

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO
Facultad de Filosofía y Letras

La poesía de Gerardo Deniz

TESIS

que, para optar al título de
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS,



MAR 28 1990

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

presenta el alumno

Fernando Santos Fernández Figueroa

México, 1990

FALLA DE COPIA



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

Introducción.....	4
1.-Adrede.....	15
2.-Gatuperto.....	31
3.-Enroque.....	49
4.-Picos pardos.....	65
5.-Grosso modo.....	78
Bibliografía.....	85

El gozo del tiempo es la encrucijada JLL

Introducción

Silencio es la respuesta de la crítica de poesía mexicana frente a determinados libros, afirmaba recientemente el poeta y crítico uruguayo Eduardo Milán (1). Y nada más cierto: en el lapso de casi veinte años, el erudito y traductor Juan Almela (Madrid, 1934) ha publicado seis libros de poesía bajo el seudónimo de Gerardo Deniz, y lo que su ya considerable obra ha suscitado son apenas tres o cuatro artículos sesudos y un puñado de reseñas.

Aunque es a últimas fechas cuando el interés por la obra de Deniz ha crecido notoriamente -el presente trabajo es una prueba (*)-, nunca, no obstante, han faltado entusiastas. En 1971, Margarita Peña, hablando de *Adrede* (1970), su primer libro, saludaba a la poesía de Deniz "como una nueva adquisición de la poesía en lengua castellana" (2). Ese mismo año y a propósito de lo mismo, Germán Pardo García aceptaba, sí, que era "un tremendo poeta críptico, pero grande". Y anunciaba la incompreensión y el silencio: "Pocos serán los que lo acepten. Hay verdades estéticas que jamás podrán ser poseídas. Pero existen" (3). Si en un lugar Ramón Xirau afirmaba que "*Adrede* es un gran libro de quien no temo en llamar un gran poeta" (4), en otro se refería a Deniz como "lo mejor que tenemos entre los poetas todavía jóvenes" (5). La opinión de Xirau es reveladora sobre todo porque los "poetas jóvenes" entre los que distinguía a Deniz como "lo mejor" son, hoy, escritores ampliamente conocidos y divulgados y, lo que es más importante, analizados y estudiados frecuentemente. La poesía de Deniz, en cambio, ha crecido y madurado en un silencio casi total, como posesión exclusiva de unos cuantos "iniciados". En un medio literario como el mexicano, Deniz mismo es un misterio. De 1970 a la fecha se han publicado sólo tres fotos suyas, dos malísimas, en un periódico reciente, y una en la contraportada de su antología *Mansalva* (1986), donde se le ve más delgado que ahora, de lentes y con barba de candado.

Es la crítica, sin embargo, la que ha contribuido a nublar más el caso, como en esta graciosa nota del entusiasta Pardo García:

Un consejo al probable lector de Gerardo Deniz: no se acerque a su autor. Es un hombre seco, sin mayor expresividad de palabra. Tiende a herir al que conoce con soberbia quizá deliberada o natural, como es natural [...] de ciertas formas zoológicas, el orgullo y el misterio (6).

En 1979, a propósito de la publicación de su segundo libro, *Gatuperio* (1978), Miguel Donoso Pareja expresaba su extrañeza ante la falta de información sobre Deniz (decía con tristeza: "no nos queda más que volver al libro -solo, escueto"), como si para hablar de un libro de poemas fuera necesario saber dónde come su autor o a qué hora duerme la siesta. Donoso Pareja buscó en el *Diccionario de escritores mexicanos*, en *Poesía en movimiento* y, claro, nada halló. Pero añadió:

Revisamos *Crónica de poesía mexicana* de José Joaquín Blanco: ni señales. Deniz sigue olvidado. (7).

Quién sabe qué entendería el señor Donoso Pareja por el verbo "revisar"; seguramente sobrevoló las páginas finales del libro y se saltó la 226 -al menos ésa es la página de mi cuarta edición, de 1983- donde se leen las viejas inexactitudes de Blanco acerca de Deniz. Volvemos a ellas. Lo que aquí nos interesa es descubrir a Donoso Pareja sin poder dar con Deniz en un libro donde sí aparece. Pero lo más chistoso del asunto es la

respuesta que publicó Efraín Huerta en el mismo periódico unas semanas después:

Era natural, mi querido Donoso Pareja, que en ningún texto [...] encontraras el nombre de Gerardo Deniz, el misterioso autor de *Gatuperto*. (8).

Las palabras de Huerta son para recordarse:

Pero si un día vas a Siglo Veintiuno Editores, pregunta por Juan Almela, que es un caballero hispano tremendamente sabio, y según tengo noticias, bastante vacilador. Juan Almela es Gerardo Deniz, de quien ya Joaquín Mortiz -si mal no recuerdo- había publicado otro libro de versos.

Y añadía, sin saber bien a bien qué decir acerca de la "extraña poesía" de Deniz:

Conste: no digo libro de poesía, sino de versos de un culteranismo muy de Siglo XXI. Para colmo: Almela trabaja en el Departamento técnico. Es, pues, un tecnicazo.

Lo que no sabemos es si Huerta se refería en este fragmento de su nota a la editorial o al siglo venidero; lo importante es que no se atreve a llamar a la de Deniz "poesía", sino con esa impresión de "versos de un culteranismo muy Siglo XXI". Bien mirado, parece ser una referencia al vanguardismo de Deniz ya que mientras que más arriba escribía el nombre de la editorial (en la que efectivamente trabaja Juan Almela) con letras, aquí lo hace con números romanos. Pero quién sabe.

Como siempre en estos casos, la obra de Deniz es la más perjudicada. Cuando se toca el tema todo el mundo habla de su personal sorpresa, balbucea palabras como "verbalismo", "hermético", y no pasa de ahí. Con respecto a su poesía hay unanimidad en torno a una idea: "dificultad". Deniz es un poeta "difícil". En 1970, Octavio Paz decía que "Adrede nos enfrenta a obstáculos formidables" (9) y, en su multitudada reseña, Pardo García hablaba de él como "uno de los poetas más complicados, más extraños que hayamos leído" (10). Si David Huerta afirma que es "un escritor-límite", Milán es definitivo cuando considera su obra como "una de las más cerradas de Latinoamérica" (11).

Tanto Paz como el mismo Milán han abordado las "dificultades" que opone la poesía de Deniz, pero el texto cerebral más serio y organizado se lo debemos a Ualalume González de León (12). Ella habla de dos niveles de "dificultad": el "referencial" y el del "lenguaje". El lector común que se enfrenta por vez primera a un texto de Deniz encuentra, por un lado, que las referencias intertextuales que se manejan -presencia de datos, conocimientos, palabras, etc., de otras disciplinas y ciencias, versos enteros en otras lenguas- casi nunca las conoce y son, por lo tanto, incomprensibles. Por otro lado, advierte que el manejo del lenguaje no es normal; que si se han empeñado en enseñarle que debe haber concordancia en el número del sustantivo con su adjetivo, o que un complemento debe corresponder lógicamente a un sujeto, aquí no siempre sucede lo mismo.

Lo que hace Ualalume es situar las "dificultades" en la tradición y explicar que no lo son tanto, que no deben "desalentar al lector" ya que se trata, en todo caso, de una "estrategia literaria". Pero vayamos a sus argumentos.

Con respecto al primer nivel, el de las referencias, explica:

Las mitológicas, filosóficas, literarias o musicales, tienen la edad de la poesía. Los epígrafes y versos en lenguas extranjeras, familiares desde Pound y Eliot hasta el

"babelismo" actual, pasando por el primer ejemplo de Sor Juana [...] nos hace recordar con G. Steiner (*After Babel*) que la poesía multilingüe "se remonta por lo menos a la Edad Media"... "el trovador alemán Oswald von Wolkenstein llegó [...] a incorporar seis lenguas" en un solo poema. En cuanto a los términos científicos, [...] se inscriben en una tendencia ya vieja a ensanchar el vocabulario poético (13).

De cualquier manera, es el papel que desempeñan en el poema lo que es novedoso o, al menos, "perteneciente a una tradición más cercana". Las referencias "dejan de ser un obstáculo cuando advertimos su función en el contexto del poema". Ulalume cita una carta del mismo Deniz en la que éste explica que recurre a ellas "apenas para recrear ambientes", "sin la menor pretensión de ahondar en los 'grandes' temas", para confesar finalmente:

Cuestiones como "qué es la ciencia", "qué es la vida", "qué es la comunicación", "qué es signo", "qué es mito", etc., me provocan un tedio invencible.

No se piense por esto que en Deniz hay una búsqueda artificial de ambientes "raros". No hay "rareza". Estudioso de la química orgánica, profundo conocedor de la historia y la geografía -incluso de la lingüística-, traductor al fin, los términos que Deniz utiliza en sus poemas son el vocabulario de ciertas disciplinas que son las suyas. La búsqueda de los ambientes que Deniz pretende recrear, como admite en la carta citada, no es artificial, porque esos ambientes son precisamente los suyos.

Con respecto al segundo nivel, el del "lenguaje", Ulalume aclara que se trata de algo que se ha presentado anteriormente "en casos aislados", "pero que la literatura moderna inaugura en forma consciente y organizada al rebelarse contra el lenguaje mismo". Explica que hay dos maneras de rebelión: una que rompe con el molde del lenguaje común (el nonsense, "la mezcla de lenguas, el neologismo reconocible, la palabra absolutamente inventada", etc.), y otra, más sutil porque logra inscribirse en el molde del lenguaje "público", "que ejerce sobre el lenguaje una acción más subversiva aunque más clandestina, ya que se desdice de aquel molde trabajando con patrones ocultos en él, creando sentidos sin equivalencia léxica directa, abriendo el poema hacia múltiples lecturas".

Si por una parte hallamos rupturas sintácticas finalmente reconocibles, una oración rota, sin complemento, un complemento cuyo verbo está en plural cuando estaba en singular el sujeto, un sujeto elidido sin lógica, una lógica, en fin, al parecer sin pies ni cabeza, por la otra encontramos correctas construcciones que, sin más, parecen no tener sentido, como si vinieran de otra parte y estuvieran plantadas allí por caprichoso azar.

Sin embargo, *azar* es algo que no tiene cabida en el método creativo de Deniz. Exceptuando casi nada más algunos pasajes del poema largo *Picos pardos* (1987), donde la imaginación se suelta el pelo y se muestra libre y, allí sí, a veces arbitraria, la poesía de Gerardo Deniz responde a un rigor intransigente poco común entre nuestros poetas "consagrados". Una característica comprobable en cualquier momento es que la palabra infrecuente y el término científico que no comprendemos, entendidos, conducen a una especial precisión. Esas palabras raras no sólo responden al sentido de la sonoridad que en Deniz encuentra el lenguaje, y, como hemos dicho, a que éste pertenece a las disciplinas que son suyas, sino que revelan algo mucho más importante: exactitud. La sensación de leer a Góngora a través de Dámaso Alonso es la que experimentamos al

desentrañar los sentidos a menudo ocultos de los poemas de Deniz. Como en aquél, en éste hay un velo que, de ser levantado, muestra las cosas no claras, clarísimas, y sobre todo exactas.

Esto funciona también al nivel de la sintaxis. Una construcción amañada a propósito puede ser muy eficaz para describir un estado de ánimo o dar una sensación *directamente*. Si el orden artículo-sustantivo-adjetivo-verbo-complemento supone un tiempo lógico de exposición, es tiempo lo que se puede ganar eliminando alguno de los elementos constitutivos. El artificio da resultados sorprendentes y reveladores. Deniz le pone una zancadilla a la sintaxis para que diga lo que él quiere decir, en el orden, aquí sí, caprichoso, de su emoción, de tal suerte que el poema se sitúa más cerca de ésta que del propio lenguaje y se parece más a la experiencia poética.

Como es de esperarse de una poética de tal manera infrecuente -y uniforme-, *Adrede* (1970), el primer libro de Deniz, resulta de veras radical. Como también es lógico, *Adrede* es el libro del que aparecieron menos comentarios o reseñas. Porque ¿cómo abordar un libro tan extraño, tan lleno de irreverencias de todo tipo, tan plagado de datos y de citas aparentemente oscuros? Más en una tradición encerrada como la nuestra, o, al menos, tan impermeable a los cambios y a las novedades.

A últimas fechas, la crítica, como 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" (14). 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" (15). 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*.

Independientemente de las rupturas que plantea ese primer libro, *Adrede* presenta una característica fundamental: su prosaísmo. No es una casualidad que sea, entre otros lugares, en su texto sobre ese libro donde Octavio Paz comenta que las lindes entre los géneros son cada vez más vagas. La poesía camina hacia la prosa y ésta hacia aquella; se intercambian artificios y atmósferas, se prestan recursos. Las novelas que más nos gustan cada vez se alejan más de las anécdotas puras y se aproximan con más frecuencia, como sucede en la poesía, al lenguaje mismo. Por el contrario, la poesía tiende más ya no al mero dato autobiográfico, sino a los hechos mismos, como posibilidad narrativa. José Gorostiza se quejaba amargamente -y con razón- cuando comentaba que, al parecer, "la única causa capaz de desatar un poema es el dato autobiográfico" (16). No es que desaparezca la primera persona de la lírica tradicional, sino que ésta se expresa con mayor soltura y credibilidad a través de los hechos del mundo externo. A nadie le interesan ya las topografías sentimentales de nadie, el sufrimiento personal a secas, mucho

menos en estos tiempos decididos por la parodia, la ironía y el juego inteligente. Hemos llegado al fin de las poéticas "poéticas", y la prosa se presenta no como una opción sino como la salida natural y verdadera.

La falta de entendimiento de estas consideraciones ha acarreado una confusión común en torno a Deniz, misma que encuentra su punto culminante en las ideas que sobre *Adrede* expresó José Joaquín Blanco en la citada *Crónica de poesía mexicana*. En ella, Blanco decía que Deniz "manifiesta un agotamiento poético" y explicaba que se trata de una "acumulación de motivos antiguos ya inservibles, como basurero público frenético y discontinuo, en el que sin embargo flotan de pronto antiguas cosas como bellezas en naufragio" (17).

Con respecto a lo primero, se entiende que Blanco oyó campanas y no supo dónde. Deniz manifiesta, sí, ese agotamiento, pero el agotado no es él sino, como queda dicho, un tipo de poesía tradicional. Blanco no puede entender que las rupturas de *Adrede* son precisamente una reacción contra ese agotamiento y, lo más importante, que de ellas puede salir una renovación. 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.

Lo segundo tiene buena parte de despropósito y es una perla ejemplar del tipo de crítica de poesía (vaga, confusa y errónea) que se practica en México. Uno adivina que Blanco, sin gran interés y con grandes deseos de pasar a otra cosa (antes ya dio otro carpetazo al englobar a Deniz, con Tomás Segovia, como "los seguidores más próximos a Paz", cosa igualmente imprecisa), quiere describir el fenómeno deniciano con frases inteligentes y hermosas, y la verdad es que el resultado (gracias a eso de "motivos antiguos ya inservibles", "basurero público, frenético y discontinuo" o "bellezas en naufragio") es más bien triste, para no decir disparatado.

Pero la cosa no termina allí. Todavía en esa línea de completa oscuridad, Blanco dice: "Muy próximos a los *Cantos* de Pound, [Deniz] escribe ilegibles textos que son y representan el aglutinamiento confuso del mundo en la conciencia". Pero nada más alejado de la poesía de Deniz que Pound. Como explica David Huerta, "a diferencia de Pound, [...] Gerardo Deniz ha renunciado a los grandes propósitos poéticos" (18). A Blanco deben parecerle muy cercanos dos señores que escriben, los dos, en versículos; que utilizan palabras y hasta frases enteras, los dos, en varias lenguas; que casi nadie les entiende. Mientras Pound proyecta "escribir el Paraíso" (19) y reproducir el mundo, y sus temas son la Belleza, el Amor y la Muerte como problemáticas universales de su tiempo, y su preocupación es la usura, a Deniz le preocupa una sonata de Ravel o un pequeño león de mármol, o, por pura curiosidad de filólogo doméstico, la forma del genitivo en determinado dialecto asiático.

Pero donde el fragmento se vuelve ya desolador es en la parte en la que Blanco afirma que Deniz "escribe textos ilegibles que son y representan el aglutinamiento confuso en la conciencia", sobre todo porque más abajo su poesía es llamada "hermética" -era de esperarse-, porque "se encierra en su lectura privada, sin intentar siquiera la comunicación". Como ha hecho notar Aurelio Asain, es ilegítimo "tachar de hermética y encerrada en sí misma a una poesía que, pues es ilegible, no ha leído [él, Blanco] y de la que, pues no ha intentado comunicarse con él, no ha escuchado razones" (20).

Gerardo Deniz es fundamentalmente un lector de prosa. Sin embargo, como es natural, las influencias determinantes provienen de sus

lecturas de poesía. Su primer contacto verdadero con ella se debe al descubrimiento de Octavio Paz. (*Adrede* está dedicado a él con plena justicia, lo cual no quiere decir que entre ellos haya más que eso.) Hasta antes de Paz, la relación de Deniz con la poesía había sido del todo escolar, es decir, si no nula, sí muy poco atractiva y, en todo caso, muy relacionada con la vieja utilería de la más manida poesía tradicional: las rosas, los atardeceres, las aves pasajeras, la soledad, etc. En 1953, a los diecinueve años, Deniz descubre en las páginas de un periódico dos poemas de Octavio Paz, los cuales le revelan que la poesía puede ser algo más. En "Semillas para un himno" (1954), Deniz se fascina con el descubrimiento de la palabra "tranvía", la cual nos suena hoy lejana pero que entonces -a mediados de los cincuenta- era una palabra del todo común. Sin embargo, no lo era tanto en la poesía, mucho menos en la que incluye la formación escolar. Esa apertura le resulta poco cuando, influido por el mismo Paz, Deniz descubre a ese contemporáneo de Pound, T. S. Eliot. Si Paz es el descubrimiento de la poesía, Eliot significa no sólo un descubrimiento técnico, quizás el más importante, sino la apertura definitiva de la poesía hacia el mundo tal como es.

En Eliot ya no sólo cabe un tranvía, sino hipopótamos, platos sucios, el olor de una perra, traseros, etc., elementos *también* de la vida cotidiana que, por ser parte de ésta, encuentran con toda naturalidad su lugar en la poesía.

El uso mismo de las palabras y las imágenes en Eliot le revela a Deniz que la poesía puede incluir analogías y términos que horrorizarían a visiones más angostas. Comparar, por ejemplo, el atardecer con un paciente anestesiado tendido en una plancha (21), o iniciar un poema con una voz como "polifiloprogenitivos" (22), vocablo perteneciente nada menos que al glosario de la frenología, la vieja creencia sobre la posibilidad de deducir ciertos rasgos de la personalidad palpando el cráneo.

Por otro lado, Eliot descubre a Deniz la posibilidad de mezclar las lenguas, de citar textualmente una palabra y hasta un renglón entero con el fin de provocar una sensación o recrear un ambiente. Además, fortalece un lado que será fundamental en Deniz: la ironía. Sobre todo en el primer Eliot hay una intransigencia crítica que se expresa a través de la ironía y que, como veremos, resulta esencial en Deniz.

Otra influencia definitiva (y cada vez nos alejamos más de Pound) es sin duda Saint-John Perse. En 1961 Deniz descubre en Perse esos inconfundibles ambientes exóticos y tropicales (aquí el Oriente, allá el Océano), pero, más que nada, el gusto intransigente por las palabras y su sentido plenamente musical. Además Perse es definitivo en la solución de la problemática formal. Aunque Eliot también usaba el versículo (nueva herencia de la prosa o, al menos, el mejor encuentro de ella y la poesía), es en Perse donde Deniz encuentra su estilo propio a través de subunidades y variaciones de la métrica de arte mayor, endecasílabos y alejandrinos con más frecuencia.

Una influencia más es Góngora. Es innegable el parentesco de Gerardo Deniz con el barroco. Cuando descubrimos los sentidos aparentemente ocultos de la poesía de Deniz, tenemos la misma sensación de leer a Góngora a través de Dámaso Alonso. Un velo cubre las cosas pero no las oculta; es a través de él como las imágenes obtienen su intención, su color y su significado. A veces una cita textual o un procedimiento idéntico; otras, casi siempre, el ámbito abigarrado y referencial de la poesía barroca.

