididamente al último escrito de Walter Benjamin, las *Tesis sobre la historia*, de 1940, algo que enfatiza con la aparición del *Angelus novus*, la acuarela alegórica de Paul Klee.

De Goya a Chaplin, de Thomas Mann a Frank Capra, son numerosas las presencias y los materiales audiovisuales a los que recurre el cineasta en su personalísima historia, con los que accede a lo que denomina “poetizar sobre las ruinas entre la historia y el acontecimiento”,¹ a modo de un acto opuesto a aquel que prefiere cualquier cosa que reflexionar sobre el tiempo preciso que le tocó vivir. Pero en *Historia(s)* hay una renuncia a cualquier aleccionamiento o búsqueda escatológica a propósito del cine.

Ante el Holocausto Godard consigna la mayor derrota de la cinematografía (“ni arte ni técnica”). Sin obsesiones arqueológicas y con voluntad sincrónica, expone al cine que durante los días de la Segunda Guerra evadió *la realidad de lo real* (véase buena parte del cine francés de la primera

mitad de los años cuarenta que despliega su ánimo de comedia mientras “el ejército alemán le da por el culo al francés”). Cine que se desconectó del presente, que “llegó tarde al presente”, estableciendo un punto de quiebre, al que Godard, en labor de “sabueso”—historiógrafo, rastrea una y otra vez, detrás de una suerte de culpa que exige redención.

La *fábrica de sueños* permitió la convivencia entre las estrellas rutilantes y los cadáveres dejados por el desastre, entre noticieros de cine que no decían nada y la obsesión por crear visiones abstractas antes que *acontecimientos*; allí está el espejo convexo desde el que “la civilización permite los crímenes de la barbarie”, el cine que no admite duelo ni llora por nosotros, el espectáculo útil para reconfortarnos; allí está la soledad de la historia que da cuenta de ello, penetrada por la oscuridad que encierra el cine, con discursos por lo común centrados en el mercado del sexo, la muerte y el poder; allí están, como prueba, las escenas del Congreso de Núremberg, los funerales de Stalin. Martirio, persuasión y publicidad. Sin acertijos, el proyecto dual se plantea como un juego de asociaciones que hace posible reubicar la reflexión relativa a la cinematografía, como expediente que no deja un ápice de neutralidad al interior de su imaginación plástica y narrativa. Quizás *Historia(s)* sea la mayor búsqueda de Godard, en cuanto a la convergencia entre la sensibilidad y el pensamiento provistos por la cinematografía. El singular-plural del título da cuenta de un universo que sufre repliegues y desdoblamientos, de acuerdo con una dimensión temporal y espacial que oscila de lo individual a lo colectivo.

Precisamente, la liga pensamiento-mirada-palabra-acción se postula por medio de imágenes *intervenidas* que conviven con una textualidad que no descarta el humor ni las resonancias de la filosofía de la historia. La sobreposición de imágenes y palabras

¹ Adrián Cangi, Prólogo a *Historia(s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007, p. 11.

se constituye en una sola imagen, la de un largo poema, desmantelando convenciones, abriéndose paso al interior de un discurso amargo y punzante, derivado de la mirada de quien ha sido testigo de la putrefacción de los sistemas políticos. Desde un primer momento, el proyecto se perfila como instrumento mediador para analizar el presente, herramienta de la crítica a la contemporaneidad, empleando planos del pasado como huellas de las rondas trazadas por la historia, reinsertadas en la milagrosa materialidad del cine. En su mayor parte, se trata de planos precarios, nada icónicos, transformados como objetos maleables, enfatizando sus conexiones con la actualidad, mecanismos propios de la experimentación que debilitan el mero carácter documental e iconográfico y que potencian la descontextualización del previsible lugar común, imponiendo una irreductible impronta autoral.

Ya en *Hélas pour moi* hay una penetrante inferencia a propósito del tiempo presente y la cinematografía: “Nosotros olvidamos las plegarias, ya no sabemos cómo encender el fuego ni orientarnos en el bosque, pero sí sabemos contar una historia.” Es allí donde está la patria elegida por el autor: el cine y sus relatos, que en *Historia(s)* se despliegan como un ensayo de extraños desdoblamientos enciclopédicos para abordar con nuevos ojos una realidad poco perceptible, en forma de un antisistema que no persigue conclusiones ni ataduras, sino ámbitos inquietantes y miradas siempre provisionales, experiencias necesarias para reanimar la relación entre cine y existencia. En Godard la visión de la cinematografía se revela como “una saturación de signos magníficos”. *Historia(s)* está allí para recuperar el peligro del pensamiento. —

SERGIO RAÚL ARROYO es investigador, académico y etnólogo. De 1999 a 2005 y de 2012 a 2013 fue director general del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México y de 2006 a 2012 fue director fundador del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.

La estrella de Héctor

por Enrique Krauze

Dos jóvenes participantes del 68 caminan por la avenida Instituto Politécnico el 10 de junio de 1971. Van rumbo a la primera marcha posterior a Tlatelolco. Echeverría había amnistiado a los presos y ellos buscaban comprobar si estaba dispuesto a respetar la libertad de manifestación. Por supuesto, no lo estaba. Desde la azotea de un edificio donde se refugiaron gracias a la ayuda providencial de un maestro, aquellos dos jóvenes vieron de principio a fin la operación orquestada por el gobierno: las ráfagas, los golpes de fusiles en la cabeza, las instrucciones que transmitían los tanques antimotines y, sobre todo, la irrupción de decenas de falsos estudiantes —“los Halcones”— que gritaban consignas “de izquierda” mientras arrojaban piedras sobre los cristales de tiendas y casas. Todos blandiendo unos garrotes o varas de kendo. Días después, los jóvenes dieron cuenta precisa de la represión en una crónica que publicaron en el suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!* La titularon “La saña y el terror”. Esos dos amigos éramos Héctor Aguilar Camín y yo.

Lo había conocido a principios de 1969, en el Salón José Gaos de El Colegio de México donde acabábamos de ingresar como alumnos del doctorado en historia. Me alegró ser su condiscípulo. Lo felicité por sus notas de crítica literaria en *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*. Eran textos breves, incisivos, que apuntaban a su vocación más profunda, la literatura. Pero algo distinto me acercó a él ese primer día: más que conocerlo sentí que lo reconocía. Y al poco tiempo entendí por qué.

