

46
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

GERARDO DENIZ Y EL CONTRACREPUSCULO

TESIS

que, para optar al título de
Licenciado en Lengua y
Literatura Hispánicas,

presenta el alumno:

Pablo Mora Pérez-Tejada

México, 1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

I. GERARDO DENIZ Y EL CONTRACREPUSCULO

1. Introducción.....	6
1.1 De la fractura al clinamen.....	14
2. La ironía mayor.....	22
2.1 El teléfono de Rúnika.....	36
3. La fractura: puntos de partida.....	40
4. El hibridismo.....	49
4.1 El enlace y la resonancia poéticas.....	51
4.2 Otros enlaces.....	59
5. La quebradura es una acción.....	65
5.1 El neopositivismo.....	83
5.2 La antimetafísica.....	90
6. Un andamio autobiográfico.....	98
6.1 Del enlace a la constelación bien comparada...	105
6.2 Poetológicas.....	110
7. El clinamen.....	119

II. LA DENSIDAD DE LA SUPERFICIE

1. La poesía funcional.....	127
1.1 Las herramientas: lentes para la panoplia.....	135
1.2 Los lentes.....	149
1.3 La atención.....	153
1.4 Algunas resonancias.....	159
2. Los hoyos negros: la densidad y la superficie.....	169

III. APENDICE

1. Noticia biográfica.....	180
BIBLIOGRAFIA.....	184

I. GERARDO DENIZ Y EL CONTRACREPUSCULO.

Tal fue el clinamen

1. Introducción

Una de las rupturas de los textos de Gerardo Deniz con respecto a la poesía hispanoamericana escrita hasta 1950¹ es la manera que tiene de mirar el mundo, y en este sentido continuamente se construyen como el contrario de la poesía, sea ésta tradicional, vanguardista o social. Los textos de GD en cierta forma son el contrapunto de la poesía porque sólo en esa medida es posible instaurar otro espacio poético. La obra de GD se vuelve con frecuencia un caminar por "la acera de enfrente" y muchas veces su caminar es en otra dirección, es decir, su "sentido contrario" significa también la creación de textos en ocasiones intransitables, pero también inclasificables. Ahora bien, no por

¹ Al hacer esta afirmación me refiero a aquella poesía anterior a la de un poeta como Alberto Girri de Argentina, poeta que en cierto momento comparte elementos con GD. En este caso, estoy considerando, concretamente, la poesía de poetas anteriores como Huidobro, Neruda, Paz, Lezama Lima, Vallejo, por poner sólo unos ejemplos. Ahora bien, cuando me refiero a otro tipo de poesía tomo en cuenta inclusive aquella considerada como "antipoesía" o "la otra vanguardia", que se ha visto originada en poetas como Salomón de la Selva y Salvador Novo a través de la poesía de lengua inglesa, particularmente "New Poetry", y que a pesar de que toma elementos técnicos como son el verso narrativo, el monólogo dramático y el prosaísmo, se aleja inmediatamente y apunta hacia otra dirección, concretamente en Salomón de la Selva, en donde: "Escribir versos no es jugar al 'pequeño dios', sino una debilidad y una vergüenza que, sin embargo, puede expiarse describiendo lo que sucede en el lodo de las trincheras". En "Nota sobre la otra vanguardia" de José Emilio Pacheco, Revista Iberoamericana (enero-junio, 1979):47 Y la afinidad en la utilización de ciertos elementos técnicos tales como el prosaísmo, el verso narrativo se explica más por la familiaridad particular de GD con la poesía de T.S. Eliot.

ello dejan de provocar una emoción y una conmoción estética de registros singulares. Si vemos con detenimiento cualquier texto de Deniz notaremos que casi siempre está construido en contra, o bien, nunca dejando abierta la puerta al lugar común, al juego gratuito de palabras o a las palabras indefinidas, al verso de rima usual, a lo sentimental como cursilería, al amor como un acto exclusivamente glorioso, a los "avances" culturales, a las modas ideológicas, al determinismo histórico, a la actitud del intelectual como hombre superado, a lo que él mismo denomina "neocursilería", al tremendismo, a la metafísica, a los alcances de la filosofía, etcétera. En todo caso, cuando aparecen dichos temas y elementos formales siempre están regidos por la ironía y puestos de una manera que nos revelan ángulos nuevos, cuando no hasta curiosos y risibles. Toda la poesía de GD mira hacia otras direcciones pero por lo general teniendo en cuenta las señales "oficiales" del camino, de una tradición poética vanguardista o no. En ese recorrido GD encuentra lugares encomiables y poéticos, como lo es precisamente el espacio físico y poético del contracrepúsculo. Dicho espacio, al cual dedica una "oda" en el libro Picos pardos,² significa hablar de la poesía de GD. La propuesta de la obra de GD será precisamente recorrer la acera de

² En realidad GD hace una "oda" al contracrepúsculo teniendo presente la Oda al crepúsculo de Ledo Ivo; sin embargo, la presencia de este autor en la poesía de GD, más allá de esta referencia, es nula. Y esto no es más que una de las muestras de cómo algunos de los ingredientes de la poesía de GD muchas veces son alusiones o préstamos de elementos de otros autores y lugares, sin que ello signifique necesariamente la presencia o "influencia" de tal o cual autor. Es simplemente una forma de mostrar la variedad y riqueza de los ingredientes del mundo.

enfrente al crepúsculo, porque como él mismo dice:

En la acera de enfrente del atardecer
 -o sea, de ordinario, a espaldas nuestras-
 evoluciona en hondo espejo
 una versión de lo mismo más adulta y severa.
 Nadie la ensalza. Se ve cruzar por ella a un zurdo
 ante un letrero inverso: "RODNEI PSELE ESI PON"
 -"no pise el esplendor".

Y este "contracrepúsculo" es también, finalmente, una ironía porque representa entre otras cosas el blanco ideal para ridiculizar cierto tipo de Poesía y a los Poetas, aquellos que hacen poesía con guantes y pluma de ganso.³ Dice en Grosso modo en un texto que es "Continuación" -título del poema- de otro de Gatuperio:

A la hora de escribir poesía,
 cuando entra el viejo mayordomo, de tuxedo, y anuncia
 con voz en que la emoción está a punto de abrir brecha
 (pese a venirlo haciendo desde 1835):
 -Licenciado, niña Panchita: ¡el crepúsculo...!
 -y descorre acto seguido los cortinajes
 en tanto yo debo jugar en absoluto silencio con mi
 plastilina
 sin ensuciar tampoco los tapices ni el parquet
 encerado-, entonces
 mis tíos y tías -estos dos, cuatro, seiscientos-
 mojan la pluma de cisne y
 sólo percibo el hexámetro haciendo su riquirriqui
 (espondaico)
 entre uno que otro suspiro.

O bien en el mismo libro de Picos pardos: "El poeta, interrogado al respecto, / se refugia en la posible luna y si ésta no asomare/ hará otro ridículo. Sí, otro más..." Y en efecto, para subrayar ese ridículo hace sonar una forma "culta" del subjuntivo -en lugar de un natural asomara-. Y es que lo que intenta GD en su "oda" es

³ Fernando García Ramírez en "Gerardo Deniz: Hacia Donde no" (2a parte, El Semanario de Novedades, México 16 de abril de 1989, p.5), dice al referirse a este poema: "Deniz se define al verse en el espejo de los otros, se define por oposición".

restituir un espacio para que entre otras cosas se note -con mucha ironía- la relatividad de nuestros valores, de nuestro "Crepúsculo". Dice: "Para entonar este rumbo discreto y admirable/ como un inquisidor joven y empeñoso que si no asciende en jerarquía es por modestia pura,/ les hará falta pies en la tierra a los del coro;/ ojalá sean gente persuadida, cuando menos, de que este sabroso mundo tiene defectos de fábrica." Al mismo tiempo, la mera palabra de "contracrepúsculo" es ya un reflejo de las posibilidades eufónicas y estructurales que encuentra en la palabra misma, porque en ella hay una aliteración que acentúa su condición sonora y subversiva. En este sentido los textos de GD están en una especie de tensión con respecto a la poesía en lengua española en general. Pero esta condición se extiende también hacia la búsqueda del reverso de las propias palabras, es decir, se trata también del "contracrepúsculo" de las propias palabras. Lo cual lo lleva a cabo introduciendo, muchas veces, una temática novedosa y desplegando no sólo un vocabulario extensísimo, sino también restaurando usos, acepciones nuevas que no nos muestran más que una forma precisa y eficaz de acercarnos al mundo y a las palabras con el lenguaje mismo. Ahora bien, esta actividad no es nueva ni mucho menos dentro de la poesía; sin embargo, su singularidad está en la forma como están reunidos esos elementos y en la forma de esa búsqueda. Dice en su "pregón":

¡Doctrinas que escarnecer!
 ¡números de zapato (lona o cristal) que confundir!
 ¡adelaidas que poner en su sitio
 con bofetones, ni uno de más!

En donde los zapatos aluden a la mujer-cenicienta-rúnica que se

pretende y se desea hasta confundir deliberadamente para acentuar las repercusiones reales de las mujeres, y en donde las adalidas son las propias palabras sacudidas, pero sin caer en el exceso gratuito. Y para ello tiene la subversión y el sarcasmo como elementos clave que harán que nos preguntemos inmediatamente: ¿qué es lo poético?, al mismo tiempo que se relativizan los lugares de la tradición poética.⁴ Por eso termina en su "oda" dirigiéndose a la luna que bien podemos leer como sinónimo de poesía:

Al pie del contracrepúsculo,
 los mapaches del ocaso
 lavan la luna entre todos
 diciéndole: -Alza los brazos
 para que te enjabonemos.

Pero en todo caso es posible eliminar tal pregunta para siempre, una vez que se tienen claras ciertas señales del camino. Algunas de estas señales son, por ejemplo, las alteraciones continuas del orden lógico de la expresión, la ironía y el juego deliberado, en ocasiones, que hay en el hecho mismo de poesía; el chiste como una forma irónica y gozosa de mirar el mundo; el prosaísmo y la

⁴ Eduardo Milán hace señalamientos interesantes en el "Prólogo" a los poemas de Roberto Echavarren (Aura amara, México, 1988, p.11). Ahí habla de una "nueva poesía" que agrupa poetas como Mirko Lauer en Perú, José Kozar en Nueva York, David Huerta en México, Julio Cabrales en Nicaragua, Arturo Carrera, Néstor Ferlongher y Emetrio Cerro en Argentina y el mismo Echevarren de Uruguay. Entre varias de sus anotaciones señala: "En todos los casos, sea en el de la hiperreferencialidad o sea en su obliteración, es una poesía que supone una despiadada crítica al yo poético, que las vanguardias históricas habían soslayado.

"Sea cual sea la deriva que siga esta nueva poesía, su efecto de dislocamiento del centro canónico de "lo poético" dejará sin duda una huella que las sucesivas generaciones deberán tomar en cuenta." La inclusión de GD dentro de esta caracterización me parece evidente e inclusive es éste uno de los poetas que ya desde 1970 había publicado un libro tan radical como Adrede, y en este sentido es otro de los libros "parteaguas".

utilización frecuente de ingredientes tales como la paremiología - los refranes y dichos- como una forma de mostrar la ironía y la subversión en el lenguaje mismo; las citas, la despiadada utilización de referencias y el uso de otros lenguajes, tales como la música, la química; la teatralidad y escenificación como elementos realistas o ridículos; la antimetafísica, etcétera. En suma, se trata de una obra constituida por una diversidad de ingredientes tan amplia como inédita. Ahora bien, lo interesante es cómo están procesados estos ingredientes porque nos ofrecen una visión de la realidad y del lenguaje no común dentro de la poesía. Ya la misma condición de todos estos elementos como ingredientes es una característica fundamental para la construcción de una materia verbal (sustancia) diferente, de esos textos que se resisten a la clasificación. Es más, la propia poesía está puesta como un ingrediente más dentro de los muchos que constituyen la vida. Pero no sólo eso, sino que además está la concepción implícita del lenguaje como el instrumento más accesible -por lo barato inclusive- que permite construir, jugar y ofrecer armaduras que dan cuenta de la riqueza y variedad del mundo. Todos estos elementos permiten a GD hacer de la poesía materia distinta, materia verbal con cualidades de peso, medida, color, maleabilidad, etcétera, que intenta concretar el mundo.

Lo paradójico y original de sus textos es que, a partir de esta subversión, destrucción, y aparente irregularidad, GD logra construir un espacio en un sentido real y físico que hace encomiable, pero, en otro sentido, este espacio es también poético

y alternativo en la medida que se instaura como contrapunto de la poesía. Este espacio se sostiene porque está lleno de regularidades temáticas, y en general hasta de una sistematicidad asombrosa tanto en su subversión, sus construcciones sintácticas, como en sus metáforas e imágenes y en sus mecanismos estructurales.⁵ La destrucción es simplemente el reflejo de su manera subversiva de mirar y vivir y muy particularmente revela una postura concreta frente al lenguaje; pero también es una crítica seria y comprometida de nuestros "mitos culturales" y de nuestros hábitos de leer poesía. Una subversión que busca en todo caso reintegrar la realidad externa tal y como es, dentro de un realismo, diría, no

⁵ Fernando Fernández en La poesía de Gerardo Deniz (Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990, p.7) ya ha señalado esta característica esencial de los textos de GD:

"A últimas fechas, la crítica, como lo decíamos, no sólo se ha entusiasmado con la poesía de Deniz, sino que ha llegado a aceptar, en voz de José María Espinasa, que 'los casi veinte años transcurridos [desde la publicación de Adrede] han mostrado que su carácter excepcional respondía más bien a un cambio necesario'. El cambio que propone Deniz va contra el agotamiento de la poesía misma, de sus fuentes tradicionales, el lirismo de voz quebradiza, la adjetivación, los temas, etc. Deniz representa una respuesta a eso; la manifestación de una apertura al mundo y a la poesía, sí, pero de una manera diferente. Como ha explicado Julio Hubbard, Deniz 'vuelve la poesía a sus caminos más interesantes, a sus vericuetos y no a las anchas avenidas que recorre el espeso vulgo de los poetas'. En la suya caben muchas cosas que no tienen cabida en las poéticas más estrechas de los poetas nacidos, como él, en la década de los treinta. La suya es una propuesta arriesgada y muchas veces feroz, pero lo que la hace única es que resulta verdaderamente revitalizadora. Teñida de irreverencia y originalidad, la obra de Deniz es una puerta que abre caminos a la nueva experimentación poética, y el picaporte de esa puerta es Adrede."

poco eficaz e irónico.⁶ El propio Octavio Paz en la primera reseña cuidadosa señalaba de GD: "Frente al mundo que se derrumba, la palabra se construye hasta que ella también, contagiada de (ir)realidad, se derrumba a su vez. Con las piedras de esas demoliciones el mundo se reconstruye. El sarcasmo de Gerardo Deniz es el arte de abrir los ojos en la mitad del derrumbe. El arte de la descomposición corrige los extravíos de la composición y la cura de ilusiones."⁷ Destruye para construir de otra manera, o bien continuamente hace poetizable lo aparentemente impoetizable, todo aquello que no entra por lo general en el poema y que por "prosaico", descriptivo o técnico se queda afuera. Y con esto no quiere más que mostrar la relatividad de lo que podría ser una "noción" de lo "poético" y los alcances del lenguaje mismo. GD en todo caso no sólo ofrece, en una de sus paradojas espléndidas, la posibilidad de ver el lenguaje como un instrumento de alcances poéticos sino que además y sobre todo lo hace plenamente eficaz, con todo su léxico (tonalidades) y en todas sus dimensiones.

Por otra parte, su subversión y su crítica establecen una de las obras más comprometidas de la actualidad. La postura de GD a lo largo de toda su obra con respecto a la misma poesía no cambia, pero sí aborda de diferentes maneras. Es decir, hay una variedad

⁶ El mismo Fernando Fernández señala al respecto: "Es cierto que Deniz es un destructor que se alimenta de la destrucción, pero también levanta con las piedras derrumbadas, y propone, con ellas, nuevas construcciones." (*Ibid.* p.8)

⁷ En El signo y el garabato (México, Joaquín Mortiz 1971), p.199

que refleja una apertura en los registros de la ironía y una suerte de necesidad por retroalimentar la forma de su crítica. Desde su primer libro, Adrede, de 1970, hasta sus dos últimos, Amor y Oxidente y Mundonuevos, ambos de 1991, GD mantiene su crítica y autocrítica como resultado de una posición concreta frente a la poesía y al mundo. Me propongo en el presente trabajo examinar esta posición y rastrear el origen de su subversión. Con lo cual me propongo también describir el tipo de subversión y de ironía dentro de su materia verbal.

1.1. De la fractura al clinamen

La poesía de GD tiene como punto de partida el asumir el mundo de manera fragmentaria. Sin embargo, la manera que tiene GD de trabajar esta fragmentación, como un mecanismo que le sirve para armar -muchas veces jugar deliberada y conscientemente- y configurar poemas haciendo de este motivo un recurso poético esencial⁸ lo sitúa en el lado opuesto, en el -repiteamos- "contracrepúsculo" de

⁸ Esta misma postura la apunta José María Espinasa en la reseña "Picos pardos" (Vuelta, 135, Febrero de 1988), p.46. Dice de Adrede: "Es un libro que reúne fragmentos de otros libros, recolección de textos preocupada más por lo puntual que por el conjunto. Nos señala una condición común a toda experiencia poética: la unidad es una búsqueda de aquello que por esa misma búsqueda se revela imposible (y esencial en su imposibilidad)." Ahora bien, esta imposibilidad en GD no es una pérdida, sino una de las ironías que asume la vida.

lo que otros poetas proponen⁹; es decir, GD hará de este hecho un punto de partida para buscar posibles rompecabezas de dicha fragmentación, tanto temática como formalmente, procurando ceñirse al mundo físico y bajo el trabajo conciente y riguroso. Deniz busca hacer de un caos -un gatuperio- un verdadero cosmos que ofrece con apariencia -paradójicamente- caótica, en donde se establezcan

⁹ En realidad este contracrepúsculo se refiere y se extiende a mucha de la poesía mexicana y a buena parte de la poesía escrita en lengua española. El caso de OP es ejemplar para tales propósitos ya que OP también asume esta fragmentación pero hace de ésta la rememoración de un camino muchas veces conceptual y luminoso en donde la historia irrumpe para quedar como una cifra en perpetuo fluir, en el perpetuo instante del poema.

Sobre esta fragmentación en OP, Guillermo Sucre ya ha señalado:

Escribir, pues, es sólo posible como proyecto: ni siquiera el resultado de un acto, sino el acto mismo. Pero en tanto que proyecto el escribir tiene un sentido, sólo que de signo negativo; reproduce la situación de un mundo que ya no es homogéneo, de un tiempo que carece de centro; es decir, de una realidad que se fragmenta y se desintegra. Así como el hombre sólo puede reconocerse en esa fragmentación, el poeta no puede escribir sino una obra fragmentaria.

En cambio Deniz, cuando no hace de los "pedazos" muchas veces prosaicos -y la irónica puesta en escena de metáforas y situaciones- los momentos irónicamente más intensos de su escritura y en donde los fenómenos naturales, las anécdotas, son un ingrediente definitivo y muchas veces el meollo de algunos textos, elabora páginas en donde en más de un sentido recupera lo dicho por Guillermo Sucre: "sólo puede reconocerse en esa fragmentación." Pero a diferencia de la poesía que ve en el poema la reparación de esa fragmentación y el poema como su único centro, GD se desliga de tal concepción y procura concentrarse en hacer eficaces -sonoras, densas, maleables, ásperas, etcétera- las palabras mismas, pero en esa vuelta y al mismo tiempo se dispone a recorrer el mundo sin tabúes, sin prejuicios o ideas preconcebidas; simplemente reacomoda sacudiendo el polvo y deja ver el musgo que en todo caso -como decía Góngora- ha quedado después de tanto tiempo, sin embargo, como dice Góngora, este paso del tiempo, este musgo, "sabe hacer verdes halagos": cita que GD pone como epigrafe de tres de sus primeros sonetos y que utiliza para subrayar la maravilla del tiempo en las cosas, su evidencia física que es comparable al de las palabras como musgo de las cosas.

correspondencias, constelaciones bajo armonías y asperezas siempre posibles. Ahora bien, no se trata simplemente de armar un rompecabezas y dar por terminado un texto. Por el contrario, lo que ante todo caracteriza los poemas de GD es la belleza de sus andamios y el lirismo de la imaginación. Y esta belleza hay que entenderla como aquella que Werner Heisenberg definía como: "Beauty is the proper conformity of the parts to one another and to the whole." Precisamente uno de los aciertos de la poesía de GD será la de conformar textos en donde se nos revelen una serie de correspondencias inéditas, muchas veces de mundos extraños y de otras latitudes temáticas, pero que, finalmente, están apelando a situaciones y realidades de la vida sentimental, amorosa y de la realidad más llana y concreta. En Enroque, por ejemplo, un poema como "Bruyères" es una clara muestra de esto. Aquí hace de una serie de elementos tan disímbolos como "ajenos" un verdadero eclipse formal y temático. Logra armar un texto con ingredientes tales como los títulos de piezas para piano de Debussy ("nieblas", "hojas muertas" y el propio título "Bruyères", que en el libro II de los Preludios corresponde al quinto), la presencia de la mujer en una habitación, el nombre de un astrónomo, una lámpara, un fenómeno astronómico ("cuentas de Baily"), el propio autor y un pájaro reproduciendo un fenómeno anómalo que realza el momento singular en los eclipses, pero también, en este caso, del eclipse de mujer. Lo interesante es que finalmente todos esos elementos y fenómenos son reproducidos en una escena siempre posible y real en la que los hace figurar -con imaginación- como objetos, cuerpos, en

este caso celestes, en donde su articulación, su posición provocan un eclipse de mujer.

Después de aquellas nieblas y hojas muertas,
dispuesta, pero no te decidías,
se vio tu borde erizado al desvestirte ante la lámpara
(cuentas de Bailly)
(pero es de frío, ¡vaya! -como dijo el tocayo Jean-Sylvain)
y, contra la costumbre en los eclipses,
un pájaro cantó, posado en la madera de hacer pipas,
mientras duró la totalidad.¹⁰

Y no deja uno de pensar que finalmente este eclipse es provocado por y mientras dura la música de Debussy, pero también mientras el pájaro canta en el árbol (brezal=bruyères), en el momento de la relación sexual, lo cual hace que se dé un respaldo doble en el texto. En otras palabras, se eclipsan las evidencias. Esta factibilidad doble, cuando no triple, si tomamos en cuenta la

¹⁰ Este poema apareció originariamente con una "prosificación" -lista de los ingredientes del poema- en donde GD pone en claro la procedencia de algunos nombres propios y la "dirección" hacia la que apuntan todos estos elementos. Por lo pronto, reproduzco aquí algunas de las referencias que con más precisión el propio autor ofrece: "a) Títulos de los preludios del segundo libro de Debussy: 1, Nieblas; 2, Hojas muertas...; 5, Bruyères (brezos o brezales, una de las mejores piezas cortas para piano que existen). Los títulos de los primeros preludios aluden sin duda a episodios inciertos, anteriores al momento del poema.

b) Brezo: arbusto (Erica arborea) de tierras áridas que se cubre agradablemente de flores pequeñas y tiene madera dura usada, por ejemplo, para hacer pipas (aunque, a decir verdad, para esto se utiliza sobre todo la raíz).

c) Francis Bailly, astrónomo inglés (1774-1844). Descubrió que en los eclipses solares, cuando el borde de la luna casi coincide con el del sol, la luz de éste se descompone en puntos (llamados cuentas o rosario de Bailly), al pasar por los valles y ser interceptada por las montañas lunares.

d) Jean-Sylvain Bailly (1736-1793). Astrónomo francés, tocayo del inglés por el apellido, tocayo mío por mi primer nombre, y de mi nahual, Silvano, por el segundo nombre. Bailly llegó a ser alcalde de París. [...] Algún tiempo después, ya al pie de la guillotina: -Tiemblas, Bailly... -Sí, pero de frío.

e) Durante la fase de totalidad de los eclipses de sol, los pájaros callan, como es bien sabido."

estructura y eufonía de las palabras, hace que los textos de GD cobren una extrañeza propia de una materia verbal distinta. Tal es, por ejemplo, la manera de comenzar aprovechando los títulos de aquellas piezas para ambientar el texto, pero también para hacer más preciso ese ambiente dado por la música de Debussy en segunda instancia, y que en el texto toman la forma de un endecasílabo. Pero el verso que sigue es otro endecasílabo que prepara el eclipse. Así tenemos una simetría entre los dos títulos de Debussy que desencadena dos endecasílabos. De esta manera GD concreta, usa la música como ingrediente para eclipsar palabras y, por qué no, eclipsar cuerpos en su cumplimiento amoroso. Y hace todo esto mejor que intentar una abstracción imprecisa, o quizá hacer de su "yo" poético el centro del texto ante los efectos de la música. No. Aquí la música es aprovechada para generar otro tipo de música, pues el texto en esos dos primeros versos va con ritmo seguro en pares hasta hacerlo "titubear" en el tercer verso al poner el acento en la séptima sílaba para acentuar la indecisión de la muchacha. Las partes de ella, su "borde erizado", su piel, se dan en un verso par de dieciséis sílabas, el único del texto. Es también de notarse el último verso en donde la "totalidad" del poema y de los eclipses se da con dos hemistiquios de cinco sílabas con una anacrusis.

En este sentido, uno de los atractivos de los textos de GD es que el resultado es la mayor parte de las veces la elaboración de un mundo -texto- alternativo en donde todo se materializa, todo recobra una consistencia en estado -digamos- sólido. En otras palabras, los textos de GD parecieran ofrecer un camino inverso a

aquel en el que abundan sensaciones imprecisas ante hechos palpable-audible-visiblemente concretos y nombrables. En todo caso, su camino trata de recuperar el mundo a través del lenguaje y reivindicarlo como materia sólida, al hacerlo posible en el poema, al atribuirle otras acepciones y una estructura específica. Y esto supone también una concepción particular del lenguaje. GD en lugar de escribir para -digámoslo en sus propias palabras- parir "un gel sietemesino/ donde sobrenada todo, si se quiere, menos lo inapreciable:/ el gato atigrado y la viola", intenta hacer del mismo lenguaje esa "viola" física, ese instrumento que menciona en el poema. Cabría decir de GD lo que Karl Popper ve de una obra musical: "Indeed, a great work of music (like a great scientific theory) is a cosmos imposed upon chaos -in its tensions and harmonies inexhaustible even for its creator."¹¹ Y si para Schelling: "Beauty is The Infinite finitely presented", GD tomará este Infinito como las cosas que hay en el mundo, su variedad y finalmente su caos. En este sentido viene al caso lo que señala Ernst Cassirer del arte porque precisa más la estética a la que me refiero: "The real subject of art is not, however, the metaphysical Infinite of Schelling, nor is the Absolute of Hegel. It is to be sought in certain fundamental structural elements of our sense experience itself -in lines, design, in architectual, musical forms. The elements are, so to speak, omnipresent. Free of all mystery, they are patent and unconcealed; they are visible,

¹¹ En "Autobiography of Karl Popper", The Philosophy of Karl Popper, (La Salle, Illinois, Northwestern University and Southern Illinois University, 1974), p.46

audible, tangible."¹²

De esta manera tenemos que la estética de GD se da en la medida en que se recuperan las cosas con el lenguaje, son el propio lenguaje, lo cual, como veremos, renueva nuestra atención y las cosas, es decir, se trata de recuperar dos cosas: las cosas y el lenguaje. En este sentido sus textos muchas veces tienen la virtud de desempolvar, cuando no densificar, el lenguaje y, paradójicamente, al mismo tiempo limpiarlo y en ocasiones hasta de aligerarlo. GD escribe textos en los que su virtud no es hacer literalidades sino materia, sustancia sólida, relieves de esa literalidad y no aquella a la que con ironía se refiere en un poema de su primer libro diciendo: "un mercado de sustancias pegajosas". Así tenemos que GD vuelve a caminar en sentido inverso o, al menos, "otro"; pero lo interesante es que ese "otro" es este mundo, el nuestro. Camina con ironía arrojando pedradas a la tradición de "la acera de enfrente" y cuando camina lee al revés, lo cual hace de esta subversión no una lamentación sino un motivo de gozo y una oportunidad excelente para atender a otras cosas que no hemos visto.

Por otra parte, hay que aclarar que los textos de GD no siempre resuelven dicha fragmentación en una unidad reveladora de la variedad y diversidad; muchas veces la naturaleza del asunto tratado puede llevar al poeta a no establecer correspondencia alguna, sino a subrayar y a exacerbar su galimatías, su caos. Pero

¹² Ernst Cassirer. An Essay of Man. (New Haven, Yale University Press. 1942), p.157

además, unido a lo anterior, la extrema subjetividad de sus referencias suele desconcertar y hasta desviar al poema mismo hacia territorios muchas veces indescifrables. Lo cual es un riesgo que asume el autor con su poesía -muchas veces dentro del poema mismo- mediante desdoblamientos y del cual él mismo está conciente a cada paso en el propio texto (vide infra). En "Tolerancia" de Gatuperio dice: "-vamos pues; no es para tanto. Al fin y al cabo mi poesía no aborda grandes asuntos." Pero esta postura se debe a que GD también reconoce que en el mundo hay objetos y hechos irreconciliables, o en el último de los casos, se trata de asuntos que aún se mantienen en completo misterio, pero no por ello dejan de ser encomiables algunos, como aquel verso de construcción anómala y misteriosa que cierra el texto titulado "Hueledenoché": "Cosas son de lo oscuro". O en todo caso hay otros fenómenos que desembocan en desazón y desconcierto. Sin embargo, en casi todos los poemas podemos encontrar que hay como principio esta búsqueda de correspondencias -temáticas y estructurales-. Y este rasgo, como veremos en lo que sigue, es el resultado de una aceptación de las cosas sin dogmas o ideas preconcebidas. Pero más importante aun, es descubrir que los textos de GD ofrecen la posibilidad de leer y recorrer un mundo en donde las cosas -las palabras- han cobrado un arreglo tal -un clinamen- que sin perder coherencia o lógica, tampoco descartan uno poético. En otras palabras, la obra entera de GD se ofrece como una ironía toda en donde, tras el gatuperio más feroz, lo que la respalda es el clinamen de la poesía.

2. La ironía mayor

The more we learn about the world, and the deeper our learning, the more conscious, specific, and articulate will be our knowledge of what we do not know, our knowledge of our ignorance.
Karl Popper

Este efecto dado en la escritura de GD, a saber, el caos bien articulado con apariencia de galimatías, o bien este continuo desdoblarse del autor con su objeto en los textos mismos, muchas veces a través de un paréntesis o unos guiones para introducir ironía, y el permanente carácter subversivo, quizá sea lo que exprese más profundamente el carácter irónico de la obra de GD. Y este fenómeno no es otro que el denominado ironía romántica y es un elemento que sirve para entender la existencia de esta obra, la hace plenamente posible. Es efectivamente la ironía uno de los rasgos más característicos en la obra de GD. Sin embargo, registra varios niveles. Quizá la ironía más evidente sea aquella que, con un sentido tradicional del término, consiste "en dar a entender lo contrario de lo que se dice". Este es un ingrediente de muchos de los poemas de GD y es central porque refleja una crítica a la poesía misma y porque es finalmente una consecuencia de una ironía mayor, que consiste en concebir la vida -el mundo- como ironía; una comedia de errores y equívocos pero también de aciertos que es preciso señalar. Por otra parte la ironía es tal que en el caso de GD la prueba máxima es el hecho de hacer poesía. Y digo lo anterior porque para GD la poesía es una actividad que gran parte de su vida

se ha mantenido en segundo plano ante su primera vocación: la química; y en todo caso es también secundaria ante otros intereses tales como la biología, la lingüística, la música y la mitología comparada (vide infra). El mismo declara que la poesía siempre fue una actividad secundaria y que sólo en los últimos cinco años se ha vuelto una actividad decisiva, debido sobre todo a que tiene más tiempo para escribir. Este hecho me parece importante porque muestra hasta qué punto su poco aprecio por la poesía es también una condena, una fatalidad. Dicha situación constituye, por otra parte, una ironía en su propia vida, porque a pesar de creer que de la poesía se desprenden mundúsculos dudosos por la fatiga del lenguaje y frente a la música y la ciencia, ve como su única posibilidad la escritura. En cierto momento habla de "un vicio de dicción" -y agrega Ulalume González de León- "intolerable".

Por su parte, Fernando Fernández ha señalado este aspecto de la ironía que, aunque tiene varios registros, en general podemos decir que es una "posición general de su obra". Dice:

Indudablemente es irónico el camino de la exactitud poética que pasa por el uso de datos y conocimientos científicos, más en una época en la cual la ciencia es una especie de religión. Ironía contra todo (y contra sí mismo): en fin, todo cuanto rodea pasa o ha pasado por las fauces intransigentes de su burla.

Su especial manejo del lenguaje revelaba algo que la ironía sólo viene a comprobar: Deniz no es nada más un inconforme, sino también un sublevado, un inconforme beligerante, en armas. No cree en nada ni en nadie, pero no se detiene ahí: también ataca. Si conforme avanza su poesía las rupturas sintácticas se afinan y dejan de aparecer con la primera frecuencia, la beligerancia se vuelve frontal, más clara. [...]

En el caso de Deniz, la crítica devastadora y la apertura

al mundo se concilian en la ironía.¹³

Y es, en efecto, la ironía un punto central que permite elaborar ese "contracrepúsculo" que es subversivo y que a su vez es también irónico porque al mismo tiempo que se construye como el contrapunto del crepúsculo, finalmente también recupera el espacio físico y lo hace valiosamente poético, encomiable.

Pero vayamos por partes y veamos primero algunos ejemplos de ironía en el sentido más lato del término, la cual es abrumadora en toda su obra. En "Épodo", de Adrede, por ejemplo, dice con ironía lapidaria:

Dilo, artista,
 el sitio en que confluyen los arroyos de tu sueño;
 los otoños superpuestos en tu frente, lenta geología donde
 estatuas y seres calcinados maduran
 hasta ser diamante incisivo
 ...
 pronuncia tu secreto cuajado en sangre y hiel, líquidos de tu
 estirpe. Dinos,
 imaginero que arrancas astillas con el pulso febril de la
 noche del sábado,
 esa forma naciente en la madera arisca, ¿qué irá a ser?
 -Pues si sale con barbas será San Antonio,
 y si no
 la Inmaculada Concepción.

Aquí GD aprovecha para ridiculizar las posturas falsas y de pretensiones del poeta que escribe convencido de su postura de profeta y de su imprescindible labor. Ya desde la sección "Vacación y desquite" (1966) de Adrede su poesía se abría camino dentro del erotismo con frecuencia haciendo uso de la ironía y lograba una

¹³ Fernando Fernández, Op cit., p.11

densidad y opacidad particulares en el último poema, "Nevería".¹⁴ Es a partir de dicha sección y del poema "Antistrofa" donde los textos de GD mostrarán este carácter irónico y en donde la sintaxis en ocasiones se sostiene apenas por unos guiones, cuando no hay un "desarreglo" sintáctico, pero en donde paradójicamente se ofrecen a cambio exactitudes poéticas que hacen más intenso el registro de textos y materiales. Hay una suerte de clinamen, de reacomodo, en que las cosas vuelven a quedar de una manera que, si no es ortodoxamente correcta, sí resulta más cómoda, más poéticamente eficaz. En el "Madrigal tercero" comienza el poema con una enumeración prodigiosa de fenómenos graduales y nocturnos:

La leche criando nata, las piñas cambian de aroma, una
luz de cualquier estudiante de opereta, cada cuarto de
hora descargan una fuente de Aretusa

En "Posible", de Gatuperio, con el empleo de una palabra utilizada para ridiculizar y burlarse de las aspiraciones místicas falsas -lo cual se refiere a los imitadores de la poesía de San Juan de la Cruz- logra hacer un poema paradójicamente de distinto ascenso -descenso, diría yo, y en ese sentido es también contracrepuscular-, en donde la belleza consiste en alcanzar el sueño, pero un sueño real, físico, no el de las criaturas:

Cuando llegue el día, cuando llegue,
no sé si cantarán las avecicas al amanecer de otro modo
(en todo caso, estaré durmiendo; vide infra)...