Las otras lecturas importantes provienen de la poesía mexicana. Sor Juana aparece aquí y allá por la obra de Deniz en forma de citas, ahora ocultas, ahora evidentes, y hasta como personaje. Por otro lado, habría que decir que la relación de Deniz con López Velarde va más allá del hecho de compartir la necesidad de una exégesis verso a verso, dada la complejidad de ambas poéticas. Como en López Velarde, en Deniz hay además una búsqueda rigurosa de las palabras necesarias y precisas. Esta misma cercanía y la "dificultad" -el prestigio de poeta "difícil" del que hemos hablado- son las cosas que Deniz comparte con Alí Chumacero, cuyas *Palabras en reposo* (y qué decir del extraordinario "Responso del peregrino", uno de los mejores y más logrados momentos de nuestra poesía) causaron en aquél, a su hora, la debida impresión. Como en el caso de Sor Juana (y del mismo Paz), citas de José Gorostiza aparecen con cierta frecuencia en la obra de Deniz.

La prosa es, sin embargo, la fuente verdadera de la poesía deniziana. Casi no es necesario repetir la lista de materias: biología, medicina, filología y lingüística y, muy especialmente, química orgánica. Más allá de los contenidos, muchos de los procedimientos comunes de su poética tienen más que ver con sus lecturas de prosa, incluso mucho más con la lengua hablada, que con la poesía. Con un enorme tino, Christopher Domínguez ha dicho que Deniz representa "la conversión del prosaísmo en soberbia lírica" (23).

Habría que añadir la importancia de un elemento más: la música. Dadas las características que hemos comentado -los glosarios de otras ciencias, las rupturas rítmicas y sintácticas, los desajustes semánticos a los que hacía alusión Ulalume, la oralidad e incluso el prosaísmo-, la música verbal alcanza en Deniz frutos infrecuentes, más si advertimos su parentesco con ciertas tendencias musicales del s. XX (Ravel, Debussy, etc.), en las que, en medio de una armonía al parecer destruida o, al menos, armada de otra manera, vemos aparecer frases completas, hechas a la manera tradicional, allá, lejos, contrastando con las imperantes frases novedosas. Si el versículo es la forma de Deniz, la tirada larga a caballo entre la prosa y la poesía, con una acentuación más de aquella que de ésta, no es raro escuchar de pronto no sólo heptasílabos y octosílabos, sino toda la variedad del arte mayor. En un brillante texto aparecido -no debe extrañarnos- en una revista de música (24), Deniz se sorprendía de que "después de publicar tres libros [el artículo es de 1987] plagados de alusiones musicales" casi nadie las hubiera advertido, y culpaba de ello a "la impermeabilidad a la música de la mayoría de los expertos en poesía".

De cualquier manera, el texto de Deniz se dedica a demostrar la poca cosa que resulta la poesía delante de la música, al grado de llegar a decir que aquélla "es prescindible, farragosa, poco de fiar, por lo general infumable", mientras que ésta "es necesaria, grata muchas veces, y a cada momento prodigiosa". Y remataba: "La poesía fabrica, a lo sumo, mundúsculos discutibles. A la música en cambio, se le adhieren tremendos jirones de vida, de lugares y tiempos, con todos sus colores, olores y sabores -y esto sin dejar de ser lo principal, o sea, música".

Si no precisamente su postura frente a la poesía -aunque es cierto que algo hay de eso-, el texto de Deniz demuestra el lugar que para él tiene la música. En ningún poeta aparece tanta música. Se trata, como él mismo se describe, de "el curioso caso de un autor de poemas y cosas así para quien mucha música (y quienes la escribieron) forma parte del medio ambiente en grado igual o aún mayor que la mayonesa, el cuarto menguante o Marco Polo". Entre otros "ingredientes", referencias, términos

del glosario musical y hasta músicos aparecen una y otra vez en sus poemas.

Una última característica fundamental presenta la poesía de Deniz. Si la hemos dejado a un lado hasta ahora -apenas la nombramos más arriba-, ha sido porque no se trata ya de un artificio literario o de un recurso artístico, sino de una posición general: la ironía. 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): las instituciones, los ideales, el amor, la poesía y los poetas; en fin, todo cuanto lo 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 belligerante, en armas. No cree en nada ni en nadie, pero no se detiene allí; también ataca. Si conforme avanza su poesía las rupturas sintácticas se afinan y dejan de aparecer con la primera frecuencia, la belligerancia se vuelve frontal, más clara. Su último libro, *Grosso modo* (1988), abunda de tal manera en agresiones que éstas forman una sección aparte, "Tropos al sol", cuyo epígrafe dice expresamente, citando a Alfonso Reyes, que si ayer miró las cosas "con sorna", hoy las contempla "con ira".

En el caso de Deniz, la crítica devastadora y la apertura al mundo se concilian en la ironía. Apertura sí, pero crítica. No debe sorprendernos el que los mensajes de una poesía sublevada resulten de igual forma sublevados. Como explica Eduardo Milán, la de Deniz "rompe con ese código de aceptación donde se sitúa el lector común, que requiere de productos que tranquilicen su 'conciencia' poética" (25).

Durante las últimas décadas ha cobrado enorme auge un tipo de poesía que pretende recrear ambientes y escenas históricas -reales o ficticias- del pasado. La posición de Deniz al respecto es de una ironía sintomática. Mientras Borges imagina el momento en el cual Browning decide ser poeta, y Antonio Colinas las palabras de Casanova cuando acepta encargarse de la biblioteca del conde de Waldstein, o, más cerca de nosotros, mientras José Emilio Pacheco reconstruye la cavilación de fray Antonio de Guevara en la antesala de Carlos V, o las ideas de Ortega y Gasset mirando al viento, a Deniz le parece infinitamente más interesante revivir a Fraates quinto, rey de Partia, firmando un tratado de paz en una isleta del Eufrates (nótese la sonoridad de cada palabra y el parentesco fónico que guardan), o a Maultasch, reina horrible del s. XIV; es decir, a personajes más bien intrascendentes, de los que nadie habla y de los que, en fin, poco se ocupa de la historiografía. Si en un poema aparece Sor Juana, su aparición recobra un momento íntimo: no escribiendo el *Sueño* ni luchando contra la Inquisición, sino tendida en la hierba después de un baño campestre.

Deniz no niega la posibilidad poética de los momentos del pasado sino su grandeza. No sólo no cree en las grandezas de la historia, sino que ésta le parece, simplemente, que no tiene sentido. De ahí que desentierre a personajes nimios y momentos olvidados.

Si es cierto que la ironía de Deniz puede resultar a ratos amarga, en general posee un gran sentido del humor. Donde el lector común menos se lo espera, acostumbrado a la solemnidad tradicional de la poesía mexicana, Deniz mete una broma o de plano un chiste. Como admite Sandro Cohen, se trata de "uno de los pocos poetas mexicanos capaces de

utilizar el humor como recurso retórico" (26), porque no se queda sólo en humor. "Deniz transgrede la condición efímera del chiste y lo vuelve objeto de reflexión. Pero no una reflexión a secas, sino con gracia" (27), como ha explicado Josué Ramírez.

En este sentido hay un punto clave: Deniz es un poeta antiolemne, "pero no desde la facilidad", como dice Christopher Domínguez, "sino la combinación del ingenio punzante con la más exigente indagación intelectual" (28). Aquí Eduardo Milán es nuevamente definitivo al decir que "con Deniz la poesía mexicana deja de ser solemne y empieza a caminar por callejones claros y vivos" (29).

Su antiolemnidad tiene mucho que ver con su procedencia. Como queda dicho, Deniz no proviene de la poesía, mucho menos de la literatura. Si para David Huerta se trata de un escritor "absolutamente original en cualquier medio o ambiente literario, precisamente porque es antiliterario con una intensidad única e intransigente" (30), para Milán, Deniz proviene, simplemente, de la vida. "Una escritura", dice "contra la solemnidad literaria, contra el estreñimiento de recursos, contra la corrección del diccionario. Una escritura a favor del movimiento, a favor de la vida, esto es, del lenguaje mismo" (31).

En Deniz corresponden admirablemente la personalidad y la obra. Sus poemas cuentan las cosas que le suceden, tal como son, con toda la crudeza de la realidad cotidiana. En este sentido, es justa y atinada la observación de Sandro Cohen: Deniz "capta y transmite lo terriblemente ridículos y tiernos que podemos ser al mismo tiempo" (32). Al margen de toda discusión, la dicotomía Almela-Deniz responde fundamentalmente a esa exposición de la realidad. En Almela, la ironía, la antiolemnidad y la sublevación están plantadas hasta el centro de los huesos.

Deniz -el poeta, el crítico insalvable- dice lo que Almela -el traductor insustituible, el hosco erudito- no puede decir, lo que se calla. La primera persona de sus poemas resulta verosímil porque no tiene nada que ocultar. No hay ocultamiento ni invención, y por ello hay que desechar la posibilidad de la heteronimia. Almela aporta la experiencia vital y Deniz actúa su lenguaje. Este habla por aquel y "más que su autor", como explica Milán, es el "personaje de su lenguaje" (33). Fernando García Ramírez es muy claro cuando indica que "Almela crea a Deniz y éste, a su vez, dada su calidad de fantasma, atraviesa sin pasmo muros que antes nadie se había atrevido siquiera a rozar" (34). Almela mismo reconoce que el seudónimo (ese "Deniz", que es "mar", en turco) se debe a causas nimias, ante todo personales. Para terminar con cualquier confusión, es oportuno recordar que Almela no sólo firma con su nombre verdadero sus incursiones en la prosa (35), sino también sus frecuentemente encarnizados textos críticos (36).

Juan Almela es, pues, el traductor y el crítico, y Gerardo Deniz el poeta. Las dos caras, en fin, de la misma moneda extraordinaria.

El trabajo que presento a continuación es un recorrido por los cinco libros de poesía que Gerardo Deniz ha publicado hasta la fecha. Excluyo, por tratarse de una antología, *Mansalva* (1987). Por las características de la obra de Deniz, el método de análisis más conveniente tendría que acercarse al que Dámaso Alonso aplicó a las *Soledades* de Góngora, esto es, extraer el significado riguroso de cada palabra, y de cada oración, para poner en claro el sentido, o los sentidos aparentemente ocultos de cada

poema. Para ello, elegí una sección de su primer libro, *Adrede* ("Vacación y desquite"), otra del segundo, *Gatuperto* ("Natércia"), y una más del último, *Grosso modo* ("Fosfenos"). Del tercero, *Enroque*, libro de poemas no agrupados en secciones, escogí los que me parecen los mejores o los más representativos. De *Picos pardos*, el cuarto, y debido a sus especiales características de poema narrativo largo, tomé un aspecto, o dos, que me siguen pareciendo centrales.

Durante seis meses, de abril a septiembre de 1989, me reuní con Gerardo Deniz una vez por semana para hablar fundamentalmente de su poesía. En ese tiempo recorrimos sus libros (con especial atención las partes elegidas) y analizamos con todo detenimiento sus poemas, verso a verso y, donde fuera necesario, palabra a palabra, con el fin de poner en claro hasta el último resquicio de confusión o de oscuridad. Con interés y con un poco de paciencia, el rigor de la literalidad termina por imponerse. Si nos habíamos enfrentado a textos "cerrados", y una o dos pistas eran casi suficientes, el análisis detenido arroja resultados sorprendentes.

Además de estas "visitas guiadas", a lo largo del trabajo hago uso, por un lado, de las definiciones textuales del diccionario de las voces infrecuentes que abundan en la poesía de Deniz; por el otro, de una valiosa colección de prosas explicativas de sus poemas, que el poeta ha ido escribiendo a lo largo de los años por petición expresa de sus amigos.

Como afirma Dámaso Alonso hablando de Góngora, "una cosa es la dificultad y otra la incomprendibilidad o la carencia de sentido"(37). 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 traspuesto los obstáculos del lenguaje, aparece en el fondo de aquello que parecía inconexo a primera vista, una perfecta trabazón lógica [...] No oscuridad: sí dificultad. Pero, tras estas dificultades, la más rutilante iluminación".

Notas

* La mitad de las citas utilizadas en esta introducción se refieren a trabajos que fueron publicados en un lapso de -apenas- dos años y medio, entre noviembre de 1986 y mayo de 1989.

1. Eduardo Milán. *El Semanario Cultural de Novedades*, vol. VI, núm. 298, 3 de enero de 1988.
2. Margarita Peña. *La Cultura en México*, núm. 465, revista *Siempre*, núm. 915, 6 de enero de 1971.
3. Germán Pardo García. *Nivel*, gaceta de cultura, núm. 99, 25 de marzo de 1971.
4. Ramón Xirau. *Mito y poesía*, UNAM, 1973 (antes en *Diálogos*)
5. Ramón Xirau. *Siete*, publicación quincenal de la SEP, vol. 2, núm. 11, 27 de junio de 1973.
6. Germán Pardo García. Artículo citado.
7. Miguel Donoso Pareja. *El día*, 5 de abril de 1979.
8. Efraín Huerta. *El día*, 29 de abril de 1979.
9. Octavio Paz. *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 195 (antes en *La Cultura en México*)
10. Germán Pardo García. Artículo citado.
11. David Huerta. "Figuraciones de la pirámide", *Camp de l'arpa*, Barcelona, núm. 74, abril de 1980; Eduardo Milán. *El Semanario Cultural de Novedades*, vol. VII, núm. 245, 28 de diciembre de 1986.

12. Ulalume González de León. *Vuelta*, núm.21, agosto de 1978.
13. *Ibidem*.
14. José María Espinasa. *Vuelta*, núm.135, febrero de 1988.
15. Julio Hubbard. *Vuelta*, núm.150, mayo de 1989.
16. José Gorostiza. "Notas sobre poesía", en *Muerte sin fin y otros poemas*, Lecturas Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, 1a. ed., México, 1983, p.19.
17. José Joaquín Blanco. *Crónica de poesía mexicana*, Ed. Katún, 4a. edición, México, 1983 (antes en *La Cultura en México*)
18. David Huerta. *La semana cultural*, sección literaria, Radio Universidad, domingo 21 de enero de 1979.
19. Ezra Pound. "Canto CXX", *Cantares completos*, traducción de José Vázquez Amaral, Joaquín Mortiz, 1a.reimpresión de la 1a.ed., México, 1984, p.731.
20. Aurelio Aslain. *Vuelta*, núm.120, noviembre de 1986.
21. T.S.Eliot. "La canción de amor de J.Alfred Prufrock", *Poesías reunidas (1909-1962)*, traducción de José María Valverde, Alianza Ed., 3a.ed., Madrid, 1981, p.27.
22. T.S.Eliot. "El servicio del domingo por la mañana de Mr. Eliot", *op.cit.*, p.71.
23. Christopher Domínguez Michael. *Proceso*, núm.580, 14 de diciembre de 1987.
24. Gerardo Deniz. "Algo sobre música y poesía", *Pauta*, vol.VI, núm.22, abril de 1987.
25. Eduardo Milán. *El Semanario Cultural de Novedades*, vol.VI, núm.298, 3 de enero de 1988.
26. Sandro Cohen. *Sábado, unomásuno*, 13 de febrero de 1988.
27. Josué Ramírez. *El Semanario Cultural de Novedades*, vol.VII, núm.362, 26 de marzo de 1989.
28. Christopher Domínguez Michael. Artículo citado.
29. Eduardo Milán. *El Semanario Cultural de Novedades*, vol.VI, núm.274, 19 de julio de 1987.
30. David Huerta. "Figuraciones de la pirámide", *Camp de l'arpa*, Barcelona, núm.74, abril de 1980.
31. Eduardo Milán. *Vuelta*, núm. 129, agosto de 1987.
32. Sandro Cohen. Artículo citado.
33. Eduardo Milán. *Ibid*.
34. Fernando García Ramírez. *El Semanario Cultural de Novedades*, vol.VII, núm.322, 19 de junio de 1988.
35. Un ejemplo: Juan Almela, "Colmo", *El Semanario Cultural de Novedades*, 16 de agosto de 1987.
36. Dos ejemplos: Juan Almela, "En busca de dimensiones perdidas", *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm.190, octubre de 1986 -con la particularidad de que en ese número aparece otro texto suyo firmado como Gerardo Deniz ("Cuando ya la frambuesa"); y Juan Almela, "Septante doomsday de don Alfonso" - texto muy recomendable-. *El Semanario Cultural de Novedades*, 17 de septiembre de 1989.
37. Dámaso Alonso. "Claridad y belleza de las Soledades", en *Soledades*, Alianza Ed., 1a.ed., Madrid, 1982, p.30.

En su reseña-artículo de 1970 (1), Octavio Paz dividía *Adrede*, de Gerardo Deniz (libro que él mismo había recomendado para su publicación), en dos *movimientos*. En el primero, según él, Deniz pasaba "de los ejercicios retóricos a un lenguaje denso como las congregaciones de las nubes, espléndido como las confederaciones del mármol y el mar". Paz llamaba a estos poemas *composiciones*. El segundo movimiento, lo que él llamaba *descomposiciones*, era el momento en el que "esas aglomeraciones de sonidos y sentidos pierden la compostura: la cólera afrenta a las frentes, la estupidez babea entre las barbas, los senos se arrugan y las panzas se hinchan, mal de San Vito de la estrofa, se declara la lepra en la página, infección del lenguaje por las significaciones sórdidas, por el sinsentido común, la *realité rugueuse* es vana como una nuez, el poema es una suntuosa enfermedad sintáctica".

A nadie pasa desapercibido el gran contraste que hay entre las primeras páginas del libro y las demás. Esa primera sección ("Poemas"), contiene *composiciones* hasta 1958 inclusive. El mismo Paz reconoce que se trata de "ejercicios que nos sorprenden por su impecable perfección pero que no son sino eso: ejercicios". En realidad la sección contiene poemas juveniles (muy a la manera moderna de los *Contemporáneos*) y sonetos, coleccionados bajo dos rubros: "De mayo" (siete sonetos) y "De ruina" (tres).

Después de leído el último soneto ("Luto gentil al orden despojado/ concede palmo a palmo la maleza") nos encontramos delante de un texto ("Estrofa", 1963, 1966) que no sólo no se parece a las primeras veintisiete páginas, sino que no se parece a nada que hayamos leído en español. A pesar de que el mismo Deniz haya confesado que fue en los sonetos donde comenzó a desarrollar ese lenguaje exuberante, esa temática desacostumbrada que lo caracteriza, en los que mantuvo para la primera sección de *Adrede* no existen, ni de lejos, las audacias y rarezas de la "Estrofa". Más cercanos están, como lo ha hecho notar Pablo Mora (2), de Alí Chumacero, que del mismo Deniz.

Tenemos, entonces, que de súbito la página se nos llena de lepra, la sintaxis del poema se nos enferma con suntuosidad. Matizando lo que dice Paz habría que dividir *Adrede*, sí, en dos partes, sí, en *composiciones* y *descomposiciones*, pero de una manera más radical. Las primeras, las *composiciones*, esos ejercicios planos y retóricos, esas primeras manifestaciones de un poeta equis, por un lado, y las segundas, las *descomposiciones*, a partir de la página treinta y no antes, el nacimiento verdadero, nítido, del poeta Deniz. Claro que no por eso no debemos agradecerle al mismo Deniz que haya conservado aquellas (no diré primeras) manifestaciones poéticas. Como en el caso de Alberti, como en el caso del mismo Paz, el desarrollo como poeta de Gerardo Deniz es tan interesante como los resultados concretos, los poemas, de ese desarrollo. Además, qué buena oportunidad para asistir a lo que había antes, en el lugar de estos hermosos e inusuales edificios. (Con decir que "Estrofa" celebra el verdadero nacimiento de Deniz no quiero decir que Juan Almela no hubiera escrito verdaderas páginas previamente. El mismo se sorprende de que se hayan conservado esos poemas de la sección "Poemas" -no pienso solamente en los sonetos- y no otros, que los había. Voy a reproducir, como muestra, este poema predeniciano, digámoslo así,

que, a mí parecer, habla solo. Resulta curioso advertir que su tema, la muerte, no vuelve a aparecer en la obra de Deniz, al menos de esta manera, sino hasta la última parte de su último libro, *Grosso modo*. Si no estamos delante, ya, de Deniz, hay un poeta, cómo negarlo, en estas líneas:

El nudo se ha deshecho, la amarra se soltó:
nunca antes sucedió de esta manera. Ahora
algo antiguo cruzará poco a poco la memoria;
sin eco, puerta a puerta, paso a paso,
despacio. callará. Queda bien poco, puede ser el
silencio
contemplando en silencio tan en vano
como entonces.

¿No sabías? Ahora
hay un hombre de menos, hay ventanas
que nadie sabrá abrir.
Tú perduras, raíz enamorada;
algo más, algo antiguo contigo quedará.)