Héctor vivía en una casa del lado poniente del Parque México. Junto a ella había un taller donde el dueño, don Hilario, rentaba bicicletas. Por años, cada domingo, mis primos y yo íbamos con don Hilario para escoger la nuestra y recorrer el parque. ¿Cuántas veces me habría cruzado con él? A veces pienso que, a pesar de vivir frente al Parque México, en el que se congregaban tantas familias judías, Héctor no había tratado de cerca a ningún judío. En todo caso, si algo me conmovió desde un inicio fue su respeto a esa condición esencial para mí cuya extrañeza él, generosamente, lograba paliar abriendo las puertas de su hogar y su círculo de amigos.

Un personaje extraído de García Márquez, doña Emma Camín, comandaba con firmeza matriarcal y cubana alegría aquella casa en la que vivía con sus cinco hijos: Emma, Héctor, Juan, Pilar y el pequeño Güicho. La acompañaba doña Luisa, su hermana, y ambas trabajaban afanosamente porque para sostenerse debían rentar algunas recámaras a estudiantes. Como en tantas familias mexicanas, faltaba el padre. ¿Qué había pasado? Décadas después, el hijo que llevaba su nombre narraría la historia de amor y oscuridad de aquella pareja en *Adiós a los padres*, un libro desgarrador y entrañable. Yo entonces solo creí entrever el hueco de la ausencia reflejado en una linda canción peruana, muy de moda a principio de los cincuenta, que si no mal recuerdo el padre, Héctor Aguilar Marrufo, cantaba a su hija Emma:

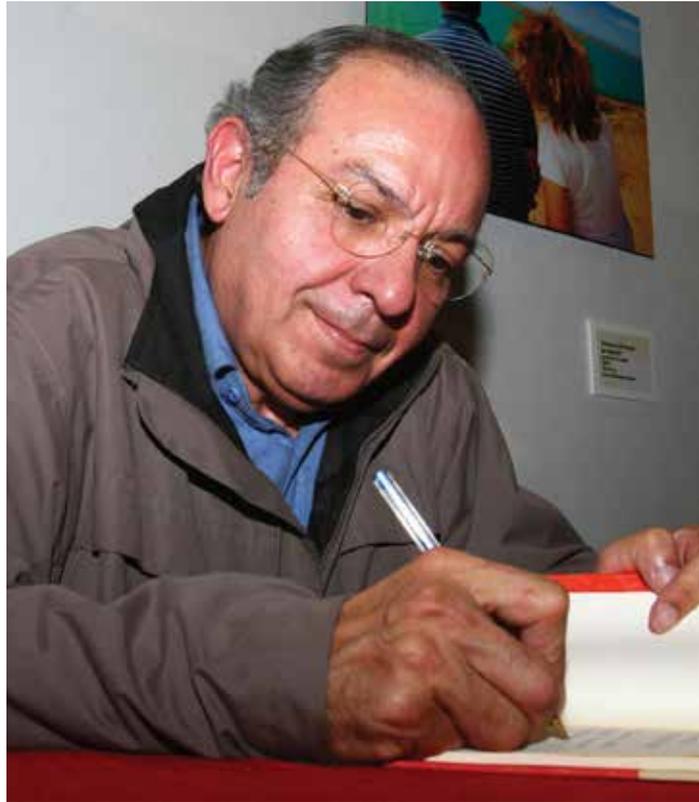
No te digo adiós,
Estrellita del Sur,
porque pronto estaré
a tu lado otra vez.

Aquella promesa quedó en vilo casi la vida entera. Héctor Aguilar Camín se volvió el hombre de la casa. Esa fue, creo, su difícil condición de origen; contra ese pasado remó incesantemente hasta construir al historiador, al escritor, al editor, al periodista, al intelectual que es.

Sobrellevaba su vida con alegría, curiosidad, camaradería y pasión. Ante todo, pasión por la novela. Recuerdo sus carcajadas al leernos (en la adusta antesala de Víctor L. Urquidí, presidente de El Colegio de México, que nos daría la bienvenida a la institución) aquel pasaje de *Rayuela* en el que Cortázar inventó una nueva onomatopeya erótica: “Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso...” O el día en que leímos en voz alta “Bienvenido, Bob”, el cuento de Juan Carlos Onetti sobre la inesperada pérdida de la juventud de un hombre de mediana edad, su vida quebrada, sus sueños malogrados, sus ilusiones perdidas. Pero Héctor no era Bob, nunca sería Bob.

Compartimos la vida —ahora lo veo claro— por un sexenio. Una vez al mes, Isabel Turrent y yo cenábamos con él en el restaurante Cardini de Insurgentes. Una noche nos llevó a casa de su gran amigo José María Pérez Gay, que acababa de llegar de Berlín. Era un modesto apartamento de planta baja en la calle de Cadereyta. De pronto, Chema comenzó a hablar y quedamos hechizados. Tenía ya entonces su meleana casi plateada, una sonrisa ancha y perfecta, hablaba con voz grave y pausada, intercalando términos en alemán. Era un gurú de la filosofía. Aquella noche y las veladas que siguieron nos habló de su maestro Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt. A Chema y Héctor los unía la literatura —en particular, la alemana—, pero sobre todo las ideas o, más bien, las ideologías políticas y sociales. En sus conversaciones y lecturas, velaban, cada uno a su manera, la llama de la revolución.

Vocación literaria y pasión política se conjuntaron creativamente en



Fotografía: Agencia El Universal

su tesis de doctor en historia: *La frontera nómada*. Don Daniel Cosío Villegas, presidente del jurado, tenía particular aprecio por aquel discípulo de inteligencia vivaz, asertivo, argumentativo, y en aquella ceremonia no podía ocultar su satisfacción al ver concluida esa historia de los jefes sonorenses. Era una contribución sustancial al conocimiento de la Revolución mexicana en la que él mismo, de joven, había sido un testigo intelectual y cuyo sentido no se cansaba de interrogar. “Es usted buen cuentista y mal novelista”, le dijo un poco de broma don Daniel, resaltando los perfiles humanos que dibuja ese libro en detrimento, pensaba el maestro, de la estructura general. Pero se equivocaba. El libro ha perdurado y el historiador resultó un buen novelista no solo por su prosa sino por conjugar imaginativamente —en la tradición de Martín Luis Guzmán— la historia, la crónica y el reportaje de ese universo

inmenso, oscuro, fascinante, repugnante y opresivo que es el poder en México.