¹⁴ Fernando Fernández (Op. cit. p.28) dice: "En realidad es en el poema 'Nevería' donde por vez primera todas las cosas se desbocan, aparentemente se pierde el sentido general de los sucesos y quién sabe bien a bien qué está pasando. 'Nevería' representa -al menos en el libro Adrede- al Deniz más radical."

En Gatuperio también está como ejemplo máximo la sección de "20 000 lugares bajo las madres" en donde con corrosiva ironía se escenifican momentos como el origen de la tragedia y en donde el submarino del Capitán Nemo es utilizado como el laboratorio adecuado para realizar los experimentos más osados, que luego serán llevados a la superficie no precisamente del Nautilus: será Picos pardos. Las propias palabras de Nemo al final de esa sección, tomadas de una definición del Diccionario alemán-español de Tolhausen, definen la situación del submarino, pero también -y con ironía, se podría suponer- definen en parte nuestro mundo. Dice Nemo:

-¡Es aquí una casa de meca, de tararira, de desorden y confusión, donde todo es bulla! ¡La casa de Astrearena, en que todos mandan menos el amo!

A partir de Enroque comienza GD a intercalar una sección de poemas breves, "Letritus", en donde abunda de todo, desde ironías a poetas como Rubén Darío u hombres ilustres hasta burlas despiadadas a psicoanalistas, tergiversión de frases y transgresión de refranes, juegos de palabras y rimas, etcétera. Por ejemplo, en "Faremiología", que se refiere precisamente al estudio de los refranes, hace una inversión a partir del que dice: "Quien mucho abarca, poco aprieta":

Como abarcas poco,
aprietas tanto, ¿verdad?

El refrán, al mismo tiempo que nos muestra una típica subversión deniciiana, nos ofrece a cambio otro, en donde logra con ironía jugar y mostrar un gran ludismo erótico. También altera otras frases o bien utiliza ciertos conceptos o nociones, como el "éter",

para mostrar irónicamente que no han servido para saber tantas cosas como se suponía, así cuando asocia el amor con el éter. Y todos estos elementos le sirven para mostrar el estado de nuestro mundo, un mundo que suele basarse en equívocos y en malas interpretaciones. Así por ejemplo, en "Bon sauvage", al buen salvaje, que es el hombre bueno por naturaleza según el concepto del siglo XVIII, lo pone a interpretar un cristo, y en su "idiolecto" -"el habla personal de cada quién"- el "buen salvaje" dice cosas tan "propias" como arbitrarias y relativas. Y lo hace para mostrar lo relativo de muchos de nuestros conceptos y valores.

Contemplando el cristo,
 un pagano listo
 pensó en su idiolecto:
 -Debe ser el dios
 de la menstruación.

Pero en ese mismo libro la ironía es todavía más despiadada -su ataque poco a poco es "más frontal", dice Fernando Fernández- y un poema como "Cultura" arremete contra aquello que se ha denominado así y contra sus "huéspedes infames" y el fanatismo con el que los filósofos sacan en claro "virtualidades implícitas en conceptos sometidos a una elaboración creadora, y ya tenemos más cultura". Es esta crítica irónica más abierta la que lo llevará a terminar ese poema con lo que -quiero suponer- es uno de los preludios que anuncian Picos pardos. Termina el poema tratando a la cultura como a una "niña", a la cual se dirige como interlocutora:

Vámonos a echar corcovia, vámonos una noche, que nadie
 se entere,
 dejando la academia a los macacos (sin los hechos
 apostólicos
 del mono auténtico)

...
Vámonos a equivocarnos de otras maneras.

Es esta invitación junto con el recorrido misterioso hecho en el poema "Itinerario" y con todo el trabajo realizado en el Nautilus de "20 000 lugares bajo las madres", lo que impulsará a GD a salir a la superficie e irse de Picos pardos y transitar con otra frecuencia. Precisamente "20 000 lugares bajo las madres" termina con una salida del Nautilus a la superficie y con el surgimiento de un nombre específico que se deduce al tanteo con una serie de asociaciones sonoras que rotas terminan en: el de (Rudolf) Carnap, apellido del neopositivista cuyo trabajo central se llama: Sintaxis lógica del lenguaje. Este hecho es sintomático porque dentro del galimatías que se experimenta en el Nautilus se dan finalmente las condiciones y causas para el surgimiento de un analista lógico. En este sentido también son igual de sintomáticos personajes como el Evangelista-Positivista Cicindelli y muchos otros casos que más adelante veremos.

Pero también este "itinerario" se recorre con melancolía y, en términos generales y con el tiempo, se vuelve asimismo más confesional. En este sentido la poesía de GD por un lado es agresiva y crítica, pero por otro mantiene momentos de una melancolía, de mesura, de acongojamiento, de ternura, de erotismo que intercalados con otros elementos la hacen no sólo híbrida sino una obra que expresa a gritos un auténtico romanticismo. Pero además este hecho vuelve a plantear -relativizar- que nada en esas cuestiones está superado y que en todo caso permiten la expresión con plena vigencia, aún a fines de nuestro siglo XX,

particularmente de un aspecto del romanticismo tan central como lo es la ironía romántica.

Cualquiera que haya leído un libro de GD con cuidado puede percibir que detrás de sus poemas siempre hay un desencanto profundo unido a un goce y encanto igualmente profundos por las cosas, por las palabras mismas. Es este rasgo el que me parece más revelador de toda su poesía y que no es otra cosa sino la expresión de un romántico que transita continuamente entre dos siglos: el XIX y el XX. Claramente GD transita sin nunca olvidar lo que conocemos del mundo, científica y humanísticamente, en nuestro fin de siglo XX. Y esta serie de datos, nombres, hechos concretos, fenómenos precisos muchas veces, puede figurar como ingrediente que sirve acaso para enriquecer un momento sentimental o erótico -tanto de lugares y el París de fines de siglo XIX y el México de ahora- pero también figura para enriquecer y hacer una articulación (armazón) de esos mismos ingredientes, mismos que desembocan en un momento de zozobra sentimental, de congoja irónica o de imposibilidad y misterio ante el mero acto de contemplar unas mujeres en el calor:

tacto sin yemas, nariz sin alas,
al vuslimbrar las hijas de los hombres.

Como pájaros tristes en el calor del día.

o bien de un coloquial pregón en Picos pardos:

la piel es y será un estuche de duendes, parézcamos o no. Todos estos ingredientes y referencialidades también están, en ocasiones, para revelarnos un aspecto sugerente de algún tema, o hacer burla o retomar un ambiente que sirva para traer vocablos y actitudes aún vigentes. Pero la poesía de GD también incluye datos,

cosas de registro dudoso -la mayor parte puesta con ironía- que sirven en todo caso como condimentos que ayudan a densificar una situación específica y resaltar a lo que aspiran sus textos: la superficie. Y lo irónico -paradójico- de todo es que se hace con una herramienta aún más dudosa: la poesía. Ahora bien, toda esta aceptación paradójica del mundo: la decepción, futilidad y encanto, hay que verla a la luz de lo que los hermanos Schlegel formularon y que se ha considerado como la expresión de la ironía romántica. Es Friedrich Schlegel quien dice: "Irony is the form of paradox. Paradox is everything which is simultaneously good and great."¹⁵ Y estas líneas proceden después de que el propio Schlegel reconoce que todas las verdades son fundamentalmente triviales y que en todo caso la imposibilidad de expresarlas plenamente muestra la "incomprensibilidad" del mundo.¹⁶ En este sentido Schlegel ve la ironía como una necesidad, es decir, busca ser deliberadamente irónico y llevar las cosas hasta un extremo. Es esta necesidad la que muestra la incomprensibilidad del mundo o, en todo caso, la imposibilidad -y el subrayarlo- de la comunicación, quizá una de las formas que asume el romántico irónico para "comunicarse". Este carácter se vuelve inherente al propio discurso del poeta, a su

¹⁵ Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments, Translated with an introduction by Peter Firchow. (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977), p.266

¹⁶ Dice Schlegel: "Al the greatest truths of every sort are completely trivial and hence nothing is more important than to express them forever in a new way and, wherever possible, forever more paradoxically, so that we won't forget they still exist and that they can never be expressed in their entirety." (Op. cit., p.263)

escritura, y lo podemos encontrar en GD. En el fondo sabemos que la escritura de éste sólo tiene posibilidad de existir en la medida en que se niega o niega a otras, o bien, cuando es irónica con ella misma busca reincidir con repeticiones o en todo caso prolongar una metáfora, mostrar regularidades en este caso no necesariamente irónicas. Pero al mismo tiempo en ese deshacer encuentra paradójicamente lugares encomiables, atajos o verdaderas avenidas nunca antes pisadas. Sus textos son un continuo decir y hacer: "todo es de camino / de espasmos caninos" (un espasmo de "risa sardónica" o una forma arcaica para "orgasmo") en donde, al mismo tiempo que se nos revelan dos frases precisas ("todo es de camino" alude a maithuna, una práctica yoga de prolongar, prolongar los actos sexuales hasta, por fin, ir frenando y quedar muy a gusto sin haber llegado al orgasmo), se asumen las dos porque finalmente mientras se niega un posible camino de iniciación se quiere y se trata de llegar al orgasmo, de hacer posible la vida en sus más plenos momentos. Esta poesía, pues, al mismo tiempo que se construye se destruye;¹⁷ al mismo tiempo que se enamora, se ríe

¹⁷ Octavio Paz fue el primero en señalar este carácter central de su poesía. En "Adrede: composiciones y descomposiciones" (El signo y el garabato, Op cit., p.198) dice:

"En un primer movimiento, Deniz pasa de los ejercicios retóricos a un lenguaje denso como las congregaciones de las nubes, espléndido como las confederaciones del mármol y el mar. Composiciones. En un segundo movimiento, esas aglomeraciones de sonidos y sentidos pierden la compostura: la cólera afrenta las frentes, la estupidez babea entre las barbas, los senos se arrugan y las panzas se hichan, mal de san Vito de la estrofa, se declara la lepra en la página, infección del lenguaje por las significaciones sórdidas, por el sin sentido común, la realité rugueuse es vana como una nuez, el poema es una suntuosa enfermedad sintáctica"

Habría que matizar este pasaje de OP diciendo que este

de teorías y algunas visiones del amor; al mismo tiempo que elabora pasajes convencionales intercala otros no tan tradicionales. En una entrevista que apareció en la revista musical Pauta, GD al hablar de la ironía musical matizaba y precisaba:

Por otra parte, el asunto es delicado, tiene innumerables matices, que van desde el pitorreo y la broma discutible hasta la ironía más sutil. Muchas veces, asimismo, se trata de momentos, de detalles, de gestos. Y además la palabra "ironía" con frecuencia no despierta, sin más ni más, todas las resonancias que debiera. El concepto de ironía romántica, tan multiforme, no ha sido agotado, ni mucho menos superado. Ese descoblamiento en sujeto y observador, esa entrega lúcida pero sin reservas, que puede costar muy caro, por lo general no entra en la noción apresurada de "ironía".[...]

Ironía romántica es, por ejemplo, suicidarse por una mujer que no lo amerita, y sabiendo que no lo amerita, y dejando constancia de que lo sabe uno, en una página pulida y puesta en limpio.¹⁸

La postura de GD frente a la poesía misma es una expresión de este tipo de ironía. Sabe que la poesía no amerita tanto, y por tal motivo lo pone en una página pulida que a su vez seduce por la lucidez y el trabajo con el lenguaje. Toda esta caracterización que hace de la ironía se desprende de la que encuentra en músicos como Ravel o Prokofiev. Son ellos dos ejemplos que toma para describir lo que él mismo reproduce en sus textos. Dice: "La bien sabida cadena de posibilidades de la ironía: recalcar y repetir con intención, exagerar y deformar, salirse -con medida de lo previsto, decir lo contrario de lo que se quiere significar, para que lo note

ejercicio no se da sólo al principio, sino que la poesía vuelve en Enroque a manejarse en ese movimiento continuo entre los dos estados: las composiciones y las descomposiciones.

¹⁸ En "Gerardo Deniz habla sobre música y poesía, Ravel y los gatos etc.", conversación con Luis Ignacio Helguera (Pauta, 33, Enero de 1990): 39-40

quien merezca notarlo."

Por su parte Bishop Lloyd señala ese otro aspecto de la ironía romántica al que ya se refirió Deniz en lo citado arriba, y que es esencial para entender la autocrítica en los textos de Deniz, pero también para ver cómo se separa del texto y responde al propio texto y al lector. Se trata de cuando el autor "detaches himself from his own artistic creation, treating it playfully or objectively, thus presumably showing his complete freedom."¹⁹ En Picos pardos dice al principio con un paréntesis:

(Se ruega no contraer el útero por tan poco, damiselas,
que no estará en letra de médico todo lo que ha de seguir,
palabra de hombre.)

En Mundonuevos termina el libro con dos líneas en donde el autor se desdobra para decir, después de escribir un poema de la infancia y su llegada a México:

Mi infancia, como la mayoría, no fue feliz
Interesante sí lo era.

En "Retornos", de Enroque, en un continuo desdoblarse a través de los guiones dice:

esa paz que no se cansa de ser divinamente la misma
y siempre divergiendo, como música,
mientras dura (y nada dura demasiado, no es gran
descubrimiento)

En todos los anteriores ejemplos GD se desdobra, se sale de su obra pero como forma única de atarse profundamente a las cosas. En Literary Terms se especifica que la ironía romántica: "occurs when a writer builds up a serious emotional tone and then deliberately

¹⁹ Bishop Lloyd, Romantic Irony in French Literature: From Diderot to Beckett, (Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press Tennessee, 1987), p.1

breaks it and laughs at his own solemnity"²⁰ Este mecanismo lo vemos en varios poemas, pero el que quizá ejemplifique mejor sea el de Picos pardos en donde todo desemboca, con el desdoblamiento del propio autor, en un enfriamiento categórico ante cualquier posibilidad climática, GD busca más quedar en la redoma de su propio poema como en una especie de encogimiento de hombros ante lo efímero y caduco de la vida. Termina:

La vida es una artesanía de México.
 Papel picado, barro, paja; ojos. Olote.
 No dura nada nada.
 Rúnika volvió de su ciclismo, sudorosa. Me mudó a una
 redoma limpia.
 No protesté. Mi conocer, coronado de apio,
 evocó garzas blancas, a la zaga del alba, hasta ganar la
 altura
 que al murciélago haría vomitar de mareo. Pero es ciego.
 Y es todo.
 Si hubo que sorprenderse, no lo hice.

Es en este pasaje donde podemos ver cómo los poemas de GD siempre parecen estar jugando, particularmente aquí, muy seriamente. GD, en un despliegue de ironía mayor, concluye con comentarios acerca de la vida. Schlegel decía a este respecto del arte romántico: "Romantic art... is a paradoxical mixture of playfulness and earnestness".²¹ Lloyd agrega refiriéndose al romántico irónico que éste:

[...] rejects the classical genres, which strictly separated different moods and modes, presenting itself rather as an "arabesque", capriciously blending disparate motifs in a curvilinear and labyrinthine structure, but offering in reality a balance of caprice and purposefulness, of apparent chaos and underlying order, and reflecting two essential

²⁰ Karl Beckson y Arthur Ganz, Literary Terms: a dictionary (Nueva York: Noonday Press, 1989): p.134

²¹ Lloyd, Ibid. p.4

aspects of the universe: its infinite plenitude (unendliche Fülle) and its infinite unity (unendliche Einheit)²²

Es esta característica la que podemos encontrar en muchos de los poemas de GD, porque detrás de ellos está la concepción de este mundo asumido en un primer momento como un caos, de una diversidad extrema y de una fragmentación que en todo caso permite registrar ciertas articulaciones dentro de algunas regularidades. Esta poesía misma es una muestra de caos asumido en un orden. Sólo hay que mencionar por ahora que las regularidades en la obra de GD no se limitan a recursos sino que apuntan a prolongar metáforas, visiones, enfoques, experimentos en donde siempre hay un enriquecimiento. Su obra es muchas veces un orden profundamente penetrado con ese caos asumido. Lo cual significa que se vive la vida como una perpetua contradicción, en donde al mismo tiempo la posible salida, o manera de seguir es haciendo lo que se niega. Anne Mellor dice de la ironía: "In form as well as content, then, the ironic work of art must join together chaos and order."²³

Para GD este romanticismo se da de una forma al parecer anacrónica, en cuanto a que está asumido desde una perspectiva del siglo XX, bajo una visión físico-química a la que no estamos acostumbrados dentro de la poesía en lengua española. En este sentido GD no siempre recurre a los andamios usuales a los que podemos estar acostumbrados, al menos en la tradición mexicana, como lo es el mirar hacia el crepúsculo o bien la poesía como la resolución de

²² Ibid. p.8

²³ En English Romantic Irony de Anne K. Mellor. (Cambridge, Harvard University Press, 1980), p.18

los opuestos en el caso específico de Octavio Paz, sino que recorre y trae al caso elementos y registros que iluminan desde otra acera ese mismo atardecer o bien refuerzan el esplendor. Y al hacerlo no pretende un "más allá" ni atribuirle potencialidades mágicas o metafísicas al lenguaje. Se queda en la superficie como la mejor manera de rescatar las palabras con y como las cosas.

2.1. El teléfono de Rúnika

Uno de los ejemplos más afortunados que expresan esta ironía mayor se concentra en la aventura que se tornará alcanzar las piernas de uno de los personajes más provocativos en la poesía mexicana: Rúnika²⁴. Es precisamente en Picos pardos donde GD logra una de sus máximas ironías porque ahí hace que la ironía sea el tema mismo del libro, es decir, a final de cuentas es la parte más seria del libro, porque todo ahí es en serio, sólo que está dicho en tal forma y con tal precisión que, con desenfado, logra quitarse la corbata y escribir sobre "todos" los temas, en una lengua distinta en donde el discurso narrativo y el poético se enlazan de otra manera. Mientras se narra la situación en el mundo de Qotar, parodia del nuestro, el poema va cobrando una flexibilidad y una elasticidad en donde más parece que se narra sin peso, sin gravedad. Este enlazarse se debe en gran medida al tono, a la ironía, a los coloquialismos, a los neologismos, al versículo con

²⁴ Cf. Op. cit.: Ferando Fernandez y Fernando García Ramírez

un ritmo que acentúa la narratividad, a los encabalgamientos, a la parodia silábica, al desenfado preciso, a la soltura contenida y, en todo caso, porque logra irse de "picos pardos" con la poesía a un territorio (Qotar) y en cierta forma continua -a su manera- con lo que anunciaba ya Gorostiza al final de Muerte sin fin:

¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

GD escribirá en un tono, con un léxico, con una sintaxis tan poco solemnes y un ritmo fluido, que logra hablar de temas como el origen del universo, la mujer, el "conocimiento", el poder, las instituciones, tan supuestamente centrales como los misterios de la materia y el "eslabón perdido", sin pluma de ganso, pero sí con harta soltura y aciertos. Es en Picos pardos en donde GD, claramente a través de una parodia de nuestro mundo, elabora un poema narrativo en el que son contadas las hazañas (nuestras) en un lugar imaginario: Qotar. Ahí con todas sus letras se nos informa que el mundo está mal hecho. En términos generales ve el mundo más como una comedia de errores, de cosas hechas a las prisas y de imperfecciones, pero en donde también es posible a su manera recorrer ciertos lugares: el abdomen de Rúnika. Dice en endecasílabos perfectos:

Lo que contamos está mal escrito;
lo que juzgamos fue juzgado ya
por seres acericos, todos púas.

Esta situación del mundo la utilizará GD para llevar a su personaje por el camino de la "salvación" a través del erotismo. Ya Fernando Fernández apuntó algunos elementos clave del libro como lo son la teatralidad, el hecho de que sea una representación, la omisión de

palabras "difíciles", la unidad narrativa del poema, el de la búsqueda de la salvación a través del gnosticismo por el camino erótico, entre otros; sólo quiero por ahora subrayar que finalmente para GD la aventura real -y quizá la de muchos ("cada quién su presupuesto")- se puede reducir al desciframiento de un número de teléfono: el de la niña Rúnika. Es éste el verdadero sentido último, sólo que aquí GD aspira con ironía, pero también con seriedad, a tocar las piernas de Rúnika. Dice:

Con tal carencia de estímulos, incontables jóvenes zozobran
 en el relativismo ético
 aunque la patria más que celeste se dé a la polilla a ojos
 vistas.
 Quienes intentan cuando menos disimularlo
 dejan de fumar, leen caudalosos manifiestos, asisten a teatros
 llamados metafísicos,
 despojan a sus progenitores y semejantes
 o bien mediante pura filosofía alemana tratan de deducir
 (como también yo lo hago, aunque a mi modo)
 el teléfono de Rúnika,
 a ver si de lo que conteste
 surge un pretexto para mordisquearle las corvas. El demás
 caerá por añadidura
 desde más alto que este barajar cielos con hipo.

Si el poema cuenta, entre otras cosas, "el golpe que, para derrocar al viejo tirano, prepara el visir"²⁵ y por otro lado hay una "hermandad de gnósticos -a la que pertenece el protagonista- [que] ha decidido, a cambio de promesas, apoyar al traidor", para GD todo el suceso bien podría desembocar en el drama de una "Ofelia política", y dentro de un caos más total, pues nadie -dice- "da pie con bola". Se remite a seguir deduciendo el teléfono de Rúnika (y, en efecto, lo habrá logrado en su libro siguiente: Grosso modo,

²⁵ Fernando Fernández, op. cit. p.65

sección "Fosfenos"). Y es donde precisamente muestra una vez más su mejor ironía. Dice:

¡Noche de picos pardos! Tantos preparativos ¿irán a derivar, zaga de una Ofelia política, hacia una madrugada sin ton ni sueño? Tal se diría. Mas alterar el curso de la historia nadie puede, a no ser, si acaso, una mujer de rompe y rasga, de esas que atrapan al destino por las mechas, lo sujetan plantándole una rodilla en el espinazo y en el acto le extirpan la próstata para venderla al peso.

Lo irónico es que esa mujer sí existe y cambiará el curso de la historia. Esa salida, además: "sin ton ni sueño", es finalmente una ironía, pero que en más de un sentido es real. Lo demás es una burla también de las visiones del determinismo histórico. Ahora bien, el personaje clave en el poema es sin duda Rúnika porque la tal muchacha no sólo es una creación sacada de un anuncio de zapatos deportivos en el metro de México, sino la creación de una palabra también en la que está cifrada la ironía mayor: hacer en lo posible palpable, asible el lenguaje, y hacerlo verbalmente erótico como ya lo había logrado en "Duramen" (Gatuperio), si bien aquí, en Picos pardos, con otras lupas, otras herramientas, otras maneras. Los mismo sucederá en "Fosfenos" que culmina literalmente con un allanamiento -posesión- de Rúnika por atrás, por el contracrepúsculo, y este allanamiento es también de la palabra.

En cuanto a Picos pardos diría, resumiendo, que representa nuestro mundo visto de una manera tan desenfadada y antisolemne pero con una seriedad tan intachable, que hacen del libro un verdadero contracrepúsculo, un "espasmo canino".

3. La fractura: puntos de partida

La importancia de la fragmentación a la luz de la ironía romántica cobra otras dimensiones: es un punto de partida, pero también es una forma de apertura. Si rastreamos cómo se da y en dónde la fragmentación, el propio GD dice a este respecto en un poema de su primer libro (que además es una especie de texto en donde expone pautas que marcarán su obra de ahí en adelante) que dentro de los alcances de la vida, en nuestra experiencia, ésta quedará a veces como una fractura. Y esta posición, hay que subrayarlo, sin nunca ser dogmático, es la que mantiene hasta la fecha.

La diversidad del mundo es un hecho -como dice en su largo poema "Antistrofa"-: "A veces la fractura es conminuta/ o la urgencia del chancro entrega alas y caduceo al que pensaba hacer otra cosa." Los hechos de la realidad, después de todo, quedan en la experiencia del autor como una fractura "conminuta", por lo tanto irreparable. En todo caso, ante el flujo de las cosas reales, de su diversidad, muchas veces queda en nosotros como una fractura en trocitos ("conminuta") que se intenta reconstruir, otras sólo el residuo de una experiencia completa. Y esta experiencia es análoga al lenguaje: "también cuesta el lenguaje, / que no es, con todo, sino lo mismo pero mal puesto, / efusión gratuita que escala de cuando en cuando cierto rigor aparente / porque lo llamen sereno o algo peor ". Y es de "rigor aparente" porque, como dirá en la

primera página de la sección "20 000 lugares bajo las madres" de su segundo libro, Gatuperio: "Y el discurso en trociscos", aludiendo al lenguaje como a "trocitos irregulares en que se ofrecen ciertos medicamentos". Por otra parte, también el azar interviene en esta visión. Las circunstancias y, en general, el mundo exterior entran en juego en el destino del hombre y, a veces, de manera irreversible y definitiva. Estamos expuestos a todo en este diálogo con la realidad, en esta convivencia, de tal suerte que en ocasiones no basta con tener propósitos fijos y voluntad. Dice a continuación: "Pero ésas son/ incidencias, aunque a menudo costosas." Esto no muestra más que la importancia de los fenómenos físicos y en general del exterior frente a los "destinos" humanos. Para GD, nada puede todavía frente a la certidumbre: "Ningún mártir podrá/ lo que un siglo en la brisa o un periplo de hormigas llevándose los granos uno a uno"... "edificando a solas castillos improbables y desiertos, armerías de aire..." Por eso ante esas certidumbres la poesía y el lenguaje, "el mundo -al menos éste- se vuelve una tela de juicio, y el Ser/ la hipótesis de un verbo auxiliar..." De ahí podemos ver con más claridad ese poema aparecido en Enroque titulado "Presente", en donde con una ironía despiadada recrea, en la fábula del burro que toca la flauta por casualidad, la gestación del SER: "Borrigo de Buridán / atrapado entre dos flautas, / entre la final de fue / y la inicial de será. / ¿Qué es el ser? / Casualidad." Es un auténtico acto casual. Ahora bien, el propio Deniz no deja de ser irónico con los textos al señalar la gratuidad del lenguaje y el origen de todo como un

"vicio de dicción". Y esta autocrítica, que no es más que una de las grandes ironías y paradojas de sus textos -ya vimos-, será una de las pautas fundamentales de toda su obra.

Para el caso lo interesante es que al trabajar y "restaurar" estas fracturas lo que queda es un objeto nuevo, un texto que, al final, ya es otro, distinto.

Algunos de estos registros iniciales, "principios", alcances y procedimientos los podemos ver claramente, por ejemplo, en un texto como "Estrellamar" de su primer libro, Adrede. En el poema, mediante la construcción de un tríptico que parte de una estrellamar = mujer = asterisco, logra una vez más conformar una constelación en donde el objeto -y la palabra- se va enriqueciendo con una serie de posibles acepciones hasta quedar en un inquietante pero prodigioso pisapapeles. La manera como Gerardo Deniz formula este fenómeno natural de la estrellamar que se seca, permitiendo que al mismo tiempo pensemos en la metamorfosis interior de una mujer, hace que el poema adquiera registros singulares. Por ejemplo, una vez que estamos alertando de este proceso, la incorporación de elementos -su enriquecimiento a través de nexos tales como metáforas, causas y efectos, analogías- se convierte en nueva forma de nombrar, como si del objeto se dijera nuevas acepciones -definiciones- y, pero también de la palabra que es también un signo: *. En este sentido tenemos ese ir y venir entre objeto-palabra y palabra-objeto del que OP hacía mención en su artículo sobre GD.

Estabas en la playa, flexible todavía, pero se te iba señalando el lugar para un beso simple en la orla del

Pacífico.

Oliste vil un tiempo y el gato te deseaba
 con esa fijeza triste de las cosas que no pueden ser.
 El clima continental te endureció como al corazón de Faraón.
 De mano autónoma que forzaba ostras y Lucrecias
 impávida pasaste a las Soledades, al Tractatus
 -pero sigues suspendiendo el juicio, siempre remitiendo al pie
 de la página, oh escéptica, oh asterisco inconforme,
 algo mendicante,
 quince auténtico encima de este papel blanco.

Y en verdad, una vez leído el texto, la palabra y el objeto -su referente- ya no vuelven a ser los mismos. La "estrellamar" mientras se seca tiene un recorrido peculiar sobre la misma mesa del escritor. Con ironía hace desplazarse al objeto sobre libros clave, como el de Góngora y el de Wittgenstein, mientras se seca. El primero porque representa el lenguaje en una de sus formas más luminosas, eficaces y bellas, y el segundo porque representa la imposibilidad de encontrar un último sentido al lenguaje mismo. Dos libros que finalmente no son nada al lado de ese delicioso y elocuente objeto concreto -pura certidumbre- que progresivamente se seca para quedar en un simple pisapapeles y en el peor de los casos en un signo, por eso "siempre remitiendo al pie de la página". La situación de esa estrellamar se torna singular por el humor y la ironía que hay en la alusión a la violada Lucrecia²⁶, al mismo tiempo que, con la apertura de las ostras, refuerza con una violación más. De esta manera el "impávida" -serena- resulta de una eficacia acertadísima frente a dos hechos concretos producidos por

²⁶ "Célebre dama romana, esposa de Colatino, n. en 510 a JC. Violada por Sexto Tarquino, hijo de Tarquino el Soberbio, se suicidó de una puñalada en el corazón para no sobrevivir a su deshonra. El pueblo sublevado por el hecho, derribó la monarquía de los Tarquinos."

el hombre: primero el objeto - la estrellamar- es violado -forzado- y de ahí pasa -"de mano autónoma"- a vivir sobre dos obras -poesía y filosofía- que al menos le dejan -en su actitud positivista implícita- una posición escéptica, de ahí el asterisco, de ahí las dudas.

El texto de Deniz también es eficaz porque intercala versos de una ternura y gracia afortunadas, como: "Oliste vil un tiempo y el gato te deseaba/ con esa fijeza triste de las cosas que no pueden ser", en donde con una aliteración logra una expresión acertada. Me refiero al "vil", que debería ser un adverbio "oliste vilmente". Las reglas en este caso echarían a perder el verso porque así como está es posible crear esa contención al principio, con un verso de catorce que, si dividimos en dos dispara las siete sílabas serenas y resignadas del deseo del gato. Asimismo la invocación final, introducida por un guión, hace que la estrella recobre más acepciones al ser no sólo asterisco, sino mujer -y violada-, poesía a la vez que pisapapeles. Finalmente el "quince auténtico" es ahora sí de un valor "puro", es decir, la cosa y la palabra -y hasta el signo, * - son en el texto lo mismo, con lo cual el lenguaje adquiere su densidad: una propiedad de objeto físico. Pues, además, la definición dada por el Diccionario de la Academia se concreta y adquiere una forma específica, por eso escribe el autor "quince auténtico". Dice la definición: "m. Disposición semejante a la figura de un cinco de dados, con cuatro puntos que forman rectángulo o cuadrado y otro punto en el centro." Como dije, las palabras y el lenguaje en general no vuelven a ser los mismos.

Experimentamos una apertura y un rigor a la vez, que en Deniz imponen hermetismo, pero también mesura. Al mismo tiempo esta apertura y la reconstrucción de ciertos objetos o palabras hace que GD reconstruya su historia y con ella realice una especie de historia "etimológica" distinta de las palabras y las cosas. Lo cual hace que las palabras adquieran otra presencia.

Ahora bien, si volvemos a ese rompecabezas y a sus alcances, o más precisamente si nos preguntamos: ¿hacia dónde apunta esta materia deniciana? ¿qué significa y hacia dónde apunta esa presencia distinta?, vemos que ante todo está la posibilidad de la reconstrucción como una forma gozosa; la poesía como una forma de crear andamios y restaurar el goce de esa fragmentación, con frecuencia sin ningún otro propósito que el de "morder", "leer" el lenguaje de la realidad. Pero este "morder" las cosas de este mundo trae consigo una serie de repercusiones estéticas que nos llevan inmediatamente a territorios análogos a los que pisa el propio Góngora. Y en efecto, una de las lecciones que Deniz toma del cordobés es el cultivo de la palabra por ella misma. En este sentido hay que ver algunos de los alcances de los textos de Gerardo Deniz.

Hay que insistir, por otra parte, que GD no ve la fragmentación como una pérdida ni como un destrozo, sino que la asume como una de las características de este mundo y se dispone a disfrutar de tal hecho sin propósitos morales o teóricos. En este sentido podemos decir que sus textos participan de un goce intenso y pleno por el mundo físico, material. Y en la medida en que se da

esa sensualidad y esa concreción, en este regreso de la palabra o en su caminar inverso, sus textos encuentran los momentos más felices.

Hay que aclarar además que con "este regreso" quiero decir que GD va de la palabra hacia el objeto muchas veces, y no del objeto a la palabra. Su materialidad a menudo parte de la palabra y desde ella procura hacerla eficaz con el mundo dentro de la armadura del texto y, en un doble sentido, dentro del mundo. Al respecto, el mismo OP decía sobre Adrede: "Condensaciones verbales en el otro polo de las constelaciones de signos de Mallarmé. Continuo ir y venir del objeto-palabra a la palabra-objeto."²⁷ Y estas "condensaciones verbales" tienen la particularidad de desbordar el lenguaje hacia una diversidad extrema que, como el mundo, nos inflige muchas veces su rigor.

Pero esta característica diversificadora y -en el caso de GD- más de una vez inútil, tiene la peculiaridad de seguir siendo un reto y en último caso abre la posibilidad de un juego. GD de antemano renuncia a la consideración de un principio, origen o unidad en términos de una propuesta teórica poética porque el lenguaje poético -y en general el lenguaje- suele ser -sabidamente- ambiguo y vago. Por tanto, muchos de nuestros dilemas podrían finalmente ser un malentendido, un equívoco que se prolonga hasta nuestras fechas. Dice en Picos pardos:

-Cuando el Hacedor cambió de domicilio,
nuestro mundo se infestó de esas cucarachas que aún le

²⁷ El signo y el garabato, Op. cit., p.197

repugnan, señora,
procedentes de aquella cocina sucia
donde fue, con todo, amasada esta masa que es la
nuestra. Tal ocurre a menudo en los traslados.