En resumen: no creo que el primer movimiento -aceptando la división de Paz- consista en un paso de los ejercicios retóricos al lenguaje denso y espléndido como nubes o mar. Justamente la división entre un movimiento y otro radica en eso. Primer movimiento, el poema juvenil, el ejercicio retórico: un poeta. Segundo movimiento, la rebelión, la lepra, el adensamiento, el otro idioma: Deniz; pero, ¿en qué consiste en realidad este segundo momento del libro? ¿De dónde proviene esa *lepra*? ¿Por qué es tan definitiva?

Los fenómenos que se presentan a partir de "Estrofa" son, fundamentalmente, extrañas construcciones, sintaxis anormal, a veces monstruosa: sujetos elididos, uso de guiones que unas veces rompen y otras introducen ritmos y sentidos, cacofonía y eufonía deliberadas, uso de imágenes insólitas, colocación aparentemente caprichosa de los acentos con los ritmos que esto provoca, multilingüismo, aliteración, presencia inesperada de conocimientos científicos, neologismos, etc. Nada mejor que tomar entera una de las secciones de *Adrede* para advertir los adredes, para hablar *in situ* de los fenómenos anteriormente ennumerados, para irnos, en fin, familiarizando con la poesía deniciana.

Ya entrados en intimidad con el diccionario, después, sobre todo, de "Estrofa" (la sección que analizaremos, "Vacación y desquite", 1966, es la inmediatamente posterior), nada me cuesta confirmar que *vacación* es la suspensión del trabajo, y *desquite* la acción de restaurar la pérdida sufrida. Se trata, pues, del desquite obrado en relación a una pérdida sufrida (digámoslo así) durante una vacación. El poema "Intersección" (GEOM. Punto común a dos líneas que se cruzan), comprueba no sólo las dos ocasiones -por usar la palabra que titula otra parte del libro-, sino también la presencia de dos personajes femeninos, uno de la vacación (¿la pérdida sufrida?), y otro del desquite. Mientras el cuerpo de la primera es objeto de visiones sensuales pero alejadas, vividas pero no vividas, el de la segunda, de tan tenerlo, es objeto de un trabajo de filólogo, como si se tratara de un "hermoso códice de Bizancio" al que se le descubren variantes, se le marcan obelos, se le murmuran escolios y se le hacen anotaciones. Dos estancias en playas junto al mar (seguramente la misma si se trata de un desquite verdadero). Pero vayamos poema por poema.

El primero (son doce en total), "Tarde", es una exacerbación del tacto provocada por el calor, y, por supuesto, por la presencia de esa primera mujer (de nombre "positivista" -razón o luz o sí o experiencia o clara o aurora- si hacemos caso de un verso de otro poema de la sección: "Sentimental"). La primera estrofa abunda en ello:

la sensitiva unánime del bosque tocada por la hoguera

las corolas que gimieran acaso al menor roce, mustias de savia pegajosa que se adensa y se angosta

Más abajo:

el pismo en la piel

es como el limbo doloroso y tierno de esas hojas tan grandes

Sin embargo ese alarde táctil, esa presencia del mundo para ser tocado de nada vale:

-oh ineptos,

tacto sin yemas, nariz sin alas,

al vislumbrar las hijas de los hombres.

La construcción sigue siendo lo más atractivo del poema. Veamos el primer verso:

Tal por las estaciones del discurso se aquietan las palabras plantea una relación, por el relativo *tal* usado como sinónimo de *como*, comparativo, que no se resuelve sino hasta el último verso, catorce renglones después.

Como pájaros tristes en el calor del día.

La primera lectura del poema nos engaña. Como por "las estaciones del discurso se aquietan las palabras" así "la sensitiva unánime del bosque tocada por la hoguera/ se agazapa taciturna soñando nubarrones presentes". Puede ser. El poema es un prisma y puede permitir lecturas hacia varios sentidos. Pero es más exacto si detenidamente encontramos que el comparativo se refiere, aun expresado en el primer verso, al último. El poema es una descripción de la sensación del tacto (no lograda, claro, con el cuerpo deseado), entre los dos elementos de una comparación que, además, es de lo más atinada. Veo claramente (la buena poesía nos deja ver) a las palabras, "con los picos entreabiertos una a una", "por las estaciones del discurso", aquietándose, "como pájaros tristes en el calor del día".

En el primer verso del poema se nos da el primer elemento de la metáfora: palabras. El segundo, pájaros (pájaros como palabras), en el último. Como los pájaros de *Oiseaux tristes* de Ravel -obra citada al calce del poema-, tristes, abrumados en el calor de la tarde, así las palabras en ese lugar caluroso (¿y triste?) hasta el bochorno.

Si para la descripción de esa sensación de tacto se ha servido de plantas acaloradas en medio de la tarde. Deniz no deja pasar la ocasión de comparar -en versos que ya cité- "el pismo de la piel" con el limbo (BOT. Lámina de la hoja) "doloroso y tierno de esas hojas tan grandes".

En fin, como las palabras aquietadas (silencio), como la piel pasmada delante de esas "hijas de los hombres", así los "pájaros tristes en el calor del día". Y cómo, delante de todo ese tacto, en medio de ese calor, cómo es imposible el contacto con la mujer aparecida.

Desde su entrada

Y en los vasos empañados un gusto distante como en frío
crisol del alba

el segundo poema de la sección, "Mariposas" apela nuevamente a los senotidos. Ese "gusto distante" se convierte, versos abajo, en un sonido particularísimo de falenas (Mariposas nocturnas) azotando toda la noche los focos de unas lámparas. Notemos que el poema empieza con la conjunción *y*, artificio muy usado por Deniz, que nos indica que lo que escuchamos es una parte, un fragmento sólo de algo mayor. Si no fuera por sus particulares características (el primer verbo, por ejemplo, no aparece sino hasta el quinto verso) se diría que, por su inicio, se trata de un poema conversacional. Recuerdo el inicio de ese hermoso poema de Byron:

So we'll go no more a-roving
So late into the night

("Por lo tanto nunca más pasaremos/ hasta las altas horas de la noche"), donde lo que leemos es la conclusión, el efecto de algo, en este caso la ruptura amorosa, que no se dice directamente. Claro que está más dicho, y mejor, que si se nos dijera con todas las letras. Cuestión de artificio. La característica que hace inusual la construcción del poema no es sólo que el primer verbo aparezca hasta el quinto verso, sino que sólo aparecen dos verbos (el segundo, hasta el noveno verso). Veamos:

Y en los vasos empañados un gusto distante como en frío
crisol del alba. Qué afán incurable de hojas secas en las
luces, ahí arriba,
de antifaces marcados con polen y ceniza
de otra lumbre. Del susurro a las pausas, toda la noche
un quehacer inacabable -jirones cobrizos, zozobra rumbo a las
grandes lluvias
siempre posibles.

Dijera el día

Toda una descripción, toda la descripción de las mariposas (no me voy a detener a subrayar la exactitud de "afán incurable de hojas secas", "de antifaces marcados con polen y ceniza/ de otra lumbre") dándole la necesaria sonoridad a esa larga noche de conversación. Ese primer verbo *dijera* que, además, es pretérito de subjuntivo con carácter de condicional (es decir, nada más alejado del ámbito real del presente del indicativo) expresa un deseo, el deseo que está detrás del poema dándole sentido:

Dijera el día

en qué cortezas o sinsabores,
en qué ciudades hindúes devoradas hace siglos por la selva
son a las alas oscuras clemencia los derroches del sol egoísta,
y al rumor
medida cierta este lance de espadas que empieza.

El fragmento es muy interesante y no tiene gemelo en el resto de la obra deniciana. Después del primer verbo *dijera*, "en qué cortezas o sinsabores" y "en qué ciudades hindúes devoradas hace siglos por la selva" son dos locativos donde Deniz sitúa su complicada imagen. El segundo de ellos tiene un aire claramente distinguible en *El libro de las tierras vírgenes* de Kipling, libro citado en otro lugar de *Adrede*. La imagen dice que "los derroches del sol" son clemencia para "las alas oscuras" y para el rumor es "medida cierta este lance de espadas que empieza". Además de la hermosa imagen, el final tiene un atractivo más: acostumbra a la falta de verbos que caracteriza al poema, no debe asombrarnos que falte uno más. A las "alas oscuras" son clemencia "los derroches del sol", eso: *son*. Pero en

y al rumor

medida cierta este lance de espadas que empieza

falta el verbo *es*, que, en orden lógico, iría entre *rumor* y *medida*, es decir: "y al rumor/ [es] medida cierta este lance". Como está, lo que pensamos es que *son* es el verbo que falta y leemos, violentando:

y al rumor
[son] medida cierta este lance de espadas que
empieza.

En el tercer poema, "Duda", nos encontramos por vez primera con la mujer (de nombre positivista) en persona. La primera parte del poema nos la entrega así:

Mercurial,
suma de alboradas en la frecuentación del silencio,
ciervo cercado de rigor y bruma

Es decir: cambiante, suma de mañanas frecuentando el silencio de no hablarnos, ciervo riguroso (¿con el poeta?), de bruma (¿por la mañana?)

y de esa envidia que al caer la noche,
mientras se oyen todavía los niños afuera,
se ponen la garganta

¿envidia de no haberla tenido previamente? Y allí, en medio, la imagen:
-el pájaro vuela en círculos,

desciende,

y al llegar tiende las garras anhelantes-

el pájaro que puede ser el solo recuerdo, de veras, de un pájaro, y su mera descripción realista, o, atendiendo a su colocación dentro del poema, una imagen, y tremenda, para *envidia*, que se pone en la garganta

desde cualquier retorno,
desde quién sabe qué amistad.

La segunda estrofa comienza con un "Porque creerlo es fácil, sí" y la partícula de objeto directo *lo*, que debe referirse a *envidia*, a que llegue también la *envidia*, si hablamos de ella, de la *mercurial*, nos hace pensar que a lo mejor Deniz se está refiriendo a alguna otra cosa. No queda muy claro. De cualquier manera

creerlo es fácil, sí,
aún en estas fechas que a veces huelen como el agua
de flores que se tiran, como el agua
del manglar, fría en lo hondo y que se pudre sin
prisa. Feliz lenguaje
y la paciencia de la lluvia en los cristales, esta certeza de
climas y de floras
o la figura hermosa de muchacha huesuda sacudiendo sus
sandalias en la playa.

El *feliz lenguaje* rompe con el orden lineal de lo que se iba diciendo, y nos lanza por un camino aparte, lateral. A partir de *feliz lenguaje* no aparecen verbos, sino en estado nominal; se trata de una frase nominal. Y a partir de allí, un reconocimiento: "Feliz lenguaje", el de la realidad, lenguaje de lluvia, "esta certeza de climas y de floras" o simplemente ella misma:

la figura hermosa de muchacha huesuda sacudiendo sus
sandalias en la playa.

"Hueledenoché" no es solamente uno de los mejores poemas de la sección, sino también uno de los más claros para comprender la poética general de Deniz.

Terrestre es la noche en los lagos y también lo es en esa flor llamada hueledenoche, flor que olemos y no vemos. (Unir las palabras de los nombres compuestos de ciertas cosas es algo que practica con frecuencia Deniz. Aquí *hueledenoche*; en otras partes, *arcoíris*, *pavorreal*, *sacorroto*, etc.)

La pregunta: esa flor ¿existe en realidad? Después del cuestionamiento, y utilizando los eternos guiones, Deniz metaforiza, imagina y pasa a jugar con la existencia invisible, y no inodora, del hueledenoche. Pero vayamos al poema:

Terrestre la noche abierta en tantos lagos redondos
(comparten sin saberlo las cosas del cielo)
ya que reflejan, todos, el cielo (qué manera de decirlo: que compartan, y sin saberlo, las cosas del cielo)
y ahora también, de pronto,
porque ese olor, que no miramos, es sólo de pronto que nos asalta,
inesperado
en esa flor de las afueras,
esa flor hecha casi

¡casi!

de aire,
aroma sólo y que tal vez no existe
Y aquí, después del guión (mejor: después de cada guión), se abre una posible explicación del olor fuereño:

-o es la vocal más honda, ya silencio;
la o (¿la o?), la misma letra usada para abrir la posibilidad, ya en el silencio (recordemos: se trata de describir ese olor o, al menos, la sensación que nos produce). Más complicada, y no por eso menos exacta, es la siguiente analogía:

es un monarca débil recorriendo a tientas
la quietud de su reino amenazado
imagen que, como veremos, se repite ya no para describir un aroma, al final de otro poema de Deniz, *Picos pardos*. Qué bien, qué claramente miramos el olor del hueledenoche como "un monarca débil recorriendo a tientas" (¡a tientas!), y luego, ese endecasílabo melódico -acentuado en 3, 6 y 10-:

la quietud de su reino amenazado
amenazado, por supuesto, ya que nada más frágil que ese olor que ganamos así, tan dicha inmerecida, como sin más perdemos para siempre, aun regresando al lugar donde lo percibimos por primera vez. Otro guión y -carencias del idioma y erosiones de espacio,

escándalo del sueño cuando el pezón despierta en la punta de la lengua bajo su túnica de pétalo marchito donde, llevado más lejos, ya más bien es el lenguaje una mera torpeza para querer decirlo todo, al reconocer que el aroma y su descripción misma debe seguir estando más cerca de la sensación que de la palabra. No podemos dejar de advertir que el sustantivo *erosiones* -que hace referencia a los desgastes progresivos, a las cosas que se desgastan poco a poco- no esté calificado por un adjetivo (en este caso, seguramente *lentas*) como indica la gramática, sino por un adverbio, originalmente para calificar no sustantivos sino verbos. *Lento* es un epíteto de *erosiones*: ¿qué tal cambiarlo por *despacio*? Hay más de sensación que de cosa real, a qué dudarlo, en ese "escándalo del sueño cuando el pezón despierta" y no al revés: "en la punta de la lengua", y luego esa imagen extraordinaria, hermosa, exactísima de "bajo su túnica de pétalo marchito" donde Deniz

hace uso de su mejor, de su más refinada cualidad poética para describir al pezón bajo algo tan pesado como puede ser una *túnica*, hecha de algo tan liviano (nada más liviano que) un *pétalo* y rematar dándole no sólo la textura (sí, la textura), sino también la perfecta unión a los extremos de la metáfora: *marchito*:

bajo su túnica de pétalo marchito.

Veamos el final:

Ante las fronteras pernocta el mar y por su piel salada
discurren ciertos signos,
dédalos de algas pardas.

Cosas son de lo oscuro.

Volvemos al *leit motiv* de la sección, el mar -que no habíamos perdido del todo si consideramos que también (y más que nadie), el mar comparte "sin saberlo las cosas del cielo"-, para aceptar que "por su piel salada discurren ciertos signos", cosas, también (y aquí el reconocimiento de impotencia descriptiva delante de la sensación), repito, como el huedelenoche, pertenecientes a "lo oscuro", esos "dédalos de algas pardas", flores también pero de otra manera, ya no terrestres como lo pedía el primer verso, sino marinas

El poema "Siesta" está construido, adrede, al revés del orden aparentemente lógico, o, al menos así lo hace sospechar esa estructura dividida en dos y que comienza, como el *So we'll no go a-roving* citado, con una, en este caso, conjunción disyuntiva:

O salir sin hacer ruido al golpe del día
idea reforzada por el inicio de la segunda parte del poema, la cual dice lo contrario que la primera: "Dejar aquí".

Dos lecturas: primera, *salir* se refiere a salir del cuarto sólo con la mente, durante la siesta, dejando *aquí* el cuerpo. Segunda, o salir o dejar aquí, la doble posibilidad armada, como he dicho, al revés, ya que habría que decir, más bien: "dejar aquí" el cuerpo "o salir sin hacer ruido". Parece más convincente la segunda.

Todos los verbos principales del poema son infinitivos, cosa que al final queda evidenciada en

Por las terrazas desiertas, infinitivos clavados como insectos
pacíficos

todo, de esa manera, hechizado por el calor de la hora, quietísimo, ahí sí sin opción, ya que saliendo o no, no hay actividad, como en el desquite donde hallamos también un desquite verbal.

El poema está lleno de sensaciones producidas por el calor, el deseo, etc. La primera parte propone, de salir, el ir

a *palpar* la humedad que vive en los muros, detrás de
trepadoras y tallos *volubles*

quemarse pies y manos con barandales *blancos* y baldosas
muy *secas*,

mirar desde abajo una ventana de hotel igual a tantas
mientras en este minuto dejado solo la *brisa reactiva* sigue
vuelta hacia el mar

-y por este mar se va hasta Borneo-,
ni las velas *respiran*.

No carente de sensaciones, la segunda parte (primera en orden lógico) propone más bien

Dejar aquí

en trance vegetal el cargamento de géneros y frutos
empedernidos, sargazo de sal y penumbra,
el cuerpo (hermosa comparación: durante el sueño el cuerpo es un
sargazo, un alga superficial, arriba de la hondura en la que estamos)
los talones fríos
entre ese olor a pintura nueva en los rincones
y a cedro inmortal en el armario -prosodia que el sol
desconoce.

Y al final, antes de llamar a los infinitivos "insectos pacíficos", la
sensación mayor (después de palpar, quemarse, mirar, hacer ruido, etc.),
nítida, clarísima, de

Y ahora
apartar despacio de la piel el oído
y el resultado, repito, claro, nítido, en un nítido y claro endecasílabo
heroico
con un sonar de espuma en la ribera.

Por su inicio -ahora la conjunción y-, "Duermevela" puede ser una
continuación del poema anterior (cuando es profusa la *siesta*, imposible
dormir de inmediato a pierna suelta, llegada la noche), o, también, de algo
que no sabemos. Poco importa. Continuación, en todo caso fragmento de
un razonamiento que no conocemos del todo, "Duermevela" habla de la
noche delante de la bahía (¿Acapulco?):

y su círculo de constelaciones obedientes
fijas, las luces de los hoteles (en un poema posterior, "Pedregal", de
Enroque, Deniz también compara las luces del paisaje con constelaciones:
"Ya llegarán astrólogos que expliquen", dice), el sonido y el movimiento de
barca sin luces, una larga retórica en pilas y estrídulos
-las cosas incesantes

al pie de la ventana.
El clima (calor, calor) vuelve a apoderarse del poema:
No lloverá esta vez,
ni el viento trazará sobre el flanco del agua sus renglones
huidizos,
mas será una ley de licores pausados en todas las frondas,
gutación y ligamaza en las estancias abiertas,
como la ofrenda que fermenta en el templo a osuras.

Y la misteriosa imagen final que no es otra cosa que la vuelta, nuevamente
solo, al lecho:

Por el hilo de araña del descenso
llega otra vez a la almohada el perfil seguro.

En contra de toda gramática, Deniz comienza el poema "Augurio",
sexto de la sección, con un *Abre...* utilizado como verbo impersonal. Sin
embargo, a diferencia de éstos (así como decimos *llueve* o *relampaguea*) el
abre conserva su calidad de transitivo, es decir, conserva el complemento:

Abre en la espuma prisiones instantáneas
y es caudal de nuevo y deshielo de ayer adolescente

Las palabras *espuma*, *caudal* y *deshielo* anuncian la nueva aparición
del mar. El poema se llama, repito, "Augurio", pero basta una veloz lectura
para advertir que se trata de un mal-*Augurio*, o de varios. Podemos decirlo
así: el mar o, mejor, una ola "abre en la espuma prisiones instantáneas";
hay "cuerpos de hoja caediza"; un "desplome solemne de nubes
tramontanas hacia la ciudad calada de gris y sordina". "Todo se ha puesto

lento/ y azaroso". De esa forma -concluye la estrofa-, lenta y azarosa, "vuela el pelicano a su escollo". No sólo esta última descripción del vuelo del pelicano nos hace pensar en el fin de la vacación, donde, como hemos visto, a pesar del clima, el deseo y la disposición, a nada se ha llegado; también nos lo dicen los versos de la segunda y última estrofa:

En arena de memoria sigilada durarán mucho los rastros, en una nieve conversa,

y como la oruga de primavera que es un San Sebastián volviendo del martirio, rama adelante,

por dentro procesiones,

procesiones.

En fin: el augurio dice que a nada va a llegar todo esto. Que sí, que son rastros que quedarán en la arena (la "nieve conversa", muy del gusto gongorino) de la memoria sellada; que seguramente durarán mucho aunque, por lo pronto, como la oruga *procesionaria* (tipo de oruga que gusta de formar ferrocarriles inacabables; no tiene pelos largos: lo de San Sebastián -muerto a flechazos- alude a otros tipos de orugas caracterizadas por los pelos erizados)

es un San Sebastián volviendo al martirio, rama adelante,

por dentro, como en el refrán, va la procesión y, a juzgar por el tamaño de la misma,

procesiones,

procesiones.

El deseo hacía esa mujer minoica (por su figura: recordemos que se trata de la "muchacha huesuda"), perfectible -Deniz sabe muy bien lo preferible que es una mujer así que una completamente bella-, se va a quedar por dentro silencioso.