En 1976 tomamos caminos distintos. Sin ser en forma alguna ortodoxo, Héctor creía en la revolución marxista, en la guerrilla latinoamericana y en el imperio del Estado nacido, mal que bien, de la Revolución mexicana. Yo, sin desconocer la justificación social y el ímpetu institucional de la Revolución mexicana, y sin descreer por entero en la posibilidad de un socialismo democrático, desconfiaba instintivamente del poder (sobre todo del poder presidencial), creía en la empresa cultural y me inclinaba al liberalismo. Con esas diferencias ejercimos la vocación de editores y escritores políticos: yo desde 1977 en la revista *Vuelta*, él en *Nexos* (que fundó al año siguiente), en *Unomásuno* y después en *La Jornada*. Siempre fue un periodista combativo y tuvo su etapa

de intelectual doctrinario. Acaso su mérito mayor como editor fue honrar el nombre de su publicación principal: en efecto, *Nexos* ha tendido nexos fructíferos entre la academia y la plaza pública.

No puedo negar que en varios momentos los ataques de *Nexos* a *Vuelta*, a Octavio Paz y sobre todo a Gabriel Zaid fueron no solo infundados e injustos, fueron inadmisibles, sobre todo porque nunca medió una disculpa. Pero el tiempo, por muchas vías, ha dado una significación distinta a esas querellas que en su momento parecieron sangrientas. Por un lado, las posiciones de aquel grupo se acercaron a las nuestras. Por otro, las polémicas representaron, a pesar de su acritud, un servicio a la democracia mexicana porque inauguraron una tradición de debate que era ajena a aquel ambiente de modorra, uniformidad, doblez y aquiescencia.

El 9 julio de 2016, cuando Héctor cumplió setenta años, le devolví empastado un viejo libro suyo que tenía olvidado en mi biblioteca. Era *La bruja*, de Jules Michelet. Tenía los subrayados en plumón negro y notas al margen, con esa letra pequeña, ladeada, casi sin intersticios, tan “específica suya” (frase de Onetti que le gustaba a Héctor). Junto a esas apostillas se leían las mías, menos enjundiosas y a lápiz. Ahí estábamos él y yo, dialogando en esas páginas.

Hoy volvemos a estar juntos, no en las páginas de los libros que intercambiamos sino en la mira del poder presidencial. Se siente bien marchar rumbo a la nueva manifestación que protesta día con día contra un gobierno destructor cuyo verdadero origen no está en el movimiento del 68 sino en el régimen que lo reprimió. Se siente bien saber que detrás de nosotros hay una obra y delante un país que volverá a respirar, tarde o temprano, un aire de concordia y libertad. —

ENRIQUE KRAUZE es historiador, ensayista y editor, director de *Letras Libres* y *Clio*.



TEATRO

La conspiración de William Shakespeare

por Verónica Bujeiro

Sobre ningún otro escritor pesa la duda acerca de la autoría de sus obras como sobre William Shakespeare, cuya mítica figura es objeto de teorías que debaten el mito de su genio, acaso por ser un misterio vital que a más de cuatrocientos años de distancia persiste como una fuerza motora que embarga la conciencia universal con sus creaciones.

La propiedad de su corpus creativo, reconocido como uno de los legados artísticos más grandes de la humanidad, ha sido puesta bajo la lupa a partir del siglo XIX bajo el argumento de que el ser humano y el genio no son compatibles. Debido al origen humilde de William Shakespeare (hijo de un artesano guantero, aparentemente iletrado) no parece posible que hubiera contado con las herramientas y la educación formal necesarias para avalar la cultura e ilustración que ostenta su obra, ni con el conocimiento instintivo de los modos de proceder y las costumbres de la aristocracia inglesa que figuran como

escenarios para sus tramas dramáticas. Sin dudar de su existencia real, documentada en contratos que avalan su oficio como actor y empresario teatral, para el vasto número de conspiradores que no han dejado de circular desde el arranque de la sospecha, William Shakespeare no es más que un presantombres, un pseudónimo sobre el cual se han parapetado distintos personajes distinguidos de la época, cuya procedencia social o bien estatus dentro de la misma (como es el caso de las mujeres) no les permitían trabajar bajo su propio apelativo.

Entre las primeras sospechas conocidas está la propuesta por la escritora y dramaturga estadounidense Delia Bacon, quien alrededor de 1856 afirmó tener la suficiente evidencia para demostrar que el autor legítimo de las obras de Shakespeare era un grupo de pensadores comandado por el filósofo y político de la corte inglesa Francis Bacon en colaboración con Walter Raleigh, escritor y político favorecido por la corte isabelina, y el reconocido poeta Edmund Spenser, entre otros. La acusación de Delia proviene de los paralelismos entre las ideas filosóficas de Bacon, el uso de palabras y figuras retóricas propias a su léxico personal, así como a la tenencia de información comprometedoras sobre los usos y costumbres de la corte isabelina, que no solo denunciaban vicios ocultos, sino que otorgaban a las obras dramáticas el carácter de vehículo para inculcar ideas políticas y filosóficas. Con el apoyo de Ralph Waldo Emerson, Delia acudió a Inglaterra para profundizar en su investigación y lejos de recurrir a las vías tradicionales de indagación bibliográfica intentó exhumar los restos de Bacon en búsqueda de evidencia secreta, pero no tuvo éxito.

El dramaturgo coetáneo al autor de *Hamlet* Christopher Marlowe también ha figurado en esta lista, amparado incluso bajo la improbable teoría de que no murió asesinado y continuó escribiendo. Una creencia que ha

Diccionario Ernaux

por Aloma Rodríguez

A, de autosociobiográfico. Así es como Annie Ernaux llama al proyecto que reúne varios de sus libros y que se inaugura con *El lugar* —el libro dedicado a su padre— y culmina con *El acontecimiento* —libro sin ficción donde cuenta su aborto clandestino que aparecía ya en su primera novela, *Los armarios vacíos*—. El proyecto autosociobiográfico es eso de “escribir la vida”. No una vida, sino la vida, es decir: contarse para dar cuenta de algo mucho más amplio, ofrecer la vida propia como muestra de todas las vidas. Con *Los años*, libro posterior a *El acontecimiento*, Ernaux dice inaugurar ya otra cosa, más amplia, de escritura más compleja, y adentrarse en la historia: “Quería integrar una vida, la mía, sin entrar en los detalles psicológicos, mi recorrido vital, en el interior de la historia general de Francia desde el momento en que tengo uso de razón, es decir, desde los cuatro o cinco años, hasta hoy. [...] Y era diferente del proyecto autobiográfico habitual en el que se cuenta la vida propia y aparece el mundo que está alrededor. En mi caso es el mundo y mi vida en el interior, indisociables en cierto modo.” Por eso recorre la historia de Francia, imbricada con su vida desde que tiene recuerdos hasta el momento de la escritura.