En todo caso, GD sí reconoce la posibilidad de establecer unidades, correspondencias, matizar, tensar contradicciones con imaginación y con mucho de lo que se sabe empíricamente del mundo, por eso ahí encontramos el registro de aportes y contribuciones de teorías y descubrimientos científicos, de hallazgos antropológicos y lingüísticos, pero -y hay que insistir- casi siempre puestos como un ingrediente más. En realidad, y como veremos, los textos de GD reflejan una visión regida por causas y efectos y por la negación de la "dialéctica" como principio de conocimiento. Por otro lado, no en vano ciertos aportes científicos están también en su poesía como una manera de desmitificar, ironizar contra frecuentes pretensiones místicas o mundos abstractos. Inclusive muchas veces la materia verbal de GD -su mundo- está no sólo guiada por una extrema conciencia del lenguaje sino por una conciencia científica, estructural -y muy concretamente fisicoquímica y biológica-, lo cual le permite desplazarse tanto por territorios cósmicos como por mundos minúsculos con una imaginación que pone al descubierto situaciones de la existencia inéditas, o bien ordinarias pero reforzadas con ingredientes no poco reveladores. Es así como nos presenta una manera distinta de percibir la realidad, es decir, es todo ello lo que le permite, por ejemplo, trasponer a través de la imaginación el umbral de la realidad percibida por nuestros sentidos, pero teniendo en cuenta lo que se ha descubierto científicamente sobre la realidad física del mundo. GD muchas veces

transita entre lo cósmico y lo microcósmico, pero arrastra consigo en esta aventura todos los sentidos, la pasión, los sentimientos, la emoción. Con lo cual nos ofrece un mapa diferente de lo habitual pero no por ello menos realista y concreto. Este trasponer el umbral se debe a dos elementos clave: la cultura -conocimiento-y la imaginación. Así lo demuestran poemas como "Duramen", "Campestre", Picos pardos y "Fosfenos", entre tantos. Se trata pues de una imaginación que tiene como punto de partida la fragmentación, pero también tiene la ironía como fin y como principio: es el timón. Junto a estas dos será el hibridismo una de las formas de su apertura, pero también uno de sus rigores definitivos.

4. El hibridismo: algunas causas

El carácter híbrido, tanto en lo formal como en lo temático, de los textos de GD es fundamental y complementario de esta visión del mundo -su fragmentación. Y tal hibridismo es evidente, ya que - dijimos- introduce diálogos, comentarios, descripciones, vocabulario técnico y científico, expresiones de uso cotidiano, refranes, citas, lenguas extranjeras, barbarismos, neologismos, abundancia de paréntesis y guiones, juegos tipográficos, prosa, etcétera. Por otra parte el hibridismo origina que la lectura de su obra se convierta en un verdadero reto. Se trata de un reto que corresponde muchas veces a la dificultad tanto referencial como formal de los poemas. Esta dificultad despiadada es a veces un juego para el autor; otras veces, es simplemente la forma que recobra la realidad en sus textos: transiciones abruptas en los poemas, así como alusiones y asociaciones de terrenos como la lingüística, la biología, la química, la astronomía, la zoología, la mitología, la música, etcétera. Todo este hibridismo que deriva en ocasiones en dificultad, es sin duda reflejo de aquello que ya señalaba Eliot: "We can only say that it appears likely that poets in our civilization, as it exists at present, must be difficult. Our civilization comprehends great variety and complexity, and this variety and complexity, playing upon a refined sensibility, must

produce various and complex results".²⁸ Ahora bien, el hibridismo en GD participa de esta experiencia y lo que lo hace particularmente revelador es que más que transmutar ideas en sensaciones logra con el hibridismo, entre otros elementos, transmutar las cosas en sensaciones y así quedarnos con una materia verbal que vuelve hacer esencialmente una cosa, pero ya otra, distinta. Para entender este hibridismo es necesario tener en cuenta la formación científica de GD -su formación y vocación, pues estudió química y trabajó en un laboratorio por varios años-, así como el conocimiento de temas como la mitología comparada, la lingüística, la música y la astronomía, y en general la posesión de una cultura -erudición- inusual en nuestra época. A todo lo anterior habría que sumarle el hecho de que GD se ha dedicado durante toda su vida a traducir de varios idiomas y sin duda es un traductor de los más destacados, además de conocer una variedad de lenguas (inglés, francés, alemán, sueco, turco, portugués, italiano, ruso, etcétera) impresionante. Por su parte, el mismo autor ha explicado en entrevistas y en textos algunas de las causas del origen de tal hibridismo. Asimismo estas declaraciones nos revelan, entre otras cosas, como veremos, su conciencia y búsqueda constante del aspecto estructural, lexicográfico y semántico de la lengua. En este sentido también nos ayudan a ver cómo la estética de GD está dada mediante una condensación no sólo del lenguaje sino también de la estructura.

²⁸ En Selected prose of T.S.Eliot, Edited with an Introduction by Frank Kermode. (Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1975), p.65

El hibridismo en GD no es simplemente un mecanismo más entre otros, sino que con él hace de este procedimiento una articulación que a su vez refleja una apertura. Es esta apertura hacia las cosas y hacia lo que es realmente nuestro mundo por donde quiere llevar al lector. Fernando García Ramírez dice: "... sus poemas intentan reflejar lúdicamente la sintaxis sorpresiva e híbrida del mundo. Su verdadero asunto es cosa verbal."²⁹ Ahora bien, es el hibridismo el recurso que le permite hacer una articulación de un mundo mediante cosas reales y hechos que conocemos del mundo. Es este hibridismo el que nos revela la estética de un empirista, pero también de un romántico.

4.1 El enlace y la resonancia poéticas

Precisamente en un artículo reciente GD describe y explica el origen de su admiración particular por el químico Linus Pauling. En dicho texto dice: "Todo comenzó un decenio antes, cuando la Biblioteca Franklin se mudó de Reforma a Niza y yo, que estrenaba inglés leído, descubrí allí un ejemplar de la antigua segunda edición de La naturaleza del enlace químico (mucho más tarde apareció y compré la tercera), obra que desde entonces constituye un pilar de mi existencia." En realidad su afición por la química data desde antes. En una carta del 27 de octubre de 1984 cuenta:

Yo me puse a estudiar química sistemáticamente y por mi cuenta

²⁹ Op. cit. p.6

el día en que cumplí 15 años, 1949. Debía ingresar en la UNAM en 1952. Por equis razones fue en 1953. Pero yo desde mediados del 52 entré en un laboratorio de investigación.

Pues bien, en el artículo citado, GD inmediatamente a continuación describe cómo tales vivencias las suele asociar también a hechos concretos de la vida misma. Dice: "Si recuerdo el fragor lejano de los tambores del desfile del 16 de septiembre, 1952, es porque lo tengo curiosamente asociado a las estructuras de los carbonilos metálicos discutidas por Pauling en su libro, que leía yo en aquellos precisos momentos." Y este hecho se convierte en un mecanismo de carácter estético, sobre todo, en la conformación de los poemas.

Si tenemos presente esta vocación de GD por la química, y si consideramos que por sus intereses químico-orgánicos comienza a derivar³⁰ más hacia la la bioquímica y un poco, por otra parte, hacia la astronomía, hay que recalcar que como señala el mismo GD se da a través del aspecto estructural; es igualmente significativo, por otra parte, que en el campo de las humanidades sus intereses se hayan enfocado en temas como la mitología comparada o la lingüística estructural y en autores como Georges Dumézil, Claude Lévi-Strauss, Émile Benveniste y Roman Jakobson; autores que, entre otras cosas, siempre han permanecido regidos por el rigor más absoluto. Y cuando digo absoluto me refiero, sobre todo, a que en todos hay un esfuerzo metodológico llevado con un

³⁰ En "Linus Pauling" de Gerardo Deniz. (Milenio, 5, sept-oct.1991), p.48: "Yo, en cambio, en una grata bifurcación de mi química orgánica, empecé a derivar hacia la bioquímica, por rumbos más estructurales que dinámicos."

rigor extremo y porque todos los autores mencionados basan sus postulados en hechos concretos y en estudios de fenómenos observables. Cada uno de ellos es sin duda un representante serio y fiable de las labores modernas en la mitología comparada y estructural, como en la lingüística comparada y los estudios de poética.

En los autores antes señalados y en los temas de su interés podemos ver que uno de los puntos en común es que todos ellos claramente apuntan a estudiar la estructura de nuestro mundo porque es la parte medular de las cosas y porque es a través de ella que podemos conocer de manera objetiva el mundo, es decir, porque es así como podemos conocer el mundo de manera más factible. En este sentido, Cassirer puntualizaba:

Man's outstanding characteristic, his distinguishing mark, is not his metaphysical or physical nature-but his work. It is this work, it is the system of human activities, which defines and determines the circle of 'humanity'. Language, myth, religion, art, science, history are the constituents, the various sectors of the circle. A 'philosophy of man' would therefore be a philosophy which would give us insight into the fundamental structure of each of these human activities, and which at the same time would enable us to understand them as an organic whole.³¹

Es hacia este enlace -con frecuencia estructural- donde quedan los textos de GD. El hibridismo no es más que una forma de ser fiel al hombre y al mundo y la manera de ver estas ataduras, articulaciones es devolviendo cualidades medibles, pesables a este lenguaje. Ahora bien, si vemos el proceso de formación de GD y cómo se van dando las transiciones de ciertos temas a otros podemos comprender más el

³¹ Op cit., p.68

trabajo textual de GD.

El caso del químico Linus Pauling -ya vimos- es decisivo y fundamental y particularmente aquí interesa porque su teoría de la resonancia para justificar las relaciones interatómicas es finalmente una de las formas que tenemos de conocer la estructura de nuestro planeta. Su libro capital trata básicamente de cómo se estructuran las moléculas y cristales, y particularmente se dedica a explicar la naturaleza de los tres diferentes tipos de enlace químico mediante la teoría de la resonancia. La importancia de Linus Pauling consistió en que "[He] was among the first (and certainly the most brilliant) theoreticians in chemistry to apply de Broglie's quantum mechanics to chemistry. Drawing upon the earlier work of F. London and W. Heitler, he proposed a theory whereby chemical bonding was achieved through the sharing of outer-shell electrons."³² Es este manejo y estudio de las estructuras moleculares el que deja en Deniz una base concreta y material de la composición del mundo. El sentido material y la composición son dos elementos que lo llevan a reconocer en el lenguaje la facultad de comportarse como las cosas. Esta capacidad del lenguaje la podemos ver en sus textos cuando notamos que sucesos, temas y las palabras mismas se van uniendo de manera alarmante en un poema amoroso, por ejemplo. Claramente una de las repercusiones de su trabajo como químico sobre su trabajo escrito se puede ver en la manera como hace del aspecto estructural uno de sus puentes y

³² En The world of Physics by Jefferson Hane Weaver (Nueva York, Simon and Schuster, 1987), p.530

enlaces -con frecuencia de carácter estético- para establecer nexos con otro tema. Dice el propio GD:

De pie en el autobús atestado, paso lentamente por Insurgentes, como cada día, hacia el centro de la ciudad. Finales del 63. Voy leyendo un número -felices tiempos aún- de Acta chemica scandinavica, y ahí un nuevo trabajo de Pauling: "estudios de restauración molecular de formas extintas de vida". De pronto advierto cómo se asemejan estas comparaciones entre aminoácidos a la reconstrucción del protoindoeuropeo que hace poco empecé a cultivar, culpa de Dumézil."³³

El pasaje expone de manera nítida el tipo de enlaces (la manera de asociar y de enlazar), de transiciones y hallazgos, a los que se refiere en el poema "15-VIII-83, Madrugada" -que veremos más adelante-, y si bien aquí se trata de uno lingüístico, en sus textos abundan los poéticos. Veamos a qué me refiero con estos enlaces, con estas articulaciones. En Adrede los últimos versos del poema que titula "Rana" dicen:

A las ocho ya se puede tapar con un dedo;
seguirán cantando ranas allá lejos y es grato mirar afuera,
la ciudad encendida.
Hasta los máximos flanes de hormigón y mamut
son canopes cubiertos de estrellas.

La palabra clave es "canopes". Palabra que queda envuelta en estrellas, en palabras, sólo que ese canope brilla asimismo por todas las connotaciones -resonancias- que tiene y que están en completa armonía con el poema. Los edificios de la ciudad son vistos como "canopes" (vasijas en las que los egipcios ponían, junto a las momias, las vísceras extraídas al prepararlas). Pero también "Canope" es un prelude del libro segundo de Debussy. Además, Canopo era una ciudad de Egipto y es una estrella que

³³ En "Linus Pauling", op. cit. p.49

quizá- queda al lado o en la ventana de edificios que son esos "máximos flanes de hormigón y mamut", de tal suerte que el final de poema queda parpadeante como las estrellas, como la ciudad, intercambiando acepciones, en continua resonancia poética -no química- para el lector, sobre la página.

El ejemplo anterior sobre todo muestra cómo los enlaces de GD permiten la articulación en un nuevo objeto a partir de distintos mundos que confluyen en un texto. Mismo que ofrece al mismo tiempo texturas verbales y sonoridades distintas. Pero no sólo hace de estos encadenamientos o desencadenamientos un recurso sino que además hará que los mismos textos se "comporten" como moléculas. Esta propensión a concretar, a materializar a través de la creación de efectos sobre todo estructurales, por un lado, y a ver el poema como un objeto en donde es posible reproducir un comportamiento análogo al de las moléculas o a la de un animal, por el otro, no revela más que una actitud de GD frente al lenguaje. A saber, GD ve el lenguaje como un objeto con propiedades físicas y químicas capaz de comportarse como una sustancia, pero en donde los resultados son ante todo estéticos. En este sentido GD para mostrar esta capacidad de enlace, de valencia, en los poemas tiende a usar dos procedimientos concretos: las transiciones abruptas marcadas con guiones o paréntesis o el corte de una línea, y la continua presencia de bloques temáticos -estrófico- en sus poemas. Ahora, las continuas asociaciones o enlaces, que bien pueden llevarnos por territorios desconocidos, acarrear muchas veces sustratos sentimentales que producen visiones, situaciones inusuales y muy

intensas. Pongamos el caso de "Nostoi" ("retornos" en griego), en donde el regreso a casa después de haber dormido con una muchacha y haber "calibrado las vías de agua" deriva -y encadena al regreso- en una abrupta descripción de un proceso fisicoquímico de la molécula del ácido bromhídrico, un tema de espectroscopia. Pero también encadena otros sucesos, como el anuncio que ve de regreso con ironía:

Cualquier hora es buena para exaltar las vías de agua
de una enamorada
y aun para calibrarlas. Hecho lo cual, este cielo
anormalmente rosa, orondo cerdo acodado en cada
bocacalle,
es característico de enero de mil novecientos setenta.
(Los setentas, ¡qué suerte de vivirlos! -pronostica el
anuncio.)

Ahora bien, lo interesante es que el haber estado con una muchacha y el "calibrar" sus "vías de agua" ("Mar. Rotura, grieta o agujero por donde entra el agua en una embarcación") acarrea casualmente una asociación áspera, violenta -y en cierto modo de rompimiento-, en donde se repara -después de oír que hierve el agua del café- en un proceso si no análogo, al menos sí preciso que permite (interpretando un espectro de microondas) la medición de la distancia interatómica de una molécula de bromo e hidrógeno (el ácido bromhídrico) girando desenfrenadamente, como los mismos amantes y sus distancias, quizá horas antes, o bien como ella misma al calibrar esas "vías de agua". Y sin girar, pero entrecruzándose, como en su segundo "poema" "II" titulado "Tristán e Isolda" en Grosso modo (o en "Promiscuos", del mismo Gatuperio), donde se nos ponen gráficamente dos estructuras moleculares uniéndose, aquí el posible "calibrar las vías de agua" de la mujer trae inmediatamente

la imagen de un proceso material, de concreción, de un versículo puramente técnico. Hay más casos de este género, de textos en donde el poema entero está manejado como una reacción o proceso químico, sólo que GD los hace amorosos, sentimentales. La muestra más lograda de este mecanismo es el poema "Posible", en donde a cambio de una fallida ascensión mística se ofrece un proceso amoroso que se oxida al final, se oxida químicamente. En el caso de "Nostoi" y del calibrar las vías de agua de la mujer, interviene el repaso - por azar- de este proceso (la interacción interatómica de la molécula), pero con una eficacia en el poema que más provoca un efecto de un proceso mecánico, técnico, dado por la forma de repararlo y traducirlo en un versículo -los acentos y el ritmo del verso. Veamos:

y en la casa peluda por dentro, tarántula del revés
 en señal de abandono,
 oír que el agua echa a hervir como un rosacruz
 ofendido,
 repasar cómo, girando desenfrenadamente,
 entusiasmada por su grado de libertad rotacional,
 la molécula del ácido bromhídrico incrementa,
 centrífuga, la distancia interatómica, lo cual al
 interpretar el espectro de microondas
 debe tenerse en cuenta-

El pasaje del recuento del comportamiento de la molécula lo convierte en un procedimiento mecánico, pero que también resulta asimismo en cierto grado irónicamente erótico. El efecto es también reforzado por el versículo largo en donde a través de un recargamiento de esdrújulas se ofrece esa "libertad rotacional".

De esta manera tenemos que más que una visión, GD traduce su práctica y conocimiento molecular y químico en otra práctica con el lenguaje, pero ahora se trata de ofrecer mediante otros

requerimientos -estéticos, poéticos- estos arreglos o desarreglos sentimentales. En este caso la tal visita a la amada repercute y desencadena en un arreglo y recuento técnico.

4.2. Otros enlaces

Por otra parte, la biología molecular, y también el estudio de los animales (invertebrados y vertebrados) en libros desde la adolescencia como la Zoología de Fuset Tubiá, son otros de los focos de interés constante para GD. Cualquiera puede percatarse del gusto y la frecuencia con que los animales -tanto vertebrados como invertebrados- entran en las páginas de GD. Sin ir muy lejos el mismo GD dice en su poema sobre la infancia: "Verano de 1942", de Mundonuevos, confesando algunos de sus libros:

Regalos-
un juguete que cuando lo moje me hará conocer la madera
y Los animales, libro de la viuda
-con Fuset, Wheland, Pauling, después,
de esos títulos lomodebüey eterno. Lo eterno al menos para mí,
que me basta.

Son estos libros de animales algunos de los recursos constantes de GD, pues en todos sus libros de poesía dejan huellas significativas. En Adrede abundan los ejemplos, como en el poema "Rana" -el ejemplo que más me gusta-, donde podemos ver no sólo la manera de llevar adelante los recorridos por tales temas, sino además el modo que tiene GD de articular y llevarlos a una dimensión en donde establece una correspondencia entre varias cosas. Lo más claro y central es la analogía entre una rana y una

mujer. Una asociación que permite otras, pero que sobre todo permite una concreción definitiva y que es parte de la columna vertebral del poema: la alusión a un mito oseta. El tal mito cuenta que la esposa de un héroe llamado Hämÿts era en realidad una especie de rana que se transformó en muchacha. El inicio del poema muestra claramente el ambiente material, orgánico y muy característico de los cultivos y ambientes de GD:

Ludión a gusto entre el cieno rico
 en materia orgánica: ciertas urgencias al principio parecen
 demasiado,
 como la luna cuando asoma sobre las chimeneas.

En la palabra ludión misma hay un hallazgo sonoro dado por una palabra técnica que la hace estar "a gusto" entre esa flora y fauna propia del ambiente del poema y a la rana-mujer. El "ludión", dice el DRA: "Aparatito destinado a hacer palpable la teoría del equilibrio de los cuerpos sumergidos en los líquidos". Un aparatito que es una asociación del propio GD y que es propio de las ranas.³⁴ Ahora bien, en este ambiente de la metáfora rana-mujer también se está haciendo una alusión irónica al cenagal de la lujuria. Pero además esa "rana-mujer" recuerda aquella otra de López Velarde en su poema "Anna Pavlowa", la bailarina, de El son del corazón. Ahí son las piernas las que son vistas como de rana:

³⁴ Una definición más extensa de ese aparato es necesaria. Dice la Gran Enciclopedia Larousse: "El ludión se compone de un recipiente de vidrio casi totalmente lleno de agua, y cerrado mediante una membrana elástica. En el seno del agua flota una esferilla hueca, terminada en un extremo alargado, del cual se suspende una figurilla (diablillo de Descartes). Al ejercer presión sobre la membrana, el agua penetra en la esfera y comprime el aire que hay dentro, con la cual aumenta el peso del ludión, que desciende hacia el fondo del recipiente; al suprimir la presión, vuelve a subir."

Piernas
 eternas
 que decís
 de Luisa La Valliere
 y de Thais...

Piernas de rana,
 de ondina
 y de aldeana;
 en su vocabulario
 se fascina
 la caravana.

Otro de los ejemplos más gráficos y representativos en cuanto al uso de los animales por GD es el de los gatos de Ravel en el poema que lleva el título "Ravel, sonata para violín y piano. Segundo movimiento". Ahí son los gatos quienes escriben la música del "Blues" -título del segundo movimiento de dicha sonata. Y lo más sorprendente es que, para quien haya oído esa música, es posible apreciar que los primeros acordes sugieren los pasos felinos. En el caso de los animales -sean los que sean-, uno de los atractivos es que muchas veces por la forma en que aparecen, reflejan decididamente el conocimiento que tiene de sus comportamientos el autor. Sin ir muy lejos, en el mismo poema de "Rana" dice: "pon a escuchar tus membranas, mujer de Hämyts", verso que, partiendo de los oídos de las ranas, cobra inmediatamente un sesgo erótico si pensamos en ciertas membranas femeninas. Por otra parte, basta recordar el poema "Estrellamar" como ejemplo de este mecanismo "invertebrado", o leer la nota introductoria de Mansalva para ver una extraña manera de referirse no a un animal sino a los poemas como animales:

Los poemas tienden a volverse mamíferos recoletos que se acostumbran a cambiar sólo de postura dentro de sus madrigueras. Salir les hace bien, no obstante. Desprendidos

de esos invernaderos donde vegetan en la connivencia de hermanos de igual camada, se ven de pronto obligados a vivir cada uno de su combustible propio, y a veces los resultados son sorprendentes...

Esta manera de concebir GD a sus propios textos nos permite ver que no solamente se trata de incorporar datos precisos sino que además busca ver en ellos los propios atributos biológicos de los animales. Hay una continua conciencia anatómica tanto en los fenómenos que describe como en los poemas mismos. Por otra parte, esta característica refleja una vez más la búsqueda de contenidos concretos, la materialidad de los objetos verbales. En efecto, GD reconoce no sin ironía que los poemas podrían tener las cualidades de un animal dentro del mismo libro; su comportamiento dentro de sus madrigueras usuales al ser trasladado a otra -otro libro- es peculiar. En Mansalva GD intenta jugar con sus tres primeros libros y baraja textos para ver su "comportamiento" en diferentes compartimentos y ambientes. Pero esto no es todo. Las repercusiones de su familiaridad con obras como los volúmenes de The Invertebrates de Libbie Henrietta Hyman o el libro de Fuset Tubiá se ven en la manera escrupulosa como GD describe un animal, asocia su comportamiento con los del poema y todo lo cual lo traduce en un cuidado milimétrico del esqueleto del poema. En su caso el rigor y el tecnicismo son llevados a extremos que revelan la constante presencia de las partes anatómicas de un texto, como en los invertebrados o vertebrados de su propia escritura. Sin embargo, lo interesante es que este aspecto estructural -anatómico- lo hace uno de sus motivos estéticos más sobresalientes. Y es esta cualidad una de las características más reveladoras de su poesía: el que sea una

poesía auténticamente superficial, como lo es la de Góngora. Este motivo estructural lo podemos ampliar todavía más si pensamos que GD tiene perfectamente en cuenta que, en todo caso, los poemas, como los animales, necesitan producir caparazón -estructura-, una protección, para defenderse de los predadores; una condición esencial para hablar de algunas cosas, como podrían ser los propios poemas. GD siempre concederá a sus textos estructuras con elementos tan disímbolos como factibles, pero siempre pensando en que detrás de las cosas y las palabras, en su caso, hay un armazón que es sinónimo de esqueleto, de materialización, de concreción.

Ahora bien, es sintomático que muchos de los animales que incorpora en sus textos sean de los catalogados como invertebrados. Y es interesante porque muestra uno de los continuos subrayados de GD para hacer que atendamos a cosas que por lo general se olvidan -ya vemos con más frecuencia el "contracrepúsculo"- o no son lo que normalmente se aprecia, pues los propios invertebrados son poco tomados en cuenta, no sólo por los poetas sino por cualquier persona. GD con sus invertebrados vuelve a insistir en un nivel distinto, pero que además representa un reino decisivo en el mundo, por ser mayoritario en proporción con los vertebrados, si tomamos en cuenta que 97% de los animales no poseen huesos.

Esta manera de incorporar el reino animal a los poemas y de plano hacerlos comportarse como tal tiene su mejor muestra en uno de los poemas de "Fosfenos". En "Amenaza" está no sólo esta presencia animal -vertebrada o invertebrada- en forma brutal y espléndidamente asimilada, sino que además revela como GD rompe con

la lengua materna, y utiliza una palabra del inglés para crear su animal, su palabra. Lo maravilloso es que esta palabra, este animal tendrá una función específica en algunos de sus poemas. Se trata de el jeopardo. Un animal, un neologismo que está sacado de la palabra jeopardy, pero también del verbo: to jeopardize. Que en el diccionario Webster quiere decir: 'to expose to loss, damage, or failure of;' y que aquí utilizará precisamente para poner en duda, para "amenazar", título del poema. Así el poema comienza con una aliteración extraordinaria en donde de paso se nos informa que este "jeopardo" es del reino de los "félidos", es decir del reino de los gatos y tigres. Dice:

Unico félido feo es el jeopardo,
 salta en silencio entre los estantes de más arriba,
 conoce como pocos esos códigos odiosos cubiertos de polvo
 que son puestos en las tablas superiores para no leerlos
 nunca.
 De ellos el jeopardo extrae sus yeles, sus trucos, su saña;
 desde allí mira, jeopardiza, procede
 marchando cauteloso por el canto de las puertas abiertas;
 pareciera reprochar, como hace Rúnika

Es el mismo "jeopardo" que "olfatea" en el poema "Confeso" del mismo libro los huesos del significado, es decir, olfatea lo que quedó del matrimonio entre el significante y el significado.

Tenemos entonces que los poemas recobran formas y comportamientos análogos a los que pueden tener tanto invertebrados como vertebrados. Es esta misma característica que vimos entre la constitución química de la materia y de los textos lo que nos va indicando que la poesía está en la medida que nos devuelve las cosas de otro modo, pero que siempre es parecido al de las cosas.

5. La quebradura es una acción

Y del contacto con cosas tales como la química, las lenguas, la música y lecturas mitológicas, por un lado, y todo el proceso de aprendizaje, de ejercicio en la poesía, por el otro, GD optará por traducir esta experiencia en una acción. Sus indagaciones en distintos temas tienen como respuesta una acción con las palabras, y ésta será finalmente un acompañamiento indispensable del erotismo y de lo sentimental y humano de sus asuntos. Se trata de una acción que trata las palabras -dijimos- como sustancias u objetos físicos y en este sentido ve los poemas como posibles compuestos, moléculas con posibilidades de recombinación y enlace con otras sustancias, otros elementos, otros temas. Su acción refleja sobre todo un trabajo con las palabras tomadas como materia prima que adquiere en su resultado final -el poema- la forma de un objeto nuevo, de un material verbal con consistencias físicas y sonoras singulares. GD combina, enlaza en los textos, como átomos de carbono, temas, palabras y sonoridades de procedencia insólita, irregular o prosaica dentro de contextos específicos. GD trabaja con las palabras como si por un lado fueran partículas con propiedades específicas, pero, por el otro, no deja de olvidar el valor semántico, referencial. Y con estas dos características trata de establecer armonías y articulaciones, asperezas que, en el último de los casos, refuercen el lazo entre las cosas y el lenguaje.

Ahora bien, el resultado final también puede desembocar en la exploración de palabras con registros sonoros insólitos en contextos extraños pero posibles. Este trabajo también se puede ver como el de un investigador de laboratorio que examina bacterias o trabaja con compuestos para analizarlos y describirlos, se pone a pesar palabras o a elaborar líneas que resultan cobrar resonancias extrañas o bien repasa pasajes tradicionales recobrando, atendiendo a otros elementos igualmente significativos. El resultado final es una materia verbal que, conforme vamos reparando en su estructura y en su contenido, descubre enlaces y en general pasajes "explicables" muchas veces hasta la última coma. Ahora bien, tal cualidad -ya vimos- refleja la propensión de GD por tener muy presente la manera como está compuesto físicamente nuestro mundo y en sus efectos poéticos no descartar la lógica y, en todo caso, tener presente que este mundo también está regido por causas y efectos. Esto no quiere decir, por otra parte, que no registre otro tipo de formas que participan dentro de nuestra comprensión del universo, es decir, no descarta el uso y la elaboración de metáforas, analogías y formas retóricas tradicionales que no dan cuenta de una lógica sino que más bien se refieren al pensamiento analógico del que dan registro los poetas en general. GD, más bien, con todos estos instrumentos hace posible un mundo más a nuestra medida, en donde -insisto- los lazos entre las cosas y el lenguaje son más intensos y en donde al mismo tiempo las palabras son más ellas en cuanto a que recobran una corporeidad dada por la intensificación de sus funciones dentro del texto. En

este sentido los momentos sentimentales y pasionales recobran muchas veces un carácter de proceso físico en donde las gratificaciones estéticas están en la medida en que notemos un clinamen entre los fragmentos, es decir, en la medida en que veamos un arreglo -o aparente desarreglo- justificado y preciso. Ya vimos, por ejemplo, este tipo de enlaces en casos como "Bruyeres" y "Estrellamar".

Ahora bien, esta manera de accionar procede, por otra parte y paradójicamente, del reconocimiento de que todo -y sobre todo- en el lenguaje es relativo, o bien de que particularmente en la poesía fácilmente se crean "mundúsculos" -dice Deniz- siempre discutibles. En 1990, en una entrevista en la revista musical Pauta, GD, por su parte, se refería a la poesía frente a la música en los siguientes términos:

La poesía fue para mí un hallazgo tardío, a los 21 años, cuando ya estaba al cabo de la calle de escuchar música y en plena guerra cruel tratando de que me dejaran hacer aquello para lo cual sí servía. El descubrimiento de la poesía fue algo inolvidable, que me lanzó a vastas lecturas y a intentos personales, marginales pero incesantes. Sin embargo, no tardé en convencerme de un hecho indudable: si bien unos cuantos -poquísimos- poetas y poemas representaban un enriquecimiento muy estimable de mi existencia, prácticamente toda la demás poesía que leía me era indiferente y pronto insufrible. Salvo excepciones mínimas, la poesía me resultó a fin de cuentas "prescindible, farragosa, poco de fiar, por lo general infumable. En comparación con la música, la poesía fabrica, a lo sumo, mundúsculos discutibles".³⁵

E inmediatamente surge la pregunta: ¿a qué se refiere cuando dice que la poesía "fabrica mundúsculos discutibles"? Básicamente a que

³⁵ En "Gerardo Deniz habla sobre música y poesía, ravel y los gatos, etc." Pauta, núm.33 (enero de 1990), p.34

la poesía y, más específicamente, las palabras, no están exentas de una referencialidad con las cosas del mundo, los objetos, como sí lo está la música. Asimismo el material de la poesía, las palabras, en algunos casos son poco precisas y en muchos momentos vagas. En este sentido difícilmente alcanza la precisión y pureza de la música. Esta distinción es definitiva en la obra de GD para entender su ironía,³⁶ porque es la música la expresión más perfecta y suprema de todas las expresiones del hombre. Lo cual no quiere decir que la poesía sea una prolongación de la música ni mucho menos. Se trata, como él dice, de dos cosas distintas, de dos lenguajes diferentes: una ocurre en silencio y la otra no. En este sentido es importante decir que la música está en los textos como un ingrediente más, entre otros. En todo caso, como él mismo lo señala: "En música, los sonidos, los ritmos, las cosas del mundo pueden, con un poco de suerte y transfiguración, pasar a poblar otro mundo -ése sí, paralelo, el de la música-. Literariamente, en cambio, todo el trabajo con las palabras no puede aspirar a ir más allá de un comentario -la poesía- enquistado al margen de la vida y de las cosas."³⁷ Y precisamente Rudolf Carnap quien al referirse a los problemas y limitaciones empíricas de las expresiones metafísicas se refiere a la música en los siguientes términos:

Perhaps music is the purest means of expression of the basic attitude because it is entirely free from any reference to objects. The harmonious feeling or attitude, which the metaphysician tries to express in a monistic system, is more

³⁶ Pero también es importante, como veremos adelante, para ver el aspecto antimetafísico.

³⁷ Ibid. p.38

clearly expressed in the music of Mozart. [...] Metaphysians are musicians without musical ability. Instead they have a strong inclination to work within the medium of the theoretical, to connect concepts and thoughts.³⁸

Este punto es definitivo en la obra de GD, porque esta "pureza" con la cosas es parte definitiva de su acción como químico por una lado, pero también de una actitud que se proyecta en todos los campos, por otro. Se trata de alcanzar esta pureza inmejorable que la música logra plenamente por este carácter disociativo de su lenguaje con los objetos, pero que al mismo tiempo constituye su propio mundo. Por su parte, en el campo de la poesía, lo que sí hace GD es tener presente los recursos de los músicos y se remite a explorar y reproducir, a su manera y dentro de los límites de la escritura -como en el campo de la música lo hacen, a su manera también músicos como Bartók y Ravel-, nuevas sonoridades, nuevas texturas entre materiales -palabras de procedencia insólita, lejana- de distintos ámbitos.

Ahora bien, si retomamos esta condición de la palabras; la de estar atadas siempre a los objetos, a su valor referencial, podemos pensar que la poesía para GD, si acaso, aspira a ser una glosa del mundo. En este sentido se vuelve más claro cuando se refiere a la poesía como un "comentario enquistado". Por otra parte, la poesía pocas veces resiste un examen riguroso -ya no científico- porque muy rápidamente se puede caer en la vaguedad y confusión gratuita

³⁸ En "The elimination of Metaphysics", Logical Positivism, Edited by A.J.Ayer, (Illinois, The Free Press, 1959), p.80

e incluso, como lo ha mostrado William Empson, en el ridículo.³⁹ Una de las causas, entre otras, de esta actitud, así como de la continua ironía contra la filosofía y, en general, el rechazo de GD contra tales especulaciones, es que ve que en el lenguaje -como dice Wittgenstein- habrá siempre limitaciones. Su postura finalmente responde a que reconoce en el lenguaje una incapacidad por captar la realidad en todas sus dimensiones y porque el hombre no ha llegado a comprender la lógica de nuestro lenguaje. Dice al respecto Wittgenstein en el Tractatus en el párrafo 4.003:

Most propositions and questions that have been written about philosophical matters, are not false, but senseless. We cannot, therefore, answer questions of this kind at all, but only state their senselessness. Most questions and propositions of the philosophers result from the fact that we do not understand the logic of our language... And so it is not to be wondered at that the deepest problems are really no problems.⁴⁰

Esta limitación señalada por el Wittgenstein de la primer etapa refleja asimismo una postura de GD frente a las cosas que viene a hacer aún más paradójica su acción con el lenguaje. En la fractura misma, en realidad, está una concepción del universo, si no atomista plenamente, sí fisico-química-biológica, que lo lleva a proceder de manera distinta y a laborar también con otras herramientas. En este sentido hay que tomar en cuenta que al lado de su romanticismo -ironía romántica- estará su insistente intento por volver a las cosas, a la superficie con compuestos -sus

³⁹ En 7 Types of Ambiguity, de William Empson (Nueva York, New Directions, 1947).