Notemos, por fin, cómo no es solamente la oruga la que, por su aspecto, vuelve del martirio. La vacación ha sido todo un martirio para quien así la vivió.

De todos los poemas de la sección, el séptimo, "Sentimental", es el más atractivo desde el punto de vista de su construcción. Más que afirmar que su línea sintáctica es quebrada o que hace un zig zag, habría que decir que se trata de un *anacoluto* si atendemos a la definición que de esa figura retórica da en su diccionario (2) Helena Beristáin: "ruptura del discurso debida a un desajuste sintáctico provocado por la elipsis de los términos concomitantes o subordinados o coordinados". Reproduzcamos el poema:

Mientras en el telar caliente de la lluvia se labra un manto de barro para el mundo

y de las azoteas a lo negro, allá abajo, escurren castos vocativos (mañana

habrá hojas y mangos por el suelo, en el camino;

agua oculta en lugares que nadie descubre -tibia ya- hasta muy entrado el día)

-en la cercanía malva de unos labios esa fragancia de Damasco quemada por Tamerlán, y dura aquel barrio de nombres positivistas -y lo es el nombre mismo

con que vuelves los ojos de almendra oscura

y levantas las cejas tú conmigo:

-Navegar es necesario.

Analicemos, pues, sus rumbos. El inicio es una imagen verdaderamente lograda. Se trata de una oración subordinada la cual

supuestamente modificará a un verbo que, no obstante, nunca aparece. Los hilos de la lluvia -que caen verticales- hacen un telar donde se está labrando "un manto de barro para el mundo". "De las azoteas a lo negro, allá abajo, escurren castos vocativos" con los cuales la lluvia, al caer, está llamando a alguien; castos porque no puede ser, por las especiales circunstancias, de otra manera, para llamarla a ella. Se están oyendo vocativos hasta en el sistema de desagüe. A continuación se abre un paréntesis que nos lleva a otra parte, al día siguiente:

(mañana

habrá hojas y mangos por el suelo, en el camino;
agua oculta en lugares que nadie descubre -tibia ya- hasta
muy entrado el día).

Luego, en lugar de la posible continuación, un guión nos manda por una unión más de sensación que de orden sintáctico lógico, por unión del olor de tabaco de unos labios, a Damasco, ciudad de tal manera opulenta de donde se alzó, según es fama, cuando fue incendiada por Tamerlán, un delicioso aroma de maderas preciosas:

-en la cercanía malva de unos labios esa fragancia de Damasco
quemada por Tamerlán.

Es en el interior mismo del espacio abierto por los guiones donde hay otro quiebre:

y dura aquel barrio de nombres
positivistas

Y aquí lo que decíamos:

y lo es el nombre mismo
con que vuelves los ojos de almendra oscura
y levantas las cejas tú conmigo:

-Navegar es necesario.

Helena Beristáin agrega a su definición que el anacoluto "puede ser un procedimiento estilístico que produzca un efecto de mimesis de la lengua hablada" cosa muy interesante si la referimos ya no a "Sentimental", sino a frecuentes momentos dentro de la obra de Deniz. Pero aun agrega algo más: "se utiliza [...] en ocasiones, al llevar al texto las construcciones propias de la lengua hablada". Antes había dicho que "en cualquier caso produce la impresión de que se abandona una construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a la irrupción violenta de los pensamientos [...] por causa de la emoción y la prisa". Si lo leemos con atención, "Sentimental" parecería que está entrecortado por esa emoción que supone Helena Beristáin; sus partes, como queda dicho, se suceden más por una lógica de sensaciones que por una lógica racional.

"Sentimental" es sin duda el último poema de la "Vacación". No sólo lo comprueban su tono, la disposición a imaginar las hojas y los mangos, mañana en el camino, el octosílabo final de la célebre frase ("Navegar es necesario, vivir no es necesario") de Pompeyo, y anuncio evidente de la vuelta a casa, y, desde luego "Impenitencia", el poema que le sigue.

¡Pájaros, cifras de hierro sobre la gran ciudad deshabitada del
mediodía!

Tiran fuerte desde arriba y en el sedal tendido canta el la;
el tiempo se pone al paio convertido en carraca portuguesa

Son versos que nos anuncian, por su tono, por su luminosidad, la vuelta a la playa, el inicio del *desquite*. Ya no son mangos y hojas caídos: son pájaros, cifras (cifras, sí, de cosas venideras), cifras que recuerdan a las águilas del terceto de Othón:

Asoladora atmósfera candente,
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hunden lentamente.

Tres imágenes (las cifras, el sedal, el tiempo al paio) que cambian, luego luego, el tono de la sección; tres imágenes de llegar al mar (o mejor: de volver al mar), quitarse la camisa y respirar hondo. La primera, othoniana, gigantesca, no sólo convierte a los "pájaros" en "cifras de hierro inmóviles", sino hace del "mediodía" una "gran ciudad deshabitada".

En la segunda, el verbo *tran*, usado como impersonal (como *gritan* o *ballan*), hace que "alguien" -¿los pájaros de la oración anterior?- sostenga al mediodía: acaban de pescarlo "y en el sedal tendido canta el la", la nota para afinar que emite el clarinete -como con las doce se afinan las demás horas.

La tercera no es menos elocuente -es más marina. "El tiempo", nada menos, convertido en una antigua embarcación portuguesa, se pone en posición de espera ("al paio"), evitando el viento. Es el mediodía y es el desquite, el mismo que se anuncia en un paréntesis:

(Buscar lo fresco, buscar lo suave, como la ropa transparente de la muchacha que se levanta; como la ropa tibia aún, en desorden sobré tu cama.)

Antes de insistir en la vuelta al mar, en la grandilocuencia del enorme mediodía, Deniz nos presenta a la mujer del desquite, cambiando el artículo *la*, de *muchacha*, por el adjetivo posesivo *tú* de, claro, *cama*. Pero volvamos (antes del verbo *volvamos*, que nos mete de lleno en el desquite) al mediodía esplendoroso:

El día escupe el anzuelo y en el mar están las olas -bultos de semidioses amando a ciegas bajo el agua, y encima la curva opulenta del avión de las doce,
con su radio vector barriendo áreas iguales en tiempos iguales.

Pasadas las doce (que no eran otra cosa esos quién-sabe-quiénes sosteniendo al mediodía, el sedal colgando del cenit) "el día escupe el anzuelo". Deniz añade, a un mismo nivel semántico (a un mismo nivel de verdad, como describiendo algo que no sabíamos o que no fuera evidente), "y en el mar están las olas". Inmediatamente el guión, en este caso no para romper la sintaxis sino el ritmo, nos dice qué son las olas: "bultos de semidioses amando a ciegas bajo el agua". El prefijo *semi* no deja de tener su puya contra la poética tradicional, algo que como veremos se repite en el poema. Una descripción tradicional de las olas las mostraría -o ¿cómo las mostraría, si no, Octavio Paz?) como bultos, desde luego, de dioses, amando a ciegas. Un caso análogo se registra en "Antistrofa" (p.53): "es la estación sin duda menos vasta que un designio de dioses".

El avión traza una "curva opulenta", "con su radio vector" (Deniz no tiene empacho en traer a cuenta la Segunda Ley de Kepler para hacer, a su manera, exacta la imagen) "barriendo áreas iguales en tiempos iguales".

La siguiente estrofa dice así:

Cuando volvamos con arena en las costuras
no rescataremos nuestra engorrosa porción de eternidad
ni consumaremos una inoportuna coincidencia de los
opuestos,

pero aceptando con poco esfuerzo toda dualidad, sumisos a
esta barata finitud -ni siquiera enamorados, sobre el
rectángulo de almidón, en el cuarto apresuradamente
oscurecido a medias,

gozaremos de la manera más vil.

Además de advertirnos de los avences de su desquite, los adjetivos *engorrosa*, para "porción de eternidad" e *Inoportuna* para "coincidencia de los opuestos", hacen de esta estrofa una suerte de manifiesto anti-Octavio Paz (en términos, ni hace falta recordarlo, de poeta a poeta). Esa "porción de eternidad" cita un verso de *Piedra de sol*:

los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarnos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos

Y Deniz: "sumisos a esta barata finitud -ni siquiera enamorados, sobre el rectángulo de almidón, en el cuarto apresuradamente oscurecido a medias", "no rescataremos nuestra engorrosa porción de eternidad" (engorrosa, sí, molesta, falsona y mucho más aquí, en pleno desquite -y desquite, como vemos, en más de un sentido), "ni consumaremos una inoportuna coincidencia de los opuestos", idea muy de Paz, sino que en realidad "gozaremos de la manera más vil". No podemos olvidar, a la luz de estas consideraciones, que todo el libro, todo Adrede está dedicado a Octavio Paz.

El poema cierra con una imagen hermosa y elocuente, donde las horas son comparadas a las viudas indias que se autoincineraban voluntariamente en la pira de sus esposos difuntos:

Con un espejo en la derecha y un limón en la izquierda van
saltando las horas viudas a la pira del sol.

De tan tenerlo, decíamos más arriba, el cuerpo de la mujer se trueca en un "hermoso códice de Bizancio" en "Exordio", antepenúltimo poema de la sección y segundo del desquite. Veamos hasta dónde lleva Deniz la atinada comparación:

cuántos escolios por murmurar en tus pliegues
húmedos,
tendida sobre la sábana

(recordemos que *códice* es cualquier texto antiguo; que *escolios* son las notas que añadimos a un texto para explicarlo) (¡pliegues húmedos!)

tendida sobre la sábana -así la recensión panatenaica en el
pupitre alejandrino-

donde de esa manera, como el cuerpo mismo, "la recensión panatenaica", la versión *standard* de Homero, preparada por Pisístrato, que se recitaba en las fiestas panateneas, abierta, lista para ser estudiada y repasada el tiempo que sea necesario.

marcarte despacio con los dientes los primeros obelos en la
piel

(*obelos*: marcas en el margen de los libros para señalar imágenes dudosas)
acechando variantes

(en acechar variantes consiste precisamente un trabajo del filólogo)
en tus soberbios decúbitos de virgen necia

(que recuerda la parábola evangélica de las diez esposas cautas y las diez esposas necias)

entornados los ojos, y como nuncios in partibus infidelium las
manos:

(los "nuncios in partibus infidelium" son los misioneros que ejercen en regiones de infidelidad, entre musulmanes, judíos, etc.)

Se tiene tanto el cuerpo, repito, que se hace con él un trabajo de filología (trabajo del mismo Deniz), se le marcan obelos "con los dientes", se le acechan *variantes* (en sus "soberbios decúbitos [posición de un cuerpo tendido sobre un plano horizontal] de virgen necia"), y, luego, las manos, que andan por ahí como misioneros en tierra de infieles.

El título, "Exordio", nos hace pensar que es, el mismo poema, un preámbulo, una introducción al trabajo que a continuación -en el mismo poema- se explica.

Dividido en tres partes, el poema "Intersección" presenta la comparación no entre las dos mujeres, sino entre las dos situaciones de la sección. La primera parte, después de hablar de la hora del sueño, del sueño proplamente (con una imagen espléndida: mientras se hunde en la madrugada, el cuerpo de ella, largamente observado, profundamente dormido, al fraguar en su forma ideal, experimenta contracciones, pequeños movimientos, etc.):

Como si tu materia fraguara despacio,
con sacudidas leves descendes los escalones precarios de la
madrugada

[Precario: de poca estabilidad, inseguro, fugaz], Deniz pasa a describir una relación sexual durante la madrugada, la hora que Salomón (*hora salomónica* la llama Deniz, en un verso sin duda lopezvelardiano) recomendado para engendrar:

despertarás a medias y en la hora salomónica,
en voz baja al principio, como si alguien escuchara, de nuevo
los largos gerundios

(aquí, *amando, cogiendo*, los gerundios del desquite, contrastando con los "infinitivos clavados como insectos pacíficos" de la vacación). Y luego, la descripción, la excelente descripción del orgasmo (a lo mejor el segundo o el tercero) como

un rumor impagable de caballos llegando de lejos
y más alta que nunca -¡ah, más corta que nunca!- la algarabía
de pájaros a deshora cuando tiembla la tierra
-oh naufragio del rostro en una cabellera.

Al final de esa primera parte -luego de notar que *también* en ese terremoto pían los pájaros-, la comparación final es, claro, cultista: la referencia a la estrella más variable (Algol), como una mujer, como el rostro de una mujer antes y durante y después del acto amoroso:

Así Algol en el cielo.

La parte final de la primera estrofa presenta nuevamente una violencia sintáctica. Se trata de dos oraciones coordinadas, la primera con el verbo *está* que ya no se usa en la segunda, aunque lo necesita, y más, y con una leve variación ya que *si está* es singular, "las luces de boyas misteriosas", complemento de la segunda oración, es plural. Necesitaría, de llevarlo, ya no un *está*, sino un *están*. Pero vayamos al texto:

ahora está la almohada dolorosamente fresca ante tus
párpados morenos
y en la bahía [están] las luces de boyas misteriosas que vimos
encenderse.

La segunda parte del poema es una pieza ejemplar de violencia sintáctica. En ella, Deniz se refiere a la mujer de nombre positivista, a la mujer de la vacación, vista desde el desquite. Como veremos, el "Tal sería también contigo" con que empieza se refiere, sí, podemos aceptarlo, a la descripción del acto amoroso durante la "hora salomónica", pero más

precisamente (y aquí la violencia ejemplificada mejor que nunca en "Tarde", el primer poema de la sección), a la última oración de esta segunda parte:

Aun contigo sería esta ley taciturna con que nunca contamos.

Es decir: aun contigo, oh mujer de nombre positivista, oh deseada, oh dulzura y amargura de la vacación, aun contigo vendría, de mediar el acto amoroso continuado, la desilusión y el desinfe.

No es, empero, esa retorcida construcción lo más atractivo de esta segunda parte de "Intersección", sino la imagen que utiliza Deniz para deseo. Veamos:

Tal sería también contigo,

contigo que duermes en tu largo camisón de soltera

[el adjetivo *largo* es muy atinado para *camisón de soltera*]

(y en torno del orbe de calor y aliento gira el satélite asiduo del deseo).

La mujer es el "orbe de calor y aliento" y el deseo gira en torno de él como un "satélite asiduo".

La última parte del poema se refiere al lunes, ya de vuelta en México, ya satisfecho el desquite, y a los "amigos gratulatorios" [dícese del discurso o escrito de congratulación] delante de "la estela recién puesta en la plaza", "la crónica asiánica de tres días" en que se ha convertido la historia del fin de semana. "Asiánico" se refiere a uno de los dos estilos clásicos: el ático, conciso, contundente y epigramático, y el asiánico (de Asia, de la Asia siempre presente en Deniz), opulento, alejandrino y cargado. La crónica que de su fin de semana en la playa hace Deniz a los amigos es, de esta forma, opulenta y barroca: toda una exposición.

El poema se cierra con un paréntesis, una nueva intersección entre las dos mujeres de vacación y desquite, y la especie de consuelo en que se ha convertido el "Tal sería también contigo" de la segunda parte:

(Toda la noche trabajan las olas contra el castillo de arena en la playa de Naxos.

Vencen siempre.

Tal sería también contigo,

pero antes-)

Abandonada en una playa donde "toda la noche trabajan las olas contra el castillo de arena", la mujer del desquite es Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos. Y para terminar, el consuelo, el "Tal sería también contigo" al que, al fin, le sale una fisura: sí, "pero antes", durante la vacación...

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 *Adrede*- al Deniz más radical.

Como en el monólogo interior joyceano -aunque, por supuesto, sofisticadamente poetizado-, se trata de una serie de pensamientos no precisamente muy hilada, acerca, sin duda, de los poemas de la sección que cierra. "Nevería" -nada nos cuesta imaginar que efectivamente Deniz está en una nevería, o qué otra cosa podemos esperar después de los ardientes poemas (calor, calor) de la sección- "Nevería" repito es una suerte de conclusión irónica, de idea final que no puede ser sino irónica, de "Vacación y desquite". O cómo, si no es con una sonrisa -sonrisa, como veremos, amarga- afrontar la historia de la muchacha que es objeto de todas las visiones y todos los deseos, y, luego, la del desquite, la pobre

muchacha de "cuerpo como un hermoso códice de Bizancio", convertida sin más en la Ariadna del castillo de arena en Naxos, contra el que trabajan las olas del mar, toda la noche.

El poema comienza con una clara ironía:

Cónclave de relapsos mudando de pluma en este friso de vindicta pública, ¿bastarán las anáforas?

Es decir: somos una reunión de reincidentes -recordemos que "Impenitencia", nombre del primer poema del desquite, significa "obstinación en el pecado"- cambiando de pluma en la evidencia (*vindicta pública*: expiación de los delitos para ejemplo público), delante de todos. Se pregunta: "¿bastarán las anáforas?" Y leemos -recordando que anáfora es, en preceptiva, repetición-: ¿bastará que la historia siempre se repita?

Gran física es el tuteo salobre de las cosas del puerto (cosas que se mueren de calor, ya lo sabes; el mundo ahora no pasaría por el anillo de 's Gravesande).

"Gran física" dice Deniz, "es el tuteo salobre de las cosas" que, en el puerto, se "mueren de calor". La segunda ironía, un mal chiste: "el mundo ahora no pasaría por el anillo de 's Gravesande". Este anillo, denominado con el apellido holandés de 's Gravesande, es el que se utiliza en el laboratorio de física para comprobar la dilatación de los cuerpos.

A continuación, un nuevo guión: cambio de ritmo o de sentido. Una nueva imagen antecedida por una o de oposición. Pero oposición ¿a qué?:

-O hacia el mar una precipitación de Icaros (y en las plantas esos matices rojizos, como entre nalgas de novias provincianas);

No un Icaro, símbolo indudable del fracaso de la audacia, sino una multitud. Deniz lo dice mejor: "una precipitación de Icaros". ¿Mal sabor, quizá, resignación? La respuesta: ironía. ¿O cómo, si no es irónicamente -unida a una curiosa imagen- mirar en las plantas de los pies de los Icaros "esos matices rojizos, como entre nalgas de novias provincianas"? Estos "matices" reaparecerán en el fosfo "Allanamiento de violeta" al hablar del "crepúsculo"; como veremos, ese poema tiene una poderosa carga obscena y ésta no es la única pista.

A la luz de todo esto qué poca cosa resultan nuestras convicciones:

buscando sin urgencia las costillas sobre el ejemplo de la blusa, qué negocios

(al sol como un dios del sudor),

sí, qué negocios de falenas de anoche,

de esas manchas selenitosas que ascienden en silencio por las uñas,

de razones superfluas y sublimes como buhos a pleno sol

Qué poca cosa, repito; son más, y tienen más importancia, el estrépito de "hojas secas en las luces, ahí arriba, / de antifaces marcados con polen y ceniza/ de otra lumbré" ("Mariposas") y el silencio en el que ascienden, así, calladísimas, las manchitas "selenitosas" [que contiene yeso] "por las uñas". En medio, ese verso, "al sol como un dios del sudor", resulta plenamente irónico.

¿Hay algo más superfluo que un buho "a pleno sol"? Y sin salirnos de la ironía, la puntilla:

¿A quién no desvela

la mayúscula del Hombre?

Sí: delante de Los Problemas De La Humanidad (recordemos que en el caso de Deniz las mayúsculas representan punto álgido de burla y de sarcasmo), ¿qué son nuestras pequeñas miserias? Deniz va más allá:

¿quién no ha dejado,
discurriendo sobre la familia Kallikak,
que sus bebidas perdiesen las espumas?

Con "la familia Kallikak" Deniz se refiere a una célebre investigación de fines del siglo XIX (positivista, era de esperarse, como los nombres de las calles de la colonia San Rafael) en la que se trató de demostrar cómo los hijos legítimos de una equis familia se convertían, luego, en respetuosos ciudadanos, trabajadores y honestos, mientras que los hijos bastardos se volvían unos rufianes, unos matones enemigos, claro, de la Sociedad (así, con mayúscula). El nombre no es sino la unión de las palabras griegas *kalos*, el bien, y *kakos*, el mal. Pura ironía.

No debe sorprendernos que la sección, acalorada y sexual, sí, pero también y más que nada marítima, termine con una imagen (además espléndida, sorpresiva y exacta), como

el mar, vendimiador de ojos

así, meramente nominativa, como dudando de si es posible agragar algo más. Y sí: este "mar vendimiador" es, de alguna manera, la respuesta a las preguntas anteriores, versos arriba: "¿a quién no desvela/ la mayúscula del Hombre?", "¿quién no ha dejado [...] / que sus bebidas perdiesen las espumas?" Algo parecido a lo que sucedía en "Tarde", el primer poema de la sección.