B, de bar-tienda. Los dos que tuvieron los padres de Ernaux, cambiando el trabajo en las fábricas por el de comerciantes. Hubo un bar-tienda en Lillebonne y otro en Yvetot. Aparecen en muchos de sus libros: en *El lugar*, en *Una mujer*, en *La otra hija*. La familia vivía en el mismo edificio en el que estaba el bar-tienda, así que los

trascendido como un chiste recurrente que alude a la supuesta rivalidad que sostuvieron en vida ambos creadores.

Otra postura controversial proviene del grupo iniciado hacia 1920 por el maestro de escuela John Thomas Looney, quien afirmó que el verdadero autor de las obras fue Edward de Vere, decimoséptimo conde de Oxford. Para estos conspiradores, el aristócrata de la era isabelina ofrendó partes de su biografía a los eventos acontecidos en las obras y sonetos adjudicados al bardo. El motivo de no haberlos publicado bajo su nombre fue para no correr peligro, preservar su reputación y proteger los secretos concernientes a la vida privada de la reina Isabel I. Los radicales simpatizantes de esta teoría, conocidos como oxfordianos, han creado desde entonces organizaciones internacionales dedicadas a este debate e incluso han llevado el tema a la Corte Suprema de Estados Unidos, sin obtener un resultado favorable.

También se ha barajado la posibilidad de que Shakespeare fuera una mujer, una sospecha fundamentada primordialmente por una lectura atenta a sus personajes femeninos, quienes en su complejo modo de ser y actuar muestran una desviación notable de los modos y costumbres de la época; es por ello que se especula sobre figuras como *lady Mary Sidney*, condesa de Pembroke, quien contaba con el rango aristocrático, el potencial intelectual y la cultura necesarios para escribir los dramas. Sin embargo, la confabulación que cuenta con más adeptos en la era contemporánea apunta a la poeta Emilia Bassano (también conocida como Emilia Lanier), a quien se le ha identificado tradicionalmente como la “dama oscura” de los sonetos de Shakespeare y quien fue la primera mujer publicada en Inglaterra en 1611. Si bien este personaje fascinante ha rondado el imaginario por posiblemente haber sido allegada al autor, es gracias a un muy bien argumentado artículo escrito por la periodista Elizabeth Winkler, publicado en

la revista *The Atlantic* en 2019, que la chispa de la duda vuelve a encenderse. Winkler señala las cualidades de esta extraordinaria mujer de ascendencia italo-judía, educada dentro de la corte y con una sapiencia intelectual y musical destacable, así como su experiencia geográfica y cultural de primera mano sobre lugares que el bardo aparentemente nunca visitó. Los stratfordianos, aquellos que verdaderamente creen que Shakespeare, el actor y empresario, es el autor legítimo, en su propio fanatismo y desmesura no contuvieron sus ataques a esta postura y a la propia Winkler y consideraron esta posibilidad una ofensa inédita.

Estas confabulaciones son tan complejas, y enloquecidas por momentos, que no han pasado inadvertidas para la ficción: varias películas, como *Anonymous* (2011) de Roland Emmerich, u obras teatrales, como *I am Shakespeare* (2007) de Mark Rylance, las han hecho motivo de sus tramas. La pieza teatral de Rylance, quien fue director artístico del Shakespeare’s Globe Theatre en Londres, se mofa de diversas teorías, dando a cada personaje puesto bajo sospecha la oportunidad de explicar por qué podría ser el verdadero creador hasta llegar a un clímax delirante en donde se invita al público a proclamarse también como el autor de *Romeo y Julieta*. Sobre la última polémica arrojada por Winkler, Rylance ha declarado entretenido que tendría que hacer actualizaciones cada tanto de su propia obra, pero más allá de ver en todo el asunto un conflicto reconoce en estas controversias parte de la vitalidad sobre el aparente misterio que rodea el vigor de esos dramas en los que la humanidad sigue encontrando interrogantes, placeres y sorpresas.

En una dimensión paralela quizás el alma del verdadero y único William Shakespeare está ahora mismo deleitada con los giros que ofrece esta desmesurada trama. —

VERÓNICA BUJEIRO es dramaturga, docente y crítica de teatro. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

dos lugares, fusionados en uno, son un espacio familiar para los lectores de Ernaux.

C, de cuerpo. El cuerpo ocupa un lugar destacado en la literatura de Ernaux. El cuerpo en el que se practica un aborto clandestino, el cuerpo que es objeto de deseo pero también desea. Muchos libros de Ernaux son autoanálisis de la pasión (*Pura pasión*, *La ocupación*, *Perderse*, *El uso de la foto*), se habla de follarse y del deseo del cuerpo del otro sin tapujos ni pudor (véase P). La primera vez resulta chocante: esa mujer de apariencia frágil hablando de penes, detallando encuentros sexuales; pero poco a poco se comprende que responde al proyecto más amplio de Ernaux de usar su experiencia como materia prima de la escritura. El cuerpo tiene otra dimensión: es donde se ven las huellas del paso del tiempo, del envejecimiento y de la enfermedad; los muertos no tienen cuerpo, cualquier reconstrucción que se trate de hacer de ellos, a modo de restitución, será siempre sin materialidad.

D, de Duchesne, apellido de soltera de Ernaux. Así se llamaba la joven retratada en *Memoria de chica*, la que aborta en *El acontecimiento*. Ernaux antes de Ernaux, la joven Duchesne a la que su padre llevaba en bicicleta (una sola vez a la biblioteca), la que asistió a una pelea monumental en la que su padre casi mata a su madre (*La vergüenza*), la joven que acude a un campamento y lo que iba a ser una gozosa entrada en la vida sexual se convierte en un episodio más que desagradable que la marca para siempre, la que comienza a escribir un diario que no ha abandonado jamás. D, también, de diario, materia prima de sus libros, a veces convertidos en libros después, tal cual, como *No he salido de mi noche* o *Perderse*.