⁴⁰ En Tractatus logico-philosophicus, Ithaca, Cornell University Press, 1971.

escritos- que guardan una unidad y una sistematicidad alarmantes. Ahora bien, este hecho se explica si vemos que al mismo tiempo su actitud tiene en cierto modo algunos aspectos del neopositivismo.

Quisiera antes insistir en que, para entender este proceso, hay que tener presente que para Deniz los alcances del hombre, tanto en terrenos del conocimiento científico como humanístico, están regidos por lo que llamamos al principio la ironía romántica, pues en sus propios textos reconoce explícitamente los límites y riesgos al estar escribiendo poesía. En este sentido, es posible reconocer que, si bien en el lado de la ciencia los alcances siempre están expuestos a nuevas reformulaciones teóricas y, en todo caso, siempre hay la necesidad de comprobar, verificar⁴¹, en el terreno del lenguaje -y particularmente en la poesía- este "comprobar" se vuelve imposible porque fácilmente se cae en un terreno de nadie, de una ambigüedad inmensurable. Ahora bien, tanto la ciencia como las humanidades, a la luz de la ironía romántica, son actividades que siempre serán aproximaciones parciales de lo que es la realidad. Retomemos lo que dice Bishop Lloyd sobre el romántico irónico:

Any theoretical or artistic representation of reality can never be complete but only an approximation. And Language itself, being both a rational system and a mediating, approximate instrument, cannot capture the unsystematic chaos and infinite fullness of the cosmos.⁴²

Este relativismo e imposibilidad en cierta manera también

⁴¹ Karl Popper dice al respecto que en realidad nuestra visión del mundo esta basada en pocas teorías, quizá en una sola, que conforme pasa el tiempo modificamos, corregimos.

⁴² Bishop Lloyd, Op. cit. p.3

responden, por otros caminos, a esa falla -incomprensibilidad- que reconoce Wittgenstein del hombre para entender la lógica del lenguaje. Asimismo Karl Popper llega a decir algo similar con respecto a los alcances de la ciencia y su posición frente al universo.⁴³ Ahora bien, todavía mucho antes fue Platón quien al plantear por primera vez de manera sistemática la teoría del conocimiento, señaló una falla, una quebradura del lenguaje -la palabra- en relación con la realidad. Con lo cual Platón pone en duda nuestra pretensión de ver una relación lógica entre la palabra y el sentido. Desde otra perspectiva es Platón quien ve, en la Epístola VII, lo inadecuado de las palabras para transmitir las ideas, lo más sublime del pensamiento.⁴⁴ Dice Cassirer al respecto:

Plato's system was eminently suited to this appreciation of the relative value of language, because for the first time it is fully recognized a basic principle essential to all language. All language as such is "representation"; it represents a specific "meaning" by the sensuous "sign". As long as philosophical thought confines itself to what is merely existent, it can find no analogy or adequate expression for this characteristic relationship. For in things themselves, whether we consider them in their facticity as aggregates of "elements", or whether we study the casual connections between them, there is nothing which corresponds to the relation of "word" to "meaning", of the "sign" to the "signification" intended in it.⁴⁵

La poesía, por su parte, por tener como su centro las

⁴³ Dice de él mismo: "I gladly admit -with Kant and other rationalists- that we cannot possess anything like full knowledge of the real world with its infinite richness and beauty. Neither physics nor any other science can help us to this end." (En A Pocket Popper, Op. cit. p.211)

⁴⁴ En Phaedrus and Letters VII and VIII de Platón (Inglaterra, Penguin Classics, 1973), p.138

⁴⁵ En The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 1, de Ernst Cassirer (New Haven, Yale University Press, 1955), p.125.

palabras, participa de esta limitación en un sentido doble y por ello se vuelve una materia más fácilmente discutible al no haber una forma de comprobar y verificar dicha relación, como sucedería con el lenguaje científico. Ahora bien, esto no quiere decir que la lengua de la poesía no ofrezca otras precisiones u otros hallazgos, sin embargo, esta precisión no es precisamente una que vaya de acuerdo con lo que sería un criterio de verdad desprendido del conocimiento científico.

Las palabras, al tener esta quebradura señalada por Platón entre el signo y el sentido, así como la imposibilidad que hay de comprobar esta relación entre la cosa y la palabra, se convierten en un hecho paradójico en la escritura de GD. Y es una paradoja porque dentro de la ironía romántica y las limitaciones medulares de la palabras se da un proceso de escritura caracterizado por buscar la mayor precisión y eficacia para establecer un contacto lo más estrecho entre la escritura y la realidad. Pero también es en resumidas una paradoja para todos si vemos que, como dice Ernst Cassirer:

As compared with scientific terminology the words of common speech always exhibit a certain vagueness; almost without exception they are so indistinct and ill-defined as not to stand the test of logical analysis. But notwithstanding this unavoidable and inherent defect our everyday terms and names are the milestones on the road which leads to scientific concepts; it is in these terms that we receive our first objective or theoretical view of the world. Such a view is not a simply "given"; it is the result of a constructive intellectual effort which without the constant assistance of language could not attain its end.⁴⁶

⁴⁶ An Essay on Man, Ernst Cassirer (New Haven, Yale University Press, 1944), p.135

Creo que esta paradoja refleja más claramente el accionar -el escribir poesía- de GD. La poesía en general es un lenguaje que así como nos ofrece una visión no objetiva del mundo también permite hablar de otras eficacias, otras precisiones; sin embargo, la diferencia en GD es que este material también lo trata siempre de concretar con alusiones específicas a hechos y objetos específicos del mundo. Esto permite que se dé un contacto coherente y sólido entre las cosas y la poesía de GD. Ahora bien, lo interesante en el caso Deniz es la *manera* como esta visión se traduce en una acción que es análoga a la del químico con sus materiales, sólo que aquí serán palabras, artefactos. Para lo cual hay que ver primeramente, por ejemplo, que la crítica a la poesía como creadora de "mundúsculos discutibles" la extiende a otros campos, porque reconoce que, en realidad, todo se vuelve una tela de juicio si partimos de una actitud "esencialista", es decir, si buscamos a través de definiciones -absolutas- de nociones y términos vagos. Es en "Antistrofa (1968)" en donde reconoce que si nos ponemos a preguntar cuestiones como ¿qué es la Historia? o ¿qué es el Ser? ¿qué es la Poesía? ¿qué es el Hombre? muy prontamente todo puede quedar en tela de juicio. Y sobre todo cuando nos ponemos a buscar en tales definiciones -en su opinión innecesarias- de conceptos o nociones ambiguas, tales como lo Absoluto, la Trascendencia, conocimiento; todo entonces comienza a confundirse, se patina y las fronteras se borran por ese carácter limitado del lenguaje que señalaba Cassirer. Con ironía dice en "Antistrofa":

Cuando el viento cede
y la ciudad como un tifus muy logrado establece en todas sus

buenas obras
 ese halo urinario del cemento reciente;
 cuando retorna como un cometa puntual la confianza de aún
 no haber dicho nada
 el mundo -al menos éste- se vuelve una tela de juicio, y
 el Ser
 la hipóstasis de un verbo auxiliar, la Historia
 tan discutible como al penúltimo empalado sobre el Bósforo,
 y la Poesía
 un mercado de sustancias pegajosas.

En todo caso ante la duda y lo falible del lenguaje GD escribe siempre con una sonrisa, con un guiño que persiste a lo largo de toda su obra en la forma de la ironía, pero lo paradójico -y en mi opinión gratificante- es que al mismo tiempo busca fundamentar sus tránsitos y sus experiencias no sólo con material concreto sino haciendo del lenguaje un material macizo a través del uso del metalenguaje y la lingüística como un mecanismo poético. Es así como GD busca replegarse no sólo a las cosas y el lenguaje, sino que además busca volver a la superficie con armazones -poemas- que se justifiquen por sí mismos en la medida en que hay un respaldo tanto material como verbal. Por eso GD recurre a lo que sabemos y conocemos del lenguaje, a sus aspectos lingüísticos y formales. GD al referirse al mundo de las cosas físicas y fenómenos naturales busca al mismo tiempo reforzar esa condición de objetos a través de la utilización del metalenguaje. Con lo cual logra establecer un lazo entre diferentes niveles para así darle solidez al texto y crear ese efecto de material verbal. En este sentido podemos entender que a GD no le interesen los "pensamientos", las abstracciones en la medida en que no posean un contenido concreto, material. GD, en todo caso, trata la naturaleza y los productos culturales como cosas y con ellos fabrica arreglos, mundos

concretos. Por eso podemos entender que todo se vuelva un ingrediente en su poesía.

Ahora bien, si GD escapa de esta actitud esencialista -no hace mucho tiempo⁴⁷ el propio Deniz señalaba al respecto proceder de un territorio en donde muchas definiciones eran más bien consideradas como "operacionales"- es porque encuentra que del accionar científicamente, de la labor científica se desprende una forma más convincente y factible de acercarse al mundo; es más gratificante.

Desde esta perspectiva GD encontrará que la propensión a procurar definiciones de las palabras y de nuestras propias nociones refleja -una actitud que Karl Popper ha denominado esencialista y que hace remontar a Aristóteles- más un placer retórico que poco tiene que ver con las cosas. Tal actitud de querer encontrar más precisión o conocimiento en el lenguaje a través de la definición⁴⁸ de nociones y conceptos ha derivado en la elaboración, asimismo, de conceptos vagos, cuando no confusos. Este proceder -según Popper- deriva en un verbalismo estéril o en discusiones bizantinas interminables. Precisamente es Karl Popper - uno de los satélites del neopositivismo- quien dice:

In science, we take care that the statements we make should never depend upon the meaning of our terms. Even where the terms are defined, we never try to derive any information from the definition, or to base any argument upon it. [...] We are always conscious that all terms are a little vague (since we have learnt to use them only in practical applications) and

⁴⁷ En el "Discurso" que leyó en la entrega del premio Villaurrutia de 1991.

⁴⁸ Popper se refiere a que el origen de esta actitud viene: "of the prejudice that language can be made more precise by the use of definitions." (En A Pocket Popper, p.95)

we reach precision not by reducing their penumbra of vagueness, but rather by keeping well within it, by carefully phrasing our sentences in such a way that the possible shades of meaning of our terms do not matter.⁴⁹

Ahora bien, si esto sucede dentro de la ciencia y el campo de la lingüística estructuralista⁵⁰, por ejemplo, que son finalmente los territorios con los cuales GD está familiarizado, uno se pregunta: ¿qué sucede en el terreno de la escritura, concretamente de GD? Creo que dos cosas. Por un lado, GD se da cuenta de que en la poesía las cosas ya no son como en la ciencia y, en todo caso, reconoce que es aún más fácil llevar todo a un terreno en donde las posibilidades de la imprecisión verbal se vuelven, si no gratuitas, en cierto grado involuntarias. Concretamente esta gratuidad se da debido al excesivo uso de fórmulas poéticas o bien a que en ciertos casos hay un abuso de vocablos poco específicos. Por otro lado, descubre que las palabras presentan un gran atractivo por la facultad que tienen de reunir la diversidad del mundo, pero, asimismo, reconoce su condición de ser sólo una aproximación ante la pretensión de restituir -alcanzar, palpar- las cosas del mundo.

⁴⁹ A Pocket Popper, "Two kinds of Definitions", Ed. David Miller. (Inglaterra, Fontana Paperbacks, 1983), p.98

⁵⁰ Algo análogo podemos encontrar en un lingüista estructuralista como Emile Benveniste, quien a la pregunta de un entrevistador sobre la confusión de dos términos, replicaba: "Tengo la impresión de que en las discusiones a las que alude usted se confunden muchas cosas. Lo que más se echa de menos es el rigor en el empleo de los términos y conocimiento de los límites dentro de los cuales quieren decir algo: son conceptos operatorios. No hay que tomarlos por verdades eternas." En Problemas de Lingüística general II de Emile Benveniste (México, Siglo XXI editores, 1977), p.37

Por otra parte, si consideramos que en el terreno del lenguaje muchas veces esas "sombras de sentido" -citadas en el pasaje anterior- son importantes y, en todo caso, centrales, porque finalmente el tema mismo son las palabras, sus matices, sin duda también hay que considerarlas dentro de los escritos de GD, pero no como pretexto para ofrecer ambigüedades gratuitas o para hacer de lo preciso algo vago en aras de una supuesta poeticidad. Es muchas veces evidente cómo GD utiliza en sus escritos nombres propios, adjetivos precisos -sin descuidar el aspecto sonoro- para acentuar esa propiedad: la de haber nombres propios para nombrar fenómenos, objetos igualmente específicos. En Gatuperio describe calles nocturnas del centro de la ciudad de México con un léxico preciso que da a sus imágenes una nitidez exacta, pero al mismo tiempo nos pone la palabra, en líneas, luminosa:

Los tranvías trasnochados lúciendo su celoma
 deslumbrante y vacío,
 el isósceles de orina o vómito en los muros,
 un aliento insulso de zaguanes negros que huelen a pollos;
 cuántas calles del centro por pasar a estas horas
 para flotar contigo sin que te des cuenta-

Por otro lado, en sus textos hay la propensión de hacer un verso deliberadamente prosaico ante palabras como "infinito" con un referente poco preciso y concreto. Así encontramos líneas como:

Pues bien, infinito es de
 esas palabras sin sal.

Y el verso es asimismo irónicamente sin sal porque nos revela más bien una pobreza en la expresión además de acarrear en ocasiones una ambigüedad injustificada. En este sentido, es William Empson

quien subraya los varios tipos de "ambigüedades poéticas" y señala a este respecto una cualidad característica y decisiva del lenguaje, concretamente de la poesía. Dice:

An ambiguity, then, is not satisfying in itself, nor is it, considered as a device on its own, a thing to be attempted; it must in each case arise from, and be justified by, the peculiar requirements of the situation.⁵¹

Por su parte GD, en un típico ejemplo de ironía romántica, se desdobra en el texto y muestra cómo ve la necesidad de justificar y aclarar cualquier elemento que esté en el texto, al mismo tiempo que subraya un realismo inquebrantable. En este sentido "Principios" (Enroque) es una declaración de estos procedimientos que refleja esta actividad que he venido señalando en las páginas anteriores, sin que ésta represente un conflicto por plantear, como sucedía en Adrede. Con mucha ironía, más desenfado y precisión dice:

Lo que escribo tiene el derecho
 -para los fines de la rima
 y todo eso que sólo a mí interesa-
 de decir que era verde el vestido.
 gris en realidad
 o decir que era martes
 cuando que fue viernes -si me acuerdo-,
 o explicar que el barco enarbolaba calavera y tibias
 porque lo estaban fumigando.
 Tiene este derecho
 y casi ningún otro.

El poema es una ironía de principio a fin contra cualquier pretensión de buscar algún sentido final. Lo que hace, por un lado, es manifestar su interés por la forma, por las repercusiones o efectos estructurales que pueden tener sus textos y, por el otro,

⁵¹ En Seven Types of Ambiguity, Op. cit., p.235

manifestar y reafirmar su visión neopositivista y realista. El verso que dice: "o explicar que el barco enarbolaba calavera y tibias/ porque lo estaban fumigando", intenta mostrar cómo ve e interpreta la realidad al presentársele un barco con calaveras y tibias en sus banderas, a saber, piensa en la fumigación y no en barcos piratas, como se podría interpretar. Pero además lo dice explícitamente -con ironía- para subrayar el tipo de precisión. Deniz nos quiere mostrar la visión realista que tiene frente a la realidad y su apego a los hechos del mundo y para lo cual irónicamente trata de enfriar cualquier expectativa. Con lo cual tenemos que el carácter empirista de los textos así como el sabotaje de "lo poético" se convierten en un motivo de gozo. En este sentido, si recapitulamos la poesía de GD se hace -dijimos- una glosa del mundo que cuando se refiere a sus "derechos", los cuales por lo general implican la no alteración de nuestro mundo físico-biológico, se repliega sobre su propio lenguaje para respaldar el referente. Ahora bien, éste es un punto de partida solamente, porque con el uso de otros recursos y otros ingredientes tales como la mitología, la parodia, trasladará sus escenarios a otros ámbitos pero para mostrar siempre algún aspecto de nuestro mundo.

En el mismo libro (publicado 18 años después de la aparición de su primero), de manera más abierta y explícita le dedica un poema completo a la Poesía, con mayúscula -con ironía- de lo que en Adrede llamaba "sustancias pegajosas". Se trata de "Egeria", diosa

de las fuentes y consejera del rey Numa. Ahí, sin ningún empacho, la trata como a una prostituta que se "pone" y se pasea por ciertos lugares de la ciudad de México. La "Poesía" es un personaje fácil y ubicuo que se puede ver en diferentes partes de la ciudad buscando ociosos, según se ponga el sol, como si se tratase de una "moda", y para desventaja de quien la busca sale con una serie de iniciativas y "pretensiones", apenas comenzando a leer, que distan mucho de ser poesía. Entonces es cuando estando con ella -surge una situación ambigua entre la identificación de la mujer y la poesía- aparece Cristo, es decir, intervienen doctrinas, creencias y religión. El resultado son "cursilerías, obscenidades, lemas revolucionarios o simples mentiras" -dice Deniz. Lo que brota de ella -la poesía-, será "un gel sietemesino" -otra vez una sustancia amorfa-, o declaraciones como la que cita de una carta de Bettina Bretano a Goethe que dice: "soy de naturaleza eléctrica", como diciendo: "ante todo, yo soy muy particular". Misma declaración que merecerá un comentario en "Letritus" de Grosso modo.⁵² Y ¿qué quiere decir con todo esto Gerardo Deniz? Se trata de una despiadada crítica a la Poesía, en donde es vista como algo sin sentido, inauténtico cuando se trata de poesía "mística" o religiosa más pretendida que auténtica. Para Deniz, por lo general, la "Poesía" habla de todos los temas, menos de lo que -suponemos- son dos cosas definitivas: el gato atigrado y la viola; la música, y esas fieras domésticas que circulan en sus textos

⁵² Dice en "Quoth my uncle": -No sé bien qué me acontece, / pero es algo muy intenso. p.53

frecuentemente. Son éstas, sobre todo, cosas. Vale la pena reproducir el poema completo:

La poesía buscaba ociosos en la Librería de Cristal de la Alameda;
 hoy día se pone por el Hotel de México.
 Nadie se ha acostado con ella, pues te lleva a un cuchitril
 y cuando apenas te estás desanudando la corbata entra Cristo, le da a la manivela de la cama y la poesía, en posición de Trendelenburg, declama cursilerías, obscenidades, lemas revolucionarios o simples mentiras -"ich bin elektrischer Natur", le gritó a Goethe-
 mientras pare un gel sietemesino donde sobrenada todo, si se quiere, menos lo inapreciable:
 el gato atigrado y la viola.

Si retomamos nuestro punto de partida de este capítulo podemos concluir que para GD la poesía "fabrica mundúsculos dudosos" y es poco de fiar ante el mundo de las cosas reales y sensibles y, más aun, ante la música. Particularmente en el último verso del poema citado GD quiere rescatar las cosas y atender a su condición de objetos estéticamente encomiables en cuanto a que mantengamos su pureza. Este hecho lo lleva a embarcarse en una escritura que encuentra gratificaciones en la medida en que se resiste a hablar de esencias o el "Infinito", y sabotea los lugares comunes de la poesía, pero también la efectividad de su crítica se da una vez que atiende a aspectos de la realidad que, sin ser prestigiosamente poéticos, devuelve con lazos distintos, pero poéticos. GD se encarga de hacer encomiables objetos, fenómenos, palabras, y los ofrece con un aura distinta. La resistencia a una metafísica procede de un sentido empirista que tiene la obra de GD, lo cual provoca que derive hacia un mecanismo de carácter estético. Es de

esta manera como debemos entender que su visión es una acción con las cosas en donde lo original es la manera como establece lazos entre los textos y la vida.

5.1. El neopositivismo

Tanto el carácter empirista como la materialidad se reflejan en procurar un cumplimiento con las cosas. Y este cumplimiento se debe a que GD ve el mundo desde dos perspectivas aparentemente incompatibles, pero que, en buena medida, al hacerlas complementarias expresan con más certidumbre y exactitud la situación de nuestro mundo en el siglo XX: como un romántico, no deja que la sensualidad pierda consistencia al respaldarla con una materia verbal y precisión en los materiales que utiliza. De esta sensualidad y concreción, al mismo tiempo, se desprende con ironía. Como neopositivista, le agrega a los textos más solidez -con una visión más cercana de lo que científicamente y, en muchos sentidos, humanísticamente conocemos-, es decir, un respaldo basado en hechos y cosas comprobables, reales, y en último caso ofrece un respaldo al menos estructural. Es desde esta perspectiva que hay que entender cómo, muchas veces, hace que las emociones, los sentimientos y la belleza de las cosas, adquieran o se resuelvan como fenómenos altamente técnicos, o bien, se les imposten materiales de distintos reinos para conformar andamios bien articulados, coherentes. Un ejemplo de lo primero, lo vería en el

poema que citamos anteriormente, "Nostoi", y la inclusión del espectro de microondas del ácido bromhídrico, en donde un hecho casual deriva en una asociación técnica. El caso de lo segundo lo podemos ver en un texto como "Bruyeres" o en el caso de Picos pardos.

Aquí me interesa, muy específicamente, mostrar algunas de las características del neopositivismo para entender desde dónde procede GD. Concretamente me refiero a Alfred J. Ayer y Hans Reichenbach porque se desprenden de la línea del empirismo inglés; a autores como Russell, el Wittgenstein del Tractatus; una tradición del pensamiento que surge como respuesta al idealismo y, en un sentido más específico, niega la metafísica como una forma verdadera de conocimiento.

Se trata de una corriente del pensamiento que plantea el conocimiento del mundo en términos de la realidad sensible, de los "datos de los sentidos", y de la existencia de un mundo objetivo, independiente de nosotros. El neopositivismo toma como punto de partida algunos postulados básicos del positivismo, como el de asumir la realidad sensible como única forma de conocimiento. El neopositivismo, por su parte, toma la lógica como su forma de análisis y en este sentido analiza el lenguaje a partir de relaciones de enunciados lógicos. Los neopositivistas sobre todo proponen que hay cosas de las cuales no es pertinente hablar al no haber modo de demostrar su existencia. El neopositivista en este sentido prefiere callar cuando se está hablando de aspectos metafísicos. En términos generales:

It purports to lay down the conditions which actually govern our acceptance, or indeed our understanding, of common sense and scientific statements, the statements which we take as describing the world 'in which we live and move and have our being' ".⁵³

Ahora bien, a GD, si bien parte de esta perspectiva, lo que le interesa es básicamente basar sus textos en las cosas, en fenómenos y hechos concretos, es decir, GD quiere hacer de sus textos objetos verbales con un contenido específico, real y en último caso coherente.

Por su parte Alfred J. Ayer dice que el verdadero sentido de las cosas, de nuestras afirmaciones, lo debemos encontrar en la experiencia sensible -la realidad sensible-, y en todo caso reconoce que debe estar regido por "proposiciones empíricas" que se refieran a la experiencia, es decir, que sean comprobables. Ahora bien, este "método de comprobación" ("Verifiability Principle") no tiene necesariamente que estar basado en la experiencia propia, sino que tiene sentido mientras pueda ser verificado o falsificado a través de una experiencia. Dice Ayer en su libro The Central Questions of Philosophy:

... a sentence is factually significant to any given person if, and only if, he knows how to verify the propositions which it purports to express -that is, if he knows what observations would lead him, under certain conditions, to accept it as being true or reject it as being false.⁵⁴

Con lo cual Ayer insiste en la precisión en el lenguaje como

⁵³ En "The Vienna circle", A. J. Ayer: The Revolution in Philosophy, Editor Gilbert Ryle (Londres, St Martin's Press, 1957,), p.75

⁵⁴ En The Central Questions of Philosophy, Alfred, J. Ayer. (Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1973), p.24.

condición decisiva para que se dé esta condición y finalmente exista una relación más estrecha entre las oraciones y su referente. En este sentido, en la medida en que se tiene conocimiento del lenguaje que se está usando es más plena y posible la comunicación. Los textos de GD son también proposiciones que buscan ese respaldo con los eventos y hechos físicos demostrables.

Hans Reichenbach, por otra parte, al hablar de una concepción funcional del conocimiento, dice que en realidad el sentido de una oración es una propiedad de los signos y no algo que se le agrega a ellos; lo cual supone el tomar los signos como cosas. En este sentido también habla de la correspondencia entre el objeto y la palabra, dada por una convención. Señala al respecto:

Signs are physical things, such as ink mounds on paper, or sound waves, which are used in a correspondance relation to other physical things; the correspondance, which does not rest upon any similarity, is based on a convention. For instance, the word "house" corresponds to a house, the word "red" to the property of redness. Signs are combined in such a way that certain sign combinations, called sentences, correspond to states of affairs of the physical world. Such sign combinations are to be true.⁵⁵

Desde esta perspectiva GD, si no asume plenamente estos postulados -pues está su ironía y los alcances reales del lenguaje-, si reconoce y asume esta "convención" plenamente, en virtud de lo cual usa nombres propios, citas plurilingües y otros lenguajes de manera tal que los asume como cosas, objetos físicos que funcionan para restituir la propia condición material del mundo. Es, sin embargo, esta manera brutal de asumir el lenguaje parte de lo que revela la

⁵⁵ En The Rise of Scientific Philosophy de Hans Reichenbach (Berkeley, University of California Press, 1951), p.256

subversión y una postura definida frente a las teorías del sentido. Finalmente GD con sensibilidad y conocimiento específico pone accionar al lenguaje como si se tratara de caminar por correspondencias plenas en donde se omiten cuestiones como la de la doble articulación del signo lingüístico. Ahora bien, este hecho provoca que en los textos de GD nos quedemos con la sensación de estar frente a un objeto misterioso, difícil, como una escultura extraña. El texto-objeto fascina por sus tonalidades y su hibridismo, logrando efectos sorprendentes. Y si vamos un poco más allá de este primer efecto, el texto al ser analizado resulta de una coherencia alarmante; las cosas, las palabras y, en suma, el hibridismo comienzan a tomar la forma y la consistencia de nuestro mundo físico.

Y detrás de toda esta concepción podemos reconocer lo que Russell veía en su "nuevo realismo": "No conoce lo que está más allá, ni posee talismán para transformar la ignorancia en conocimiento. Ofrece deleites intelectuales a aquellos que los valoran, pero no intenta halagar el amor propio humano como hacen la mayor parte de las filosofías."⁵⁶ Esta manera de asumir las cosas y el lenguaje se remonta fundamentalmente a Russell y Wittgenstein. Después del intento de Russell de reducir la matemática a enunciados lógicos, vieron el lenguaje como una serie de proposiciones que relacionan "estados de hechos". Dice Pears del atomismo lógico: "Propositions state facts, and are expressed by

⁵⁶ La filosofía en el siglo XX y otros ensayos. Ed Alfa: Uruguay, p.36

sentences: they are, roughly, what we ordinarily call statements."⁵⁷ Esta manera de acercarse al mundo la podemos ver, sobre todo, en los diferentes campos científicos; es una cualidad inherente al trabajo con las sustancias, los metales, los cristales, es decir, es inherente al propio trabajo científico. En este sentido es explicable la actitud de GD cuando trata las palabras como objetos, pero en su caso asumiendo los riesgos y haciendo al mismo tiempo que el lenguaje tenga una eficacia distinta, pues aunque se trate de territorios diferentes, finalmente los dos están hablando de lo mismo: nuestro mundo. En efecto, no se trata de métodos de comprobación científicos, no se trata de ciencia, en el caso de Deniz, pero sí de buscar cierta coherencia -justificar-, en lo posible, en el artefacto que se está construyendo y en lo que se esté diciendo; de ahí que muchos de los textos de GD nos sorprendan no sólo por el grado de dificultad técnica sino también por su extremo realismo bajo el guiño más mordaz de la ironía.

El otro aspecto que está implícito en la anterior caracterización de los textos de GD es la manera como lleva la actitud del neopositivismo a territorios como el de la poesía, es decir, en toda la crítica que hace de la "Poesía" hay, en cierta forma, una "purga" de los excesos y del abuso de lugares comunes. Este mismo aspecto ha sido señalado en el neopositivismo como decisivo en el desarrollo de cuestiones como el de la filosofía y

⁵⁷ "Logical Atomism: Russell and Wittgenstein" de D.F.Pears en The revolution in philosophy (Nueva York, Macmillan and CO LTD, 1957), p.47

el estudio del lenguaje. George Steiner dice del movimiento:

Logical positivism and linguistic philosophy, as they arise in Central Europe at the turn of the century and are institutionalized in Anglo-American practice, are exercises in demarcation: between sense and nonsense, between what can be said reasonably and what cannot, between truth-functions and metaphor. The endeavour to 'purge language' of its metaphysical impurities, of its facile fantasms of unexamined inference, is undertaken in the name of logic, of transparent formalization and systematic scepticism.⁵⁸

Esta misma actitud la podemos ver reflejada en la postura de GD frente a cuestiones como el amor, la filosofía, la propia poesía. En otras palabras, GD en sus textos emprende lo que el mismo Steiner señala de la empresa del neopositivismo y el paralelo con Mallarmé: "But the kathartic-therapeutic image, the ideal of cleansing and restoration to ascetic clarity so vivid in the Vienna Circle, in Frege, in Wittgenstein and their inheritors, relates obviously to Mallarmé's famous imperative: let us 'cleanse the words of the tribe', let language be made translucent to itself."⁵⁹ Y, en efecto, GD al tener una postura escéptica frente a los alcances del lenguaje, procura mantener en último caso una actitud que al margen de la Poesía -con ironía- repara en los excesos e irracionalismos.

Uno de los ejemplos más claros está en el texto "Posible", de Galuperio, en donde una pareja camino al orgasmo se mofa de las pretendidas iniciaciones místicas vinculadas al cumplimiento amoroso. Deniz relativiza el encuentro amoroso, propenso a un posible "misticismo" más pretendido que verdaderamente encontrado.

⁵⁸ En Real Presences, (Cambridge University Press, 1986), p.4

⁵⁹ Ibid., p.4

En un sentido más amplio, diría que los textos y su contracrepúsculo dan razón de este mecanismo relativizador que aplica a nuestra propia cultura, y muy particularmente a las palabras de la tribu. Es de esta visión -siempre relativizadora- de donde se desprende el continuo mofarse de la Poesía con mayúscula, más pretendida que lograda y que, en todo caso, como Deniz mismo dirá en "Antistrofa" (1967):

Rumbo será, no más, y tal vez
 para nadie. Vuelve a casa, donde la fiesta humea,
 a tus prestigios de victoria áptera, espasmo de unos cuantos.
 Duda siempre:
 hay que pesar tus faltas, adolescente torpe; difícil
 archipiélago
 de estigmas estivales, fruta verde que derribó el granizo
 sobre la hierba nueva;
 credo en tu axila, piñón en tu sexo

Y es esta poesía, -"difícil archipiélago"- la que circulará en los textos de GD, es ella también una mujer que se va recargando de un fuerte erotismo, palpable.

5.2. La antimetafísica: precisión para la superficie

La aventura con el lenguaje tiene -hemos visto- para GD la necesidad de no despegarse de la realidad, es decir, del mundo que conocemos y que es, si no verificable del todo, sí al menos probable. En "15-VIII-83, madrugada" dice claramente: "muerde y penetra la realidad (por si acaso fuese algo)". En este sentido niega, como los neopositivistas, la metafísica como una forma de conocimiento. Ve como ellos que su apuesta con el lenguaje es

mostrar, en lo posible, la complejidad del fenómeno que llamamos vida, procurando no basar sus textos en presupuestos metafísicos; en todo caso infiere mundos, posibilidades hipotéticas, imaginarias, basadas en un conocimiento físico-químico-biológico asimilado de nuestro mundo. Reconoce en el neopositivismo que: "The originality of the logical positivists lay in their making the impossibility of metaphysics depend not upon the nature of what could be known but upon the nature of what could be said. Their charge against the metaphysician was that he breaks the rules which any utterance must satisfy if it is to be literally significant."⁶⁰

Es éste un punto definitivo, que GD comparte con los neopositivistas, para acercarse al mundo y a las cosas. En este sentido el neopositivismo parte en gran medida de lo que dice Wittgenstein en el Tractatus que citamos anteriormente. Lo que ve el neopositivista es:

As every significant proposition is either a tautology or an empirical hypothesis, he concludes that all metaphysics arises either 'from a failure to understand the working of our language' or from an attempt to express the inexpressible.⁶¹

Y es sobre todo en este accionar y funcionar con las cosas, el reconocimiento de "oraciones empíricas", fundamentalmente, donde basa el neopositivista el conocimiento empírico (científico), con lo cual niega la metafísica, no como expresión emotiva pero sí como postulados de conocimiento científico, en el sentido de que pueda

⁶⁰ En Logical Positivism, Op. cit., p.11

⁶¹ Susan Stebbing, "Language, Truth and logic by Alfred J. Ayer", Mind (v.XLV, No.179, July 1936):p.357

ser verificable y tenga un contenido teórico válido. Para Alfred J. Ayer la metafísica, al hablar y afirmar cosas acerca de la realidad rebasando los límites de la experiencia sensible, se invalida como una forma de conocimiento demostrable y comprobable, pues sólo en la medida en que seamos capaces de aplicar un método de verificación podemos hablar de una frase con verdadero sentido.

Metaphysical utterances were condemned not for being emotive, which could hardly be considered as objectionable in itself, but for pretending to be cognitive, for masquerading as something that they were not.⁶²

Es esta eliminación en la poesía la que también lo lleva a establecer otros lazos con la realidad y las palabras mismas; la antimetafísica lo impulsa tanto a buscar la materialidad de las cosas y las palabras mismas como a establecer lazos en todos los órdenes físicos -muchas veces demostrables, o inferidos- con las palabras; se trata de un regreso a la superficie o de detenerse en ella lo más firmemente posible, porque, como dice en "Duramen" sí le bastan las cosas. En este sentido sus estructuras quieren ser paralelas o estar atrás, respaldando doblemente esa superficie. Ahora bien, pese a que este "principio de verificación" de los neopositivistas ha sido fuertemente atacado -y para algunos superado-, creo que el mérito de los escritos de GD se mantiene, porque en su viaje nos descubre una posibilidad del lenguaje nueva y que en todo caso corresponde más a lo que somos biológica y físicamente. En este sentido sus textos, al mismo tiempo que son críticos, también ofrecen un reajuste con respecto a la manera de

⁶² En Logical Positivism, Edited by Alfred, J. Ayer, (Estados Unidos, The Free Press, 1959), p.10-11

emocionarse, es decir, proponen atender a hechos y realidades en que no habíamos reparado antes, o bien que habíamos eliminado por "antipoéticos".

Es esta aventura crítica distinta la que lo lleva a recorrer el contracrepúsculo con precisión y basándose en todo caso en los datos, cosas que conocemos del mundo, al grado de ofrecer una manera de caminar y hacer poesía distinta, es decir, sin "entidades abstractas" sin un contenido específico y concreto. GD, ante la zozobra de las palabras, opta por clavar con alfileres las suyas, como "insectos" -dice en un poema- en ocasiones pacíficos. Así lo hace en Adrede en donde recurre al metalenguaje para hacer una doble concreción tanto de la realidad física a la que alude el texto como del hecho sintáctico del poema. Dice: "Por las terrazas desiertas, infinitivos clavados como insectos pacíficos." Y son estos "infinitivos", mencionados en el poema entre frases nominales, los que se busca rescatar; son ellos los insectos, los hechos verbales del poema. En Picos pardos dice con casi todos los sentidos por delante, pues alude al oído (Címbalo), al olfato ("olfato"), al tacto ("recorrámoslo") y a la vista ("sangrías albinas"):

¡Címbalo del mundo! ¡Recorrámoslo con olfato de lince
mientras aún las sangrías son albinas!