Notas

1. Octavio Paz. *El signo y el garabato*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1973.
2. Pablo Mora. *Gerardo Deniz*, Material de lectura, Serie Poesía Moderna, UNAM, México, 1984, p.4.
3. Helena Beristain. *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 1985, p.46.

2.- Gatuperio

Desde el título, *Gatuperio* (1978), el segundo libro de Gerardo Deniz, anuncia manifiestamente su constitución. La palabra "gatuperio", acuñada a principios del siglo XVII por Polo de Medina, significa "mezcla desabrida o dañosa de sustancias incoherentes". No precisamente incoherente, el libro es, sí, una mezcla nutrida de temas nuevos y temas que ya habían aparecido en el *Adrede* de 1970. Si en éste las secciones de poemas sueltos -en un sentido superficial, ya que en el fondo están rigurosamente unidos- se sucedían entre poemas largos ("Estrofa", "Antistrofa", "Epodo", etc.), *Gatuperio* está compuesto por cuatro secciones: "Sociologías", "Natércia", "20 000 lugares bajo las madres" y "Fricativas".

La primera trata asuntos como la pedagogía, la justicia, etc., asuntos, cómo decirlo, relacionados de una manera u otra con la sociedad en general. En esa sección está ese poema, "Percance", en el que un hombre de ciencia de nuestro país visita un famoso tríptico (sin mucho pensar caemos en la *Primavera* de Botticelli, y eso sitúa claramente la geografía del poema). Con toda la falsedad y toda la pedantería, nuestro personaje se planta delante del tríptico y experimenta el cambio y la emoción que todo "sensible" se procura frente a las, con mayúsculas, Grandes Manifestaciones del Espíritu Humano. Un poco más tarde, quién sabe qué torpeza suya vuelve "a los rústicos contra él", quienes lo lapidan ("le tiraban primeras piedras./ muchas primeras piedras") hasta dejarlo casi sin vida, después de unos tremendos garrotazos, olvidado por ahí, seguramente, entre los matorrales. Al final ("Noche. Sueño inquieto./ Y susurro del viento en los olivos") vuelve la calma y no ha pasado nada.

Desde la azotea, Deniz descubre la estrella de la tarde, Véspero, y eso da pie, en otro poema de la sección ("De la justicia"), para recordar la idea de Aristóteles: ni la estrella de la tarde ni la de la mañana (Véspero y Lucifer, respectivamente) son tan bellas como la justicia. El poema es, en realidad, una meditación acerca de la injusticia, encarnada en un faraón que golpea personalmente a unos pobres cautivos de guerra. Los trancazos bajo la frase "Alza la maza y da" se repiten aquí y allá, a lo largo del poema. En cada luz que se enciende en ese horizonte, el observador mira más y más injusticias. Son más mientras más lo piensa: "dos de cada tres", "cinco de cada seis". Piensa en la doctrina del derecho natural (todo se paga, existe, finalmente, la justicia inmanente), pero no hay remedio: en el fondo del sótano, el faraón "alza la maza y da".

Un teléfono suena detrás de una de esas luces para informarle una desgracia a una señora. Ella comenta: "No querrá Fernando que vaya al sanatorio a estas horas". Sin embargo, "Cuando supo detalles/ la señora gritó como un vespertilionido [siniestro murciélago vespertino], corrió por su abrigo". Y claro: "La luz que encendió fue una de las cinco de cada seis". Hacia el final, Deniz acaba con el posible consuelo del derecho natural, preguntando a un dipnoo [uno de esos peces raros que salen a respirar aire]:

-Pececito repugnante,
peor que la injusticia
es la justicia inmanente. ¿Tú qué dices?

La segunda sección, "Natércia", misma que analizaremos detenidamente, cuenta la historia de una relación amorosa, desde el poema "Posible" hasta, diez poemas después, un colofón ("Colofao"). Ahí

está "Duramen", texto que, como veremos, representa uno de los polos de la poesía deniziana.

La tercera sección, "20 000 lugares bajo las madres", presenta conversaciones imaginarias a bordo del submarino Nautilus, entre el capitán Nemo y el profesor Pierre Aronnax, personajes de la célebre novela de Julio Verne, *Veinte mil leguas de viaje submarino*. El título de la sección juega inteligentemente con el de la novela: en francés, el sonido de ésta, *Vingt mille lieues sous les mers*, puede ser interpretado exactamente como el de aquélla, *Vingt mille lieux sous les mères*, ya que se pronuncian de la misma manera. En boca, pues, de los personajes de Verne, en su mismo escenario, Deniz arma escenas y conversaciones denizianas, juega con la cronología, con el conocimiento y con la poesía misma. El resultado es magnífico, tanto, que no me parece exagerado afirmar que se trata de un buen símbolo de toda la poesía de Deniz: en el fondo del mar -o en ese irónico lugar "debajo de las madres"- Deniz conversa con Deniz mismo en una lengua que, salvo algunos osados atrevidos, sólo él entiende. La sección es la parte más espesa de toda su poesía y seguramente la más rica. Chapultepec ("mi centro del mundo", como me ha dicho el mismo Juan Almela), Ferdinand de Saussure, Perse, el mismo Alfonso Reyes, Lidenbrock -no podía faltar el personaje central de otra novela de Verne-, Maximiliano de Habsburgo, González de Eslava, Goethe, madame Curie, son apenas algunos nombres que desfilan por las páginas de "20 000 lugares...", en medio de metáforas, ironías, referencias, etc., además, desde luego, del tal Tolhausen ("Quien conoció a Tolhausen nunca vuelve a ser el mismo" dice Nemo en el primer poema de la sección), el misterioso Louis Tolhausen "cónsul general que fue de Francia, oficial de la legión de honor" y autor de un *Nuevo diccionario español-alemán, alemán-español* de veras memorable (en 1922 ya iba en la octava edición), entre otras cosas por sus inolvidables definiciones castellanas del idioma alemán. En el poema "Datos" (p. 75), después de la palabra "criadas", se abre un paréntesis y se da, así, sin más, un par de definiciones de Tolhausen: "Moza que tiene el diablo en el cuerpo./ Moza muy querida entre estudiantes". Y no solamente eso. Perdidas por ahí, según ha dicho el mismo Deniz, hay varias definiciones de Tolhausen a lo largo de los "20 000 lugares".

Hombres cultos y viajados, no es extraño que Nemo y Aronnax hayan conocido e incluso tratado a la misma gente. Las conversaciones dan, pues, pie para reflexiones ya no en el fondo del mar, ya no en el siglo XIX solamente, sino en la cultura en general.

La última sección del libro, "Fricativas", recuerda muy vivamente, por momentos, los más audaces adredes de *Adrede*. El título ya guarda un enorme parentesco, ya que, desde luego -la sola lectura de sus páginas lo comprueba- no se refiere a las consonantes así llamadas, las que para su pronunciación presuponen que el conducto del aire se angosta, sin cerrarse, como en el caso de las oclusivas, sino que más bien es un cultismo de fregativas, cosa que, concretamente, recuerda el nombre de una sección de *Adrede*: "Asperos". Un poema como "Avivanza" demuestra que el problema de la sección es fundamentalmente verbal:

-En la sincopa está el gusto -los querubos tenores, abstractos como de costumbre.

-En la salsa tártara -clamaron los superanos a capella.
(Semos generaciones corruptas que divorcian el ser del valor.

Todo por no consultar a los trascendentales del ente

-uno vero bono- impuestos por muela divina
cual profundissima imago Sanctissimae Trinitatis
a cada chicle a cada chicle a cada chicle
y a la naturaleza, en fin, suave priroda felatriz, así
como impuesta -eingepräge- queda la impronta en los sesos
del patito neonato,
como la sombra sórdida que dejan los golpes en un bombo.
Forever.)

No sólo son interesantes los cambios de letras (en *Grosso modo* Deniz escribirá: "mi expertesa puramente burguencía", y cosas por el estilo), cambios que provocan forzadas pronunciaciones, imitaciones de ciertas hablas con un sentido claramente irónico; también lo son las audacias como: "a cada chicle a cada chicle a cada chicle" -verso que pronunciamos como si estuviéramos mascando precisamente un chicle y que recuerda esa línea del poeta sueco Gunnar Ekelöf, que reproduce también irónicamente el sonido de una máquina de coser: "tesis antítesis síntesis Tiresias abraxas".

"Fricativas" es a tal grado beligerante que el primer poema trata, sin más, de la literatura como un vómito examinado con el meñique por Sófocles y Dante, en la forma de un, y ahí el título, acertijo. "Héroes", el tema de la facilidad de armar héroes de todo tipo; arremete contra la suerte de infeliz bandera oficialista en que se vio convertido ese poeta menor "del éjodo y del llanto por los meandros y cagandros del destierro", que fue León Felipe.

O el otro extremo. Con qué deleite pronunciamos versos como "Sírvetes, Horacio; toma, Lucano; que le toque una cereza a Saladino", en "Complejo"; o en "Ignorancia", (el poema que cierra el libro y que celebra el feliz nacimiento de los "tíos y tías los poetas" a los que volveremos al hablar de *Grosso modo*, el libro de 1988), uno como "lo malo es esa manigua poblada de grillos y leopones", versos que aprovechan la mayor eufonía y sonoridad de nuestra lengua.

Gatuperto es, para muchos de los pocos lectores de Deniz, su mejor libro. Me explico este fenómeno -yo mismo estoy a punto de sumarme a la lista- porque ese libro representa una afinación de la postura que Deniz adoptó desde el principio, un perfeccionamiento, un dominio de lo que había experimentado en *Adrede*. Incluida una sección como "20 000...", no voy a afirmar que *Gatuperto* sea un libro más claro que *Adrede*, pero precisamente por ese perfeccionamiento, por ese pleno dominio de su propia lengua, de alguna manera sí lo es. Podemos no entender gran parte de lo que está pasando en la sección a la que hago referencia, pero entendemos muy claramente su propuesta global, ese encerramiento en el que la lengua y el conocimiento se miran adentro del poeta, independientemente de lo que suceda afuera, veinte mil leguas atrás.

Pero vayamos al libro. En un reciente artículo, a propósito de *Grosso modo*, Julio Hubbard notaba la diferencia entre *Enroque* (1986) o la antología *Mansalva* (1987), donde "Deniz mezcla sus poemas independientes, aquellos que no tienen una estructura o una historia compartida" (1) y los que sí la tienen, como "Fosfenos", la primera sección del libro reseñado. "Natércia", la segunda de *Gatuperto*, aunque contiene poemas independientes, nos cuenta, como "La voz a ti debida", la historia de una relación amorosa, en fragmentos armados cronológicamente. El primer poema, de los once que la conforman, es una manifestación en contra de la idea generalizada del "amor genuino y realizado [que] alumbrá, mueve y hasta ayuda a transformar el mundo". Los tres siguientes

corresponden al momento de la relación, y los restantes a la ruptura. El poema-eje de la sección, "Duramen" (el quinto), aunque es un canto erótico (sí erotismo también son las descripciones, ya desentrañado el sentido de cada parte del poema, más literales y realistas del acto amoroso, y tantas de sus variedades), aunque es una descripción aun de cuerpo presente de la amada, acaba, ya, con el tema de la ruptura, cuando Deniz le pide que ya que va a tener su propia versión de los hechos para contar a los amigos, que al menos ésta sea infrecuente y atroz. Pero no adelantemos visperas.

El título de la sección hace referencia del conocido anagrama de "Caterina" que el poeta portugués Camoens usaba para nombrar a su amada: Natércia. Natércia es el personaje de la sección, la propia Caterina de Deniz (una secretaria bilingüe que trabaja en un despacho de abogados), y el motivo de los desgarradores poemas que la cierran. Pero vayamos viendo, como lo hicimos con "Vacación y desquite", poema por poema.

El primero, "Posible", es muy importante fundamentalmente por dos razones. Primera: representa una suerte de manifiesto (con Deniz al lado, imposible hablar de manifiestos o doctrinas), como en *Adrede* había sido "Antistrofa", de ideas, convicciones del mismo Deniz. Segunda: "Posible" es un texto que en 1987 (precisamente en la antología *Mansalva*) apareció acompañado de una prosa explicativa. No fue, sin embargo, "Posible", el primer poema que se publicó acompañado de una prosa de esas características. En 1979, en un número de la revista *Cartapacios* (hoy extinta), el poema "Bruyères", que luego sería incluido en *Enroque*, apareció con una nota en la que, menos con la intención de "explicar" - cosa que bien mirada parece excesiva- y más con la de demostrar que todas las partes del poema eran necesarias y tenían su precisa razón de existir, Deniz abordaba, verso por verso y a veces palabra por palabra, la totalidad del poema, lo cual nos brinda a nosotros, lectores, una espléndida oportunidad para meternos a las mismas costuras del poema. En "Posible", Deniz se declara (aquí la primera importancia) en contra del "afán de usar el amor como pretexto para una ciénaga de estupideces, subterfugios, sofismas babosos, etc." Para ello imagina el día "posible" en que la encuentre a "ella". Seguramente ese día, dice, "no va a cambiar nada". Tampoco alcanzarán las guerrillas y la esperanza "un sentido más cabal o cualquier otra/ chingadera". Ella tendrá "poco cuerpo", estará "surcada de isoglosas" (de la prosa pertinente: "Isoglosa: línea que, en un mapa, un puntos que comparten una particularidad lingüística". Es decir: "serás íntegramente recorrible con la lengua"), pero, "por encima de todo", tendrá -ojo- "sentido del humor, para reírnos de tantas tomaduras de pelo como se dicen ('¡oh, Amor, en el que se recobra la inocencia primigenial!'). Humor, también, porque nadie está exento "de complicaciones, de torturas, de escrúpulos. Nunca vamos a ser de veras maduros y libres -lo cual, por lo demás, no existe".

Al enterarse de su existencia, "un personaje tan fanático como un párroco, un Santa Claus que viene a regalarnos frases, ya no moralizantes, sino anarcoides -revolución sexual, etc.-" va a visitarlos con sus "juegos de palabras tontos y algo asquerosos", viene a devolverles lo ya sabido, a traerles "las tíasas normas de aquel mundo pretendidamente superado". Ante todo eso, nuestros personajes -él, en primera persona, y ella- acorralan al ridículo reverendo simplemente saliendo por la "lógica elemental", la "lógica sin pretensiones", la "humana medida de los placeres y emociones", recursos con los que "no se resuelve todo, ni muchísimo

menos, pero de algo sirven y no es cosa de que cualquier mentecato se ría de ellos, sin haber entendido nada", hasta hacerle perder el paso y caer por el balcón con todo y el vaso de la bebida que le habían servido: "a que hagan con él en la calle una anatomía/ renacentista".

Deniz está en contra de las pretendidas visiones del mundo ampulosas y falsas. Nadie conoce las verdaderas razones de las cosas ("neti, neti", el "no, no", del sánscrito y "fórmula de antiguos sabios hindúes al aproximarse al resorte último del universo"), pero de ahí a "cacarear" -verbo que para este tipo de envanecimiento torpe ya había usado Deniz en *Adrede* (p. 104)-, de ahí a pretender haber capturado en una doctrina la verdad del universo y su razón última, hay mucho trecho. Contra las "Doctrinas", además, Deniz ya había arremetido, en ese otro poema "con ideas", "Antistrofa", en su libro anterior (p. 55-56):

Entre una grima de vajilla rota,
la Doctrina inútil con sus mirras, inútil con sus profetas, inútil
con sus almuédanos,
inútil como acercar la mano hasta una luz muy fuerte
y verla traslúcida y roja y atroz.

Pensando en el acto amoroso, así, simple, verdadero, Deniz advierte que hay quien incluso pondera las grandes frases durante el orgasmo ("espasmo canino" es uno de sus nombres antiguos), cuando en realidad se exclaman:

cosas no más incoherentes que al darnos un martillazo
azul en el dedo

-hipálage: "darse un martillazo en el dedo (el cual se pone azul)", explica en la prosa-

o al intentar persuadir para que se quede a quien se despide
de improviso en una fiesta.

En su comentario, Deniz, que ha citado con las palabras "llega el diablo y sopla", el "famoso refrán: el hombre es fuego, la mujer estopa; llega el diablo y sopla", no deja pasar la oportunidad para citar otro comentario, ahora el del viejo *Diccionario de la Academia*, a ese refrán, el cual tranquilamente podría engrosar el repertorio de nuestro conocido Tolhausen: "refrán que enseña el riesgo que hay en el trato frecuente entre hombres y mujeres por la fragilidad humana".

"Posible" es un poema único en la sección. Los diez restantes tienen otro tono: no hay "ideas", son intimistas, personalísimos como personalísimo es su tema. La nota de *Mansalva* termina afirmando que "Posible" es "un poema comprometido, en el justo sentido de la expresión: sustenta una opinión decidida acerca del mundo y sus habitantes y ataca de frente otras opiniones", concretamente las que ya citábamos, acerca del uso del amor como una ciénaga de estupideces, etc.

"Primera lluvia" es el primer poema verdaderamente amoroso de la sección. Es clarísimo. Su tema es el de la lluvia durante el acto amoroso ("No, no se trataba de una posibilidad que estuviera en la agenda,/ además todo era stainless steel"). Al parecer, mujer recientemente liberada con respecto a su vida sexual, Natércia quería dominar el tema: "Cómo aspirabas (con aplicación, constancia, puntualidad [...]) a sentir lo que el vigía en su barril durante lances oceánicos análogos" (referencia al orgasmo), para lo cual hubo que comprarle "uno de esos libros llenos de epidídimos, de coitos en sección longitudinal, de digresiones aburridísimas sobre la esterilidad", "y yo Linceo, pluscuamperfecto Linceo de la miopía discerniendo los poros, los ojos y solenoides de los vellos", escribe Deniz;

él, Linceo, personaje de la mitología que tenía la vista tan penetrante que veía a través de las murallas, él, "pluscuamperfecto Linceo de la miopía" (es sabido que quien padece miopía no puede ver gran cosa de lejos, pero ve maravillosamente bien de cerca, por eso:) "discerniendo los poros, / los ochos y solenoides de los vellos" (solenoides: alambre arrollado en forma de hélice), y de repente la aparición de la lluvia, la hermosa imagen de la aparición de la lluvia:

cuando detrás de la ventana empezaron a saltar chapulines
testarudos contra el vidrio

Y el final:

y atrapando al vuelo la oportunidad pedagógica y estética te dije en el pómulo que atendieras que en aquello valía fijarse valía mucho fijarse y que (manifiestamente) no se olvida.

Quien no reconozca en los "chapulines testarudos contra el vidrio" al Deniz de las imágenes como el pezón "debajo de su túnica de pétalo marchito" de *Adrede*, reconocerá en "Primera lluvia" al extravagante constructor, al irrespetuoso de la sintaxis caprichosa. Antes de analizar ciertas irreverencias que presenta el poema, quiero dejar muy claro que son precisamente esas características las que hacen que el poema sea tan efectivo, tan de una pieza. Justamente ésa es su primera característica: es de una pieza: no hay un solo punto, sólo el punto final. Está escrito de corrido. Para analizarlo, dividamos el poema en tres partes. Primera: ella, que pretende sentir (y para ello la compra de "uno de esos libros") "lo que el vigía en su barril". Segunda: el yo del poema, el "Linceo de la miopía". Tercera y última: la lluvia, esa "primera lluvia". Los adreces del poema -al menos los más importantes- están en los nexos que unen las partes, el paso de una a otra. La primera parte se ve interrumpida por un "y yo Linceo", como si estuviera hablando, primero, de Natércia: lo que seguiría lógicamente sería hablar de él. Claro que está hablando de Natércia, pero referida a su aspiración por sentir "lo que el vigía". El "y yo Linceo" rompe con el orden lógico. La tercera parte, como era de esperarse, ya que se trata de la aparición de la lluvia, es más brusca. Y la segunda ("Y yo [...] discerniendo los poros, / los ochos y solenoides de los vellos") nos había metido en una escena amorosa, una tarde o una noche; el gerundio *discerniendo*, sobre todo. Teniendo entera conciencia de esa tarde o noche, es muy natural el (así, sin anunciarse, sorpresivamente):

cuando detrás de la persiana empezaron a saltar chapulines
testarudos contra el vidrio

El final es sólo una continuación. Qué maravilla, sobre todo, el "en aquello valía fijarse valía mucho fijarse y que (manifiestamente) no se olvida", donde el adverbio, entre irónicos paréntesis, otorga toda la fuerza al "no se olvida" que rubrica el poema.