E, de enfermedad, principalmente la de su madre, Alzheimer y cáncer; pero también la suya, el cáncer

de mamá por el que pasó y del que se curó. Durante el tratamiento, mantuvo una relación con un hombre que quedó registrada en *El uso de la foto*, que es en parte un libro sobre el sexo como herramienta para vencer a la muerte.

F, de fotografías. Las utiliza para escribir y a veces las incluye en sus relatos o su descripción. En *Los años*, por ejemplo, las fotos sirven como marca que el paso del tiempo deja en la “ella” que escribe. “Cuando escribo no soy la misma. No solo físicamente, también en mi cabeza. Sobre todo lo que cambia, en el interior de cada foto, en la descripción de cada foto, hago un esfuerzo por mostrar cómo veo el pasado en ese momento y cómo veo el futuro.”

G, de gatos. Annie Ernaux tiene dos gatos, gato y gata, según le dijo a su traductora al español, Lydia Vázquez Jiménez. A lo largo de su vida Ernaux ha tenido siete gatos. Tres de ellos eran completamente negros. Dos de los gatos negros los recuerda de su infancia en el campo, donde estaban mal vistos y se los tenía por gatos diabólicos.

H, de hija. En 1950, la niña Annie Ernaux, aún Duchesne, descubre que tuvo una hermana a la que nunca conoció porque murió dos años antes de que ella naciera. Oye cómo su madre se lo cuenta a una mujer joven, en El Havre: “Dice: *murió como una pequeña santa* [...] dice de mí *no sabe nada, no hemos querido entristecerle*. Al final, dice de ti *era más buena que esa*. Esa soy yo.” Annie Ernaux le dedicó un libro, *La otra hija*, al asunto. Está escrito como si fuera una carta a la falsa-hermana, a la que no conoció, con la que no jugó, con la que en realidad no compartió a sus padres, lo que hizo fue sustituirla: de ahí el título. La otra hija es Annie, no la bebé gordinflona de la única foto que hay de la hermana muerta.

I, de intimidad. El proyecto de Ernaux consiste en buscar una forma de escritura, y la vida propia es el material más a mano para emprender la búsqueda. Ernaux ofrece su intimidad, sus pensamientos, con la honestidad con que uno la plasma cuando escribe como si nadie fuera a leerlo, o mejor, como si todo eso de lo que habla le sucediera a otra. Lo que logra al abrir su intimidad es, paradójicamente, la posibilidad de universalizar su experiencia. Dice: “No creo que haga escritura íntima. Me sirvo de mi experiencia, de cosas de mi vida, como un tipo de materia a explorar, es una especie de exploración, pero no sé...”

J, de joven. El último libro de Annie Ernaux se llama *Le jeune homme* (apareció esta primavera en Gallimard, Cabaret Voltaire publicará la traducción en noviembre) y ahí recupera una historia de amor que mantuvo con un joven al que le sacaba treinta años cuando ella tenía 54. Entre otras cosas, la relación con el muchacho le recuerda a la joven que ella fue, a la que en *Memoria de chica* llamaba “la chica del 58”, sin todo lo malo de entonces. “Me parecía ser de nuevo la chica escandalosa. Pero esta vez, sin la menor vergüenza, con un sentimiento de victoria.” *Memoria de chica*, un libro que “va primero en el orden de la vida”, era el descubrimiento traumático del sexo. Es bastante común que los libros de Ernaux traten de recuperar a la joven que fue: va con la naturaleza de su trabajo, y tiene que ver con la memoria (véase M) y con el tiempo (véase T).

K, de kilómetros. Los cuarenta que separan Cergy-Pontoise, donde vive, de París. Los suele recorrer en RER, el tren regional francés. En *Journal du dehors* recoge lo que ve y lo que oye a su alrededor en sus viajes entre 1985 y 1992. “Quería practicar un tipo de escritura fotográfica de lo real, en la que las existencias cruzadas conservarían su opacidad y su enigma.”

L, de lugar. *El lugar* es como se llama el libro de Ernaux que inaugura uno de los periodos de su escritura: es un libro sin ficción, pero donde el “yo” pretende ser borrado. Es un retrato del padre, pero sin sentimentalismo, buscando la objetividad en la escritura, de ahí que llegue a ese estilo seco. Lo curioso es que es emocionante. Pero el lugar hace referencia, en este caso, no a un lugar físico sino al lugar social, al sitio que le fue asociado por nacer en la familia en la que nació, y el sitio al que llegó gracias a sus estudios, a su trabajo. El lugar tiene que ver con ese desajuste entre esos dos sitios y atraviesa toda su obra.

M, de memoria. Annie Ernaux trabaja con la memoria. Es raro que escriba de los acontecimientos cuando están pasando, eso lo hace en sus diarios, a los que vuelve luego para escribir el libro. Así que por un lado está la memoria como herramienta de trabajo y, al mismo tiempo, sus libros forman una especie de memoria, de archivo, de cosas salvadas; unas veces esa memoria es colectiva (en *Los años* de manera evidente), otras veces, íntima y en ocasiones, ambas (*Una mujer* o *El lugar*).

M, de mujer. “Nunca he pensado ‘soy una mujer que escribe’. No soy una mujer que escribe, soy alguien que escribe. Pero alguien que tiene una historia de mujer, diferente de la de un hombre [...] La experiencia que tiene una mujer del mundo cotidiano no es la misma que la de un hombre. En realidad, la dificultad para una mujer –incluso aunque yo no la haya sentido– es la de hacer admitir la legitimidad de escribir su experiencia de mujer.”

N, de niños. Ernaux tiene dos hijos. Cuando nació el primero, ella aún no había publicado, pero ya sabía que quería escribir. Cuenta que pensaba que podría escribir en las siestas del niño. Al choque entre las expectativas

y la realidad le debe el impulso para escribir *La mujer belada*, libro puente entre sus primeras novelas y ese otro camino que se inaugura con *El lugar*.

O, de olvido. Contra el olvido, véase M.

P, de Perec, uno de los escritores cuyas huellas se ven más claramente en su escritura. *Los años* es un proyecto perequiano, como lo es *Journal du dehors* (véase K); el libro que dice Ernaux que más le influyó fue *Las cosas*, de Perec. También hay cierta inspiración perequiana en *Mira las luces, amor mío*, un libro de encargo, un diario de sus visitas al supermercado.