Es decir, mientras nos esté permitido y mientras no haya una verdad definitiva, todos nuestros trazos son provisionales. En el mismo libro dice, aludiendo a los demás escritores:

Hermanos de pergamino: todo nos es válido.
Son lujos de esta perfección que disfrutamos desde el nido.

Con ironía dice: ya que no se trata de hacer ciencia, sí se trata, al menos, de poner los pies en la tierra con sensibilidad y con mucha imaginación. En todo caso, dice en una muestra de apertura y posición antidogmática: "allá cada quién su presupuesto".

Una y otra vez podemos encontrar ejemplos en sus textos en donde circulan tanto alusiones a los alcances del hombre en campos científicos como personajes simpáticos y reveladores. Tal es el ejemplo de un mago "Merlín" positivista, que ante el disfrute carnal también padece momentos de desgano amoroso y congojas de la edad. Se trata de un mago que no es precisamente lunático, sino muy humano, que a veces prefiere el reposar en casa y olvidarse de su imagen de mago. Así, el poema comienza con dos versos que anuncian el tema no precisamente mágico del asunto, con una alteración sintáctica que nos subraya que se hablará no de cosas verdaderas sino de dos cosas distintas: cosas y verdades: "Hoy diremos del amor cosas verdades/ como la orilla al mar hasta volverse arena". Así, a continuación procede a hacer dos cosas: poner ingredientes precisos de la época que ambienten con exactitud al mago medieval subrayando su estado físico y acentuando su actitud positivista y su incertidumbre ante ciertos fenómenos ["Hay en el bosque corros de hongos -y quién los pone, dí (o enloquecer como el sabio malabar/ ante la sensitiva), y quién pone el salitre en la bóveda donde la antorcha traza enigmas de hollín" o "las estirpes de Erin"], y, por otro lado, hablar de su imagen de mago y de sus aventuras galantes. Lo interesante de estos dos aspectos es que la realidad física acabará imponiéndose: "No, no eres lunático", es

decir, nos subraya que en estos menesteres, como en casi todos, la realidad es la que se impone, no la magia. Para lo cual no sólo recurre a lo consabido, sino que va más allá y de paso hasta corrige con ironía su imagen. Dice:

Traes briznas en los faldones y en ese cucurucho salpicado de
estrellas, lúnulas y saturnos prematuros que llevas
frío en los pies y prisa; sí, oh brujo atormentado por la
enuresis;

El mago es descrito con saturnos, pero son "prematuros" porque aunque por lo general los magos son ilustrados con tales astros, en esa época aún no se descubría el anillo de Saturno, de ahí lo de "prematuros". Pero eso le sirve como pretexto para introducir el otro verso, que brilla por su encabalgamiento al ser también una alusión a los pies y pasos del mago y dar el efecto de ser el cuerpo del propio mago que camina. Con lo cual hace que ese verso se renueve, se vuelva a levantar. El poema también nos revela, en cierta medida, un imagen del propio Deniz. En este sentido su yo poético prefiere desdoblarse -en una ironía- en un personaje simpático para concretizar y mostrarse en un objeto nuevo. GD opta por un personaje, si no real sí posible, y ofrece todos los materiales pertinentes -históricos, reales- para que se dé esta posibilidad.

Asimismo hay otros ejemplos en donde aparecen personajes singulares, como un investigador, "Cicindelli", positivista recalcitrante, que se levanta contra cualquier insinuación o provocación de carácter metafísico o religioso que pueda desviar el análisis de sus estudios científicos: reproduce el caso típico del investigador que a la hora de trabajar con sus especímenes o

sustancias se dedica a examinar y a recaudar datos remitiéndose a los objetos mismos que estudia, es decir, se trata de un científico que estudia los fenómenos de la realidad y sus relaciones como hechos concretos, sin pretender entrar antes en discusiones tales como aquella de la que habla el poema, a saber, de algún "eslabón perdido", un "missing link". He aquí los versos iniciales:

Evangelista Cicindelli no tenía mitad oscura. En vano
 le hablaban de Teilhard de Chardin, le hablaban de los
 misterios,
 de los misterios del mar,
 de la vida,
 que el positivismo nunca explicó. En vano
 procuraban menear su taburete esmaltado de blanco,
 le escupían en las preparaciones histológicas cuando
 salía a comer.

A este estudioso no le interesan ni las religiones ni cualquier revelación precipitada de los especímenes que estudia. Para él los dioses siempre "explican demasiado". El profesor se remite a los hechos, a sus animales, y los analiza, los "pesa". Evangelista es puesto a prueba en el poema por unos moluscos que encuentra y que tratan de seducirlo para que sucumba ante los llamados del "espíritu" y así lograr distraer la curiosidad y trabajo ordinario de éste. Pese a que Evangelista se resiste, entra en "crisis" (título del poema), pero termina publicando su estudio de uno de esos especímenes en una revista especializada en malacología. Pero antes, con versos del poema de T.S. Eliot: "Hombres huecos", Deniz se encarga de echar la sombra sobre la existencia del profesor en el momento de "crisis" a que alude el poema:

Sobre el carácter del profesor
 Falls the Shadow

Entre la cátedra de malacología y el risotto
Falls the Shadow

El evangelista tiene oportunidad de recuperar con los bichos y así también se le presenta la oportunidad de analizar dichos animales y publicar sus resultados.

El positivismo básico, y las insistencias antimetafísicas del neopositivismo, fundamentalmente, son dos elementos que siguen rigiendo la actividad científica y para GD son importantísimos a la hora de escribir, pero además pone estas dos características acompañando a su romanticismo.

Este mismo carácter antimetafísico llevará a GD a experimentar con las palabras y el el lenguaje de otra manera. GD, como veremos adelante, toma el prosaismo, la narratividad, la escenificación de metáforas, las parodias, los "gedankenexperiment" como recursos que finalmente nos devuleven el lenguaje con otros registros y gratificaciones.

6. Un andamio autobiográfico

Hasta aquí hemos visto tres características fundamentales en los textos de GD que permiten ver el origen de su escritura y la subversión. Asimismo tales aspectos nos permiten entender el recorrido y "oda" al contracrepúsculo. Por una parte vimos cómo la ironía romántica funciona en GD para disparar una escritura que busca subrayar rigurosamente la imposibilidad del propio lenguaje por rescatar las cosas. Tal hecho es, dijimos, una paradoja. Por otra parte vimos cómo la fragmentación permite asimismo un hibridismo que se torna la condición misma de las cosas. Para lo cual GD ofrece la articulación de distintas latitudes temáticas y lo plasma en un cosmos coherente. Una tercera característica se refiere al empirismo que hay en sus textos, un empirismo que está para respaldarlos. Esta característica corresponde a la necesidad de materializar y concretar, en lo posible, los temas de los que habla su poesía. En este sentido vimos la presencia e importancia de la química y la biología como recursos clave que permiten ante todo concretar, materializar, pero también porque el empirismo lo traslada, en cierta medida, al terreno de las letras. Es decir, toda actividad para GD es con las cosas, más que con las ideas, por ello el lenguaje en sus manos recobra esa materialidad de sustancias, de moléculas. Asimismo vimos a este respecto el papel que juega el neopositivismo y el requerimiento de evitar la

metafísica como un requisito fundamental para mantener las cosas, su superficie y apegarse a las materias que intenta recorrer. Los textos de GD, finalmente, se construyen para rescatar esa superficie material. Superficie que busca reproducirse en la materia verbal.

Me interesa, por lo tanto, rastrear en GD el tipo de recorrido que hace por las cosas, cómo toma elementos de otros ámbitos para derivar en un experimentalismo verbal que sorprende por la coherencia y eficacia del lenguaje, pero también por la coherencia de dicha acción que conforma toda su obra: una actitud. En este sentido hay temas y lecturas claves que finalmente son material que sirve para entender sus procedimientos y de qué tipo de eficacia me refiero. En otras palabras, la manera como GD pasa de un tema químico a uno mitológico o lingüístico y cómo se acerca a las cosas nos ayuda a entender cómo ve la necesidad de un respaldo material en la propia materia verbal. Es éste finalmente un recorrido que también hace al margen del mundo, como es lo que sucede con la propia poesía.

Es en Enroque donde hay un poema en el que Deniz confiesa sus gustos, preferencias e intenciones; en suma, muchas de sus actividades y, en cierta manera, su posición frente a ellas. Dicho texto es un poema autobiográfico que, junto a los cuatro poemas precedentes como a los tres posteriores, completan una pequeña sección de carácter confesional y autobiográfico. En este caso hablo de "15-VIII-83, madrugada (de memoria)". La fecha es la del cumpleaños del poeta:

Rumiar la Suite lírica de Alban Berg-
 sorprender una analogía entre el verbo bretón y el
 malgache-
 deducir antes que nadie la biogénesis de la
 picrotoxina-
 desandar a solas el sueño de anteanoche hurgando en el
 sustrato habitual de algo que no lo es tanto-
 ver de repente que la batalla de Kurukshetra
 corresponde a los siete sobre Tebas-
 cambiar una palabra y que la línea se descoyunte en dos
 escalones con paso suyo y conjunto-
 ir por muchas calles sin desperdiciar un comedor de
 planta baja, un Ajusco, una muchacha
 -todo esto y todo lo demás de todos colores que esta
 vez por sabido se calla,
 todo esto que hacemos los espíritus pequeños con las
 grandes cuestiones,
 muerde y penetra la realidad (por si acaso fuese algo)
 mil veces más que el sórdido botiquín de polvos
 abstractos, gargarismos intelectuosos, supositorios
 dialécticos
 con nombres de pensadores (tantos alemanes, ahora
 también franceses) en las etiquetas.

El poema precisamente es una evidente y sentimental declaración de principios en donde expone su mundo y preferencias de una manera abierta y escalonada, y en donde también podemos ver reflejados sus procedimientos poéticos. Pero, más importante aún, el texto menciona una serie de logros personales en una serie de campos que sorprenden por lo diverso, pero también por los alcances reales y específicos del autor al margen del mundo. Y este hecho es clave para entender una búsqueda, por el autor, de cosas -si se quiere, hasta datos- concretas, frente a las imprecisiones y alcances de la filosofía en general y del lenguaje mismo. El poema es una especie de descenso por escalones temáticos que terminan con un sarcasmo violento en contra de las modas, las abstracciones y, en general, la propensión a hacer del mundo un prejuicio antes de tocarlo, consumarlo.

El poema nos muestra -como dije- una serie de preferencias del autor, tales como son la música (primer verso), la lingüística comparada (segundo verso), la química (tercer verso), los sueños (cuarto verso), la mitología comparada (quinto verso), la poesía (sexto y séptimo versos). Este último verso, en realidad, se refiere a gustos personales del autor, que a su vez se verán reflejados en sus escritos. Las calles nocturnas y de atardecer de la ciudad de México aparecen con frecuencia en sus poemas, el Ajusco y sus montañas vecinas, luces y ventanas de edificios, por ejemplo. El texto es autobiográfico y está dividido en dos partes, como buena parte de su poesía. En este caso, todas las actividades se dan en forma escalonada, sin puntuación y sólo detenidas por guiones, para acentuar su constitución neta de ingredientes, pues no está intentando formular ningún "botiquín de polvos abstractos", simplemente quiere acentuar su condición y su pertinencia estética en esa situación rumiante donde se da tal evocación de madrugada y "de memoria", como lo indica el subtítulo.

La segunda parte del poema habla de la actitud que asume Deniz frente a todo esto: "todo esto que hacemos los espíritus pequeños con las grandes cuestiones", dice con mucha ironía. Con otras palabras, sus acercamientos y estudios sobre ciertos temas quedan reproducidos, llamados por su nombre, sin pretender ir más allá de lo que son: hechos concretos de la realidad que conforman su experiencia y que en todo caso muestran datos curiosos de cómo está construido el mundo. Por otra parte hay que subrayar que cuanto enuncia son, siempre, hallazgos personales que atestiguan lo que

constituye su mundo más cercano y entrañable, junto a otras actividades de carácter estético. Utiliza en forma ambigua el infinitivo y la tercera persona o el imperativo del singular para hacer autorreferencias. En el texto nos dice el autor que: "todo esto...muerde y penetra la realidad", en vez de entrar en explicaciones y definiciones inútiles; prefiere ver directamente estos temas y estos fenómenos de la realidad, ser partícipe de ellos, "por si acaso [la realidad] fuese algo" -dice-, aunque probablemente no signifiquen nada para las "grandes cuestiones". En otro poema ("Confesiones", Enroque, p.71-72) Deniz confiesa con ironía algo similar; inclusive en este caso hay desazón en la lectura: "leyendo cada vez menos grafitos en el oleoducto tan útil". La manera como se enfrentan algunas cuestiones será punto clave y crítico para Deniz. Por otra parte, en el poema, una vez más, exhibe su gusto por la forma de manera explícita: "cambiar una palabra y que la línea se descoyunte en dos escalones con paso suvo y conjunto". Y este "rumiar" anunciado desde el principio, mejor aún, desde el subtítulo "(de memoria)", se frena con una declaración más, que para los fines del texto resulta de una coherencia y exactitud medulares: "todo esto y todo lo demás de todos colores que esta vez por sabido se calla". Y se calla porque estos temas tienen en todo caso su lugar en otro sitio, pues tampoco está escribiendo un tratado, ni mucho menos. Si acaso se mencionan es porque están puestos como lo estaría un cenicero, una calle, un alumbrado, una rosa, etcétera, pues ante todo son elementos que constituyen el texto que se hace y en todo caso están

para volver más nítida una manera de "escalonar" un recuento "de memoria".

Todo el poema es un recuento construido en la primera mitad con siete infinitivos en los siete primeros versos. Este es un típico procedimiento utilizado por Deniz -la abundancia de lo que se llaman "formas infinitas", es decir, textos construidos con verbos no conjugados: infinitivos, gerundios, participios-, que ofrece atemporalidad y en ocasiones hace que los textos parezcan ese género de escritos en donde se describe un procedimiento, o la preparación de una sustancia, o bien un instructivo. Pero es que también -nos diría GD- están puestos de esa manera porque ésa es la forma que tienen tales recuentos de memoria. En este caso concreto los infinitivos permiten que se encadene descendiendo una serie de elementos en donde no son pocas las virtudes eufónicas y de aliteración: "desandar a golas el sueño de antenoche hurgando en el sustrato habitual de algo que no lo es tanto". Un verso cargado de rimas internas que permiten desembocar en algo que no vale tanto la pena, pero que en el camino se llena de sonido. Así los siete primeros guiones, al final de cada línea, sirven de "freno" - puntuación- hasta la excepción del octavo guión, que comienza un verso y desencadena una reflexión acerca de ese recuento. Asimismo este guión parte el poema en dos, como ya hemos visto que sucede otras veces y en donde una vez más se acentúa un arreglo o desarreglo de las "fichas de dominó" que veremos en el poema "TLC". Finalmente, la primera parte carece de puntuación, mientras que la segunda va con ella, mecanismo que sirve, una vez más, para dar ese

constraste y con ironía dejar la puntuación y la sintaxis como único espacio para formular su crítica, pero también como una concesión al mundo.

Estas confesiones del poema "Madrugada", en efecto, ayudan a entender el origen y parte del hibridismo de GD; sin embargo, me interesa señalar que tal hibridismo funciona primero como una máquina en donde es posible ver las tuercas, los tubos, los piezas de sus instalaciones, de su armadura, y sin embargo llega a cuajar, a fusionarse de tal manera que se conforma como un nuevo material verbal en donde es posible transitar sin obstáculos tanto léxicos como referenciales. Me refiero particularmente al efecto logrado en los versos de Picos pardos, efecto dado por el mismo hibridismo en donde los materiales y los ingredientes se han aglutinado - fusionado- de una manera tal, que sólo es posible transitar y respirar con ese registro. Pero este hecho plantea una pregunta: ¿es posible hablar de un proceso en los textos de GD? En todo caso, tal pregunta supone un trabajo con las palabras que nos lleva a suponer una evolución, un desarrollo de sus escritos, de sus imágenes, que hace pensar en regularidades y constantes que muchos de nuestros fenómenos naturales presentan. Pero antes veamos cuáles son algunos de los orígenes de esta concepción del lenguaje y la poesía.

6.1. Del enlace a la constelación bien comparada

Mientras Deniz escribía sonetos (1958) o bien poesía con un estilo todavía más mimético que propio, también se sucedían acontecimientos definitivos, tales como el descubrimiento de los trabajos de de Georges Dumézil, quien le enseña el rigor en el campo de las humanidades y la investigación de datos concretos sin dogmas preconcebidos, pero también y sobre todo, le descubre que en el área de las humanidades existe un campo como la nueva mitología comparada, en donde se estudian de una manera rigurosa las afinidades entre los pueblos indoeuropeos a partir del hecho de la existencia de una lengua común originaria. Dumézil lo lanza a lecturas mitológicas y a territorios como Islandia, Turquía, India, el Cáucaso. Es Dumézil con quien descubre que, mediante el trabajo más escrupuloso y metódico, es posible describir y plantear sólidamente vínculos entre la manera de pensar de pueblos distintos a través del estudio de textos y, fundamentalmente la mitología comparada. Para gentes como Scott Littleton el trabajo de Georges Dumézil plantea una hipótesis hasta la fecha vigente que ilumina la relación entre el lenguaje y la cultura. En palabras de Littleton en The New Comparative Mythology: "The essence of Dumézil's theory is that there is necessarily a genetic relationship between the ideologies of those who speak genetically related languages." (227) Georges Dumézil estudia los parentescos lingüísticos de una familia y apunta que hay en estos mismos parentescos afinidades entre las maneras de pensar y de ver las cosas.

Si resumiéramos la tesis fundamental de Dumézil diríamos que consiste en desprender del análisis de mitos, ritos, (seudo)historia y textos muy diversos (épicos, jurídicos, políticos...), en el viejo mundo indoeuropeo, una tendencia a organizar los fenómenos de manera tripartita. Básicamente se dan tres puntos de referencia que son: la soberanía, la fuerza -los guerreros- y la fecundidad, la agricultura, la riqueza, etc. Ahora bien, el mismo Dumézil acepta la posibilidad de que esta estructuración se dé en algún pueblo de lengua no emparentada con el indoeuropeo. En este sentido -lo caracteriza Littleton- Dumézil es un relativista. El propio Georges Dumézil subraya que sus juicios serán en todo caso a posteriori, porque siempre antepone a cualquier teoría -a la suya propia- los hechos concretos de su investigación y sólo en esa medida es posible comenzar a formular y a interpretar.⁶³ Y es éste otro de los puntos que asimila Deniz en su propia poesía, que al lado de la ironía introduce como un respaldo más para relativizar no sólo la poesía sino los propios alcances.

Por otra parte Georges Dumézil, al mismo tiempo, le abre las

⁶³ C. Scott Littleton resume en parte la actitud de Dumézil en los siguientes términos: "Yet Dumézil has always been careful to stay within the bounds of the data themselves and has rarely if ever sought to apply tripartite interpretations where none in fact already exist. Thus content-and context-is always important; one must not impose a preconceived model upon an unyielding corpus of data. As he has often asserted, one must not only read (and re-read) the immediate context in which a tripartite pattern seems to be present, but also the entire context in which the assumed pattern occurs. Only in this way can one guard against seeing what in fact is not present." En The New Comparative Mythology (Third Edition, Los Angeles. University of California Press. 1982)

puertas tanto a lugares remotos como a otras lenguas, como el turco, el ruso o el sueco. Es entonces cuando Deniz se pone a estudiar algunas lenguas que lo llevan no sólo a recorrer sino a ahondar en otras latitudes en donde las cosas -datos, mares, fonemas, palabras, animales, etcétera- comienzan a conformar un bagaje con connotaciones estructurales y estéticas inusuales. Ya vimos antes cómo ve semejanzas estructurales entre reconstrucción de protoindoeuropeo y reconstrucción de proteínas. Para lo cual hay que tener en cuenta que GD en todo caso traslada una actividad netamente científica, como la química, a un terreno humanístico. Ahora bien, este tipo de traslados GD los lleva a la poesía, sin pretender elaborar un tratado ni mucho menos, sólo como ingrediente o como una forma de conservar en sus textos las cosas para que ofrezcan, en último caso, un respaldo concreto a la experiencia. Este traslado es asimismo enriquecido por la imaginación. La repercusión clara de este hallazgo es, entre otras cosas, el dispositivo que sirve para que Gerardo Deniz escriba el primer texto realmente suyo y desate la escritura en adelante. Es decir, es uno de los elementos que está en la escritura como un terreno concreto y sólido que al mismo tiempo lo lanza a recorrer las cosas con otros zapatos. El poema "Estrofa" de 1963 y 1966 es el gran protagonista, la puerta de la escritura de GD. Es en este poema en donde GD se lanza a divagar por otras tierras y hace un recorrido por Asia y así elabora imágenes en donde la geografía, el viento de Estambul es comparado con la lengua.

Del norte baja el viento
y es áspero y añejo como lengua del Cáucaso, serpiente entre

los cólicos
otoñales -

Más adelante Gerardo Deniz hace una alusión a un mito hindú al referirse a la "aurora" que, según el mito, tiende a prolongarse y puede ser nociva y convertirse en enemiga del hombre. Para lo cual Indra, el dios guerrero, la expulsa y le lanza un rayo. Deniz entonces elabora una metáfora: las flechas como espuela del caballo del día, es decir, como instrumento que ayuda a sacar el día adelante.

nadie sabrá cuán frágil es la suerte
cuando esa aurora dura, cuando el guerrero avanza
y un enjambre de dardos sirve de espuela
por que marquen sus cascos las arenas con lunas
y pueda descubrirse sobre la tarde inquieta
sin tiempo para pesar ni sitio para medir, y el viento
sin pedirlo -¿qué queda?- La pólvora mojada

Por su parte, Deniz toma el método comparatista y lo desplaza a otros territorios en donde, sin necesidad de formular un teoría, pues no es el caso, señala, pone de relieve, semejanzas estructurales, afinidades que en todo caso apuntan en la dirección de las correspondencias de Baudelaire o de las analogías de Mallarmé. Sin embargo aquí se trata de comparaciones que acarrear certidumbres porque muchas de ellas proceden de lo que sabemos científicamente del mundo. En este sentido la aproximación de las cosas es distinta porque las relaciones que se establecen entre los objetos pueden incluir, y de hecho están basadas en ellos, datos concretos, cosas, mundo físico. Asimismo, los recorridos de GD son a veces generados por un momento emotivo, o bien, tienen el sustrato emocional de alguna situación que se quiere revivir, con

efectos buscados, precisos. Es claro que la manera que tiene de incorporar un mito oseta (véase atrás el ejemplo de "Rana") viene de la familiaridad con esos materiales y territorios que le ofrece Dumézil. Lo mismo podemos decir cuando reconocemos que en la sección "Fosfenos" hay un trasfondo concreto -particularmente la historia de los celtas y escandinavos, así como la mitología de los dioses de los germanos- que está funcionando como respaldo y articulación de la aventura y conquista de Rúnika, la niña-vikinga. Hay un andamio, un recorrido por pasajes y mitos (dioses) de los celtas y los pueblos irlandeses que dan al grupo de poemas una andadura concreta que permite la existencia del personaje Rúnika:

Muchas estelas cortó Rúnika, muchas,
 al surcar en bicicleta el Atlántico norte
 describiendo vastas curvas
 ante atardeceres interminables,
 alejándose hasta ser una eferescencia imprecisa;
 estelas dejadas por barcas de piedra navegantes
 en las que ascetas ceñudos de Irlanda
 buscaban riberas remotas, legendarias o no,
 donde consumir austeridades inauditas
 o cristianar geirfluglar [pingüinos nórdicos] y, en fin, ganar
 el cielo.

El pasaje se refiere a los celtas, irlandeses que llegaron antes que los escandinavos hasta Islandia y dejaron "barcas de piedra". Luego los vikingos, los escandinavos, se dedicaron a recorrer las costas -como en el poema lo hace Rúnika- desde Italia e Islandia, pero fueron los irlandeses quienes más los padecieron. Y estos pasajes basados en la historia y mitología germana están en el texto como una manera que Deniz tiene de articular y construir el mundo de la vikinga Rúnika -y deducir su número de teléfono-. Son todos estos elementos los que finalmente le dan a la anhelada

Rúnika un carácter real y posible No es casual que el ejemplo trate de la crónica -los antecedentes-del "mito" -título del poema- de Rúnika y por, lo tanto hable del origen del anuncio en las paredes del metro de México, mismo cartel de donde originariamente surgió Rúnika. El texto además está cargado de dos vocales u y a, de tal suerte que se da una suerte de "runificación" en el texto que ayuda a acentuar el momento de transición -digamos- nacionalista. Es en "Fosfenos", como veremos, en donde GD materializa con la utilización de distintos elementos uno de sus experimentos verbales y poéticos más afortunados. Ahí el arreglo permite la construcción de un cosmos en donde todo se justifica y tiene una función precisa para dar el efecto total de unidad.

6.2. Poetológicas

Por otra parte, Deniz reconoce en Lévi-Strauss un trabajo metodológico serio con frutos muy convincentes y sólidos y no sólo lo estudia sino que traduce seis de sus obras -como lo ha hecho con Benveniste o el propio Dumézil. En Lévi-Strauss aprecia el estructuralismo llevado con esfuerzo metódico y con auténticos frutos en el análisis de mitos. Precisamente ve ante todo el trabajo con los mitos como si fueran objetos delicados que analizar y comparar -misma actitud de Dumézil-, y sólo a partir de esos frutos Lévi-Strauss logra hacer de ciertas categorías -las palabras definibles desde una observación etnográfica-, en todo caso, una

aventura en donde es posible desprender proposiciones, en el caso de Lévi-Strauss a través de la mitología. Al principio de su primer tomo de Mitológicas, caracteriza claramente esta aventura metodológica y experimental:

El objeto de este libro es mostrar de qué modo categorías, tales como las de lo crudo y lo cocido, fresco y podrido, mojado y quemado, etc., definibles con precisión por la pura observación etnográfica y adoptando en cada ocasión el punto de vista de una cultura particular, pueden sin embargo servir de herramientas conceptuales para desprender nociones abstractas y encadenarlas en proposiciones.⁶⁴

Esta tentativa de Lévi-Strauss es en GD más un punto de partida, es decir, esta propensión a concretar y a buscar en las cosas, en las palabras, es -en el caso de Deniz- la acción poética misma. Si bien Lévi-Strauss busca estas proposiciones a través de categorías basadas en la observación precisa, nada lejos está la precisión con la que Deniz busca borrar ambigüedades gratuitas o imprecisiones con el propósito de hacer, en lo posible, rescatable un ambiente, un animal, un adjetivo, con toda la corporeidad y musicalidad posibles. Es importante reconocer que Lévi-Strauss, como Dumézil, basan las hipótesis de trabajo en las cosas, en hechos empíricos; son los hechos concretos finalmente la base, la materia prima que permite articular, a través del método experimental y comparativo el segundo y, el estructuralismo, el otro, nuestras formas de pensamiento con las cosas, los productos culturales. Precisamente Lévi-Strauss propone que a través del análisis de cómo aprehendemos la naturaleza podremos conocer mejor cómo funciona nuestro

⁶⁴ Mitológicas (lo crudo y lo cocido) 1 (México, Fondo de Cultura Económica, 1968), p.11

pensamiento.

Es importante asimismo reconocer que la transición de actividades como la química o el estudio de la biología hacia la mitología comparada y particularmente hacia el estructuralismo es sobre todo un paso que manifiesta una coherencia en acorde con sus intereses. Es evidente que hay una conexión entre el estructuralismo y el neopositivismo en la medida que confrontan el mundo con la lógica y lo describen y lo ven a través de establecer correspondencias mediante proposiciones lógicas. No es casualidad que los libros de Lévi-Strauss se titulen Mitológicas y no "mitologías". Edmund Leach dice al respecto: "His grand four-volume study of the structure of American Indian mythology is not entitled Mythologies but Mythologiques -the "logic of myth" - and the object of the exercise is to explore the mysterious interconnections between these myth-logics and other logics."⁶⁵ En el párrafo que abre el libro citado de Lévi-Strauss dice que busca de categorías basadas en hechos concretos encadenar proposiciones. Lo cual nos revela una concepción logística del mundo que está en el neopositivismo también. Ahora bien, la diferencia estaría en que Deniz no busca sólo "encadenar proposiciones" sino al mismo tiempo que asume el lenguaje como proposiciones, partículas, quiere hacer del lenguaje mismo una cosa, un objeto que tiene una corporeidad distinta: estética, poética. El ejemplo más contundente es -otra vez- la manera como hace de Rúnika -un anuncio del metro- una mujer

⁶⁵ En Claude Lévi-Strauss de Edmund Leach, Nueva York, The Viking Press, 1970, p.13

y una escritura, es decir, la manera como deduce la historia de Rúnika y consigue con herramientas específicas "darle vida" y hacerla un personaje posible, real, pero también un objeto verbal. Pero hay más puntos de contacto y afinidades entre éstos y es que tienen un origen común en la medida que la explicación del mundo está basada primero en un experimentalismo -empirismo- y, segundo, porque para el neopositivista a la hora de verificar opta, como el estructuralista, por analizar las estructuras. Dice Alfred J. Ayer del neopositivismo:

What matters is that the structure of our respective worlds is sufficiently alike for me to be able to rely on the information that he gives me. And it is in this sense only that we have a common language; we have, as it were, the same canvas which each of us paints in his own private fashion. It follows that if there are propositions, like, the propositions of science, which have an inter-subjective meaning, they must be interpreted as descriptions of structure.⁶⁶

Esta característica es fundamental porque revela esa atención y relevancia que GD pone en la estructura, pero también porque nos explica el por qué muchas de los textos de GD son analizables hasta la última coma, es decir, finalmente sus textos -aparentes galimatías- salen plenamente a ser superficie, a ser cosas visibles. La conexión con el estructuralismo, por otra parte, es evidente al tener como requisito el empirismo y porque en el caso del neopositivismo, cuando hablamos de expresiones difícilmente verificables, es a través de la estructura de las cosas como podemos obtener formas de conocimiento. Edmund Leach en su magnífico estudio introductorio a la obra de Lévi-Strauss señala:

⁶⁶ "Editor's Introduction" en Logical Positivism, op. cit. p.19

Levi-Strauss is not arguing that Nature has no existence other than in its apprehension by human minds. Levi-Strauss' Nature is a genuine reality "out there"; it is governed by natural laws which are accessible, at least in part, to human scientific investigation, but our capacity to apprehend the nature of Nature is severely restricted by the nature of the apparatus through which we do the apprehending. Levi-Strauss' thesis is that by noticing how we apprehend nature, by observing the qualities of the classifications which we use and the way we manipulate the resulting categories, we shall be able to infer crucial facts about the mechanism of thinking."⁶⁷

Es importante antes que nada rescatar esta concepción de la naturaleza como algo independiente y que está gobernada por leyes naturales, pues nada de esto es ajeno al neopositivismo. Por otra parte, es igualmente importante señalar que esta captación -las estructuras- y el estudio de las mismas sea lo que finalmente nos enseñe a conocer nuestra manera de ver y de pensar.

Ahora bien, de los textos precisos de Deniz antes que proposiciones se desprenden efectos, ambigüedades poéticas que deslumbran por su certidumbre. En este sentido GD toma en cuenta el enfoque de Lévi-Strauss pero también sabe que en poesía está haciendo otra cosa. Por eso, por ejemplo, lo que hace en el nivel de la sintaxis. En "Augurio", séptimo poema de la sección "Vacación y desquite", comienza el poema con un verbo en tercera persona del cual no sabemos quién es el sujeto; sin embargo tal alteración genera una ambigüedad que más que atentar contra el poema lo hace más intenso y misterioso. El sujeto bien podría ser el día, pero - más importante- el efecto de esa omisión permite que se mantenga una atemporalidad e impersonalidad fuertemente marcadas en esta

⁶⁷ Op, cit., p.21

sección por el abundante uso de "formas infinitas" verbales:

Abre en la espuma prisiones instantáneas
y es caudal de nuevo y deshielo de ayer adolescente: las
piezas que más valen

Habría que insistir que la inclinación hacia autores como Dumézil o Lévi-Strauss se debe a un proceso hasta cierto punto natural y coherente con un campo puramente científico, como el de la química, dirigido hacia uno humanístico, como el de la antropología o la lingüística, en donde, finalmente, se trata de ver la estructura de nuestro lenguaje y pensamiento a través de la comparación. Este paso también -la ha explicado Deniz- se debe a un distanciamiento paulatino de la química y la biología, obligado por las condiciones de su vida familiar y fundamentalmente por las limitaciones que por aquellos años había en la ciudad de México para desarrollarse en tales campos científicos.

Finalmente, en cuanto a los intereses lingüísticos de Deniz hay que reconocer que el mundo por el que transita Dumézil implica necesariamente el estudio previo de la lengua como lo llevan adelante lingüistas como Émile Benveniste o Roman Jakobson, es decir, como un objeto preciso. Asimismo, Deniz ve en ellos precisamente lo que el propio Benveniste definía con respecto a la lingüística, es decir: "el intento de apresar ese objeto evanescente que es el lenguaje, y de estudiarlo a la manera como son estudiados los objetos concretos". En este sentido son lingüistas que siguen la pauta de Saussure, quien sostuvo que, ante todo, el lenguaje es forma, no sustancia.

En resumen, todos estos autores le ofrecen a Deniz la

posibilidad, entre otros elementos, de ver y compartir, en las cosas de nuestro mundo, las estructuras moleculares que maneja y descubre un químico, la simetría de las estructuras de los cristales o las partículas subatómicas, o acaso el origen indoeuropeo de nuestras lenguas, y los mitos paralelos de culturas distintas, como la lingüística estructural que busca entender las constantes del lenguaje. Son todos estos aspectos un reflejo concreto y sólido de lo que respalda el mundo, sus estructuras, en otras palabras, su esqueleto. En este sentido también verá Deniz en el lenguaje esa posibilidad, y desde un texto armará constelaciones de una precisión deslumbrante, en donde se intercalan momentos melancólicos, sentimentales, eróticos, contemplativos, pasionales, de nuestro ambidiestro mundo. Tales momentos, por tener un carácter ambiguo y muchas veces impreciso, correrán riesgos que serán muchas veces aplacados con ironía o, en todo caso, optarán, como los "musgos", por un encogimiento de hombros -sus poemas- para existir sobre o en las cosas. Dice "Presencia":

Son los musgos próximos
 -tongue in cheek bajo coníferas ilustres-
 optando ya al nacer
 en un encogimiento diminuto de hombros verdes.
 Traídos por la fuerza de las cosas
 para disimularlas con su tapiz unánime,
 nos ven pasar, pisarlos, todos sesos y huesos;
 completa indiferencia.

En algo nos superan todavía:
 en la fauna que alojan
 y en querer la humedad pero no el agua.

Este vagar por territorios tan rigurosos como distintos y a primera vista tan aparentemente ajenos, funcionará en los textos de GD para ensamblar y establecer enlaces, si no químicos al menos

estéticos, en donde conformará armonías extrañas pero convincentes; texturas inusuales pero accesibles, posibles.