Una de las cosas que decía la reseña de la revista *Siempre* a propósito de *Adrede*, en 1971, era que la poesía de Deniz "no aborda grandes asuntos"(2). Quién sabe qué querría decir. Lo cierto es que la torpeza de ese comentario sirve de base al tercer poema de la sección: "Tolerancia". Natércia, secretaria de un despacho de abogados, escribe "con diez dedos más despacio que yo con cinco", cosa que no le perjudica: "tan estragados estamos". Deniz le pide:

Simplemente, consuma la transustanciación en los ene pisos
de ascensor
para que al llegar a la calle

hayas dilapidado ese tufo penetrante
de códigos, fideicomisos, derechohabientes, en fin, de problemas
relacionados con su jurídico trabajo. Irónico, Deniz añade:

-vamos pues; no era para tanto. Al fin y al cabo mi poesía no
aborda grandes asuntos.

Y luego:

Viéndolo bien, en una hora hay tiempo apenas
para seis botones, el zíper, una hebilla

y, oh sorpresa: Natércia "maúlla" que anoche alunizó "en el mare Crisium"
[en la luna existe, realmente, el mar de las Crisis], es decir, que anoche se
cumplió su mes lunar

y andas tigresa, como tú dices.

Aprovechando que Natércia no ha dilapidado del todo su bagaje
jurídico, Deniz aprovecha su propio bagaje prosaísta y, clavada, así,
literalmente, en una frase ("maúllas [...] que anoche alunizaste en el mare
Crisium") introduce un

(como si fuese un imperativo del Código de
procedimientos; v., por si acaso, Fargard 16 y 18 in fine)

Toda la referencia libresca, concretamente del antiguo *Avesta* iranio,
acerca, precisamente, de los problemas que plantea el universo de la mujer
menstruante.

No: si ése, un problema común a todos los mortales, una
circunstancia típica, normal, no es un "gran asunto", ¿qué demonios es un
"gran asunto"?

*

El cuarto poema de la sección lleva por nombre una palabra en
griego: "Nostoi". Significa "retornos". La palabra ha sido usada
tradicionalmente para nombrar los poemas que narran la vuelta a casa de
los héroes que participaron en la guerra de Troya. La *Odisea* es un
"nostos". Más: "nostos" (literal: regreso a casa) es la etimología de la
palabra "nostalgia". Después de pasar una noche con Natércia, el
personaje Deniz vuelve a casa. El poema abre cuando, en la madrugada,
todavía están juntos:

Cualquier hora es buena para exaltar las vías de agua de una
enamorada

y aun para calibrarlas

[vía de agua. MAR. Rotura, grieta o agujero por donde entra el agua en una
embarcación. En "Duramen", Natércia es constantemente comparada a
una embarcación: "te rindes contra la quilla", "tu eslora", etc.]

Hecho lo cual

(ya en la calle, de vuelta a casa)

este cielo anormalmente rosa, orondo
cerdo acodado en cada bocacalle,

es característico de enero de mil novecientos setenta.

Comparar el rosa del cielo con un cochinito (con un "orondo cerdo
acodado en cada bocacalle") puede, ya, parecernos irónico. Completamente
irónica es la reflexión que le sigue:

(Los setentas, ¡qué suerte de vivirlos! -pronostica el anuncio.)

Ya llegando a casa "siguiendo el alumbrado público", una imagen cruda:

con un manojito de llaves en el bolsillo, escroto adicional

y una más, "en señal de abandono":

la casa peluda por dentro, tarántula del revés

El agua que echa a hervir para un café "como un rosacruz ofendido" da pie
para

repasar cómo, girando desenfrenadamente, entusiasmada por un 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-
reflexión que, con un tono irónico similar al de "Tolerancia", con respecto a los Grandes Temas, es una burla a

quienes juzgan que el ácido bromhídrico [por decir cualquier cosa]

representa por definición una amenaza para el Amor, la Vida, etc.

"En desagravio" de esos pobres, Deniz derrama "entonces sobre el ara unas gotas de café caliente".

A partir de "Duramen" -"texto extraordinario, caudaloso y preciso", en palabras de David Huerta (3)-, la sección pone la mira en otra parte, adopta un tono diferente, se vuelve más arriesgada y es por ello que su resultado es mucho más interesante.

"Duramen" es no sólo, como ya dije, el eje de la sección, sino uno de los mejores poemas de Deniz. Su apuesta es mayor, por eso su grado de dificultad también lo es.

Se trata de un texto de la importancia de "Estrofa", de *Adrede*. Independientemente de sus imágenes, que iremos abordando poco a poco, "Duramen" representa el mayor riesgo formal de toda la obra de Deniz. El mismo título dice mucho del poema. "Duramen" [BOT] es la parte más compacta (de textura densa, apretada, poco porosa) y central del tronco de un árbol. Eso podríamos decir del texto: es el más compacto y, como hemos afirmado, uno de los poemas centrales de la obra de Deniz.

Escrito en primera y segunda personas, el poema tiene un hilo narrativo que, descubierto, hace que la lectura fluya con relativa facilidad. Al principio "alguien" (un hombre en el que reconocemos al personaje Deniz de los poemas de Deniz) está solo: sus reflexiones. Llega Natércia. Una cantidad considerable de versos-párrafos está dedicada a describir la fase de la precópula, masturbación y sexo oral. Posteriormente se pasa a la cópula. Al final, reflexiones acerca de las relaciones en general, de la relación en particular, y la ruptura.

Veamos. La hora es la de la comida: todavía en la primera página encontramos a Natércia comiendo. Es el calor de las tres o las cuatro de la tarde. Mientras el tiempo juega el lento ajedrez de la espera ("suena el ruido mate de los alfileres que el tiempo cambia de mano"), "la tarde semoviente [que se mueve por sí mismo] atada al púlpito dormita tremolando la oreja puntiaguda". Y más: una misteriosa "tribu de enanos", ya aludida en el primer verso ("Un techo al sesgo donde corren pigmeos"), prepara el crepúsculo. El párrafo es una espléndida muestra de imaginación y metáfora:

Sé también que arriba la tribu de enanos implumes
embadurna una tremenda lámina oblonga, la exponen al sol y
a la lumbre, la mudan de baño para realzar los ocos, las
ráfagas foscas, las grietas de luz trágica, [advirtamos los
adredes sintácticos] suspenderla ante la ojiva de rombos
imposibles y será lo que llaman crepúsculo.

Los mismos enanos "comentan entre sí" la facilidad con la que Natércia cedería a llegar a una relación más duradera. Para ello, Deniz echa mano de una serie de imágenes, nuevamente inusuales:

Comentan entre sí que bastaría a la escuadra ganar el barlovento en la almohada para plantar en tu orilla una bandera con definitivo león de gules, que me debiera asomar a esa parcela derretida a perpetuidad y ponerle alcanfor o peltre, medirla a palmos

Inusuales y precisas: "ganar el barlovento en la almohada para plantar en tu orilla una bandera con definitivo león de gules".

El león, que ya había aparecido en "Estrofa" ("el león en el risco, rigor sin tacha"), es uno de los motivos de la sección: el siguiente poema habla de "un pudridero de leones ahogados" y el último de un león roto como símbolo de la rota relación.

Los enanos comentan "que me debería asomar a esa parcela", a Natércia, igual que en ausencia hacen las mónadas sicofantes las mónadas de Leibniz, traidoras ahora, y cachondas, buscadoras de pelos, surgidas por fulguración entre un senado de ropa al viento.

Deniz imagina al amor

cestrino y franciscano guiándose con un codo a lo largo de la azotea, indagando hipócrita como las mismas mónadas si puede ya entrar a clavar en chuzo torpe las actas de la sesión anterior

(la "sesión anterior" se refiere al último encuentro amoroso. Clavar "en chuzo torpe", eso, las actas de la pasada sesión, y también -y aquí un excelente ejemplo de ruptura sintáctica y sorpresa-)

los corchos, fueron ocasión y cayeron al mosaico.
El amor "volverá":

lo conozco a deshoras doblado bajo un fardo de miserable manifiesto, rumbo a su celebrado burdel doméstico, donde cocerá hasta mañana una pulpa industrial y gruesa, para reeditar cien mil veces su nombre, para alzar un monumentum más perenne que el cartón piedra

La evocación del famoso verso de Horacio "exegi monumentum aere perennius" (Oda III, 30), uno de los más célebres versos de la poesía occidental, es una ironía, y de las gordas. Aquí el amor levanta un monumento apenas "más perenne que el cartón piedra".

Antes de la aparición de Natércia (aparición, como veremos, plenamente erótica), el tren pita "desde más allá de San Pedro de los Pinos" y viene -aquí, como en todo lugar, y por la preparación de que estamos siendo objeto, el verbo que usa Deniz es muy importante- "a lamer las cazuelas". Y esa clara captación: mientras ella sigue acercándose -esa "vispera del gozo" muy de Salinas-, Deniz reflexiona que a la hora del cierre de hospitales (su "toque de queda") no se escuchará nada más: "tanto cambia el oído al tenderse, sólo pesca en aguas graves, sentencias mixtas, en ciertos gritos". La soledad colma "sus cuencas de pelusas rojas".

No debe sorprendernos que sea aquí, en un poema cuya forma está tan a caballo entre la prosa y la poesía, donde Deniz, con unas palabras de Aloysius Bertrand, el creador del poema en prosa, anuncie, con la vuelta de su llave, la llegada de Natércia:

Oye- oye: con una vara de aliso verde hiende mi
padre el agua, poblada de ranas y sapos cantores

Con Natércia entra, ya, pleno, no como recurso sino como tema, el erotismo. A partir de ese momento es el erotismo, repito, en pleno, lo que llena la escena, como si sólo transcurrieran unos segundos entre la puerta y la cama. Pero no: entre la puerta y un espejo:

No te querrás mirar, vuelcas la cabeza, atizas la
adulación, tallo sinuoso que un surco leve recorre de la
garganta al vello-

El primer beso pone la regla de lo que va a ser el resto del poema:

en pie morder la yugular al molusco valiente asomado a
la geoda blanda de la boca,

[geoda: GEOL. Hueco de una roca tapizado de sustancias cristalizadas]

entre el velamen

puesto contra el viento

No completamente desnuda (la ropa interior cubre "extremos envueltos aún en papel cebolla"), Natércia se rinde "contra la quilla". Un poco más bajita, se alza de puntas y sus plantas dibujan una sigmoide [la "sigma" es la letra del alfabeto griego correspondiente a nuestra esel]. El pubis en la mano es un "áspero helecho en cáliz zurdo, tan fiel al giro y al concepto del giro".

Tendidos ya, Natércia es "tan breve medida que alcanzo los cabos cardinales sin torcer la guardia". La carne es "evidente y puesta, huidiza y estable, hondamente césil [puesto, aplicado, sin tallo]", y los pezones son "hocicos de ratón de caricatura", y luego -pero cómo no recordar la "túnica de pétalo marchito"- "careo sin disculpa rugoso y tatuado". En fin: "un pueblo de palpos y papilas" que al tocarse y sentirse con todos los sentidos "extrae de los hangares las efigies de ídolos olorosos a trementina casta y leopardo inverecundo [que no tiene vergüenza], por dunas reptando como brea en trance de velero-".

Otra imagen: "es el océano rebelde levantando el puño en los estrechos". "Se van nublando las frentes" durante esa danza que, por el peligro de un orgasmo prematuro, "puede decapitarse sola si pierde habilidad". Las palabras que se dicen, "voces exentas de verbo", los adverbios modales ("Anécdotas", *Adrede* p. 85), "piden que un vaivén ambicioso" -no tengo que ser muy explícito- los vuelva "categoría sopesable y frecuente y libre, esculpible y descripta según género y espasmo".

"Civeta [gata de algalia] hendida sobrenadando en el sitio", Natércia recibe el lacre de un herrador en "cada pulgada con saliva" y da, por el surco recibido, el canon de su anchura. Deniz descubre en su dorso "el cruce de dos aspas henchidas" por su carne y "la greca en penumbra que recorren pulsos de gamuza", cruz cuya vertical está formada por una línea desde el masío (se llama así al tronco de la cola de los cuadrúpedos) hasta los "talones inermes casi juntos". A ese lugar "descenderá terca y crucificada la multitud del rostro" y "morderá penumbras hasta el lugar de sal". El deseo se viste ahora de lección de escuela en "el monzón con su bastón de teca" que "tunde sábanas de corteza mascada". Y una ironía donde es difícil encontrarla: "será lo que quisimos; para eso hemos ido tanto a la escuela".

A continuación, otra escena visible:

Boca arriba sobre mí, tus piernas plegadas me guardan.

Sitio entornado a plena luz de alcance

donde el ano

-debajo [es] como una dalia diminuta
(En un poema del posterior *Grosso modo* será una "violeta")

y los ojos no

tienen estatura allí
Sobre su sexo ("sobre el vello") aparece de pronto la mano pequeña de
Natércia:

Besarla trovador; miro el medio [el dedo medio sobre su
propio sexo] hallar su nudo ciego, y tenue implacable, leves
chasquidos húmedos en aquel olor del mar.

La masturbación de Natércia está descrita no sin el mismo tino:

Dracma posesa
de cuerpo rígido bajo frotamiento tan igual palpita,
y esa indudable maravilla de

fluctúas como música si algún elogio de árida punta toca
latidos rojizos en asterisco temblón.

Y más:

otra convulsión le llega, ya todo se apresura, úvula infalible,
dedo que no pierde nexo. En el dintel. Y no habrá cortesía que
lo inmute o esos gemidos. Ni mi resuello; resisto.

Aquí, tanto "úvula" [lóbulo carnoso del paladar: campanilla] como
"dintel" [parte superior de la puerta], es decir, la úvula del dintel del
Natércia, son términos claros y visibles de su propia geografía erótica, para
llegar, un poco más abajo, a esa lección no sólo de cómo se colocan los
adjetivos sino -y sobre todo precisamente por el asunto que está
describiendo- una clase de cómo deben usarse, en poesía, las palabras
esdrújulas:

De pronto
sobre el cuerpo tu cuerpo se sacude y el ritmo es-

es más despacio

-entre vértice y yema que danza
frenética súbita -entre medusa lo rosa entre mucosa interna -
la gota enorme de vidrio crudo crecido por otra mayor, ese
instante-

sin saliva saciar en tu vaina dada un lento silicato
denso.

Y el final del fragmento:

Calla la mano [se detiene] allí mismo.

Luego descendes

sé por vez primera que me pesabas.

Y una imagen misteriosa, quizá para el paso del tiempo en un segundero:

Como durmiendo mientras prosigue en el cuadrante un paso
de escorpión

El siguiente fragmento corresponde a la felación de Natércia:

estoy de nuevo

a hostigar tus labios, tres dedos en boca dócil; lengua
encías

calendario de agua

empuñas y alabas con faz entera,
alzando la mirada luce implorante desde el foso, desde el
campo-

El pasaje es mucho más claro sobre todo a partir de:

ya eres calor que moja, cierre naval y estanco arriba

abajo
arriba; arqueada, montando una rodilla y nada
importa; llevo
labios
sabes la casa del grillo, presa de rádula dúctil-

Natércia se desliza
a lo mismo grupa incesante y tregua no tendré por mucho
que me aferre al costillar

Ella es un
cabello vivo postrado ante la atalaya en fuego. Esa mano entre
tus muslos, vibras cada vez que venzo.

Las imágenes anuncian la cercanía del orgasmo. Si Merlín, en
Adrede (p. 90), repasaba "el elenco de estirpes de Erín" para retrasarlo,
aquí Deniz -aunque, como veremos, demasiado tarde- no sólo se repite un
verso de Pushkin, sino que hace un intento de recitar el alfabeto armenio:

Marcas qué zancadas arbitrarias con la pierna de
encima
shumit Argava predo mnoyu; ayb ben gim da
-predo mnoyu
irreversible
este empuje a tus fauces-

A partir de aquí, en lugar de los párrafos que habían constituido la
forma del poema, encontramos -y hasta el final- versos de tirada
larga, grandes parrafadas. De poema en prosa pasamos a poema de largo
aliento:

no concluye
pero te retuerces apresurando esa marcha
de juguete guerrero remolino de núcleos y
frenillos

Y el mismo orgasmo, descrito de una manera estupenda:
todo aún todo aún Todo

Ahora
me dejas escapar,
te trenzas conmigo despacio, mirándome, sonriéndome
muda frente al jadeo-
te entreabres triunfadora, poco a poco. Gira tu lengua en
una nebulosa que sube allora se desborda-
contemplo hijo triste
-y sonriendo todavía tu garganta se mueve dos veces.

Antes de adoptar la postura de "misionero" (como es sabido, así
llaman los polinesios a la que los occidentales llamamos "frontal"), hay una
tregua ("Fue vuelto el reloj de arena") que da lugar a una serie de
reflexiones en torno, claro, al sexo, y a sus otras variaciones. Si antes el
pubis había sido un "áspero helecho", el ano vuelve a aparecer ahora bajo
la forma de una "querencia [...] transilvana", lo cual, literalmente, significa
"madriguera más allá de la selva".

Natércia, "bizantina y contenciosa, cuerpo de añil y de fusta, oh niña de la fe", "mujer chamánica mechada de ascua o cristal de roca", es invitada a abrir su "costurero de novia omnívora".

Imitando a Góngora (Soledad I, 84-85: "El can [...] convoca despidiendo"), Deniz escribe: "Con ademán que rechaza sollicitas" y reanuda la actividad erótica:

la alborada itinerante [...]

hasta que te vuelves y propones en prenda la lengua
bífida [Hendido en dos partes] de secretaria
bilingüe al puntear tal pregón de artejos tu cintura, y
haces cundir consigna de cerrar filas

"Embonados como piedras de Cuzco", ya unidos en la postura del "misionero" (ella cede "frunciendo el rostro { } deslumbrada") se producen sonidos parecidos -¡qué maravilla!- al "chasquido de cetáceos chocarreros", se hacen "vacíos de pulpo sonoro", y, con una imagen complicada, se anuncia la cercanía del semen (el "pienso" al revés, como la "nieve conversa" era la arena en *Adrede*)

golpeando avisperos al paso en la dilación del pienso que
invadirá tu espora surcada de chispas que arranco
cuerpo adentro entre flancos sudorosos

clamor

El pene es un "escoplo [CARP. Herramienta de hierro acerado para hacer cortes y rebajos] perentorio [concluyente, decisivo]" que "consume tu hermosura interna y estriada", que consume por dentro la belleza de Natércia, que la hace, por adentro, vigente, viva y verdadera.

Ella, finalmente, pierde el gesto inmutable "de sarcófago egipcio perfecto almizclado bruñido y puesto en la hoguera a que se raje". Y

te muerdes la mano
niega tu cabeza por sacudidas bruscas inapresable al fin
bajo el bramido

calla

Y el orgasmo mutuo en una imagen poderosa:
el Sol brotó del suelo

Una vez más reina la calma. Afuera ha anochecido. Hay tiempo para todo en ese silencio y esa oscuridad apenas perturbada por "luciernagas escasas que se quiebran tan cerca en muros de rectángulos estables". Entre una "siesta napoleónica" y otra (al parecer eran famosas las breves y provechosas siestas de Napoleón), percibir en el "cuello bochornoso" la "lejanía de jabón flagranté". Sosegado, "posado sin peso", reaparece el pubis de Natércia como "sombra al tacto la sombra del nóctuido [noctuelle, mariposa triangular] equilátero en tu juntura" que nos recuerda las falenas de "Vacación y desquite", golpeando las luces de las lámparas aquella noche de Acapulco.

Natércia se convierte en una Europa al revés cuando en vez de ser llevada de la playa por el toro blanco, es devuelta a ella en 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 fulste virgen triple y, recuperando la virginidad, se vuelve luna,

la Diosa
que tres veces hermosa
con tres hermosos rostros ser ostenta

de sor Juana (el Sueño, 13-15). Tres caras

-ávido primer cuarto, luna que da la frente, menguante
ángel guardián

y luego un verso que, además de ser una reflexión propia de la ruptura, introduce un tema nada común:

Cómo no se harta el espacio de albergar tanto lo mismo
Esos lugares donde no ha habido nada, mucho menos amor físico y donde,
según todo lo indica, no lo volverá a haber, al menos no con Natércia:

cada fundación que asciende invade volúmenes donde
jamás enjambró simiente humana y nunca desde tantos
génesis fraguaba salitre así en este marco recién
encalado

El final, no sólo del poema, sino también de la relación es ya evidente en la serie de imágenes acerca del fin, introducidas por un imperativo:

deja que el reverbero nos apergamine -tu piel de uva tensa-
hasta el crujido de folio seco, el hueco; nuestras tripas
darán no sé qué pobre horchata terminal y en tus
muchas cajas un susurro de pétalos y selaginelas
[curiosa planta que, guardada por años y años, se
reanima al contacto con el agua] rozadas por el fin -al
destapar, tiesura, defunción, con tantas patas encogidas
como la araña o el escarabajo que conservas

No podemos dejar pasar una estructura sintáctica (muy de *Adrede*) como la de "hasta el crujido de folio seco, el hueco", donde "el hueco" al parecer no sólo sale sobrando, sino que parece una monstruosidad salida allí, al calce de la oración "hasta el crujido de folio seco" Pareciera que el orden lógico es "hasta el crujido de folio seco, [crujido] hueco".