P, de pudor. El pudor cuando escribe brilla por su ausencia. “En la escritura tengo la impresión de ser otra.” En la vida, Ernaux es pudorosa: detesta que la miren, detesta ir a la tele, que hablen de su cuerpo. En la escritura el pudor desaparece.

Q, de Quarto, Gallimard. Sello en el que está publicado el volumen *Écrire la vie*, que contiene extractos de su diario, fotos de su álbum personal (algunas descritas en sus libros), diez libros, dos diarios y artículos sueltos, como el dedicado a Pavese (“Lo terrible en la obra de Pavese es que lo trágico parece nacer del funcionamiento natural de la vida”, escribe). La Biblia Ernaux.

R, de ruso. Ernaux tuvo un amante ruso que le dio bastante mala vida. Sobre esa relación escribió *Pura pasión*, una novela. Años después, recuperó el diario que mantuvo durante esa época y se convirtió en libro: *Perdarse*; el ruso es el mismo. En ese volumen de Quarto, aparece un texto, “Images, questions d’URSS”, que se publicó en 1989. El viaje de escritores a Moscú en el que Ernaux conoció a su amante ruso fue en 1988. Tiene que ser el mismo viaje. Quizás en ese texto haya alguna pista del amante ruso, quizás

esté ahí la lentilla que contaba Ernaux que perdió haciendo el amor con él.

S, de sexo. El sexo es un pilar de los libros de Ernaux. Lo es de manera evidente en *Pura pasión* y *Perdarse*, en *La ocupación* y en *El uso de la foto*, donde el deseo y el sexo son los asuntos de los que aparentemente hablan. Pero lo es también en *Memoria de chica* y en *Los armarios vacíos*. Annie Ernaux escribe de sexo porque el sexo es la manera más radical de decirnos que estamos vivos, el sexo vence a la muerte. En *El uso de la foto*, un libro que es un conjunto de encuentros sexuales, el tema principal es la enfermedad.

T, de tiempo. “Me pregunto si el tema de todo lo que escribo desde hace veinte años no es sobre todo el tiempo. El tiempo y la memoria”, dice Ernaux. Ella es una escritora del tiempo, más que del deseo. *Los años* es un registro del paso del tiempo, todos los libros de Ernaux cumplen también una función similar a la de las fotos, solo que en la escritura se añade el elemento de la memoria. Es su manera de darle la razón a Proust en esta frase: “La verdadera vida, la vida por fin descubierta e iluminada, la única vida por tanto realmente vivida es la literatura.” Para ella, dice, es evidente. “La literatura no es la vida, es o debería ser la iluminación de la opacidad de la vida.”

U, de una cronología: *Los armarios vacíos* (1974) - *Ce qu’ils disent ou rien* (1977) - *La mujer belada* (1981) - *El lugar* (1983) - *Una mujer* (1987) - *Pura pasión* (1991) - *Journal du dehors* (1993) - *La vergüenza* (1997) - *No he salido de mi noche* (1997) - *La vie extérieure* (2000) - *El acontecimiento* (2000) - *Perdarse* (2001) - *La ocupación* (2002) - *El uso de la foto* (2005) - *Los años* (2008) - *La otra hija* (2011) - *L’atelier noir* (2011) - *Mira las luces, amor mío* (2014) - *Memoria de chica* (2016) - *Hôtel Casanova* (2020) - *Le jeune homme* (2022).

V, de vejez. Ernaux se ha acercado a este tema en libros como *No he*

salido de mi noche, donde la huella física del paso del tiempo en el cuerpo y la mente de su madre enferma de alzhéimer estaba más que presente. “Hay algo que no pensaba que pudiera influir, voy a usar el término, la vejez. Ahora sé lo que es. Sé lo que es y no es solo el cuerpo, que tiene un lugar importante, es otra cosa. Y es esa otra cosa... me pregunto si no tengo la necesidad de hablar de eso”, dijo Ernaux en una entrevista la primavera pasada.

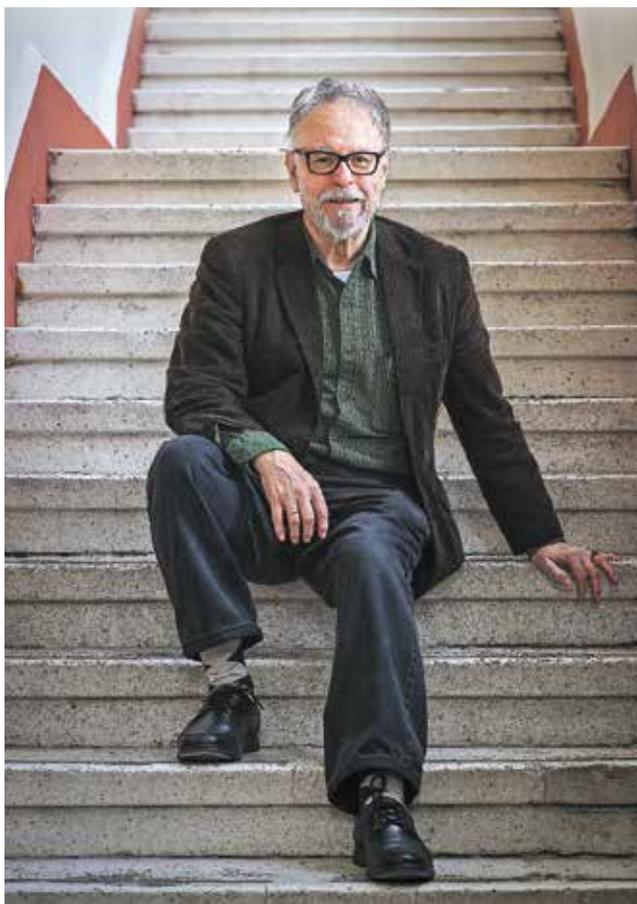
W, contiene la w, la cámara Super Bell & Howell. La cámara que el matrimonio Ernaux compró a finales de 1972 y con la que grabó momentos familiares. Esas cintas mudas y recuperadas años después constituyen el metraje de *Les années Super-8*, película firmada por la escritora y su hijo David. Ernaux mira a esa época de aparente felicidad familiar en la que ella escribía a escondidas. Las imágenes le sirven también para recuperar vivos, dice, a los que ya no están.