Tal ocurre, por ejemplo, en el poema "Dones de Asia" (1967) en donde lo que se despierta es la lengua. Dice:

Cuando ocurre eso, los rebaños se levantan de pronto bajo la luz culpable de la madrugada, interrogan con resoplidos a la luna leopardiana; despiertan nómadas -escamas sedosas de lenguaje aglutinante, palabras largas como la estepa, vocales igualadas como la estepa, desazón hasta la hora de partir

El poema está aludiendo al momento de despertarse de los turcos o mongoles que hablan un lenguaje aglutinante. Sus lenguas muestran una armonía vocálica en virtud de la cual se asimilan las vocales a la palabra previa. Aquí Deniz introduce este motivo para mostrar una traslación de tiempos y de espacios. El "eso" del principio es infinitamente ambiguo, pero señala sucesos que ocurren de repente.

Sin duda, hay que agregar, uno de los factores decisivos para la conformación de estos andamios (textos) será la presencia de la música, donde intervendrá el ejemplo de Maurice Ravel, y tantos otros como un trasfondo estético de toda su obra, que le permitirá traducir todo ese viaje en textos que resultan en cierta medida como la caracterización que hace André Suarés de la música de Ravel: "Si la música puede pintar el objeto sin hacer primero la confesión del pintor, la música de Ravel lo logra mejor que cualquiera otra, la música de Miroirs muy particularmente."⁶⁸

Este procedimiento ya lo vimos en poemas como "Estrellamar" o

⁶⁸ Citado por Roland-Manuel en Ravel (Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952), p.48.

"Bruyeres", ahora veamos cómo lo que rige a todos estos procesos, adamos e hibridismo es en realidad una continua necesidad de imponer un Cosmos que en GD recobra diferentes posturas, una de las centrales es aquella en donde el juego es el ingrediente más serio de todos.

7. El clinamen

Y la fractura tiene en GD siempre la posibilidad del clinamen. Si acaso hay un origen de todo -dice GD con gran ironía-, juguemos en serio. Para ejemplificar de qué tipo de juego y de qué clinamen se trata, veamos un texto que muestra tanto el carácter formal (su neopositivismo y estructuralismo) -como un rompecabezas- y el carácter lúdico de la fragmentación a través del rescate de un aspecto del epicurismo, muy particularmente de Lucrecio, en un poema-homenaje dedicado a dicho autor latino. Este escritor y la teoría del atomismo le sirven a GD para mostrarnos, entre otras cosas, su creencia en la materialidad, diversidad y variedad del mundo. Con imaginación recrea el momento de la creación del universo a través de la parodia de la teoría del clinamen.⁶⁹ El texto mismo abre con un epígrafe de Lucrecio que dice, refiriéndose al momento del clinamen y a la inclinación -desviación- de los átomos: "sólo un poquito". Los átomos eran para los atomistas y epicúreos partículas indivisibles de las cuales estaba constituido el universo; representaban los componentes mínimos del universo.

⁶⁹ Básicamente la teoría del "clinamen" o inclinación de los átomos "consiste en suponer que los átomos experimentan una desviación que les permite encontrarse. El peso, pondus, de los átomos los empuja hacia abajo; la desviación, el clinamen, les permite moverse en otras direcciones. Así el clinamen es considerado como la inserción de la libertad en un mundo dominado por el mecanicismo." (En Diccionario de filosofía de José Ferrater Mora.)

Precisamente la teoría del atomismo -y la del clinamen, en todo caso puesta como ironía y como paradoja- sirve para ver cómo los textos de GD están regidos por una visión del universo como un fenómeno completamente material y fragmentario, pero que busca la estructura como una de las posibilidades estéticas y de apoyo para transitar por la poesía -y por este mundo. Pero más que esto, se trata de asumir el mundo como un caos que recobra -y esa es una de sus máximas maravillas- con el lenguaje la posibilidad de una constelación bien estructurada, en donde las cosas, los átomos, se tocan. Para GD como para Lucrecio: "Every compound object is a temporary atomic concilium". La visión de GD tanto del mundo como del lenguaje, en este sentido, no está muy lejana de lo que Lucrecio pensaba del origen:

...from the confused, chaotic mass of atoms the different components of the world gradually separated out, like elements joining like, and the world as we know it developed.⁷⁰

Ahora bien, lo interesante y divertido del poema en cuestión es la manera como nos muestra el fenómeno del clinamen y sus repercusiones temáticas y formales dentro del mismo texto. En otras palabras, la belleza de sus semejanzas y su singularidad imaginativa.

TLC

nec plus quam minimum

La seca lluvia vertical continuaba,
ningún nacido de mujer había entrado nunca en la oficina,
decirle de prisa frases ambiguas, vejarlo y multarlo,
sellos amarrotados, reglamentos, tubos de luz sanvito,

⁷⁰ En De rerum natura, de Tito Lucrecio Caro (Londres, Loeb Classical Library, 1985), p.xxxv.

letras grandes en las ventanas decían algo al revés.
 Fuera gris arriba, gris abajo.
 Entonces el del escritorio de reclamaciones,
 el que fue ascendido al otro día,
 sacó un dedo por ver si amainaban las gotas ganchudas:
 tal fue el clinamen.

La lluvia
 con un estruendo de dominó ateo
 se derrumbó en sí misma. Al rato
 notaron que ya había un sol redondo,
 nació suelo verdiazul bajo las nubes nuevas,
 pasaban saurios, hordas, bergantines.
 Fue la primera vez
 que apagaron, cerraron y salieron.
 La cajera, la gorda, se despidió gritando:
 -¡Mañana habrá causantes!

GD nos recrea una escena de la vida común, pues se trata de una oficina burocrática en espera de víctimas, vacía, anegada en un día gris, y la hace comparable a lo que sería el mundo antes de serlo, antes del clinamen, del origen. A GD no sólo le interesa recrear el hecho causal del origen de la vida, sino que la situación burocrática del suceso le sirva para mostrar el "florecimiento" de una oficina y hacer del clinamen un fenómeno tanto causal como casual, pues quien finalmente desencadena el clinamen es un burócrata con iniciativa, al sacar el dedo para ver si la lluvia ha amainado.⁷¹ Este hecho muestra claramente el carácter irónico de esta poesía, pues el texto expone un fenómeno causal provocado por un acto casual. La mente estructuralista y comparatista -"ochavada" dice con ironía en su poema "Nutación"- de GD inmediatamente hace del poema el espacio propicio para "armar" estructuras, para

⁷¹ Pero también va de acuerdo con lo que pensaba Epicureo y Lucrecio sobre el origen del universo. Dice Ferguson (*Ibid.*): "[Our world] ... It was not created by gods for the benefit of man, but, like every one of the infinite number of worlds in the universe, was the result of fortuitous concourse of appropriate atoms in a part containing much void..."

"cocinar" esos ingredientes y darles un esqueleto y una constitución irónica y lúdica. Así lo vemos cuando descubrimos que lo que también desencadena el poema, su efecto, es el poema mismo que se escribe en su segunda mitad, pues el fenómeno del clinamen repercute en la estructura y en qué forma. Por otra parte, el hecho de que a partir del clinamen se anuncie que habrá causantes al día siguiente permite a GD establecer una correspondencia más entre el hecho jurídico -causal- y muy concretamente la palabra *causa* -y sin que ésta sea mencionada- y uno de los orígenes etimológico-jurídicos de la misma⁷². Lo cual también nos plantea -y de manera muy irónica- que en este caso la palabra fue primero que el hombre, los causantes llegaron después. Esto está dado por otra causalidad, es decir, en el poema se implica también que el hecho de que la palabra *causa* tenga en el origen, como una de sus acepciones originarias, un sentido jurídico, es la causa de que haya causantes al día siguiente, al final del poema.

Las repercusiones del clinamen -estructurales- las vemos en la segunda parte del poema, pues claramente está dividido en dos, para subrayar el momento del clinamen. Y este momento repercute en el reacomodo que sufre la segunda "estrofa", con diversidad de metros

⁷² "El término griego *aitía* traducido por 'causa' tuvo originariamente un sentido jurídico y significó 'acusación' o 'imputación'. Algunos autores suponen que el término latino *causa* procede del verbo *caveo*, 'me defiendo', 'paro el golpe', 'tomo precauciones contra algo o alguien', y hasta 'no me fío de alguien'. Parece, pues, que también el vocablo *causa* tiene un previo sentido jurídico..." (*Diccionario de filosofía*, José Ferrater Mora, t. 1 (Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951), p.270.

(11, 9, 11, 14, 11, 7, 11, 14, 7), pero contenidos por un tipo de verso específico y frecuente en la poesía de lengua española. Aunque también, por la abundancia de verbos conjugados, que acentúa la acción, la vida que prosigue. La contraposición es evidente cuando vemos que la primera parte del poema está constituida por versos sin una medida regular y la articulación de "proposiciones" apenas por comas, como si ésa misma fuera "la seca lluvia vertical continuaba". Este verso inicial tiene además la particularidad de estar continuando algo -más que iniciar-, pues da el efecto como de seguir con algo comenzado antes. En la primera parte hay una especie de enumeración de objetos, de "átomos" sin una conexión semántica clara y precisa. Es ejemplar en este sentido el verso: "Afuera gris arriba, gris abajo", en donde se crea un ambiente plano por la ausencia de un verbo y por la abundancia de adverbios. Sin embargo en la segunda hay un reacomodo que tiene como su verso de transición un endecasílabo: "con un estruendo de dominó ateo". Un verso que brilla por su adjetivación precisa, de resonancias velardianas: "dominó ateo", y porque hace audible el momento del clinamen, el momento de reacomodo y choque de todos los átomos. Asimismo es de transición porque desencadena la "regularidad" de los siguientes versos: endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, mediante uno clásico: un endecasílabo, pues literalmente hay un reacomodo y una contención en la medida de los versos. Pero más importante aún es señalar el hecho de la materialización de todo lo enumerado antes, es decir, de repente hay un reacomodo de todas las fichas, de las palabras, de las sílabas, de los acentos, un

fenómeno que subraya la concreción material -y estética- de todo lo dicho antes, pero que no estará exento tampoco de azar, puesto que el estruendo puede hacer alusión al momento de revolver las fichas en la mesa, antes de comenzar el juego y ver las fichas, las formas, aunque también puede tratarse del estruendo que hacen las fichas ordenadas en fila cuando se derrumban en sucesión, de tal manera que se descubre -se ve- el juego. Finalmente llegamos al "dominó ateo". Una adjetivación afortunadísima por dos razones. La primera, porque alude al carácter ateo del epicurismo,⁷³ y la segunda porque el adjetivo "ateo" sugiere inmediatamente el carácter lúdico, pero también estético, de juego, sin dogmas, sin religiones y en este sentido "puro", desprotegido, abierto al origen azaroso del mundo. De tal forma que el momento del clinamen también repercute en el escritor, en la elaboración misma del texto con la exactísima puesta del sustantivo con su adjetivo y con las posibilidades estéticas de tales sucesos.

Tenemos así que la materia verbal de GD resulta en un juego inteligente y sensual en donde el lenguaje encuentra coordenadas distintas o en todo caso renovadas latitudes. De los textos de GD habría que repetir lo mismo que se dice del epicurismo: "Every compound object is a temporary atomic concilium..." Es frecuente el clinamen. Y varias de las condiciones esenciales para estos efectos sin duda son el hibridismo, el sentido físico-químico del mundo, la

⁷³ Martin Ferguson Smith dice: "Epicureanism's materialistic psychology and denial of an after-life was one of the main reasons why the philosophy was so fiercely attacked, especially in Christian times." Y más adelante: "Epicurus has often been called an atheist and an enemy of religion." (*Ibid.*p.xxxvii)

sensibilidad con las palabras, pero sobre todo, una imaginación esplendorosa.

II. LA DENSIDAD DE LA SUPERFICIE

1. La poesía funcional: la belleza y la verdad complementarias.

frases útiles....
a la mala luz del cielo espléndido

Si consideramos los textos de GD como materia verbal cuyos alcances están en la medida en que hace de las palabras un instrumento no sólo preciso y prosódicamente bello, sino que además incorpora una diversidad de reinos temáticos distintos en donde la poesía corre con una suerte de revitalización, vemos que la palabra clave en este caso es **eficacia**. Y es eficaz su poesía porque hace de las palabras un material en donde el mundo, la realidad, acompañada de la imaginación, cobran una plenitud y una nitidez no sólo por las repercusiones estéticas evidentes sino con frecuencia porque es también verdadera. Tal condición es esencial -si cabe esta palabra- en su poesía y permite, al leer sus poemas, hallar una extrañeza como la de estar en contacto con la realidad misma, contemplando pura superficie en su superficie. Recorremos el mundo materializado en los elementos mismos del poema; hay una materialidad de intensidad distinta porque hace que continuamente se den correspondencias entre el nivel semántico -el contenido, la referencialidad- y el sintáctico como el nivel fonológico y eufónico, y al hacerlo siempre detrás está el requerimiento de las cosas, del mundo físico como una **presencia real**, demostrable. Hace de sus textos un territorio pleno en donde las palabras -y con ellas la poesía- cobran un peso no sólo estético sino funcional, en la medida que su recorrido busca acumular las evidencias y efectos

específicos que respalden no sólo sus experiencias sino el material mismo de su poesía. En un principio todo se atomiza y queda articulado como si viéramos una estructura molecular pero hecha de palabras, llevada al nivel del material del lenguaje. Este manera de asumir y trabajar en los poemas es primero más manifiesto a nivel de la palabra, es decir, para GD la palabra al constituirse como la "unidad mínima del mensaje y la unidad necesaria de la codificación del pensamiento,"⁷⁴ la hace corresponder a lo que constituye la unidad mínima de la materia, es decir, al átomo. Si bien los fonemas son también unidades mínimas, es sólo en contraste u oposición con otros fonemas, lo cual también cobrará en esta poesía un peso prominente mediante aliteraciones y paronomasias, metonimias, neologismos, encabalgamientos, etcétera. Ya vimos cómo hace funcionar dicha atomización en el poema "TLC", pero también vimos que constituye una caracteriza esencial de su poética. Y es esencial porque es una proyección de lo que lleva a todos los niveles y que permite hablar de un cosmos bien articulado de toda su poesía. También vimos de dónde procede esta concepción y cómo la traduce al campo del lenguaje. Esta manera de proceder implica el tomar las palabras y, en un sentido más amplio, los lenguajes, como objetos, cosas, en su sentido más lato, y al mismo tiempo hacer corresponder las palabras como correspondientes a la cosa que nombran. Y todo esto porque de lo que se trata es de ofrecer una relación y una evidencia, lo más estrecha posible, entre las palabras y las cosas. Pero una relación en donde tanto el ritmo

⁷⁴ En Emile Benveniste, Op. cit., p.227

silábico como el aspecto visual -con sus asociaciones rítmicas-, como cualquier otro aspecto, se aprovechan y se concretizan, cobran una forma específica para dar un efecto concreto que haga más sólido dicho lazo. A GD le interesan las cosas, las palabras, por lo tanto; pero para ver cómo se comportan al lado de otros elementos o bien dentro de ellas mismas con sus propios recursos como el uso del metalenguaje. La materia verbal de GD busca comportarse, formarse como la materia física y en todo caso los textos se respaldan con hechos y fenómenos naturales, químicos, concretos. Esto explica por qué en GD las cuestiones de significante y significado se tornan un problema en cierto momento fútil y, en todo caso, un motivo y pretexto para armar un poema irónico o bien un juego de elusiones.

Por eso cuando uno de los textos trata acerca del problema del signo lingüístico la opción, pues no es de otra manera, es la puesta en escena, la ironía. Tal es el caso muy concretamente de su poema "Confeso" de Grosso modo. Ahí habla de una relación matrimonial entre el significante y el significado que hace tiempo quedó saldada y arrumbada, por lo tanto, en un closet. Dice el poema:

En mi alto armario de luna,
entre el traje de pierrot y un camión,
cuelga, de un gancho atornillado en la coronilla,
el esqueleto del significante.
Así concluyó, hace años ya,
una larga antipatía entre él y migo.
(Del significado tengo sólo huesos sueltos
en una caja de cartón, sobre la tabla de arriba,
con el vestido de novia de mi esposa
que el jeopardo olfatea.)

La escena es tétrica pero la imaginación es espléndida. El

matrimonio entre el significado y el significante acabó mal en esa casa mal avenida, es decir, en la casa de la poesía ("alto armario de luna"). Entonces el texto más bien trata de lo que quedó si no como una antigualla, si como algo que ha quedado pero faltándole piezas, pues claramente el significante está colgando entre dos trajes como un sobrante o residuo, pero también entre trajes un tanto ridículos. Tanto el significante como el significado tienen atributos concretos, pues del primero queda el esqueleto, una estructura, y el segundo son huesos, sólo pedazos y sólo una parte. El significante ha quedado como un esqueleto en un gancho más, casi olvidado, mientras que con el significado todavía trabaja porque le quedan algunos huesos que le sirven para escribir, pero son huesos que siempre pondrá en jaque el "jeopardo" -neologismo-, "to jeopardize", pues tal es la función a veces de su poesía: poner en duda. Este hecho permite que continuamente se dé en la construcción de los textos una articulación marcadamente guiada por diversos elementos, como el sonido, la semántica, la aliteración, las paronomasias, las metonimias, pero también por estar trabajada por temas y otras herramientas nos arroja a caminos poco frecuentados. Simplemente el radicalismo que hay en la postura revela una toma de posición ante las especulaciones del lenguaje y lo hacen volver a ver al lenguaje como la materia prima, como objeto en donde se busca sobre todo hacer menos arbitraria la naturaleza del signo. Lo cual también nos indica una crítica hacia la poesía y en este sentido reconoce GD una fatiga del lenguaje

pero que ejecuta desde otras latitudes.⁷⁵ Ahora bien, al mismo tiempo GD nos ofrece una manera distinta de revitalizar los alcances y poderes del lenguaje. Si bien como empirista busca siempre regirse por el goce que deja la realidad -las cosas que son observables y en muchas de las cuales no hemos acabado de reparar con todas sus imperfecciones-, en este sentido su ir más allá de lo

⁷⁵ Aquí es interesante ver cómo se ha leído este poema a la luz de los movimientos literarios y poéticas distintas de la vanguardia; lo que se ha señalado de este poema es, pues, que el texto y la obra de GD encarnan lo que Evodio Escalante titula el "agotamiento de las vanguardias". Y así llega a la conclusión: "Frente al quiebre de la racionalidad establecida, el escritor necesita redescubrir la armonía implícita en el lenguaje, y confiarse a las asociaciones de sentido que la letra sugiere, de modo autónomo, sin nada que ver con lo que enseñan los libros ni la institución escolar. De ahí que la paronomasia y la aliteración adquieran en estos poetas una función protuberante." (En "La nueva poesía y el descrédito de los discursos de la racionalidad", Sábado de unomásuno, núm.768, 20 de junio de 1992.) Creo que hay en este juicio un error de base definitivo. Me refiero concretamente a decir que la poesía de GD pertenece al agotamiento de la vanguardia por su descrédito de los discursos racionales, lo cual significa no haberse dado cuenta de que precisamente y sobre todo su poesía es de lo más racional, sólo que -y aquí Evodio Escalante parece restringirse a una sola manera de leer poesía- GD la aborda desde otros ángulos y otras latitudes que evidentemente Evodio Escalante no ha registrado. Si bien es cierto que utiliza algunos de estos recursos señalados por el propio Escalante, tales como la aliteración y la paronomasia, hay que decir que no es todo y mucho menos lo que caracteriza su poesía. Ya el mismo OP ha practicado estos elementos desde Salamandra de manera "protuberante". Ahora bien, el que su poesía busque "redescubrir la armonía implícita en el lenguaje, y confiarse a las asociaciones de sentido que la letra sugiere, de modo autónomo" no significa que desconozca la tradición, pues mal que bien, la mejor poesía navega y aspira por esos territorios de la paronomasia y la aliteración desde hace ya tiempo -nos ha dicho Jakobson, entre otros. Hay, sin embargo, una crítica a las instituciones, a ciertas teorizaciones y más aún al exceso y abuso de éstas. Ahora bien, mucho de esta crítica también está para señalar el lugar que toma la poesía de GD, como una forma de contrastar. Fernando García Ramírez señala bien que la crítica a este respecto por parte de GD es sobre todo contra los dogmatismos y contra los discursos empobrecidos por la ideología. ("Gerardo Deniz: Hacia Donde no", Op. cit. p.5)

observable siempre lo infiere del mundo visible y con cosas demostrables. Ahora bien, con frecuencia también GD nos habla de mundos imaginarios imposibles, pero que están para caricaturizar algún aspecto de nuestra realidad más absoluta o bien para parodiar nuestros alcances a través de la hipérbole de metáforas y otros recursos. Y en todo caso lo importante es que la imaginación esté regida por las cosas y en donde no se trata de ofrecer ante todo conocimiento como ocurre con postulados metafísicos. Con esta postura los textos de GD también emprenden una crítica y en este sentido apuntan a hacer un reajuste, o bien simplemente se remiten a cuestiones que no han sido superadas. Para leer y disfrutar plenamente los textos de GD es necesario renunciar a ciertas nociones, ciertas expectativas, porque en los textos mismos hay de entrada ya una renovación implícita al mostrarnos el mundo evitando una metafísica en el lenguaje poético, al rechazar el irracionalismo, la incoherencia y al apegarse a todo aquello que sabemos del mundo con un carácter sensual sin presuponer actos mágicos y poderes trascendentales a la poesía. Dijimos que los textos de GD son críticos y hacen, inclusive, del continuo sarcasmo un motivo de gozo logrado a través del juego. Ahora bien, su crítica va acompañada de una distinta articulación, aunque no forzosamente, que implica, por tanto, una manera diferente de emocionarse. Hay pues una propuesta tácita. En este sentido es importante retomar la eficacia de su lenguaje y el aspecto funcional. Los textos de GD son funcionales porque toman de manera prominente la escrupulosa precisión del conocimiento objetivo que

podamos tener del mundo, inclusive del lenguaje mismo, como uno de sus alimentos básicos, pero al mismo tiempo esta fuente la muestra integrada, a través de una imaginación, a otros hechos históricos, filológicos, lingüísticos, mitológicos, etcétera. En este sentido los textos de GD apuntan a cuestionar nociones tales como la filosofía, el amor, la religión y se remiten más al glosario del mundo. No en vano es frecuente encontrarse en un diccionario buscando algún vocablo. Pero esta crítica no supone otra vez la creación de nociones, ni postulados igualmente abstractos, sino que su alternativa es una acción que está dada en la medida en que logra una concreción, un cumplimiento entre las palabras y las cosas dado por la materialización y efectos concretos, y sin presuponer actos de fe. En este sentido la poesía de GD nunca pretende ir "más allá" y en términos generales este hecho antimetafísico la distingue de mucha de la poesía escrita en lengua española. Tampoco es una poesía religiosa o social. Asimismo no es una casualidad que la obra de GD carezca de textos teóricos, o que no se pronuncie en certámenes acerca de poesía. Pero más importante aún es que los textos de GD imponen una mudez teórica. Sus textos son concreciones, evidencias verbales, materiales, antes que visiones de mundo. Dicho lo cual uno bien podría decir entonces que todas son concreciones, finalmente. Y, en efecto, todas lo son. Sin embargo, la peculiaridad de los textos de GD reside en el carácter funcional, una funcionalidad que se refiere al hecho de basar su efectividad en la medida en que no nos despeguemos del mundo o bien porque las cosas de que habla están en función de lo

que sabemos y podemos comprobar y el reconocimiento de la existencia de un mundo objetivo aparte de nosotros. Por tanto la manera como va a mostrar su apego a las cosas y a conformar los textos en la medida en que podamos retornar a un plano superficial, real y material, lo hacen un escritor difícilmente catalogable. Este hecho hace que los textos de GD, al ser analizados escrupulosamente, sean de una coherencia asombrosa y explicables hasta la última coma. La poesía de GD no se despega, por tanto, de un mundo regido por causas y efectos, lo cual tampoco quiere decir que no tome elementos tales como metáforas y en general ingredientes de lo que OP llama el pensamiento analógico. No. GD también recurre a metáforas y a analogías, pero siempre regidas por un realismo y por un realismo empírico. En este sentido en la poesía de GD hay que hablar más de una lógica poética en la medida en que va construyendo bajo un sentido "molecular" del mundo, pero al mismo tiempo esta construcción va acompañada de una sensualidad en donde actos y sucesos sentimentales, amorosos, cobran dimensiones inusitadas.

Y si tiene presente lo anterior en sus textos, tampoco excluye una sensibilidad por el lenguaje que lo lleva a experimentar desde otros balcones, desde otras ventanas. Por eso cuando leemos en Picos pardos: "Desde tu terraza, una constelación nueva pedía ser leída", bien podemos ver cómo lo que está haciendo GD es precisamente leer y registrar el mundo de otra manera, es decir, desde otros presupuestos, desde otras terrazas las cosas pueden ser leídas de otra manera. En el caso de GD, esta otra manera, sin

dejar de ser un producto de su subjetividad, tampoco es un producto impenetrable, incoherente o sin pies y cabeza, sino todo lo contrario: permite el restablecimiento de un orden que busca estar regido por todo aquello que sabemos tanto científicamente como pasionalmente. La apuesta que hace GD a la poesía no es poca cosa ya que con otros -algunas veces con los mismos- recursos y bajo otras premisas resulta alcanzar efectos en ocasiones análogos a los de cualquier poesía, o bien distintos pero que resultan igualmente elogiabiles y plenos.

Ahora bien, si acaso su crítica es férrea ante cualquier postulado metafísico sus textos ofrecen alternativas y maneras de trabajar con el callejón sin salida que parece encerrar el lenguaje poético. Para GD estas alternativas estarán en la imaginación y el uso de "herramientas" específicas para dar a los textos y al lenguaje cualidades que nos permiten hacer visible aquello que de primer momento parece imposible o innacesible a nuestros sentidos.

1.1. Las herramientas: lentes para la panoplia

Precisamente el permanecer en los territorios de la superficie, del mundo real, es uno de los retos de los textos de GD. Y en todo caso cuando se interna en mundos "físicos" imaginarios es para revelarnos algo o exponer una situación marcadamente sugerente en donde indagamos en otro nivel físico, de la materia y en donde "nociones", metáforas toman una forma -se escenifican- específica.

Es, digamos, un sentido material físico-químico que lo acompaña en aventuras eróticas, lingüísticas, musicales, por ejemplo. En este sentido, todo aquello que podamos percibir y registrar con la mayor precisión y certeza no es incompatible con los misterios de cosas y situaciones sentimentales, sino por el contrario, la intensidad se logra a partir de hacer las cosas funcionables y compatibles en un texto donde la prosodia y textura verbal son una contrapartida de la superficie material que se quiere alcanzar. Por eso los textos nos revelan y nos hacen visible una serie de fenómenos naturales que toman la forma de procesos verbales. Si bien es claro que no se trata de una metafísica, podemos decir que se trata en ocasiones de un aprovechamiento de "mundos" que nos ofrece la física subatómica o la astrofísica, la biología microscópica, y que sirven todos para dar otra intensidad a nuestro lazo con la realidad. Son estas herramientas las que GD utiliza para recorrer los propios caminos del lenguaje, pero también utiliza recursos como la parodia para escenificar metáforas, para poner la voz y el habla en acción y ver cómo se comportan, cómo crean texturas propias con efectos específicos. En Amor y Oxidente, por ejemplo, GD escenifica a dos personajes que ensayan con una mujer en la playa posturas y formas de "mujer aldeana", "mujer rana", recordándonos a una mujer velardiana. Ahí Camilo se dirige a ella y entona:

Las cefeidas ondulan, los cuasares se alejan,
pero tú, lene aristócrata, no pasarás de ser
un compuesto cuaternario

Es decir, las estrellas son una cosa y las mujeres, sin ser

estrellas, serán siempre otra cosa, algo material, si vemos descarnadamente el hecho del amor. GD le dice a la mujer que podrá tener muchas formas pero esencialmente -es decir, básicamente- es un compuesto de cuatro elementos principales: carbono, hidrógeno, oxígeno y nitrógeno.. Y este propósito es el mismo que queda en el testamento de Jorge Spero: "Estas señoras que canonizamos se componen de moléculas que no se tocan./ No se tocan y no se tocan." Es decir, GD se dedica a bajar y despejar la distancia -el humo- que hemos inventado a las mujeres por culpa del Espíritu y con su personaje -Spero- encuentra que las mujeres son moléculas distintas, que no se combinan, "no se tocan".

Y bien vale recordar que ésta es también una manera de concretar y que con frecuencia se da cuando hemos recorrido el camino en sentido contrario, es decir, cuando se ha leído al revés o hemos visto a personajes o vocablos en situaciones hipotéticas que podrían ir contra todas las probabilidades, pero que sin embargo están ahí para mostrarnos -con ironía- y realizar una ecuación erótica que se traduce de una aritmética. En este caso el poema ejemplar es el titulado "Bruja":

Lleno de respeto hacia las probabilidades,
 considero a María Gaetana Agnesi como fea;
 no obstante,
 procederé como si fuera hermosa.

GD realiza con elegancia, maestría y sensibilidad aquello que Ezra Pound decía de la poesía: "[...] poetry provides equations, like mathematics, but equations for emotions."⁷⁶ Lo particular del caso

⁷⁶ Northron Frye, T.S. Eliot (Londres, Oliver and Boyd, 1968), p.29.

de GD es que lo realiza también con ejemplos concretos - ingredientes- y utensilios que proceden de la geometría analítica. Lo cual genera una intensidad regocijante por tratarse de una complementariedad que ejecuta con temas que son localizables y reales. Tal lo muestra de manera espléndida dicho poema de Enroque citado arriba, en donde hace de cierta curva matemática titulada witch of Agnesi -así llamada por una error de traducción- la suya propia, pero la traza poéticamente. La tal Agnesi se le escapa por la propia curva que lleva su nombre pero en donde ya se trata de una curva de los dos: la de Agnesi y la del poema de GD.

Pero has puesto el coseno bajo el seno,
por la tangente escapas. ¡Qué transvección, versiera!
Ya en la escoba eres un punto que dibuja
una onda frente a la luna.

De esta manera tenemos que la subversión, este proceder en sentido inverso y lo que llamamos el contracrepúsculo, en realidad, abarca en GD una gama más amplia de temas.

Bien vimos que el contracrepúsculo indicaba una atención distinta y al mismo tiempo una relativización de lo que estamos acostumbrados a mirar, pero, hay que agregar, también este mirar distinto impone un reajuste. Se trata de volver -sin descuidar el crepúsculo, pues está lleno de momentos encomiables- a nuestro plano más directo de la realidad por caminos igualmente intensos, pero que también son inéditos. Esta vuelta a la realidad GD la emprende con herramientas que permitan penetrar las cosas tanto física como emocionalmente y las hace complementarias. El resultado final es el texto como una superficie verbal que queda respaldada por concreciones asimismo verbales, de tal suerte que el resultado

es una superficie doblemente respaldada. La imaginación es clave para la variación de los distintos modos que tiene de confeccionar estos andamios verbales. Es la singularidad de la imaginación uno de los prismas que nos ayudan a ver el mundo de otro modo, pero que también, finalmente, nos ofrecen una manera distinta de emocionarnos. Y esta confección va acompañada asimismo de una detonación inédita lograda muchas veces por los esguinces sintácticos o las alteraciones violentas, los neologismos, el juego, la parodia, el chiste. Pero ante todo se trata de una imaginación inferida del conocimiento objetivo que tenemos del mundo. Primeramente hay que decir que el positivismo y el empirismo de GD siempre le imponen a la imaginación el estar regulada por una suerte de plausibilidad probabilística de las situaciones, pero también esta probabilidad puede estar sustituida por la situación paródica completamente improbable físicamente, pero en donde lo que está en juego es la ironía, la caricatura, el propio juego, el ridículo, como una forma de crítica. Lo importante en todo caso es que estos materiales no están ahí sino para hacer más palpable, visible nuestro mundo, y no como formas a priori de conocimiento.

Por otra parte la manera como GD, sin la utilización de una metafísica, nos pone en situaciones y mundos distintos, está en recurrir a continuos experimentos mentales -una forma de imaginar- que son parte de las vías que utiliza el científico para conocer el mundo. Estos experimentos particularmente en la física, han sido iluminadores a la hora de "visualizar" el mundo físico no accesible a nuestros sentidos para plantear nuevas teorías. Hans Christian

es una superficie doblemente respaldada. La imaginación es clave para la variación de los distintos modos que tiene de confeccionar estos andamios verbales. Es la singularidad de la imaginación uno de los prismas que nos ayudan a ver el mundo de otro modo, pero que también, finalmente, nos ofrecen una manera distinta de emocionarnos. Y esta confección va acompañada asimismo de una detonación inédita lograda muchas veces por los esguinces sintácticos o las alteraciones violentas, los neologismos, el juego, la parodia, el chiste. Pero ante todo se trata de una imaginación *inferida* del conocimiento objetivo que tenemos del mundo. Primeramente hay que decir que el positivismo y el empirismo de GD siempre le imponen a la imaginación el estar regulada por una suerte de plausibilidad probabilística de las situaciones, pero también esta probabilidad puede estar sustituida por la situación paródica completamente improbable físicamente, pero en donde lo que está en juego es la ironía, la caricatura, el propio juego, el ridículo, como una forma de crítica. Lo importante en todo caso es que estos materiales no están ahí sino para hacer más palpable, visible nuestro mundo, y no como formas a priori de conocimiento.

Por otra parte la manera como GD, sin la utilización de una metafísica, nos pone en situaciones y mundos distintos, está en recurrir a continuos experimentos mentales -una forma de imaginar- que son parte de las vías que utiliza el científico para conocer el mundo. Estos experimentos particularmente en la física, han sido iluminadores a la hora de "visualizar" el mundo físico no accesible a nuestros sentidos para plantear nuevas teorías. Hans Christian

von Bayer los llama ejercicios teóricos⁷⁷ y en alemán se denominan Gedankenexperimente. El mismo Hans Christian van Bayer data estos experimentos desde el siglo XVII, sin embargo, fue a principios del XX cuando se retomaron de manera definitiva. Y fue el mismo Einstein el maestro de este tipo de experimentos en el siglo XX.

Dice:

He imagined himself riding beside a pulse of light, at the speed of light, and realized that the stationary blob of light he would see in that case corresponded to nothing that had been observed experimentally or deduced theoretically. Thus did the young Einstein formulate a paradox that was not to be resolved until ten years later, when his own theory of relativity decreed that no material observer can ever attain the speed of light nor, in consequence, occupy a place alongside a pulse of light.⁷⁸

Lo atractivo de los textos de GD es que utiliza este tipo de experimentos no para pretender alcanzar o visualizar la velocidad de la luz, sino para ver cómo se ven desde ahí cosas -mundos- como la entropierna de la vikinga Rúnika, o bien para contemplar desde las piernas de Sor Juana, diminuto, a la propia poetisa y de paso comprobar fenómenos que van también acompañados de una prosodia nueva y distinta. En este sentido, la imaginación es definitiva para contender con el aspecto antimetafísico de sus textos. No se trata de llegar a "la otra orilla" como sería el caso de Octavio Paz, dijimos, sino de penetrar y sobre todo quedarse, rescatar, las cosas que vemos, olemos, sentimos. Se trata de vivir y quedarse con las cosas que decimos que conocemos, pero que nos resultan

⁷⁷ En "Picture This" de Hans Christian von Bayer (The Sciences, January/February, 1991), p.48

⁷⁸ Ibid. p.48

desconocidas por la forma y la atención a las que están sometidas. Este hecho es además un reflejo de la ironía romántica. GD mismo dice en una entrevista: "Nunca me ocupó de nada grande y profundo, y si lo hago es en un tono de pitorreo insufrible. En una palabra: el sentirme trivial es, para mí y para lo que escribo, un ingrediente básico y delicioso del sentirme vivo."⁷⁹ Es ésta una de las pautas fundamentales que orientan la obra entera de GD y que reflejan su amor por la superficie y su máxima aspiración: las cosas.