Hojas secas, "horchata terminal" , el susurro de pétalos y las selaginelas "rozadas por el fin" son el fin, entregado en sus imágenes. Un dolido verso de Rilke introduce un nuevo versículo:

entonces con los ríos va la soledad, afluentes del tacto -
siempre el tacto, saturado de emblemas
sí le bastan las cosas

El último, iniciado por la conjunción "o", es una suerte de invitación al pretexto acerca del fin de la relación:

o dí que te llevaba desnuda en los brazos y te dejaste caer y te
cascaste la nuca contra el escalón cementino de la
alcoba.

Una conjunción que irrumpe así, de pronto, introduciendo todo el poder de la aliteración de "caer, cascaste, nuca, contra, escalón, alcoba", palabras en las que oímos, justamente, el golpe de la cabeza contra el escalón. Cementino es un buen neologismo. Da la idea, claro, de cemento, pero también las de su epíteto, duro, y agudo (borde filoso, arista) y gris.

"New York revisited", el sexto poema de la sección, nos mete de lleno en el tema de la ruptura ya esbozada hacia el final de "Duramen". Poema enigmático, lleno de imágenes de vientos, de lugares abandonados y vacíos, cuyo título nos recuerda el título de uno de Pessoa, "Lisbon revisited" (1926), parece tomar, si no toda la situación de éste, sí su idea general: la vuelta a un lugar en el que fuimos felices. La Lisboa de Pessoa ("Outra vez te revejo,/ Cidade da minha infancia pavorosamente

perdida.../ Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui...") contra ese New York de Deniz que no deja de tener su aguda ironía: si la única referencia - con nombre- a la ciudad donde se desarrolla la sección, como el Acapulco de "Vacación y desquite", es el tren que pita más allá de San Pedro de los Pinos, en "Duramen", no es muy aventurado pensar que el "New York revisited" se refiere a la calle Nueva York de la vecina colonia Nápoles.

El epígrafe, de Baudelaire, habla de "aquella muchacha milagrosa", "demasiado hermosa como para vivir mucho". "Murió a los pocos días de que la conocí, y yo mismo la enterré, un día en que la primavera sacudía su incensario hasta en los cementerios".

La muerte, en la cita de Baudelaire, corresponde a la ruptura con Natércia. El poema, pues, hace un recuento del hueco insondable que dejó la muerte-ruptura de Natércia, a través de imágenes más que meramente fuertes. Ya en en primer versículo hallamos a la "muchacha milagrosa" convertida en una "viuda durante el aguacero". La relación, prendida a sus mamas,

Fue un correo de viento por la urna barrida [...] un tráfico de santo y seña

El viento, el eterno símbolo de las cosas pasajeras, aún más que el mismo río de Rilke que cerraba el poema anterior, volvió, como si la relación hubiera sido un libro ilegible, "docenas de páginas juntas". "No entrecortó ningún resuello, sin hélices al paso", "ni sintió gotas fracturándose en hierro de ventana". Como la misma relación, el relámpago puso apenas "en diédros salpicados la sombra relapsa de las puertas".

Testigo del paso irremediable de las cosas, con un solo ojo, como el Odín-Deniz de *Grosso modo*, un misterioso "cuadrúpedo chino" miró "crecer el aire y su sinsentido" y "agregó sornas al texto burriciego, y la humedad vertical estuvo a su espalda".

Nada quedó: "Ni una miga en el suelo, ni una vuelta de llave" -la improbable vuelta de Natércia- "nada para la cepa jodida". El amante, de volar a brincos durante la relación, pasa, nuevamente, "al plan ortopédico del canguro andando".

Nuevamente el viento, "un viento de instinto y de cifra, abalanzándose a morder de rabia el filo de su propio escudo". Y más: el simple "olor a lluvia y asfalto" puede tanto en el abandonado que "infestó sin espinazo un boquete quirúrgico, águila de sangre al lomo".

Sólo queda el "lugar vacío", contagiado de "vetas y herrumbres". El orgasmo, "el salto donde el mundo termina", yace ahora "entre un pudridero de leones ahogados" (recordemos la figura del león), y eso es lo que queda después de que el aire preña "por último su velamen en la extensión risible".

¿Qué quedó en realidad? ¿Qué fue todo sino "de madrugada una calma sabida"? Y: "antes de amanecer una moderación muy fija." "Fue cualquier animal indescifrable [¿el cuadrúpedo chino?] cambiando de postura en el sueño bajo la evolución que no ha entendido".

El final es definitivo:

El tiempo es deseo y es erección: pasa.

Conforme avanzamos hacia el final de la sección los poemas se vuelven más crudos, las imágenes más desoladoras. El centro de la ciudad, por la noche, su abandono, sus olores, son el escenario de "Menotti, concierto para piano, segundo movimiento", el séptimo poema de "Natércia". La ruptura, evidenciada plenamente, nos lleva a esas "calles del

centro", a ese "lugar adonde vas de noche". Agudo, irónico a más no poder, Deniz cita en el epígrafe, colmo del artepurismo, unas palabras de L'Isle Adam: "¿Vivir? Los criados harán eso por nosotros".

"Los tranvías trasnochados luciendo su celoma [BIO. cavidad del cuerpo del animal] deslumbrante y vacío, / el isósceles de orina o vómito en los muros, / un aliento insulso de zaguanes negros que huelen a pollos" son las impresiones, el horror y el asco de esas calles por las que Deniz pasea sin ella. Ella seguramente habrá llegado y se estará untando esa "cara imparable ante el espejo" -como de bello sarcófago egipcio, ya aludida en "Duramen".

Doce apretados versos dodecasílabos cierran el poema: impresiones de ese lugar, presencia-ausencia dolorosa de Natércia y, sobre todo, el dolor de haberla perdido ("Vas, abierto al fin el flanco que dolía/ dejando entre cañas de níquel tu sangre").

El último verso presenta un sustantivo funcionando como adjetivo. Y más: el núcleo de la frase sustantiva es, sí, un sustantivo, pero propio, dado como común: entre máquinas, piltrafas y "bidones sucios" aparece, de pronto, una "venecia alcantarilla". Y al final, después de esa sordidez y ese espanto: "Luego todo desemboca en mi garganta".

El fragmento es muy interesante porque Deniz nos ofrece en él todo un muestrario de las posibilidades de acentuación que ofrece el dodecasílabo. Además de dar ejemplos del clásico 8+4 -el octosílabo más su pie quebrado de nuestra más rancia tradición- y sus variaciones, introduce algunos otros, como en el verso "un lugar agrio y tenso como un gran río" o "dejando entre cañas de níquel tu sangre" que, de empezar como endecasílabos, se convierten en versos de doce sílabas produciendo una extraña sonoridad y un ritmo al que no estamos acostumbrados en poesía de métrica regular.

Si el ácido bromhídrico de "Nostoi" era una mera referencia al azar, la palabra meiosis (división celular que conduce a las células reproductoras, a gametos: óvulos y espermatozoides) sí representa la clave del poema "Promiscuos", el octavo de la sección. Allá el ácido bromhídrico era, como vimos, un mero pretexto para burlarse de aquellos que piensan que una cita de ese tipo "representa por definición una amenaza para el Amor, la Vida, etc.", para burlarse, en fin, de esa concepción fácil y falsa de la poesía que impera entre nuestros literatos. Aquí sí es un término científico el que tiene la clave. Como para la división celular que produce los gametos se entrecruzan los cromosomas, así se cruzan los amantes, "intercambiando palmos, decímetros". Estamos "hechos de retacería". Esa parte que damos, ésa que recibimos, es lo que constituye nuestras relaciones. Por "quiasmas" -así se llaman esos cruces- recibimos algo que quién sabe de quién fue antes, y de esa misma manera damos lo que antes nos habían dado. Deniz le pregunta a Natércia: esa "parte que aquí tuviste" ¿"dónde la entregas ahora, / por qué calle, en cuál número, sobre qué cuatro patas"? Y luego ese verso hermoso, ejemplo de destrucción sintáctica y construcción poética:

Lo mejor que damos era de alguien nos lo dio
porque "a estas horas ya nada es ya de nadie. Quiasmas."

Y ¿qué tal cuando algo que fue nuestro y que dimos hace mucho nos es devuelto?:

O ese pálpito -ligeramente abyecto-
que llega a veces raras,

¿será cuando al ir devolviendo nos devuelven,

casualidad desde la quinta o séptima potencia,
un segmento que fue propio muy de veras hace siglos,
y sin reconocerlo nos retorna -pulsado, tostado al sol,
milvivido [neologismo]:
intacto?

"Promiscuos" es el título del poema: o ¿cómo llamarnos después de tanto cruce, cuando ya no reconocemos ni lo nuestro?

Un terrible epígrafe de Cernuda abre el siguiente poema, "Inquisición": "No es el amor quien muere/ somos nosotros mismos". Denz también empieza negando:

No cura el tiempo. El tiempo verifica.

El personaje del poema es el tiempo mismo que, de vez en cuando, llega, se instala entre nosotros y, eso, verifica que todo vaya hacia delante, hacia la separación y el exterminio.

Cuando llame

abrir pronto
que se instale en la cocina a calentar hierros y aceite, prestarle
las tijeras, la piedra de amolar.

Luego, en el patio, en medio del círculo aterrado de niños y
vendedores ambulantes,

aullar a cada gota ardiendo, convulsionarse bellamente bajo
cada sabia incisión hecha pour voir

y al final dar las gracias -no cuesta- por el certificado (válido
hasta mañana):

que aún vive, que aún le vuelve la saña;

hay tejidos chirriantes; otros, aunque cedizos [dícese de la
carne que empieza a pudrirse], responden todavía.

Debajo de la piel pululan sus gusanos. El tiempo llega, se instala,
hace unas cortaditas en nosotros y no cura: sólo verifica que la lenta
destrucción siga en nosotros su trabajo lento.

El final del poema, entre paréntesis, es la reflexión precisamente del
tiempo en primera persona:

(Me agradecen que aquello pasó

-aquello que dolía por las tardes bajo mi filo perpetuo

disfrazado de esquina, de fecha, de cáscara-,

sin saber que ahora es signo de miasis [agusanamiento por

larvas de mosca] en progreso;

y, en plural, un plural de dignidad, mayestático:

no asunto nuestro ya.

Huyendo de mis pruebas dio a la muerte una parte

y me llaman -otra vez- curalotodo. Yo no curo. Ni mato. Yo sólo
verifico.)

Si "New York revisited" y "Menotti, concierto para piano..." habían
sido una enumeración de imágenes de pasaje, desolación y desamor,
"Baños de María", el penúltimo poema de la sección, es el más radical en más
de un sentido, una especie de baño tibio en el que se suceden visiones
nocturnas incoherentes, llenas de reproche: una verdadera pesadilla.

La leyenda en turco de un anuncio visto en una foto de las calles de
Estambul ("yapı ve kredi", que significa "construcción y crédito") constituye
una obsesión que se repite cada tanto -cada vez que se hace referencia a
créditos o construcciones- como un estribillo atroz, a lo largo del poema.

Dijimos *reproche*. De eso se trata: el imperativo "construye" con que empieza el poema, está referido, lo vamos descubriendo, a la misma Natércia. "Tú construye", nosotros "te aplaudimos", como diciendo: construye, participa de las cosas, de la humanidad ("con sus guitarras, sus becas, sus termómetros clínicos"); mientras tanto se suceden las imágenes atroces, los mostos, "las ruecas que hacen linfa", los edificios que avanzan "desprendidos de los solares", "tarareando programas de cine de barriada", "los goteos, las válvulas", las "tiendas cerradas de nombres tarascos", hasta el "ojo obscuro" de un azucarero pringoso" que nos recuerda al misterioso "cuadrúpedo chino" de "New York...", un solo ojo "vuelto a la ventana en un quinto piso, calle de Anillo de Circunvalación".

Y más: "ceniceros de malaquita sobre pata dorada, jaulas de canarios cubiertas con batas viejas", hasta "alimañas que se arrastraron la noche entera gangueando e-e-e-e". En fin: la ruptura vuelta visión de pesadilla. Porque no puede ser otra cosa desde ese primer imperativo "quizás aún cerca de torres metálicas con catenarias" donde ella surgió, "cara sería entre un vapor saludable de bofes fritos y mixdotes", hasta el "construye" final, cuando todo se ha vuelto irremediable en esas bolas de billar, ese "entrechocar lejano de cráneos calvos y bolas negras/ dentro de casitas (yapí ve kredi) iguales pegadas con cera de Campeche, no lejos del Canal del Desagüe".

Una cita entreverada por ahí, en latín -un refrán latino- dice mucho: "nuestra página es lasciva, nuestra vida es virtuosa".

Idas las cosas, ¿qué nos queda? O como quería Verlaine: todo lo demás es literatura.

*

El "Colofao" (así, en portugués: homenaje a Camoens, claro, pero también a Pessoa) que cierra la sección es breve, conciso: habla de un "León anguloso de cristal" que, luego de la ruptura, ha quedado "roto en dos". Los pedazos

siempre podrán ponerse juntos

Cómo no: un "león entero dando el mismo paso/ con una veta verdosa en el inmóvil Acuario interior" [la mayúscula de este "Acuario" parece indicar que se trata de una alusión al signo astrológico de Natércia. Cosa curiosa: he averiguado que "Acuario" es el signo opuesto por excelencia, de "Leo"]. Pero no hay remedio. Las partes siempre serán dos. Pase lo que pase, siempre dos. La última línea de la sección es el nombre, así, solo, en vocativo, por vez primera, como una clave y una cifra:

pero serán dos

Natércia

Notas

1. Julio Hubbard. *Vuelta*, núm. 150, mayo de 1989.
2. Margarita Peña. *La Cultura en México*, núm. 465, en la revista *Siempre*, núm. 915, 6 de enero de 1971.
3. David Huerta. *La Semana Cultural*, sección literatura, Radio Universidad, domingo 21 de enero de 1979.

Enroque (1986) es el tercer libro de Gerardo Deniz. La palabra, como sabemos, designa en ajedrez al acto de mudar el rey de su lugar al mismo tiempo que una de las dos torres, para resguardarlo mejor con ellas. Deniz, sí, se enroca: en contra de su costumbre anterior de colocar cronológicamente los poemas, ahora juega con ellos, los baraja, les da otro orden. De los meramente *atmosféricos* -como los llamó Aurelio Astain (1)-, poemas estáticos y descriptivos, cuyo verbo principal siempre está en presente, hay un enorme salto hasta los últimos, escenas históricas ricas en referencias cruzadas, casi indescifrables, que cierran el libro. De poemas como "Pausa" (p.9), donde una "veta silenciosa" de humo "sube del cenicero", así, simplemente, y "dentro del vaso/ suena el hielo en voz baja/ al resbalar en sí mismo, disminuido", hasta "Autopsia de Beethoven" (p.87), donde en dos versos hay tres y hasta cuatro citas ocultas, hay un brinco, un -mejor- transcurso en línea ascendente: los poemas se complican, su factura se vuelve de sencilla, compleja; de no presentar citas, se convierten como veremos, en verdaderos pozos de referencias a veces incomprensibles. Sí *Enroque* no está dividido en secciones, sí tiene en cambio una estructura claramente distinguible en ese subir, crecer, ir adelante.

Deniz introduce por vez primera tres (aquí sí) secciones, llamadas "Letritus" -inteligente combinación de las palabras *detritus*, "basura" en latín, y *letras*- en que mezcla breves composiciones, bromas, juegos siempre encendidos e inquietantes y, en todo caso, residuos de poemas, o bosquejos o ideas solas, mismos que solemos encontrar en otros poetas dados como obra acabada. Los "Letritus" funcionan como respiro, descanso de escalera y puntuación del libro. Sobre la base de ellos podemos hacer una división tentativa de *Enroque*: la primera parte hasta los primeros "Letritus", la segunda entre los segundos y los terceros, y la última, los diez últimos poemas. Es, sin embargo, esta última parte la que presenta mayor cohesión temática y propositiva ya que las dos primeras sólo comparten ese *crescendo* del que hemos hablado. Vamos a analizar doce poemas del libro: cuatro de la primera parte ("Planta", "Bruyères", "Norte" y "Enigma"); uno de la segunda ("Shostakovich, 4a. sinfonía, cuatro últimos minutos"); tres de la tercera ("Cultura", "Pavana para una víbora lúbrica" y "Chasseneige") y cuatro de la última ("Socrático menor", "Campestre", "Bruja" y "Ravel, sonata para violín y piano").

Fuera de los poemas *atmosféricos* -"está en ellos el Deniz más silencioso, oyendo lo que mira", escribe Asiain-, la primera parte es una ensalada temática: caben en ella una "Canción contra el perro", dos "Homenajes" -uno a Julio Torri, otro a ese extraño y notable escritor que fue Pedro Miret- una página retrasada de *Gatuperto* ("Nachtrag", p.19), cinco o seis poemas amorosos, con la serie "Vitriol", etc. Sí, como vimos, los poemas tanto de *Adrede* como de *Gatuperto* eran relativamente claros (excluyo de esta afirmación, y por razones evidentes, los "20 000 lugares" de este último), sí, pero había que llegar a lo claro con sinuosidad, con complicación, en cambio las primeras páginas de este libro abundan en poemas completamente inteligibles desde la primera lectura. Los primeros, "Pedregal", "Canción contra el perro", los "Homenajes", "Hora", "Hipótesis", "Método", "Trova", "Ubicua", "Norte", "Fase", son poemas, sólo en esta parte, que casi no necesitan ni una sola consulta de diccionario ni mucho

menos cifran su clave en conceptos o ideas científicas, o en palabras en otros idiomas.

El segundo de los poemas atmosféricos, -como ha apuntado Pablo Mora (2), es uno de los mejores poemas de Deniz- se llama "Planta", "Abrasadas en el aceite pelirrojo del otoño", "descienden las hojas" y "cubren el suelo de mosntruos raquíticos". Los pies, escribe Deniz, los desmenuzan, y pasa a imaginar esa claridad de "como a una especie nada más para el oído" que "a veces nos engañan" pero que nunca "nos dejan pensar". Nosotros, que estamos en trance de "probarlas", sólo callamos. El imperativo final nos encuentra obsesionados, a lo largo de la calle, sin pensar, probando la especie:

Da largo el paso para pisar aquélla.

Sin ser mi preferido, "Bruyères", citado en el capítulo anterior, es el más interesante: en ocho versos se cruzan hasta siete referencias que desde luego no están evidenciadas en el poema. Nuevamente gracias a la prosa explicativa publicada por vez primera, como dijimos, en 1979, podemos meternos en la costura misma del texto.

Bruyères

Después de aquellas nieblas y hojas muertas,
dispuesta pero no te decidías,
se vio tu borde erizado al desvestirte ante la lámpara
(cuentas de Baily)
(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.

Antes de revisar los "ingredientes" del poema hay que decir, como lo hicimos antes de analizar "Primera lluvia", de *Gatuperto*, algunas cosas. En primer lugar que, sin ser innecesarios, los "ingredientes", las referencias explicativas del poema sí son prescindibles. Podemos ignorar quién fue Baily, por qué la extraña declaración del "tocayo Jean-Sylvain" o qué cosa son las "bruyères", para entender no sólo la atmósfera sino también, y plenamente, lo que está sucediendo. Segundo, que todo ese bagaje, ese contexto cultural que no necesariamente conocemos, no sobra, no está de más, sino todo lo contrario: es él, precisamente, el que produce el efecto poético; es él el que genera esa atmósfera atractiva y es él, en fin, el que, dilucidado, como en este caso, descubierto hasta el último de sus rincones, nos produce el mayor de los disfrutes.