X, véase S (sexo).

Y, de Yvetot. Ernaux nació en Lillebonne, la familia se trasladó luego a Yvetot, allí estaba el segundo bar-tienda, un poco más grande, sin salir de la alta Normandía, el terreno en el que creció Ernaux.

Z, de Zaragoza. Siguiendo la tradición inaugurada en esta misma revista por el escritor Félix Romeo de demostrar que todos los escritores del mundo son aragoneses, Annie Ernaux es aragonesa por la vía zaragozana. De Zaragoza es su traductora, su voz en español, y de Zaragoza es quien escribe esto, infatigable lectora y recomendadora de los libros de Ernaux. —

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2021 publicó *Siempre quiero ser lo que no soy* (Milenio).



Fotografía: Agencia El Universal

IN MEMORIAM

¿David Huerta ya no está entre nosotros?

por **Andrés Sánchez Robayna**

4 de octubre de 2022. Escribo esta página todavía bajo la impresión de la noticia. ¿David Huerta ya no está entre nosotros? Nunca estuvo más presente. Hace apenas una semana me enviaba él mismo unos “renglones” entusiastas para comunicarme, con una alegría casi infantil y absolutamente contagiosa, cuánto estaba

disfrutando y aprendiendo de los *Nuevos gongoremas* (2021) de Antonio Carreira, consciente como era de que ese libro es no solo una contribución mayor al conocimiento de la obra del poeta cordobés, sino también, sencillamente, uno de esos raros libros de crítica y de historia literaria que amplían nuestra comprensión

del fenómeno poético mismo. Hace menos tiempo aún que la poeta María Baranda y yo comentábamos unos versos de David, “Hacia Wallace Stevens”, en los que, a manera de homenaje, aquel había conseguido, con fuerza casi mediúmnica, rescatar la voz inconfundible del poeta de Hartford. Todavía, en fin, todos aquellos que –desde cualquier punto del ámbito hispano– seguimos con atención la poesía allí donde podamos descubrirla, a un lado y otro del océano, estábamos brindando por la publicación en Galaxia Gutenberg de *El desprendimiento* (2021), la antología en la que David Huerta, con la colaboración de Jordi Doce, ofrece un recorrido a un tiempo estricto y generoso de toda su obra poética, desde *El jardín de la luz* (1972) hasta *El cristal en la playa* (2019) y piezas inéditas muy recientes.

¿David Huerta ya no está entre nosotros? Pocos poetas, en realidad, más presentes que él entre quienes, por encima de epifenómenos y de primeros puestos en las listas de “los más vendidos”, saben reconocer en la palabra poética una necesidad espiritual y no una oportunista y hasta exhibicionista coyuntura de la moda o de la actualidad que hace las delicias de periodistas culturales deseosos de mostrar su condición de seres también “sensibles”, y a los cuales –apenas hace falta decirlo– la poesía jamás les ha interesado. La obra de David Huerta está exactamente en las antípodas de esto último. La suya es una poesía exigente, tensa, compleja, con ese tipo de “dificultad” que ha terminado por convertir en lema intelectual y moral unas conocidas palabras de José Lezama Lima: “Solo lo difícil es estimulante.”

Aún recuerdo las arduas discusiones preparatorias de *Las ínsulas extrañas* (2002), la antología de poesía en lengua española de la segunda mitad del siglo xx en la que José Ángel Valente, Blanca Varela, Eduardo Milán y yo mismo quisimos señalar –para decirlo en términos poundianos– no los

masters, sino los *inventors*, es decir, las escrituras verdaderamente renovadoras en la lírica hispana de ese período. La obra de David Huerta estuvo desde el primer momento entre las indiscutibles. Escogimos –y leímos en voz alta, como todos los que figuran en la antología– poemas suyos que se encuentran, pensábamos, entre los mejores que escribió, como, por el ejemplo, el titulado “Nadie ha necesitado”, homenaje explícito a un autor que nos parecía –y le parecía también a David– un poeta central en la lírica hispana del siglo xx: el ya citado José Lezama Lima. En la obra del poeta cubano veía Huerta un emblema contemporáneo del espíritu barroco que tanto le interesaba, y que cifraba en Góngora y su gran interlocutora americana, sor Juana Inés de la Cruz, los signos más puros de la palabra poética.

Yo habría incluido hoy en aquella antología, sin embargo, una composición que se ha vuelto, con toda razón, absolutamente ineludible en la poesía hispánica contemporánea: “Nueve años después. Un poema fechado” (en *Versión*, 1978), dramáticos versos en los que Huerta logró lo que no consiguen muchos poemas fundados en hechos históricos directamente vividos, en este caso los acontecimientos de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas: poner en diálogo la poesía y la historia no desde el ángulo del cronista en verso sino desde el absoluto estupor de la vida frente al “espejo de la muerte” y la “quemadura de cólera” que lo mancha. Un horror metafísico, un espanto que trasciende lo histórico mismo y nos enfrenta desnudamente a la condición humana: “vino el miedo a mis ojos para cubrirlos con sus dedos helados”, escribe el poeta al ver los cuerpos arrasados y las salpicaduras de la sangre; la experiencia del horror, el espejo de la muerte, algo que –recordémoslo– hizo en su día decir a Mallarmé: “El miedo es el espejo que más me ha revelado el ser.”

David Huerta siguió escribiendo, naturalmente, y de los dos decenios

que han transcurrido desde *Las ínsulas extrañas* –en los que vieron la luz títulos como *El azul en la flama* (2002), *Filo de sombra* (2011) o *El ovillo y la brisa* (2018)– podrían extraerse otras tantas piezas antológicas. Pienso en poemas como “Perro de Goya” o “*The child is father of the man*”, fundados –como otros muchos suyos– en la tradición cultural, una tradición no usada como refinado y hasta ostentoso pretexto lírico sino como un legado espiritual que a David Huerta le gustaba definir con palabras de Ezra Pound: “algo bello digno de ser conservado por nosotros”. El “can visionario” de Goya, de cuyo perfecto hocico “saldrá, cuando menos lo esperemos, un murmullo de Eclesiastés”, es una vez más una metáfora de la condición humana y del “oprobio punitivo” de nuestro tiempo y otros muchos tiempos, no solo el del pintor aragonés, incluido aquel en que “José Revueltas te dirigió la palabra junto a tu tribu / en el Parque Hundido”; ese perro atroz es el “glóbulo ardiente / de la perpetua cánicula pasional”. En “*The child is father of the man*”, por su parte, el poeta dialoga con el célebre verso de Wordsworth para, lejos de asumirlo resignada o nostálgicamente, examinarlo a la luz de su propia experiencia y volver más complejo aún su significado y su poderosísima imagen.