Es así como para el rescate de esta superficie GD activa una serie de recursos y dispositivos que no necesariamente proceden de la poesía. El ejemplo máximo de estos procedimientos, particularmente de los Gedankenexperimente, lo vemos en Picos pardos cuando GD se hace minero diminuto del cuerpo de Rúnika. Ahora bien, si antes tenemos que cuando recorre las pantorrillas o el cuerpo de una mujer se hace su mirada microscópica o macroscópica de tal manera que es posible ver el clítoris de Natércia o su ano como una "dalia diminuta (en Gatuperio), GD más adelante utiliza, estos recursos para ofrecernos una realidad físicamente posible en donde a través de la parodia de nuestro mundo se burla de temas como el amor, y descubre un mundo de posibilidades de paisajes nuevos envueltos de pasajes verbales, frases, habla, modismos intensos. Tal es el caso de Amor y Oxidente, en donde elabora un poema narrativo acerca de la vida de

⁷⁹ En "De frente y de perfil" de Myriam Moscona (La Jornada semanal, nueva época, núm. 98, 28 de abril de 1991), p.48

un astrónomo, Jorge Spero -personaje a su vez de una novela de Camilo Flammarion-, que muere con su amada para resucitar en Marte con atributos femeninos él y masculinos ella, después de haberse metido en una "casa de sustos" -"túnel de San Tiresias"- en una feria marciana. Tal situación hipotética, tal experimento, está puesta para burlarse de algunos de los atributos femeninos, de los géneros, pero también para decir, como ya lo había hecho antes en Picos pardos, que nuestro mundo -planeta- en realidad está basado en equívocos, es decir, en Amor y Oxidente GD describe y ve nuestro planeta nuevamente desde el contracrepúsculo, en este caso desde Marte y desde esta inversión de géneros. Hecho que le sirve para burlarse de las alcahueterías del Espíritu en la tierra -dice-, pero también le sirve para poner de manifiesto cosas que ya sabíamos pero que están ahí renovadas y con otro rostro. GD con imaginación se burla de eso que llamamos "Espíritu" y lo ridiculiza, lo hace ver como el lobo del cuento de Caperucita Roja. Un lobo que resulta ser el alcahuete de lo que pretendemos conocer y alcanzar. Es particularmente eficaz en este libro la manera como parodia los procedimientos -la alegoría- utilizada por Dante en la Divina Comedia, porque con este recurso GD prepara, ejemplifica las dimensiones falsas de nuestros alcances, sobre todo mientras intervenga -dice- "Espíritu". Así, nos dice GD, en versos que aluden a la "carreta alegórica de paja" de Ramón López Velarde:

No obstante,
 cuando el carro alegórico en que iba pasó por décima vez
 ante la casa de los sustos y el túnel de San Tiresias,
 no lo pensó más, se bajó en marcha, entró por el segundo
 y salió hecha un pímpollo.

Pero lo más importante es que de este viaje GD entona y escribe pasajes verbales de una sensualidad regocijante que nos acercan el habla -ya no las palabras solas como en Adrede-, la frase, como si estuviéramos ante compuestos más elaborados. En este sentido todo el lenguaje de Amor y Oxidente sufre una alteración. Los fenómenos descritos y el lenguaje utilizado los constituye una hibridación extrema en donde las palabras, las cosas, se enlazan en una especie de espacio físico condensado, como si estuviéramos dentro de una estrella. En este sentido todo es una suerte de escenificación en donde la descripción de los fenómenos estelares se empalma con fenómenos naturales hasta lograr que podamos ver y sentir la aurora boreal en la propia página. El espectáculo verbal alcanzado en ocasiones es auténticamente pirotécnico, en donde los fuegos artificiales que se describen a la luz de la aurora boreal - pues estamos en Noruega- detonan un espectáculo verbal igualmente artificial y espléndido en donde hay un exotismo en el léxico junto a un hibridismo verbal integrado al verso de manera más natural, sin que sintamos un extrañamiento de vocablos únicos, sino de frases, de epítetos atrapados en versículos recargados de metonimias y paranomasias:

La aurora boreal cundía sobre el lago como un techo en llamas
 frescas,
 sorbía la espuma en espiras de gotas finas y hacia lo
 alto, vuelta ya faldones o humo,
 eran simuladas enormes prendas ondulantes tendidas a
 secar
 -zaragüelles, leotardos, guardainfantas-
 donde jugaban entre titeres danzarines las luces con
 matices yerba pastel
 de seis reflectores posados en tierra, parpadeantes con
 maña

Ahora bien, lo interesante es -insisto- que desde ahí, desde esos espectáculos imaginarios también desprenderá asimismo un espectáculo verbal. Continuamente nos encontramos con "epítetos", frases como: "pestañas pajizas", "nuca rubia", "blonda noruega", "albo vapor", "maraca moral" o bien, "-Soy el auxiliar fiel de la señora/ y tan listo, quizá, como su padre", "-Usted, amita, orina sólo éter,/ mas yo soy cuscus y hago también caca", etcétera.

Pero veamos con más detenimiento cómo se da en ejemplos específicos este tipo de imaginación y algunos de sus alcances. GD en un primer momento usa herramientas como la microscopía o telescopía o bien recurre a trastornos visuales que combina con temas mitológicos para dar precisas descripciones, pero también poéticos registros de esos recorridos reales. En "Primera lluvia" de Gatuperio dice: "y yo Linceo,/ pluscuamperfecto Linceo de la miopía discerniendo los poros,/ los ochos y solenoides de los vellos." Linceo es uno de los argonautas, de vista muy aguda. En donde en su recorrido se reconoce como "pluscuamperfecto", es decir, anterior -disminuido- a Linceo y nos descubre a su vez una palabra más exacta para describir los vellos de la mujer como "solenoides" [Electr. Bobina con múltiples espiras de hilo conductor, arrollados (en una o varias capas) sobre una armazón cilíndrica cuya longitud es muy grande con relación a su diámetro.], objetos que además crean un campo magnético que refuerza la carga erótica. Este mecanismo lo lleva a hacer de su poesía una **puesta en escena** bajo lentes que, cuando no cambian el punto desde donde se ve la realidad, sí la hacen más intensa y la

presentan con una nitidez que sólo con ironía se contrarresta y se tolera; o bien imagina mundos paralelos mediante la elaboración de parodias, parábolas, para construir sus constelaciones, articulaciones o, cuando no, hace autopsias de palabras o de un hospital y hasta una de Beethoven. En este sentido, la poesía de GD hace visible lo que no captamos regularmente por nuestros sentidos; y lo hace con herramientas y recursos reales y concretos que, con frecuencia, aunque no necesariamente, proceden de la ciencia. Se trata de una visibilidad asimismo poética dada por el manejo técnico -el recargamiento de metonimias, paranomasias, aliteraciones, encabalgamientos; modismos ("por si las moscas"), mexicanismos o hispanismos combinados con léxico exótico o bien con expresiones populares o eruditas de la lengua y con todo ello una profunda imaginación en donde recursos como metáforas y alegorías son puestas en escena para valorar otros aspectos. En Picos pardos dice:

He apagado la lámpara de mi frontal
 por si las moscas o si las avispas.
 Si me ha de matar una plena pierna de Rúnika agitada,
 no se dibujará en su piel la sombra del grotesco montón
 de mi accidente. Lo sé.
 El calor, con la fricción de su adorable yema, es sofocante.
 Cómo te alteras, Rúnika; mucho comparten tus piernas
 la aventura
 (pues conciencia de mí no tienes: ¿qué soy ante tus piernas?
 ¿qué es nada ni nadie ante tus piernas?),
 cuando te agitas. Así habrías salido movida en aquella foto
 que te volvió famosa en tantos muros
 anunciando magníficos zapatos de textil ahulado.

Si miramos con cuidado, este procedimiento ya estaba prefigurado en cierta forma desde el primer libro. Antes ya había comenzado a imaginar metamorfosis reversibles a partir de mitos, como sucede en

los "Madrigales" de Adrede. Tal es, por ejemplo, la "Dafne reversible" del "Madrigal cuarto", que siempre se convierte a la hora de besarla en árbol. También está el caso del "Madrigal sexto" en donde elabora su propia constelación e imagina a través de su "encéfalo" [Anat. Conjunto de órganos que forman parte del sistema nervioso de los vertebrados y están contenidos en la cavidad del cráneo], un escarabajo que sale del agua - sereno escarabajo acuático, "ditisco"- que pasa a ser mujer y luego crece hasta quedar en constelación, en una panoplia traslúcida (palabras), una condición a la cual aspiraría su poesía entera. La "panoplia" es "armadura de todas las piezas// Colección de armas ordenadamente colocadas" y así nos lo ofrece con la aliteración y la luminosidad traslúcida -vocálica- que ofrece el verso subrayado con las vocales paralelas a los extremos y en su centro la o, además de la aliteración en c:

A través del caldo de encéfalo batido asciendes sería,
ditisco;
en la orilla exprimes tiritando tu vestido y sigues hacia
arriba, constelación
de líneas rectas que unen astros en puntos arbitrarios
-cadera, codo, ajorca; panoplia traslúcida
cual si sobre ti, que aromaban maderas, hubiese rodado un
tanque fragante a devenir histórico. Transfiguración.

Este mismo mecanismo recuerda procedimientos análogos usados en poemas como "Bruja", "Bruyères", "Rana" y "Campestre". En su libro posterior, y para ser precisos en "Duramen", hace de Natércia su "Europa reversible", es decir, hace reversible el rapto de Europa. Ya desde el mismo nombre de "Natércia" podemos ver que las cosas son reversibles y por tanto se pueden leer de otra manera, pues el mismo nombre de la muchacha es un anagrama de Caterina, como la

amada de Camoens. Mismo procedimiento que refleja su tendencia contracrepuscular -subversiva-. Pero no nos desviemos, el trozo al que me refiero que alude a la "Europa reversible" dice:

gran mancha lustral de niebla fresca pronto en piel
de toro te devuelve, asida a un asta curva sobre
agrios estaños grises, a la playa donde fuiste
virgen triple -ávido primer cuarto, luna que da la
frente, menguante ángel guardián

La "gran mancha lustral de niebla fresca" es el semen que sobre su piel, después del orgasmo, la devuelve en toro a la playa. Por eso Natercia se vuelve luna y recupera sus tres virginidades en tres heptasílabos espléndidos. Recuerda también a esa diosa Luna del Primero sueño de Sor Juana que dice: "la diosa/ que tres veces hermosa..." Esta forma de hacer metáforas también recuerda al "nostoc" de "Jano", último poema de Adrede. Ahí el "nostoc" es el semen también y el propio poema, que utiliza como evidencia del amor por dos mujeres que se le cruzan, se alternan, en su recuerdo: "¿Cuál eres?/ -que no está en medio el nóstoc civil y frío del amor hecho, no está / ni aun a estas horas, por la calle de las Artes." Este nóstoc curiosamente también está asociado a la luna. Dice: "qué poema de pezuña hendida, de nóstoc civil,/ crachat de la lune,/ gargajo azulino de la luna". El "nostoc" es más precisamente una cianofícea gelatinosa que en francés llaman "escupitajo de la luna". La concreción es extrema y así la densidad del poema es insustituible. En el poema en cuestión el dios Jano, de dos caras, es utilizado para transitar de un lado a otro entre las dos mujeres a las que alude. En su afán materialista y para respaldar la imaginación con evidencias concretas recurre a "nostoc" como

prueba; y así esta feliz combinación entre imaginación y evidencias hace que los textos adquieran una consistencia tan real que quedan con cualidades propias de un material físico que se traduce en material verbal y así resplandecen como el propio **contracrepúsculo**, pero no porque el crepúsculo sea menos necesariamente, en este caso la vida, sino porque las palabras finalmente no son -desengañémonos- las cosas. En este sentido podemos reconocer que su propensión a materializar lo lleva a imaginar y a elaborar metáforas que ante todo buscan plasmar, fijar las cosas, visualizarlas de otra manera, en ejemplos con un contenido específico. Me interesa subrayar de este mecanismo, por un lado, la variedad -desde el mismo planteamiento de un poema.

Otro aspecto, ya señalado pero que vale la pena rescatar es que estos mecanismos y herramientas sirven también para alcanzar ese efecto de concreción en el lenguaje que busca dar, si no la sensación que experimentamos cuando tocamos, olemos y vemos, sí un efecto -aunque siempre limitado- paralelo. En parte, ya Manuel Ulacia había esbozado, en este aspecto, la manera como GD utiliza la escritura en la medida en que es "la representación dramática producida por sensibles lentes de aumento". En la introducción del libro Mundonuevos, al explicar dicho título dice:

El título reafirma el carácter creativo de la escritura de Deniz. Según el Diccionario ideológico de Julio Casares, la palabra Mundonuevos denomina a un "cajón que contiene un cosmorama portátil u otro artificio óptico, y que se exhibe en ferias o lugares públicos". Si entendemos como "cosmorama", el "artificio óptico que, mediante lentes de aumento" hace que "los objetos pintados en los telones" se vean "en una cámara, como si fueran reales", la escritura de ese libro tiene como significado, la creación de un espectáculo lingüístico que produce la ilusión de una realidad. [...] La escritura de

Mundonuevos, es la representación dramática producida por sensibles lentes de aumento; representación que por la característica ironía de su autor llega, en ocasiones, a la parodia.⁸⁰

Y en realidad parte de este efecto se debe a las herramientas tales como la parodia, la parábola, una suerte de parodia alegórica de la poesía. Con estos lentes clave GD continuamente quiere alcanzar en sus poemas "la creación de un espectáculo lingüístico que produce la ilusión de una realidad", un espectáculo que ante la vida se queda siempre al margen. Ya desde los títulos de poemas se pone de manifiesto dicha intención: "Fosfenos" ("Sensación visual producida por la excitación mecánica de la retina o por la presión sobre el globo ocular"); "Nictemeral" ["Adj. Perteneciente o relativo al mismo tiempo al día y a la noche"]. Hay la propensión a jugar y crear con el lenguaje "ilusiones lumínicas" que, cuando no acarrearán un toque irónico, sí nos presentan una manera de transitar particular pero que logra que las palabras rejuvenezcan, adquieran una limpieza, un esplendor, pues siempre será la escritura un hecho contracrepuscular al lado de la vida.

1.2. Los lentes

Por eso, si para GD es importante saber de qué están hechos los objetos, y ya que su materia verbal busca adquirir consistencias análogas, no debe extrañarnos que su lenguaje recobre un **mimetismo**

⁸⁰ En "Nota introductoria", Mundonuevos (México, Ediciones El Tucán de Virginia y Milenio, 1991), p.9

con las cosas mismas. Es entonces cuando estos experimentos y la utilización de estos lentes, otros instrumentos, sirven para que penetremos y veamos las cosas. Si bien sus textos, con frecuencia, se presentan ya procesados y son el resultado, en otras ocasiones los textos muestran más los procedimientos, la incorporación de esos lentes que nos permiten explorar, dijimos, el cuerpo de una mujer de manera peculiar, permiten hacer visible lo que permanece invisible a nuestra vista. Si en Adrede GD imaginaba a un mago Merlín muy humano con fuertes gustos eróticos, en donde las piernas eran claves para entender la alquimia agazapada de sus hallazgos:

Los pasos sobre hojas mojadas que no crujen; torna el
pensamiento con saliva ajena, oh brujo céltico que
hallaste hace dos lunas
una joven lavándose temprano en la fuente. Esta tarde de nuevo
has mordido sus piernas,

en el caso del poema "Campestre" de Enroque se imaginaba disminuido recorriendo las piernas de Sor Juana, inspeccionando su piel y describía lo que veía:

Contemplo pie, huesito, rodilla (aún brusca) arriba:
vellos castaño claro por la tibia
(detrás el cielo azul),
arista escarpada, es un fresco otro mundo de sencilla flora
con globos de agua que atrapan al ínfimo intruso si los toca
-tensión superficial se llama este fenómeno-
o ponen arcoiris -refracción- en su frente cuando trepa
asiéndose de tallos flexibles y encerados
(pesa tan poco que ella nada siente),
de gota en gota. Son muchas.

Es interesante notar cómo el cuerpo con este cambio de proporción se le revela como una "flora" peculiar, al mismo tiempo que hay un extraño giro en la construcción del verso, y reconoce una serie de fenómenos físicos que ocurren en las intimidades físicas de Sor Juana; lo cual acentúa un erotismo real y una sensualidad lúdica

por los fenómenos descritos por las palabras, en el texto mismo. Y estas evidencias no sólo son físicas, sino también poéticas, pues el poema comienza con una alusión a Sor Juana: "Como ya no la ríen por bellaca", pero termina con una alusión a la "Primera Soledad" de Góngora, de manera que estamos en plena época: los ingredientes se suman para conformar homenajes sesgados a la propia Sor Juana. Este recorrido -en un alarde de imaginación lírica y erótica- por la superficie del cuerpo de Sor Juana proporciona hechos, conocimiento del mundo, fenómeno con el cual Sor Juana estaría, suponemos, encantada. Así Deniz busca agasajar a la musa, pero paralelamente lo hace de manera doble, porque los "lentes" o experimentos que plantea GD nos hacen visible -y no sólo porque son en determinado momento comprobables- algo que antes permanecía oculto y así de hecho permanece, pero aquí es rescatado en un contexto en el que tanto la situación como el lenguaje se ven enriquecidos junto al erotismo y de acuerdo a una sensualidad de la época. Por eso dice: "arista escarpada, es un fresco otro mundo de sencilla flora".

En Picos pardos hay todo un texto entre paréntesis con el propósito de acentuar el hecho de que Rúnika está envuelta, tapada por la sábana y con el poeta debajo de ésta. Dice:

Yo voy y veo, mínimo, por la catacumba en triángulo que
 forman en esta cama
 de un lado sus piernas gloriosas superpuestas, desde arriba,
 la sábana oblicua y tirante hasta el suelo
 que es el colchón donde resortes emotivos
 hacen vibrar de cuando en cuando una nota casi nupcial.

GD se convierte entonces en un minero del cuerpo: "Llevo en la frente mi linterna minera;" pero ahí a lo que aspira es a conocer

-consumar- el camino que deduce; aquel camino que mencionamos al hablar de la ironía mayor: el teléfono de Rúnika. Aquí su recorrer no apela a lo innumerable ni a la Palabra ni a la Soledad, sino, pleno de imaginación y de un sentido positivista, sale a relucir con asociaciones y comparaciones que cobran una dimensión misteriosa, real, distinta, tampoco incompatible y menos irracional. El pretendiente de Rúnika caminará despacio por la vertiente de su cuerpo:

hacia el pecho par y párvulo, conciso
 (¿y cómo habrá cruzado Rúnika las alas por delante?);
 pero tendría que doblar la América de esos pies añiados
 en conmovedor ruido,
 lo cual es imposible sin que Rúnika despierte
 en tanto el sonar de la lluvia de estrellas afuera se
 entrecruza
 con las muecas del éxtasis en este sublimado desposorio)

En "Fosfenos", la sección de poemas que abre Grosso modo, GD emprende el viaje con Rúnika en la alfombra voladora por Asia Menor y luego por la URSS y el allanamiento -la posesión final- de Rúnika. Ahí Rúnika aparece primero como una vikinga que anda en bicicleta sobre el mapa creado por sus secreciones glúteas; luego la vemos viajar por Islandia, Escandinavia, para luego presenciar la creación de su mito al quedar en un cartel pegada en las paredes de la ciudad de México. Es esta misma vikinga también la Rúnika que indica un alfabeto, una escritura de antiguas gentes del norte, es ella finalmente una palabra: una grafía, una marca que alcanzar, que allanar. Pero este allanamiento -de morada, pero que GD titula de "violeta" para aludir a una "erudición falsa", engañosa- es también el de el territorio de Rúnika, en la medida en que está su origen y en este sentido es plenamente de morada. Se trata además

de la fornicación de Rúnika y entrar a ella por el contracrepúsculo, pero también este allanamiento es por detrás de la URSS. Es, en resumen, el allanamiento de las cosas, a través de la conjunción de una costa, de una cosa y una palabra. Rúnika es la protagonista de la poesía de GD.⁸¹

1.3. La atención

Estos recorridos, por otra parte, también están plenamente logrados porque GD los realiza poniendo permanentemente atención a elementos, aspectos, que no son frecuentes. Ya lo vimos esto, por ejemplo en Enroque donde lanza la hipótesis de que fueron los gatos quienes escribieron en realidad el segundo movimiento de la sonata para violín y piano de Ravel, o bien en "Bruja" donde procede, en su hipótesis, como si fuera hermosa y nos hace ver cosas -decíamos- que no podíamos ver antes, o bien, subraya cosas encomiables en que no habíamos reparado antes. En este sentido la atención es distinta. Y esta actitud se debe, precisamente, a que de continuo reconoce que somos perfectas víctimas de estar oyendo siempre lo mismo o de fijarnos siempre en el crepúsculo, muchas veces por una predisposición involuntaria.

Precisamente GD en sus textos muchas veces nos revela hechos, imágenes, situaciones, realidades quizá muy "sabidas" pero en los

⁸¹ Fernando Fernández en su trabajo citado subraya este allanamiento de Rúnika y ofrece algunas evidencias más sin agotar el tema: Op.cit. pp.78-84

que nunca nos hemos detenido lo suficiente, o bien que ni siquiera se han superado ni mucho menos. Y estas atenciones, estos subrayados los hace detonar en contextos en donde lo que oímos son otras tonadas y otros registros. Estos efectos se deben a la manera que GD tiene de relativizar, de subvertir, de subrayar, pero también de integrar cosas, objetos, como ingredientes que constituyen un compuesto. Dicho fenómeno en particular lo describe claramente, refiriéndose a aspectos puramente físicos de nuestra experiencia común, un positivista como J.W. Dunne. Dice:

It is a well-known fact that intensity of bodily feeling depends very largely upon degree of concentration of attention. The soldier in battle often does not know that he has been wounded; you are unaware of toothache when you are running a race; attention to a bad pain will cause a smaller one to vanish.⁸²

Esta manera de proceder se puede ver continuamente en los textos de GD y hará que su escritura pacte con otros instantes, otros andamios, otros fenómenos, o bien pacte con los mismos pero en donde la mirada, la atención se torna distinta. En Adrede GD había resumido ciertas actividades, sus paseos nocturnos en una vacación tropical, asuntos que describía como "prosodia que el sol desconoce", para indicar y subrayar hechos, fenómenos peculiares como la vida que podemos encontrar detrás de los alcatraces o al levantar una piedra. En "Primera lluvia", de Gatuperio, dice: "Cuando detrás de la persiana empezaron a saltar chapulines testarudos contra el vidrio / y atrapando al vuelo la oportunidad pedagógica y estética te dije en el pómulo que atendieras que en

⁸² En Nothing Dies (Londres, Faber and Faber, 1940), p.21

aquello valia fijarse valía mucho fijarse/ y que (manifiestamente) no se olvida." Pero veamos más concretamente estos subrayados y estas prosodias en un ejemplo, uno de sus últimos poemas, "Janua: puerta", que recuerda el "Jano" mencionado, sólo que aquí lo hace femenino para mostrar la condición de puerta y por tratarse de la muerte de la madre, y también, por tratarse de un hospital, escribe desde ahí -desde la muerte, desde el hospital enfermo-, describe hechos singulares a altas horas de la noche, describe una versión de lo que imagina sería la muerte con una belleza terrible por dos cosas: el tipo de escenas que describe y lo paradójico de la situación, pues el poeta imagina la muerte. Y es paradójico porque, en este caso, la muerte de la madre representa también una puerta -una salida- desde donde ve la suya. Pero GD no ve desde la muerte de la madre propiamente, sino que deja este hecho como sustrato e imagina el hospital -materializa- como la muerte, al cual le hará una especie de autopsia. La visión de la muerte así es un edificio enfermo, agonizante a altas horas de la noche. GD sin perder los hechos, sino ante todo procurando concretar esa muerte y con ellos mismos se pregunta:

¿tampoco aprecia, ni aprecio sino yo, lo que ha ocurrido, cuál
noche es ésta, qué diecinueve?
¿no ven acaso afuera transfigurarse el valle modestamente en
otro?

Y si en "Jano" se preguntaba entre la confusión de dos muchachas: "¿cuál eres?", aquí, después del tercer movimiento -el poema claramente está estructurado en tres partes con una especie de coda- y en su final, reconoce la muerte, pero al mismo tiempo entre "tantos horrores belleza exaltada". Una belleza exaltada que

alude a la composición sorda, con el tam-tam y la música de radio al fondo, la ciudad abajo parpadeante, el elevador, la muchacha de la limpieza, los quejidos -en suma, el conjunto se articula con imágenes y versículos de una composición extraña, pero también con un ritmo estremecedor y sórdido.

Me interesa subrayar de la cita anterior el hecho de que la puerta de este poema se logra abrir mediante un movimiento estructural, específicamente con la frase que dice "ni aprecio sino yo" para indicarnos la otra cara, la posible visión y un desdoblamiento en el propio poema que permite ver hacia los dos lados. Se intensifica la ambigüedad para subrayar las dos muertes: la del poeta y la de la madre; pero más importante es la descripción del hospital enfermo porque permite al autor verse adentro de un escenario específico, materializado. Ahora bien, la muerte, precisamente por ser algo intransferible, aquí se limita en último caso a preguntarse si el valle que contempla, el propio texto, se ha transformado en un valle "otro", interior. GD, en lugar de hablar de un "más allá" o hacer un poema metafísico, se queda en "la belleza exaltada" y se dedica a levantar su andamio, a clavar "algún sable, un arpa eolia, dos paisajes flamencos de Teniers". Una composición tripartita, curiosamente, como la misma estructura del poema. Sin embargo también irónicamente GD se encoge de hombros y dice por ser algo tan intransferible: "no aprecio sino yo". Es entonces cuando la escena se torna de una belleza arrobadora dada no sólo por el aspecto visual y la atención, el tipo de registro de las cosas que suceden afuera y adentro del

hospital, sino también por una sonoridad particular que logra en versículos estupefacientes por el realismo de su imaginación, por la riqueza de las formas verbales, por las aliteraciones.

En un pasillo vagamente hediondo a vómito y palomina suena para el médico de guardia música tan remota que, si fuese humana, hubiera muerto con mi madre. Más de un enfermo malsoñante me sobresalta cuanto vez grita, otro prueba se diría un gorgoteo especial para su agón próximo.

La enfermera burócrata llena sistemáticamente ampollitas quién sabe de qué fiasco; nuestro guardián de piso duerme sin roncar en el mismo asiento donde es rey durante el día pero son las tres a.m.; surge allá al fondo una mujer muy despaciosas con balde, trebejos de limpieza -¿por qué lleva tapaboca? ¿osa dudar que este riesgo bien merece correrse?

La fecha tan singular del diecinueve, por ser el día de la muerte de la madre, cobra una consistencia singular cuando notamos que el poema viene acompañado de una fecha al calce y que es un anagrama de la fecha de muerte de la madre, correspondiente a la fecha de escritura del poema. La madre murió el 19 de enero de 1991. Lo cual nos hace reparar en el mito de Jano, en la puerta, en las dos muertes. GD repara, atiende a músicas -imágenes- extrañas y singulares y vuelve a confirmar las dos caras y la abertura de Janua. Por eso dice al principio:

La noche fechada del diecinueve ostenta en su crisol un magma de alegres alfileretazos a cobre limpio.

El texto, la escena, está anestesiada, envuelta entre los actos terriblemente prosaicos y habituales y la belleza y armadura de todas esos momentos en una especie de geodésica que permite reconocer el momento como una puerta -el hospital- entre la vida y la muerte. El mismo poema es la construcción de una armadura por

el poeta para su muerte y acaso sea hasta ahí donde se puede llegar. Uno no puede dejar entonces de recordar las visiones y la imaginación de Eliot en esa entrada del "Prufrock" y reparar que hay una extraña belleza en sus imágenes que no deja de inquietarnos, como debió haber sucedido a los primeros lectores del poema de Eliot:

Let us go then, you and I,
 When the evening is spread out against the sky
 Like a patient etherised upon a table;

Es finalmente la pura certeza de cosas materiales la que permite reconocer la propia muerte. El escritor ve su muerte mediante descripciones de escenas sórdidas pero al mismo tiempo de una visualidad deslumbrante y sonora.. Su intento por ofrecer la materialización más contundente provoca una metaforización que se da a través de nombrar las materias primas, los elementos y materiales brutos que conforman el paisaje. En otras palabras, usa metonimias pero que curiosamente se remontan a la constitución material y elemental de las cosas. Estas metonimias provocan un efecto distinto, detonante, porque se van al origen y porque se da una especie de "pureza" en cada cosa que se nombra.

Mil insectos de oro navegan abajo por canales felices y sin
 fin se pierden en horizontes de bendito fósforo y cal

La utilización de estas imágenes -metonímicas- al ir a la materia prima de las cosas también restituye a la imagen su pureza y al versículo mismo. Y esta "pureza" también queda respaldada por la propia tradición, ya que las sustancias de estos versos proceden

también del poema de Alí Chumacero: "La noche del suicida"⁸³. Así tenemos que dos de las consecuencias de la imaginación y el carácter de su atención le sirven para restituir la cosa lo más puramente posible, pero también para devolverle al lenguaje su eficacia. De tal suerte que tenemos un doble proceso: por una descomposición quiere a cambio ofrecernos otra estructuración, otro arreglo.

1.4. Algunas resonancias

Precisamente quisiera ofrecer para terminar algunos ejemplos de lo que sería la densidad y las repercusiones estéticas de los textos de GD, particularmente de aquellos que claramente se manifiestan en el nivel de la estructura. Son estos algunos de los alcances de la poesía de GD que nos muestran ese afán por rescatar la superficie, por hacer no una alquimia de las palabras sino una química emocional. Es aquí donde estudios como los de Roman Jakobson son esclarecedores para ver dichos alcances. Por otra parte, es lógico encontrar un campo fértil en la poesía de Deniz a este respecto si

⁸³ Una de las "estrofas" dice (Palabras en reposo, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1977, p.55):

Si ávidamente bebo hasta mirar el fondo,
 ondas solemnes de inquietud delatan
 la máscara piadosa del que hace tiempo duerme
 al lado de sus padres, junto a fósforo y cal
 jugando a indiferencias,
 crédulo en horizontes que ordenan camposantos
 llenos de razas extinguidas
 y bocas despojadas por remordimiento.

consideramos la conciencia estructural y la necesidad de ver materializados los efectos en hechos verbales específicos. De ahí se desprende que para valorar las dimensiones y plenitudes del trabajo de GD sea recomendable, aunque no necesario, repasar algunos poemas a la luz de señalamientos de los hallazgos de Jakobson. Comencemos con aquello que Roman Jakobson ha dicho sobre que la noción de lo que es poesía o no es poesía puede variar de una época a otra. Para lo cual propone hablar de una **función poética** de los textos que, en otras palabras, es hablar de la poeticidad como una función esencial. Dicha "función" la define en los siguientes términos:

Poeticity is present when the word is felt as a word and not a mere representation of the object being named or an outburst of emotion, when words and their composition, their meaning, their external and inner form, acquire a weight and value of their own instead of referring indifferently to reality.⁸⁴

En la poesía de GD podemos encontrar a cada paso tal característica plenamente. Ahora bien, esta funcionalidad poética también la podemos encontrar con otros registros y llevada a un extremo en donde ya no las palabras sino el metalenguaje recobra también una funcionalidad poética al referirse a un epígrafe, por ejemplo. Es decir, GD a partir de un epígrafe que evidentemente toma como un objeto, elabora un texto en donde a través de su explicación metalingüística logra que las palabras del propio epígrafe sin nunca, literalmente, traducirlas, cobren una sensualidad particular, de tal manera que el efecto que da es como si estuviera

⁸⁴ "What is poetry? , en Language in Literature de Roman Jakobson (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1987), p.378

desvistiendo un cuerpo, un objeto -el epigrafe-, creando a su vez otro texto igualmente misterioso. Dice cosas como: "con el bikini flordelizado del acusativo, de aquello que uno besa- / su pulcro pronombre personal de labios malva".

El epigrafe de que se trata es un refrán en turco. A partir de dicho texto GD "traduce" pero a su manera, para contar su vínculo con tal epigrafe-proverbio y revelarnos una situación amorosa que plantea: el adulterio. Una situación que la hace equivalente técnicamente, gramaticalmente, a través de un análisis morfosintáctico, a los hechos que ocurrieron. El poema se titula "Epigrafe omiso" y se trata de un refrán que -según confiesa el propio GD- iba a aparecer en su primer libro en la sección "Vacación y desquite", poemas que giran en torno a una mujer y su estancia en Acapulco. Así se entiende lo de "omiso", pero también el "omiso" se refiere a la imposibilidad de aparecer traducido, a su misterio. El epigrafe dice: "Bayram değil, seyran değil, / eniştem beni niçin öptü?", que traduciría como: "No es fiesta religiosa ni un viaje placentero, / ¿por qué me besó mi cuñado?"

Debo aclarar que si traduzco el epigrafe es para mostrar cómo la traducción puede ser hasta cierto punto prescindible, porque lo interesante es la relación que establece el autor con el epigrafe que alude a una situación amorosa, en otras palabras, cómo lo hace valiosamente sensual y misterioso. Asimismo, el texto también plantea la imposibilidad de traducción de ciertos textos. Traducir el texto desde la estética de GD implicaría quedarnos fuera de lo que verdaderamente es disfrutable de él, de su sensualidad

materializado en un hecho gramatical y su carácter proverbial, pues se trata de un refrán turco. Lo interesante es que GD, al traducirlo como lo hace, permite conservar el misterio sin quitarle su carácter proverbial que, ahora sí, lo traduce, lo hace que recobre y corresponda a un hecho concreto, formal. Pues claramente plantea la posibilidad al final del texto, entre irónico y serio, de plasmar y resolver esa situación amorosa, de la mujer concupiscente, como una "cuestión metagramatical". Cuestión que deja volver a su misterio al referirse a la palabra clave del epígrafe: "öptü" que significa "besó".

El suceso, o sea el verbo,
a la retaguardia en pretérito simple (de 3a. persona, suya
de él),
donde hace juego vocal con la vocal
y hasta la consonante del sufijo
(por lo oclusiva y sorda)
con la otra consonante, la contigua:
¿no haría prever esta doble armonía un feliz amasiato?
-cuestión metagramatical por excelencia. Callad, futuribles.

Continuamente GD, a través de una articulación, con frecuencia técnicamente sofisticada, logra establecer contactos entre distintos reinos y los hace sonar a un mismo tiempo creando lo que atrás llamé "panoplia". En este sentido podemos ver una vez más que la "funcionalidad poética" muchas veces se puede resolver a través de un procedimiento técnico, de lo cual GD es maestro indiscutible y a lo cual recurre muchas veces en sus concreciones verbales. Es, en todo caso, una manera distinta de imaginar y traducir su experiencia. En la poesía de GD podemos hablar de un escritor que continuamente cambia, muda, de cierta "técnica". GD claramente tampoco es un escritor que tenga una manera; por el contrario, es

de varias maneras. Lo cual vuelve a ir de acuerdo con cómo ve la poesía, como una apertura. Son estas maneras uno de los atractivos del mundo y finalmente uno de los intentos del hombre por transitar en ese mundo.

Veamos entonces otro tipo de resonancias poéticas en las cuales las repercusiones estéticas están dadas en gran parte por el sentido estructural de la poesía. Como ejemplos de estas materializaciones verbales, de estos mecanismos, quizá los de Enroque sean los más afortunados, en cuanto a lo accesibles.

En este sentido "Pausa", el poema con el que se abre el libro, es un homenaje a este tipo de procedimientos formales y de sentido. Los paralelismos y contrastes llaman la atención y aparecen elementos de versificación muy significativos, que revelan algunos de los alcances e intereses de la poesía de GD. Aquí el poeta en su mesa de trabajo hace una pausa y oye el hielo que se derrite y resbala al mismo tiempo que escribe:

Hacia la lámpara
 sube del cenicero una veta silenciosa
 y en el papel hay catorce nudos de hilo negro,
 único invento de hoy.
 Dentro del vaso
 suena el hielo en voz baja
 al resbalar en sí mismo, disminuido.

Los objetos más íntimos del cuarto están presentes junto a la escritura del autor. El poema está dividido en dos partes, como una gran mayoría de los textos cortos. En la primera parte se describe a sí mismo escribiendo, y tanto el verso que habla de la "veta" del cigarro como el que hace referencia a su escritura son de catorce

silabas. Dice que hay "catorce nudos de hilo negro", es decir, hasta donde va en el poema (la palabra "hay") ha escrito catorce palabras, pero también el tercero y cuarto versos son de catorce palabras. Por otra parte, como ya dije, el verso es de catorce silabas, por lo que también podríamos pensar que los "catorce nudos" son silabas. Finalmente son éstas catorce silabas que hacen ángulo recto con las catorce letras del primer verso que sube: "Hacia la lámpara".

Otro de los aspectos que refleja tal poesía, y que en este fragmento está presente, es el gusto por las composiciones visuales o versos que, a través de su disposición, aprovechan una connotación visual. Por ejemplo, las dos líneas de catorce silabas forman un ángulo recto con la veta de humo que sube; los nudos de hilo negro se desplazan horizontalmente por el papel. Asimismo la primera parte del poema tiene cuatro versos y sucede en "silencio", mientras la segunda es de tres versos con la presencia del "sonido". De la misma manera en los primeros cuatro versos se describe un mundo que llamaríamos exterior y físico: la lámpara, el cenicero, las palabras, el humo, es decir, todo aquello que el poeta puede ver y que está frente a él, mientras que en los últimos tres hay un mundo que podríamos llamar interior, si consideramos el hincapié que se está haciendo en ese fenómeno que se realiza cuando el hielo se hace agua, dentro del vaso, un fenómeno auditivo, no visto, aunque GD lo hace visible y audible en el poema. No está de más agregar que esta característica, la utilización del interior y el exterior en la poesía, la veremos en

muchos de los poemas de GD. Pero volvamos al texto. En efecto, el hielo disminuye y la repercusión está en un verso, un dodecasílabo. Lo cual nos hace pensar que Deniz, como el hielo, hace una pausa y, al hacerla, "disminuye" para acomodarse y caer en una forma en donde está más a gusto: en efecto, su poesía abunda en dodecasílabos. Es curioso señalar que el último verso retrocede - como el hielo- y se hace más pequeño en el último instante con la sinalefa de la palabra "disminuido". La "disminución" también repercute en la totalidad del poema: la primera parte es de cuatro versos y la segunda de tres. Estas dos "estrofas", por llamarles de algún modo, no tienen signos de puntuación más que una coma cada una: en el penúltimo verso la primera y en el último la segunda. Lo cual refleja dos pausas antes de cada final de "estrofa", así como en el verso: "único invento de hoy." está la pausa central (un punto) que divide al poema. De pausas se trata. Pues bien, dentro de estas pausas hay una más que en general, diríamos, resume la página: el poeta hace una pausa en lo que escribe, para corregir, y al hacerlo se oye "el hielo en voz baja", como si éste hablara. Esto genera una extraña presencia de los objetos: el hielo habla en voz baja, pero hay también "nudos de hilo negro": la escritura como objeto. Se trata de metáforas que nos señalan la materialidad de las cosas, condición esencial de esta poesía. Pero también se alude al refrán "el que inventó el hilo negro", pero aquí sosegado con "nudos", lo cual también quiere decir: "nada nuevo". Ahora bien, esta pausa que se hace en la escritura no es, curiosamente, un silencio sino un sonido -el del hielo, un objeto. Este efecto es en

realidad el "hilo negro" del refrán, agazapado para el oído en silencio: la poesía. Asimismo sólo hay en el poema dos verbos conjugados y particularmente el segundo refuerza el elemento auditivo de "hielo en voz baja". Un paralelismo más: tanto en la primera como en la segunda partes hay un pentasílabo inicial, ambos están acentuados en la 1a y en la 4a sílabas.

Es interesante ver cómo el poemá "Pausa", con su efecto de disminución, da título a otro poema posterior del mismo libro. Se trata de "Disminución", donde en lugar de que sea un hielo, será el día lo que disminuye afuera de la habitación, mientras la sombra crece en el interior del cuarto: un proceso invertido.

Cuando dentro de unos meses
vuelvas a serme la que siempre me fuiste
-no es decir poco, pero tampoco es esto-,
la sombra se habrá acabado de tejer,
más veloz al final, sobre mi suelo de adentro,
los muebles, los papeles, mis ganas de salir;
mirar por la ventana la acera de enfrente
donde aún llegará luz de la tarde.

En otras palabras, la sombra crece y al mismo tiempo se reduce el espacio interior visible; los objetos de adentro quedan cubiertos y el autor paralelamente también se reduce, pero sentimentalmente. Se crea, así, una sensación de resignación y tristeza ante la sombra que crece. En ese preciso momento vienen los dos últimos versos finales como una salida al poema: "donde aún llegará luz de la tarde": un endecasílabo, el único del poema. Dicho verso, en realidad, representa una disminución más, que se mide a partir del último alejandrino. El poema también, en la medida de sus versos, fue creciendo, primero hasta la sombra de adentro, y luego disminuyendo. Es decir hay un crecimiento progresivo en los versos

del poema desde que comienza; así tenemos: 8, 12, 12, 12, 14, 14; después hay un descenso; 13, 11. El poema tiene, además, muy presente esa conciencia de los espacios interior y exterior, lo cual, si se observa con detenimiento, genera que los dos últimos versos representen una salida, una especie de irrupción de más realidad, que impone un giro al poema. Asimismo, con la ayuda del único infinitivo "puro" en el penúltimo verso ("mirar por la ventana...") se crea un giro que contribuye a dar una sensación de respiro. En otras palabras, el infinitivo final significa una vuelta a la normalidad, a la realidad. El poema en cuestión habla, por otra parte, del sentimiento de pérdida de una mujer trasladada a un espacio físico de sombras y luz. En el poema hay una presencia ausente que progresivamente desaparece. Cuando la normalidad vuelve ella es la oscuridad: "la que siempre me fuiste". El poeta parece hablarle a ella, que está ahí presente, hasta la ruptura que se produce con el sexto verso de transición y con el infinitivo del penúltimo. El poema tiene más paralelismos: termina en pares al principio (8,12,12,12) e impar en la segunda (7-7,13,11) y el eje central está dado por un alejandrino sin cesura, y que constituye, precisamente, la sombra que crece, al final con prisa. En cuanto a la utilización de sombras y luces en la calle, habría que decir que son motivos recurrentes en esta obra.

De esta manera diría que este hecho de la poesía, para Deniz, está cargado de fuertes repercusiones formales y no sólo revela la continua reproducción de estados sentimentales y amorosos que derivan muchas veces en ironías viscerales contra el sistema. La

poesía de Deniz en su construcción -la forma- también repercute en el sentido del poema. Esta facultad provoca que reluzca más su escritura.

2. Los hoyos negros: la densidad y la superficie

Hemos visto hasta ahora que las palabras le sirven a GD en la medida en que posibilitan mostrar el mundo tal y como es, poético y prosaico, reconociendo siempre las limitaciones del mismo lenguaje para restituir, por ejemplo, la belleza de un crepúsculo o el esplendor. GD continuamente parece estar reconociendo aquellas palabras de Wittgenstein: "Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo." Pero al decirnos esto le está dando al lenguaje dimensiones enormes, en donde finalmente lo que está construyendo es un mapa distinto de esta realidad física, y en donde está presente un erotismo extremo y una pasión permanente. Ahora bien, con frecuencia se trata de un mapa recargado tanto de citas y alusiones de lo más variado como de una técnica compleja que se logra crear una densidad que nos hace pensar en los hoyos negros. Este mismo mapa es también -vimos antes- una evidencia de las posibilidades estéticas del lenguaje a través del uso del metalenguaje o de otros lenguajes para establecer lazos más estrechos entre las palabras y las cosas, pero, sobre todo, para acentuar esa ligazón entre las cosas. Es claro que cuando utiliza la notación musical o una estructura molecular para hacer un texto, ante todo está ahí porque es, como el lenguaje, un objeto, una cosa. Si bien este no es el común denominador, creo que más importante es señalar cómo utiliza el metalenguaje como una de sus

herramientas para crear efectos precisos, efectos en donde sin perder el valor técnico del metalenguaje es llevado a un registro sensual que ofrece un reforzamiento en el propio texto, su superficie. Una superficie que es el fin último y máximo al que aspirarían los textos de GD.

Si aplicamos uno de esos experimentos denominados como Gedankenexperimente a los textos de GD, podemos ver con claridad una de sus paradojas y una de las críticas. Pensemos en los hoyos negros y planteemos que la poesía de GD en cierta medida se comporta como esas condensaciones cósmicas. Un hoyo negro es - según Stephen Hawking: "A region of space and time from which nothing, not even light, can escape, because gravity is so strong."⁸⁵ Este hecho es sin duda una de las paradojas de sus textos, pero también uno de sus aciertos, ya que muchas veces, mientras más densidad tenemos por la concreción de sus imágenes, descripciones, por las referencias, por el léxico, la prosodia, la eufonía, el recargamiento, hay más posibilidad de perder la superficie, las cosas, su funcionamiento. Es paradójico porque ante esta dificultad y después de que comenzamos a repasar o levantar las palabras como si levantáramos alcatraces de una pared para ver lo que hay detrás, el asunto se torna diferente: mientras más sabemos más vemos los enlaces y articulaciones coherentes detrás de los andamios; de tal manera que la constitución misma de esa retícula es una parte importante de la intensidad poética. Ahora

⁸⁵ Stephen Hawking, A Brief History of Time (Nueva York, Bantam Books, 1988), p.183

bien, es paradójico porque esta intensidad sirve para devolvernos y quedarnos ante todo con la pura superficie, una superficie que aunque nunca será la real, al menos queda como esplendor frente a las cosas reales. Lo importante es fabricar, elaborar una superficie paralela a la que percibimos con nuestros sentidos pero que al mismo tiempo tenga sus reglas, sus propias articulaciones y se sostenga por ella misma. En este sentido es doble su andadura porque supone lo siguiente: una vez que estamos al tanto, las palabras se tornan más visibles, más "tangibles", porque se nos muestran con otros pesos y medidas distintas.

El apego a la superficie genera en GD que sus ahondamientos no sean metafísicos sino sobre todo físicos, es decir, en la medida en que podamos conocer las cosas: palabras, mitos, anécdotas, moléculas, estrellas, supernovas, muebles, para restablecer la superficie. Y esta profundidad significa también una densidad que GD logra ofreciendo ecuaciones poéticas, estructuras precisas.

Este hecho, por lo tanto, lleva a la evidente pregunta: ¿para disfrutar y percibir los textos de GD es necesario saber todo lo que está en juego? Mi respuesta es que sí. Pero entonces ¿no es contradictorio el hecho de que la densidad sea la vía para volver a la superficie? Creo que más que contradictorio es paradójico, y es quizá este hecho un riesgo que el lector debe tomar. Ahora bien, quisiera antes matizar esta afirmación, pues creo que, como dice Ulalume González de León, sus dificultades son fundamentalmente dos: la referencial y otra que se inaugura con la modernidad y es aquella que va contra el lenguaje, como su crítica. Asimismo señala

que finalmente esta dificultad obedece a una "estrategia literaria" por parte de Deniz porque las usa para "recrear ambientes", como ingredientes sin pretender ahondar en los "grandes temas". Pero más importante aún es aquello que señala sobre una funcionalidad poética compleja:

Sus referencias, en suma, no están usadas para dar autoridad al texto ni para infundirle ningún "sentido"; no deben ni desalentar al lector con la terrible implicación de que debería estar mejor informado, ni alentar al crítico a probar su erudición buscando fuentes que sólo ocultarían, bajo inútiles masas de datos, lo que no es sino una estrategia literaria. "Recrear ambientes", sin embargo, es apenas un aspecto de una función poética más compleja. Funcionan disociadas de su origen y asociadas, en cambio, a otros elementos, en una totalidad que logra con la yuxtaposición de todos ellos transmitirnos la visión de la realidad que mencioné al principio. Debo agregar: no literalmente, sino como una transgresión del lenguaje común.⁸⁶

Las palabras de Ulalume González de León son claves para leer los textos de GD. En efecto, su dificultad es, a veces, una "estrategia literaria" pero es estrategia literaria porque está planteando una manera distinta de leer: no para el erudito ni para el crítico ni para infundir autoridad o un "sentido" al texto, pero entonces ¿para qué y quién? Creo que todo es parte de un juego en donde lo que busca es al crítico, al erudito, pero también al lector con cierta suspicacia que capte la ironía: el no ir hacia ningún lugar que no sea este del mundo físico: el de los descabros, pero también el de los grandes momentos que podemos reconocer. Fundamentalmente considero que esta propuesta es clave para entender el tipo de ruptura que plantea GD. Quiere ante todo

⁸⁶ Ulalume González de León, "Gerardo Deniz: Adrede y Gatuperio" (Vuelta, 21, agosto de 1978), p.16

"recrear ambientes" porque lo que busca son las cosas propiamente dichas, no su esencia ni su último sentido, sino su más superficial y físico sentido, que es también complejo, como las cosas tangibles. Es aquí en donde la disociación de sus referencias y la crítica al lenguaje poético son estratégicas, porque al usar distintas latitudes y buscar la física de las cosas a través de la poesía, la ciencia, la música, etcétera, con el lenguaje lo hacen devolvernos ese mismo lenguaje con otros pesos y otros alcances. Lo cual significa también el que nosotros nos disociemos de nuestras expectativas -"hábitos"- poéticas al leer un texto.

Si vemos, por ejemplo, la manera que tiene de romper con la sintaxis y con el léxico, inmediatamente salta a la vista que su ruptura no es para crear un cosmos al margen del nuestro o independiente, regido por sus propias reglas, como lo inauguraron los simbolistas, sino que busca romper manteniendo una doble ligazón esencial del lenguaje: sus referentes -significados- más latos y su significante. Sin embargo, lo que intenta es darle a este más ligazones para que dentro de su densidad de evidencias con otros lenguajes tales como la música y la química permita dar la sensación, el efecto, de ser las cosas mismas. En este sentido, la poesía de GD busca también una pureza, pero una pureza que tiene la particularidad de ser realista y empirista, es decir, una pureza que se da mediante un recargamiento de su lazo con todo aquello que permite evidenciar la ligazón con el mundo, pero también mediante contextualizaciones distintas. Por eso es definitiva la novedad de la temática que junto con un tecnicismo extremo crean algo que

tiene como su evidente antecedente a Luis de Góngora.

Ya Fernando Fernández señalaba algo al respecto y muy certeramente recogía las palabras de Dámaso Alonso:

Como afirma Dámaso Alonso hablando de Góngora, "una cosa es la dificultad y otra la incomprensibilidad o la carencia de sentido". La obra de Deniz corresponde fielmente a las palabras de don Dámaso: 'Siempre que el poeta ha sido señor de los materiales técnicos, apenas se han transpuesto los obstáculos del lenguaje, aparece en el fondo de aquello que aparecía inconexo a primera vista, una perfecta trabazón lógica [...] No oscuridad: sí dificultad. Pero, tras estas dificultades. la más rutilante iluminación".⁸⁷

GD, como el cordobés, nos pone las cosas en los ojos y muchas veces su recargamiento nos crea un efecto de opacidad o de densidad -dificultad- hasta que, una vez repasada, reparamos en su luminosidad. Poesía en que, una vez que se saben algunas señales, descubrimos que todo está a flor de piel y así la densidad es una suerte de ilusión óptica en donde lo que se esconde es pura luminosidad. La poesía de GD tiene un doble proceso que es aparentemente contradictorio. Se crea una densidad de palabras y sintaxis en donde se trata de ofrecer una realidad verbal paralela -nunca sustituible- a la realidad física, pero al menos con consistencias y respaldos concretos. Por otra parte, como en Góngora, GD en sus poemas largos incorpora además un elemento adicional que respalda los textos doblemente: hay una historia, un argumento. Así es lo que podemos ver claramente en poemas como Polifemo y Galatea y las Soledades. En este sentido, GD también está siguiendo un aspecto de nuestra tradición poética, que para no ir muy lejos está presente en The Waste Land de T. S. Eliot o en

⁸⁷ En Fernando Fernández, Op. cit. p.13.

novelas como Ulysses donde, como se ha señalado, hay un trasfondo estructural concreto que trata de articular aspectos de la tradición de Occidente.

Por tales motivos, una de las particularidades de la poesía de GD es que muchas veces los textos tienen como resultado más materia prima, porque las cosas que no son sólo un producto natural sino uno cultural, tales como el arte, la ciencia, el lenguaje, los mitos -según Cassirer son aquellas actividades que tienen un valor simbólico y de representación-, también son tomadas como materia prima. Ahora bien, ya vimos que en todo caso, si rascamos un poco tal materia verbal, responde por lo general al tacto, como la planta aquella que menciona en su mejor poema, "Tarde", de Adrede: "la sensitiva unánime del bosque tocada por la hoguera/ se agazapa taciturna soñando...", una sensitiva que al tacto se repliega, se cierra. Se quiere elaborar un efecto análogo. No en vano podemos articular en esos textos una explicación en donde hay un camino de certidumbres, pero también de misterios. En este sentido los textos permiten que los pongamos al lado de los de Góngora, es decir, si nos ponemos a ver verso por verso, en un proceso de laboratorio, descubrimos de pronto que todo tiene perfecta coherencia, sin embargo con GD la sintaxis, a diferencia de Góngora, por lo general bordea el precipicio, cuando no de plano es antigramatical. Esta antigramaticalidad -vimos- le sirve para crear un efecto poético o uno quizá más irónico en donde se trata de mostrar algún aspecto relativo. Veamos por ejemplo "Promiscuos", de Gatuperio, que con

acierto pone Fernando Fernández como "ejemplo de destrucción sintáctica y construcción poética"⁸⁸. Dice:

Dónde la entregas ahora,
por qué calle, en cuál número, sobre qué cuatro patas.
Lo mejor que damos era de alguien nos lo dio.
Lo mejor que dimos lo masca alguien de alguien.
Crossover.

En este ejemplo hay que subrayar cómo el pronombre de complemento indirecto se agrega al verso como una forma de mostrar la manera como se nos agregan estos pedazos que intercambiamos a cada rato en nuestras relaciones amorosas. Por eso una alteración más adelante sirve para subrayar la fragmentación de la que estamos hechos. "O ese pálpito -ligeramente abyecto-/ que llega a veces raras,/ ¿será cuando al ir devolviendo nos devuelven?"

Si volvemos a nuestro **hoyo negro**, preguntémosnos entonces: ¿hasta qué punto el deseo por esa realidad física, por encarnarla, por restituirla en lo posible en la palabra, muchas veces se pierde por exceso de referencias -y así nos dejamos de ver en ella porque, o bien nos ha absorbido como en un hoyo negro en donde la densidad absorbe la luz -el campo visible y en este caso reconocible-, o bien porque nos quedamos afuera? Sin duda éste es uno de los riesgos de esta poesía pero también es, en otro sentido, uno de sus retos y su crítica central y ruptura con gran parte de la poesía de Occidente. Estos textos en todo caso por esa densidad -que finalmente es el sello de una dificultad- se inscriben en lo que ha sido una rasgo esencial de nuestra tradición: la dificultad

⁸⁸ Fernando Fernández, Op.cit., p.46

referencial. Es aquí en donde nada lejano está de aquello que Goethe decía: "... that art does not pretend to show the metaphysical depth of things, it merely sticks to the surface of natural phenomena. But this surface is not immediately given. We do not know it before we discover it in the works of the great artists."⁸⁹ En este sentido el "hoyo negro" en GD se torna relativo y no sólo porque en Picos pardos intenta hablar de todo de una manera distinta, con una técnica en donde el versículo se convierte en un recurso narrativo, pues como ya vimos, las referencialidades y la densidad del lenguaje se cambian para hacer de su propia expresión una ironía aún mayor, sino porque su materia verbal finalmente se torna como las cosas mismas, oscura, misteriosa, compleja y de una gran densidad, aunque al mismo tiempo la acompañan "flotadores" que nos ponen en los ojos y en los oídos las cosas: el lenguaje. Es en este sentido como para GD la vida y en general las cosas tienen siempre un recargamiento o son un "hoyo negro". Por eso encontramos que a la amada Rúnika la describirá -según FF "a la gnóstica"⁹⁰- como una "concentración salvaje de luz en la materia", aproximándose también a lo que podría ser un hoyo negro. Por eso GD intentará deducir el teléfono de Rúnika.⁹¹ Si en Picos pardos transitamos sin los tropiezos que aparecen en muchos de los textos de GD, es porque ahí lo que se pretende es "irse de picos pardos"

⁸⁹ Ernst Cassirer, Op. cit., pp.157-158

⁹⁰ Op. cit., p.80

⁹¹ En este sentido sus textos no muestran un agotamiento de las vanguardias, como pretendía señalar un crítico reciente. Véase antes la nota núm. 75.

con la poesía, quitarle su toga y su pluma de ganso -se hace una crónica-parodia de cómo surgieron algunas de nuestras instituciones, nociones y prácticas, en "Fosfenos" emprende una aventura en donde bajo el sedimento de datos concretos y específicos alcanza una de sus máximas concreciones verbales con las pantorillas de Rúnika.

A pesar de todo pienso que dentro de las múltiples variantes de los textos de GD está con frecuencia, la de poseer, versos, fragmentos que como el propio lenguaje frente a la experiencia humana queden en el camino y permitan apreciar si no el texto en su totalidad sí algunos de sus efectos, algunos de sus residuos más luminosos; son los flotadores que mencioné antes. Continuamente podemos encontrar tonalidades, ritmos y asociaciones que provocan detenerse en el objeto -texto-. Una y otra vez encontramos versos como:

El alifrit está frito, nadie frota

en donde en un prodigio de aliteración logra una frotación real con las palabras que hará que repercuta en el propio contenido del texto, pues hará que con esta frotación aparezca el genio. En Amor y Oxidente dice en "2. Bani": Al filo del fiordo, Jorge Spero saludó a los metéoros noruegos". Y más adelante elabora descripciones estelares, versos de adjetivación sorprendente en donde el lenguaje recobra un aspecto de guisante delicioso. En "Fosfenos" a cada paso encontramos con aliteraciones como "Unico férido feo es el jeopardo" o "Rúnika, barriendo con su escoba de

ramas, reunía basura cenagosa/ junto al escalón de la acera", o bien: "Estas ruinas que ves Rúnika núbil" en donde hay una propensión a encontrar el sonido ui para subrayar la runificación de los textos.

III. APENDICE

1. Noticia biográfica

Gerardo Deniz es en realidad el seudónimo de Juan Almela.

Nació en Madrid, el 14 de agosto de 1934. Desde 1936 hasta 1942 vivió en Ginebra (Suiza). Llegó a México el 24 de mayo de 1942, y desde entonces hasta 1991 sólo pasó unos 40 días fuera de la ciudad. En 1992 viaja durante un mes por primera vez a España.

Estudió en el Colegio Luis Vives y desde pequeño comienza a trabajar para varias editoriales haciendo primero corrección de pruebas y luego traducciones y revisiones. El propio Juan Almela ha dicho: "Yo soy (hasta donde pude ser semejante cosa a los 7 años) un refugiado español, hijo de otro. El cual, allá por 1900, fue cajista de imprenta." Juan Almela sin ser cajista pero sí corrector de pruebas desde los nueve años irá ascendiendo -como su padre- "por la escala de esas discutibles artes, hasta llegar a traductor". Trabaja en editoriales tales como Editorial Atlante, Editorial Interamericana, Editorial UTEHA, etcétera.

Desde 1949 GD estudia por su cuenta química y en 1953 ingresa a la UNAM. Al poco tiempo deja de asistir y ya desde 1952 trabaja a un laboratorio químico hasta 1957. Durante esta época también comienza a hacer traducciones y bibliografías en el Centro de Documentación Científica y Técnica. Trabaja en UTEHA por dos años y luego inicia su colaboración en el Fondo de Cultura Económica que dura hasta la fecha. Más adelante trabaja en el Centro de

Investigación y Estudios Avanzados (IPN) y en el Centro de Información Científica y Humanística (UNAM) realizando trabajos de traducción y bibliografía. Durante estos periodos de tiempo nunca deja de trabajar en editoriales y particularmente trabaja de planta por varios años en el Fondo de Cultura Económica y en Siglo XXI Editores. A lo largo de estos años hace traducciones tanto de libros científicos como de libros de antropología, lingüística, biología, música, mitología y literatura. Además traduce poemas de Hölderlin, Nerval, Mallarmé, Donne, Richter, Mayakovski, entre otros, que aparecen en revistas culturales. Es importante destacar que Juan Almela traduce de varios idiomas tales como alemán, ruso, inglés, francés, italiano, sueco, turco, etcétera. En 1985 Juan Almela deja de trabajar en Siglo XXI Editores y se dedica a traducir por su cuenta para varias editoriales. En 1990 gana la beca que otorga el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Desde 1991 trabaja en la Biblioteca de México. En 1992 obtiene el premio Xavier Villaurrutia por su libro Amor y Oxidante.

Tiene dos hijas que nacieron en 1962 y 1963 respectivamente.

En cuanto a su ingreso en la poesía es importante destacar que Juan Almela comienza realmente a escribir de manera más definitiva muy tarde, en parte estimulado por la lectura "en una hoja cultural" de dos poemas de Octavio Paz en 1953. Aunque desde pequeño escribe poemas no es sino hasta 1955 cuando lee Libertad bajo palabra (1949) y comienza a escribir como nunca antes. Sin embargo su año decisivo fue 1966. Es el año en donde termina el primer poema realmente suyo -"Estrofa"- y a partir del cual escribe

textos con una temática y subversión singulares.

En este sentido Juan Almela=Gerardo Deniz resulta difícil de agrupar dentro de un grupo generacional. Por un lado casi todos los "poetas trasterrados" comienzan a escribir mucho antes y uno de los vínculos temáticos de muchos de ellos gira en torno al tema, deliberado o no, del exilio, lo cual no sucede en la obra de GD y si acaso aparece dicho tema es con ironía. Ya Susana Rivera en una nota ha aclarado la excepción de Gerardo Deniz con respecto a la generación que ella titula "la última voz del exilio" (Tomás Segovia, Manuel Durán, Luis Ruis, César Rodríguez Chicharro, Federico Patán, etcétera). Ahí dice que la poesía de GD es tardía - la aparición de su primer libro es de 1970- y "transcurre por otros derroteros". Por otro lado, están los poetas de generación mexicanos dentro de los cuales estarían: Marco Antonio Montes de Oca, Gabriel Zaid, Eduardo Lizalde, Juan Bañuelos, Isabel Freire, entre otros. Todos estos poetas también publican antes y en todo caso salvo rasgos afines como el humor y la ironía de Zaid y Lizalde, poco tienen en común con la obra de Gerardo Deniz. En todo caso vería más la poesía de Gerardo Deniz como precursora y parte de otro "grupo" de poetas más jóvenes que Eduardo Milán ha caracterizado como poetas en donde se da una "hibridización" de géneros y en donde "lo poético" es desplazado. Dentro de este grupo estarían los escritores como David Huerta, Roberto Echavarrén, Rodolfo Hinostroza, etcétera. Aunque no es mi intención agotar dicho tema en esta nota sólo quiero señalar, para concluir, que los vínculos que guarda GD con la poesía mexicana son, en todo caso,

más evidentes y explícitos, dentro de su poesía misma, que los que podría guardar con la poesía española de este siglo. Dos de los poetas más definitivos y representativos son Octavio Paz y López Velarde.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Poesía

Deniz, Gerardo. Adrede. México: Joaquín Mortiz, 1970.

---- Gatuperio. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

---- Enroque. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

---- Mansalva. (Antología). México: Lecturas Mexicanas, SEP. 1987.

---- Picos pardos. México: Vuelta, 1987.

---- Grosso modo. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

---- Amor y Oxidente. México: Vuelta, 1991.

---- Mundonuevos. México: Tucán de Virginia. 1991.

---- Op. cit.. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 1992

Prosa

Deniz, Gerardo. Alebrijes. México: Ediciones del Equilibrista, 1992.

"Algo sobre música y poesía". Pauta. 22. (abril de 1987): 7-14

"Linus Pauling". Milenio, 5 (sept-oct.1991): 48-49

"Gerardo Deniz habla sobre música y poesía, Ravel y los gatos etc.", conversación con Luis Ignacio Helguera en Pauta, 33, (enero de 1990): 34-47.

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

- Asiain, Aurelio. "Enroque". Vuelta. 120 (noviembre de 1986): 62-65
- Escalante, Evodio. "La nueva poesía y el descrédito de los discursos de la racionalidad", Sábado de unomásuno, núm.768, (20 de junio de 1992): pp.1,3.
- Espinasa, José Maria. "Picos pardos". Vuelta, 135 (febrero de 1988): 46-51
- Fernández, Fernando. La poesía de Gerardo Deniz. México: Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990.
- García Ramírez, Fernando. "Gerardo Deniz: Hacia donde no" I y II. El Semanario Cultural de Novedades, (9 de abril de 1989): 4-5, (16 de abril de 1989): 5-6
- González de León, Ulalume. "Gerardo Deniz: Adrede y Gatuperio". Vuelta. 21 (agosto de 1978): 15-19
- Homero, José. "Crónicas marcianas". El Semanario Cultural de Novedades, año X, vol.X, núm. 494 (6 de octubre de 1991):1-2
- Milán, Eduardo. El Semanario Cultural de Novedades, vol. V, n.245 (28 de diciembre de 1986)
- El Semanario Cultural de Novedades, vol.VI n.274 (19 de julio de 1987)
- Vuelta. n.129 (agosto de 1987):
- El Semanario Cultural de Novedades, vol.VI n.298 (3 de enero de 1988):
- "Amor y Oxidente". Vuelta. n.179 (octubre de 1991): 37
- Mora, Pablo. Gerardo Deniz. Material de Lectura. México: UNAM. 1984.
- Moscona, Myriam. "Con cuerda para varios siglos", (entrevista): (Tierra adentro, 1990): 5-8
- "De frente y de perfil". La Jornada semanal, nueva época, núm. 98 (28 de abril de 1991):p.48
- Rivera, Susana. Ultima voz del exilio. Madrid: Hiperión. 1990.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Ayer, J. Alfred. "The Vienna circle". The Revolution in Philosophy, Editor Gilbert Ryle, Londres: St Martin's Press, 1957.
- The Central Questions of Philosophy. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1973.
- Beckson, Karl, y Ganz, Arthur. Literary Terms: a dictionary. Nueva York: Noonday Press, 1989.
- Benveniste, Emile. Problemas de Lingüística general II. México: Siglo XXI editores, 1977.
- Bishop Lloyd. Romantic Irony in French Literature: From Diderot to Beckett. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, 1987.
- Carnap, Rudolf. "The elimination of Metaphysics", Logical Positivism, Edited by A.J.Ayer. Illinois: The Free Press, 1959.
- Cassirer, Ernst. A Essay of Man. New Haven: Yale University Press. 1942.
- The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. 1. New Haven: Yale University Press, 1955.
- Dunne, J.W. Nothing Dies. Londres: Faber and Faber, 1940,
- Empson, William. 7 Types of Ambiguity. Nueva York: New Directions, 1947.
- Frye, Northrop. T.S. Eliot. Oliver and Boyd: Londres. 1968.
- Hane Weaver, Jefferson. The world of Physics V.II. Nueva York: Simon and Schuster, 1987.
- Hawking, Stephen. A Brief History of Time. Bantam Books, Nueva York, 1988.
- Heisenberg, Werner. Physics and Philosophy. Nueva York: Harper and Brothers Publishers, 1958.
- Jakobson, Roman. Language in Literature. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1987.
- Kermode, Frank. Selected prose of T.S.Eliot. Nueva York: Farrar,

- Straus and Giroux, 1975.
- Leach, Edmund. Claude Lévi-Strauss. Nueva York: The Viking Press, 1970.
- Lévi-Strauss, Claude. Mitológicas 1. Lo crudo y lo cocido. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Littleton, C. Scott. The New Comparative Mythology. Los Angeles: University of California Press. Third Edition, 1982.
- Lucrecio Caro, T. De rerum natura. Londres: Heinemann, Loeb Classical Library, 1985.
- Mellor, K. Anne. English Romantic Irony. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Milán, Eduardo. "Prólogo", Aura Amara de Roberto Echevarren. México: Cuadernos de la Orquesta, 9, 1988.
- Pacheco, José Emilio. "Nota sobre la otra vanguardia". Revista Iberoamericana (enero-junio, 1979): 327-334
- Paz, Octavio. El signo y el garabato. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- El arco y la lira. México: FCE, 1956.
- Platón. Phaedrus and Letters VII and VIII. Londres: Penguin Classics, 1973.
- Popper, Karl. A Pocket Popper. Ed. David Miller. Londres: Fontana Paperbacks, 1983.
- The Philosophy of Karl Popper, "Autobiography of Karl Popper", La Salle, Illinois: Northwestern University and Southern Illinois University, 1974.
- Pauling, Linus. The Nature of the Chemical Bond. Nueva York: Cornell University Press, 1960.
- Reichenbach, Hans. The Rise of Scientific Philosophy. Berkeley: University of California Press, 1951.
- Roland-Manuel. Ravel. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- Russell, Bertrand. La filosofía en el siglo XX y otros ensayos. Uruguay: Ed Alfa, 1965
- Schlegel, Friedrich. Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments, Translated with an introduction by Peter Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

- Stainer, George. Real Presences. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Stebbing, Susan. "Language, Truth and logic by Alfred J. Ayer". Mind. (V.XLV. No.179, July, 1936): 355-364.
- Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia. Tierra Firme, FCE: México, 1985.
- von Bayer, Hans Christian. "Picture This" (The sciences, january/february, 1991.):48-50
- Wittgenstein, Ludwig. Tractatus logico-philosophicus. Ithaca: Cornell University Press, 1971.