¿David Huerta ya no está entre nosotros? Difícilmente dejará de estarlo quien afirmaba, en uno de los encantadores ensayos recogidos en su libro *El vaso de tiempo* (2017), que un buen poema es el bello fruto de una tradición, es decir, un “vaso de tiempo” donde se entrecruzan ecos, resonancias, ideas e imágenes que buscan, y consiguen a veces, penetrar en lo intemporal.

¿David Huerta ya no está entre nosotros? ¿Quién lo dijo? –

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA (Santa Brígida, Gran Canaria, 1952) es poeta y ensayista. Su libro más reciente es *Borrador de la vela y de la llama* (Galaxia Gutenberg, 2022).



La poesía de David Huerta

por **Guillermo Sheridan**

NOVIEMBRE 2022

88

No es posible comprender la poesía mexicana contemporánea sin la figura de David Huerta. En el número 29 de *Vuelta*, publicado en abril de 1979, apareció una reseña de su libro de poemas *Versión*, publicado en 1978 por el FCE, de la que recuperamos unos fragmentos. Esta sección ofrece un rescate mensual del material de la revista dirigida por Octavio Paz.

La poesía de David Huerta, el extraordinario *Cuaderno de noviembre* (1976), significa, como pocas intenciones poéticas actuales en nuestro país, un doble reto: la lectura como acto comprometido, propiciatorio, y la adecuación de lo leído a la manera de ver el mundo que todo lector supuestamente posee. Es, pues, una poesía difícil; la de un poeta que no olvida al lector que acecha sobre su hombro, pero también la de un poeta que, al exigirse tanto, alienta a ese lector, lo predispone y lo impulsa a su luminoso laberinto. Lo que implica, entonces, del mismo modo, una doble satisfacción, es decir, una doble deuda: comprometerse a entenderla y a participar de lo que de ella se entiende. Habría que considerar que la complejidad no es intrínseca a la poesía (aunque la complejidad sea su marca, por lo menos de Baudelaire en adelante) sino a nuestro acceso hacia ella: lo difícil no es ella sino el mundo que se interpone entre ella y el lector y del que ambos se nutren y al que ambos intentan hacer específico y modificable.

Huerta sabe que la total significación de su trabajo dependerá no pocas veces de la capacidad recreativa de su lector y sabe también que no es tan difícil encontrarlo (o dejarse encontrar por él) dada la naturaleza de la realidad que nos conmueve. La capacidad de ingerir su poesía depende de la cantidad de terreno común que existe entre el poeta y sus lectores, y este, simpatías generacionales incluidas, definitivamente no es poco.

Y es que, en ese sentido, el mundo que Huerta comparte, el terreno sobre el que levanta la ambulante torre de sus experiencias adquiere peso desde las primeras líneas de su enérgica convocatoria, porque su compromiso y su oficiosidad aceptan que incluso la más sencilla y original experiencia merezca ser considerada y discutida, y que tal discusión es una actividad valiosa e importante. Cuando las cosas se hacen así no importa cuán extraña, compleja u original pueda ser la poesía, jamás será oscura o impenetrable. Habría que recordar a Lezama Lima, quien ante la acusación manifiesta tuvo que responder con la justificación, y, además, por ser este autor tan cercano a Huerta (quien lo homenajea directamente en uno de los poemas más conmovedores y exasperantes de *Cuaderno* “Nadie ha necesitado anticiparse...”): la poesía “no aclara, no oscurece: es, está, respira” que no deja de evocar a Richards: lo que importa no es lo que el poema dice, sino lo que el poema es.

¿Qué es la poesía de Huerta? El lector se aposta tras la sugerencia: Es lo que el poema, lo que la imagen y lo que el tiempo, lo que el recuerdo, lo que la mirada. Lo que la frase redime, lo que el discurso acarrea en esta poesía precisa y serenamente implosiva es, una vez más, la cardinal virtud de la imagen para constatar la cosa, para cimbrarla en su fluctuación y en su veleidad: la imagen incide, penetra, se hace de las cosas prendiéndolas de los bordes con sus hilos evanescentes. Solo así se las puede trascender

y multiplicar uno en su percepción. El poeta habita así sus honduras y sus esguinces y así se tolera, se muda o se vuelca sobre la nutritiva sustancia de sus dudas.

La unidad significativa para Huerta es la imagen y la oración. Sus imágenes, elaboradas, reptantes, tienen la rara virtud de no darse como tales. No golpean, no apuntalan el discurso ni lo culminan, sino que lo insemnan, lo plagan de su devaneo: nacen y se desarrollan como una reacción en cadena: no es la bolsa la que estalla llena de monedas, sino la paciencia de un avaro que saca renuente su oro del monedero. Las palabras mismas obligan a ser leídas no desde la dependencia sino desde el anhelo y consiguen mostrarnos que no son las mismas cuando esperamos algo de ellas que cuando deseamos algo con ellas, cuando logramos que le den cuerpo incluso a nuestras desavenencias con ellas.

La oficiosidad de la poesía de Huerta no surge como respuesta, meditación o desdoblamiento límite ante lo intolerable. Su condición extrema parecería hacerla surgir de su propia urgencia de ser, de durar. Su discurrir siempre palpita de la energía de su origen. Mientras dure el poema, río de lava, se configura en su distendido seno, arrebatada por el ojo y el peso de la imagen, la energía voraz de lo disquisitivo. Mientras dura el poema dura la realidad y su memoria y su deseo se amplifican y se agolpan en su frontera mientras el otro, el nictálope o fantasma, sanciona su crecimiento o cuestiona a quien lo impulsa. Mientras dura el origen del poema, la percepción desplaza lo oscuro y las cosas fosforecen y significan dentro del hueco que el poema elabora y donde se gesta el minucioso escándalo de “un lugar donde vivir puede valer la pena”. —

GUILLERMO SHERIDAN es escritor, editorialista y académico, especialista en poesía mexicana moderna. Turner acaba de publicar su libro *El hablador y el cojo*.