Aun ignorando todos esos datos, esas, como las hemos llamado, referencias cruzadas, sabemos que "Bruyères" habla de un encuentro amoroso largamente deseado, para el que "ella" estaba dispuesta pero no se decidía; que al desvestirse, provoca una imagen, su "borde erizado al desvestirse", en el Deniz que contempla hasta allí pasivo; que más bien ese "erizado" se debe al frío; que "un pájaro cantó", posado en algún lugar "contra la costumbre en los eclipses" (referencia, a qué dudarlo, a ese encuentro amoroso), "mientras duró la totalidad". El lector común y corriente se queda aquí, a lo sumo. Las referencias del título, de Baily y de Jean-Sylvain y, si somos rigurosos, de esa "madera de hacer pipas", en vez de restar fuerza al ambiente, lo fortalecen. Le dan ese misterio caro a Eliot, de voces, como decía a propósito de su *Waste land*, venidas de otras partes. Con la información con que contamos, pasemos a dilucidar hasta la última coma del poema. "Bruyères", el título, está ligado al primer verso: se trata de una referencia a cosas que habían sucedido en la relación

hasta entonces. "Nieblas" (*Brouillards*), "Hojas muertas" (*Feuilles mortes*) y "Brezos" (*Bruyères*) son "títulos de preludios del segundo libro de Debussy". No sólo eso: el brezo (Deniz no deja de pasar la oportunidad para darnos su nombre en latín: *Erica arborea*) es un "arbusto de tierras áridas que se cubre agradablemente de hojas pequeñas y tiene madera dura, usada, por ejemplo, para hacer pipas".

Las "cuentas de Bailly" que se ven cuando "ella" se desviste son una referencia al descubrimiento de Francis Bailly (1774-1844), astrónomo inglés: "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".

Jean-Sylvain Bailly (1736-1793) fue un astrónomo francés ("llegó a ser alcalde de París") que, "tocayo del inglés por el apellido, tocayo mío por su primer nombre, y de mi nahual Silvano, por su segundo nombre, al pie de la guillotina, a la pregunta "¿Tiemblas, Bailly", él respondió: "Oui, mais c'est de froid": "Sí, pero es de frío".

Más abajo, Deniz explica que "durante la fase de totalidad de los eclipses de sol, los pájaros se callan, como es bien sabido". Y luego: "en el poema hay dos eclipses, equiparados (el segundo con cierta vacilación) a eclipses de sol: un eclipse de lámpara, en el que la carne de gallina de la friolenta (que no acobardada) provoca cuentas de Bailly; después un eclipse total de mujer, durante el que un pájaro no deja de cantar, lo cual es singular". Este pájaro hace que Deniz, no sin su acostumbrado humor, explicando, sí, pero sin dejar de imaginar, conciba dos posibles soluciones al problema metafórico que plantea. Veamos:

1) Tal vez no sea tan singular que el pájaro siga cantando durante el segundo eclipse, aunque sea de sol: no está sometido a los hábitos de los pájaros reales, pues es un pájaro metafórico destinado a prolongar, posado en el brezal, la expresión musical del júbilo, iniciada por el quinto preludio de Debussy, que da título al poema.

2) O bien -quién sabe- el pájaro desempeña su función metafórica siendo además real. En tal caso quizá sería un ave de las que cantan en la noche, y el segundo eclipse, el de mujer, correspondería a un eclipse no de sol sino de luna, que no perturba a los pájaros desvelados. Con lo que el trío de la habitación -lámpara, ella y yo- correspondería al trío astronómico sol, luna y tierra. Me toca un buen papel: contemplo el eclipse de sol (o sea el de la lámpara) y provoqué el de luna (o sea el de mujer).

Como vemos, cada referencia, cada parte del poema no sólo es rigurosamente localizable, no sólo es precisa y necesaria y juega un papel en su organización, sino que sin duda aumenta y define cada una de sus imágenes. ¡Qué maravillosa comparación la de la "carne de gallina" con el rosario de Bailly! La piel de la mujer entre la lámpara y Deniz se convierte, en ese eclipse, en los valles y las montañas que interceptan la luz del sol-lámpara. Dentro de toda su complicación, la metáfora es clara: Deniz es la tierra, ella la luna y la lámpara el sol. Y afuera, un pájaro cantando, posado, sí, en el título del poema (hasta allí llega el parentesco de todas las partes), mientras dura la totalidad.

Un detalle más. Después de localizar en el tiempo a Jean-Sylvain, Deniz lo encuentra en un cuadro de David, y, con todo el humor, dice que "por curiosa coincidencia, a la derecha de la mesa del cuadro" aparece él mismo, en una de sus preencarnaciones. El lienzo de David es el "Juramento del Juego de Pelota". Rebelde, Deniz añade que aparece, sí,

"pero sin compartir el entusiasmo excesivo de todos los demás presentes", que es, no nos extraña, su propia posición en el cuadro de nuestra literatura.

De las primeras páginas del libro -hasta el primer "Letritus"- dos son mis poemas favoritos. Ambos son amorosos: "Norte" (p.40) y "Enigma" (p.43). El primero es la visita a la casa de la amada, años después de la ruptura; el segundo, una escena de sexo oral.

De "Norte" me gusta el tono desastrado, es verdad, pero de veras contenido, y, aun más, su inteligente estructura en dos tiempos, pasado y presente. El pasado recuerda aquella época "cuando hace siglos te acompañaba, tarde", mientras que el presente va describiendo la visita, años después, hoy, digamos *actual*. Los dos planos están entretreídos y ya aparece uno cuando el otro está por hacerlo, haciendo del poema una viva reflexión de las cosas idas -concretamente la relación- sobre la base de la visita a esa casa "que nunca [sólo hoy] vi de día", de tal manera que el recuerdo de aquellos años tiene la duración de la visita actual:

Esta era tu casa,
donde nunca entré,
que nunca vi de día
cuando hace siglos te acompañaba, tarde,
esperaba que entrases por la puerta donde me he detenido
y volvía, húmedo de ti aún a través de la nocheblanda, segura,
porque la certidumbre de tu vida y de tu carne
era un arroyo de leche prodigiosa y confiada.

Versos precisos, con el remate de una imagen serena y hermosa, la "certidumbre" de su vida y de su carne como "un arroyo de leche prodigiosa y confiada". La segunda estrofa -son tres- si no nos dice, como lo hará la última, que se trata de un domingo, además de decirnos que "ahora es mediodía, azul y nubes", cae en la cuenta de que esa calle fue suya, de ella, antes de hallarse (ahí la *calidad de la emoción*, la clave del poema, según Pound o Williams -para el caso da lo mismo). Pero Deniz lo dice mejor:

Ahora es mediodía, azul y nubes;
me da vértigo entender de pronto
que esta calle que hasta hoy no conocí a la luz
fue tuya antes de hallarnos;
luego llegué y dudabas, recorriste esta acera
semanas,

[y ese verso franco, claro:]

pensando a qué nueva extraña prueba someterme

Luego:

quizá mirabas aquel balcón de esquina al decirte
y la siguiente noche que nos trajo aquí juntos
nos habá encontrado mezclándonos lejos.

Y el final:

Dormiste aquí adentro entonces como en toda otra fecha:
¿qué repasabas al unir los párpados?
¿qué al despertar en un domingo igual a éste?
Saliste, y quien pasara te siguió con la vista deseándote.
Por donde ahora me alejo me llevaste en los ojos, los oídos, en
la piel, en las vísceras.
Algo de mi sustancia se hacía matiz tuyo
en el albor de nuestro primer año.

El primer verso señala la casa: "Esta era tu casa". Al hablar, todavía en la primera estrofa, de la puerta, Deniz añade: "donde me he detenido". Con un pequeño y atinado desajuste sintáctico, la segunda estrofa dice: "Ahora es mediodía, azul y nubes" y, un poco más abajo: "me da vértigo entender de pronto". La tercera: "Dormiste aquí adentro", antes de esa reflexión donde Deniz utiliza el verbo "reparar" con un excelente resultado. Aquel era "un domingo igual a éste". El antepenúltimo verso, antes de los últimos que abajo comentamos, da fin a la visita -duró el mismo tiempo que la evocación-, diciendo: "por donde ahora me alejo".

El poema termina con una reflexión que fortalece la afirmación que hice acerca de la contención -y de ahí el éxito- del poema. Indudablemente han pasado incluso años ("hace siglos") de la ruptura. Sin embargo, el poema no cierra refiriéndose a ella, sino al primer año de la relación. Deniz acaba de decir que la mujer lo llevaba a él en las vísceras, en la piel, en los oídos y en los ojos. Y remata:

Algo de mi sustancia se hacía matiz tuyo
en el albor de nuestro primer año.

No es necesario hacer notar el fino comentario final.

"Enigma" reproduce, como dijimos, una escena de sexo oral. El poema abre con una precisa descripción:

Agazapado te respiraba como a una matanza de moluscos en
las islas,
como siempre;

ya vibrabas un poco
en un despacio aún que anhelaba durar sin osar pedirlo

Deniz imagina (cosa curiosa: afuera, desde la calle) el completo panorama:

mientras a lo lejos, sobre montes clásicos,
se acumulaban nubes densas de miel y de mar.

Inteligente, puntual, imagina que

Tu jadeo incipiente era un guía tuerto, tartamudo;

y el juego de palabras lo lleva a decir:

yo tartasordo entre simplegades de sábado,
palpaba tu tallo con manos tendidas.

Qué maravilla: el "jadeo incipiente" de ella es un "guía tuerto" y "tartamudo" que conduce a quien, "tartasordo", le procura el placer. "Simplegades" son unas rocas míticas que se abren y se cierran entrechocándose en el mar y que atrapan destruyendo a los barcos que por allí pasan: Jasón y su nave apenas los libraron. Complicada, es cierto, pero nuevamente estupenda comparación: las piernas de la mujer son las simplegades entre las cuales nuestro personaje se juega la vida el sábado y, desde luego, la libra apenas.

El poema se llama "Enigma". El final cuenta con humor cierta situación enigmática:

Alcé la vista entonces, sonriente,
nunca sabré por qué-
tras el pecho que no hubiera alcanzado
me mirabas fija, con la barbilla suelta, delecto-

al sentir que algo raro nos rondaba
vi descender tus brazos infinitamente tranquilos;

[nótese el verso largo constituido por palabras largas y nótese el efecto que ello logra]

aplicaste las yemas de dos pulgares firmes
y tiraste de los ángulos de estos ojos
hasta que te borraste en sus rendijas
y sólo oí susurrar en el mayor misterio:

-Chino.

Narrado en segunda persona, es el uso feliz que de ella hace Deniz lo más interesante del poema, además, por supuesto, de sus imágenes insólitas (la "matanza de moluscos", el "guía tuerto", las "simplegades de sábado"). Con qué inteligencia narrativa, -después de que ella baja los "brazos infinitamente tranquilos", aplica "las yemas de dos pulgares firmes" y tira "de los ángulos" de los ojos- se unen las dos personas del poema en ese verso en el cual la primera, el "yo", se disuelve en la tercera persona, en "sus":

hasta que te borraste en sus rendijas

El final, repito, misterioso, sí, pero con un sentido del humor típicamente deniciano, siempre presente donde es difícil encontrarlo:

-Chino.

Definimos las secciones "Letritus" como colecciones de poemas breves, ideas, esbozos, ironías siempre inteligentes que inquietan y provocan. La irrupción del poema corto, del haikú, incluso de un género que se ha puesto de moda -tan tristemente- como el aforismo, ha hecho que se entienda por poema cualquier giro, cualquier juego, cualquier chanza. No sin dejo de burla, Deniz, siempre belicoso, llama *letritus* a todos esos sobrantes. Sin embargo, así como de pronto algún letrito se le escapa de la sección (por ejemplo el poema "Veterano", p.57), también a veces da por uno de ellos poemas verdaderamente logrados. Un ejemplo, el mejor, "Presente" (p.78):

Borrico de Buridán,
atrapado entre dos flautas,
entre la final de fue
y la inicial de será.
¿Qué es el ser?

Casualidad.

Con independencia de las referencias cultas, el poema se deja leer con toda facilidad. Las "dos flautas" son el "fue" y el "será". ¿Qué es lo que queda atrapado en medio de las flautas? El poema se llama "Presente". "La final de fue" es e . "La inicial de será" es s. ¿Qué hay entre fue y será?: es, presente.

Buridán es el filósofo francés que planteó la célebre paradoja del burro hambriento y sediento que, entre el agua y la comida, se muere sin decidir a dónde ir. Hay además la fábula del burro que tocó la flauta "por casualidad". Entre el agua y la comida, entre el fue y el será, el es no es otra cosa que casualidad. El poema tiene un parentesco con los breves poemas de Gabriel Zaid, a quien está dedicado.

Las etapas del desarrollo psicológico (oral, anal y genital) sirven para este chistoso letrito:

Oralia y Analia
también tienen genitalia.

O el belicoso "Intravenérea":

La sífilis le hace al cuerpo
de quien coje, tal vez sin amar,
lo que el amor le hace
a quien ama, tal vez sin cojer.

(Reconocerás que una virgen,
así con jota,
ha dejado de serlo).

O "Notre mere a nous" (es Nerval quien con estas palabras describe a Alemania), crítica a cierto ángulo de la mentalidad alemana, que tiende a complicar las cosas hasta llevarlas al enredo más absoluto. El epigrafe de Hilaire Belloc es esclarecedor: "Soy un reloj de sol y hago un enredo/ de lo que hace mucho mejor un reloj [corriente]". Veamos:

Quando un decreto obligó a tener *Mein Kampf* [Mi lucha,
de Adolf Hitler]

en la biblioteca del laboratorio,
renunció.

La historia no lo olvida, y hoy
se le alaba mucho aquello.

Nadie

recuerda que la protesta fue
porque allí el libro no encajaba en la clasificación.

El "sablo", que renuncia por una causa realmente, perfectamente secundaria y superficial (lo de la "clasificación") no se opone en cambio - pues ni lo nota-, a los horrores del hitlerismo. "Renunció", sí, pero por un insignificante detalle burocrático. Hoy lo admiran por ello -pero se equivocan: en realidad, en lo más esencial, él estaba de acuerdo con lo peor.

O éste, irónico nuevamente con beligerancia:

Principio de realidad

Piensan ciertos pavipollos
al repetir que Freud era positivista
que se vuelven con ello

filósofos e historiadores e conocedores de la ciencia.

Una sola letra es suficiente para cargar de burla todo un letrito. Claro: son conocedores de la ciencia, son historiadores, son filósofos, pero no sabrían colocar una simple conjunción. Contra otro de ellos va el siguiente letrito, "Boquiabierto" (p.77):

Un pobre intelectual se me quejaba
de que la música lo despersonalizaba.
Yo pensaba con pasmo
si sobreviviría a un simple orgasmo.

La sección "Letritus" se repite en el libro de 1988, *Grosso modo*. Sus muestras más afortunadas -compruebo que, salvo la del celoso laboratorista, todas las que reproduzco lo son- son aquellas que manejan juegos idiomáticos y lingüísticos. La *j* de "coje" o "virgen", el *es* entre el "fue" y el "será", "Analia" y "Oralia", etc., son cambios o pequeñas rupturas que manifiestan la ironía en sí mismas a través de la inteligencia de la lengua. Más que a nivel de las ideas, la burla es verbal, lo cual no debe sorprendernos en un poeta cuya preocupación constante radica precisamente en ello. Deniz me ha adelantado un letrito ejemplar donde es otra vez el lenguaje el encargado de desencadenar su carga característica de sarcasmo:

Sartre?
Merdre! (3)

Como en la mayoría de los poemas agrupados entre los primeros y los segundos "Letritus", el tema de "Shostakovich, 4a. sinfonía, 4 últimos minutos" es el amor y, como en la mayoría de los poemas amorosos de

Deniz, la visión no es muy halagadora. "Nada dura demasiado, no es gran descubrimiento", escribe en "Retornos" (p.51). Sin embargo, hasta esa visión encuentra en Deniz una expresión singular. "Shostakovich..." es un buen ejemplo. En medio de la descripción sentida de una ruptura, hacen su aparición unos extraños personajes llamados, tal cual, *zãdtã* y *dawdzhytã*: se trata de unos grupos de espíritus de la mitología oseta. Deniz los acompaña de una nota en la que, lectores comunes como somos -mucho más si no estamos acostumbrados a este tipo de extrañas apariciones-, pensamos encontrar la explicación de quién demonios son estos raros seres, o quiénes son, caramba, esos personajes que "lo atrajeron hacia un valle sin agua", pero no, todo lo contrario: se trata de un comentario erudito de filología acerca del particular "plural oseta" que ostenta la palabra *dawdzhytã*. Pero veamos. Nótese cómo irrumpen no sólo los nombres sino la nota misma, enfriando por completo un ambiente que aun siendo de nieve ya se estaba calentando un poco de más por el tema que lo provoca:

Mira: desapareces-

la nieve sucia en calles con árboles queda.

Todo sigue igual: los árboles, las calles. Muerta, la relación es esa "nieve sucia" que quedó después de la separación ("desapareces").

Ello es lo estable

también. Ya hay que evocar y todo eso.

El "y todo eso" nos dice el lugar donde, en la tabla de las jerarquías de Deniz, está el lugar común de la despedida y la inmediata evocación, así, un poco burlonamente, de todo lo que fue. Y algún desajuste sintáctico (que conforme avanzamos, como hemos visto, son menos frecuentes; al menos no aparecen con la frecuencia de *Adrede*), alguna estructura cambiada -y antes del total enfriamiento del plural oseta- en:

Playas blancuzcas por arriba negro

muy despacio cada vez no más prisa.

Inmediatamente después aparecen los espíritus que atraen "hacia un valle sin agua" a alguien que no identificamos. Puede ser que Deniz esté hablando en tercera persona de sí mismo, por ese afán de alejarse del posible sentimentalismo. Es eso lo que sucede en:

zãdtã y *dawdzhytã* lo atrajeron hacia el valle sin agua

donde unas voces ya no ininteligibles sino simplemente impronunciables enfrían el posible tono intimista y sentido del poema. La nota aludida es ya crudo invierno: "Este plural oseta es normal, con su elisión de vocal, su mutación de la consonante final y un sonido confuso [¡confusol] intercalado antes del sufijo. [Y añade:] También hay excepciones a ésto, como a todo".

La sola idea de intercalar en un poema una nota ya no erudita sino simplemente orientadora puede parecer a muchos algo innecesario o de mal gusto, cuando no aberrante o, sin más, prohibido. Pero para Deniz, el autor de "Posible", el autor de las atroces imágenes finales de "Natércia" (las tiendas cerradas con nombres tarascos, los mixdotes vaporosos), la nota es un artificio más, un instrumento que amplía sus posibilidades expresivas y, sobre todo, que habla -y bien claro- de su posición rebelde delante del lugar común. Otro poema de *Enroque*, "Hábitat" (p. 21), ya había presentado una llamada a nota, esta vez al escribir la palabra *Bestia*. La nota se refería al artículo "La Bestia del Apocalipsis" de la *Enciclopedia de México*. En la primera edición de ésta -en la segunda ya no- había un curioso artículo acerca de una vieja visión: en la forma de los lagos del Valle de México, alguien había advertido la silueta de la Bestia

del Apocalipsis. Un ojo en uno, la pata en otro, la baba en uno más. Por eso: "Habitamos en la Bestia y en su Baba/ resbalando", etc.

También en *Enroque* hay otra nota que, esta vez en el letrito "Niño prodigio" (p. 58), después del verso "-A me-til-tio-pen-tan-diona", en voz de un viejo, nos lleva a "5-thiomethylpentane-2, 3-dione", un "producto natural único en su género de la hiena rayada", en un estudio de (así, como ficha bibliográfica) Wheeler, J. W., von Endt, D. W. & Wemmen, C., en el J. Amer. Chem. Soc. [Journal of the American Chemical Society], 97, 441-2 (1935).

Si en el poema y en el letrito la idea es, claro que irónicamente, situarnos en una realidad referencial concreta, en "Shostakovich..." se trata de romper con el tono amorosamente evocativo. Después de la cita, todo se vuelve -con una expresión del mismo Deniz- coser y cantar. Notemos, empero, los desajustes sintácticos finales cuyo efecto, como hemos apuntado, es del mejor resultado:

Tu pobre dormir tan idolatrada babea en el colchón.

La fatiga repta, son unas aceras largas.

Catedral trompetas mierda muerte:

fue oprimido el botón del mundo;

zumba al bajar, se van contando los pisos.

San Basilio (obispo del Ponto) descorre la puerta.

El "tan idolatrada" irrumpe calificando a "tu pobre dormir", donde *idolatrada* sería *idolatrado*, en una concepción lógica, como adjetivo de *dormir* (verbo con función sustantiva, en este caso). Pero no: la idolatrada es ella. Deniz se salta un paso y la describe a ella aun encima del verbo precedente.

Después de decir que "la fatiga repta", sólo después de una coma, Deniz la define como "son unas aceras largas". Luego la clara enumeración: "Catedral trompetas mierda muerte". Y la imagen de un elevador ("fue oprimido el botón del mundo;/ zumba al bajar, se van contando los pisos"), del cual San Basilio (uno de los santos patronos de Rusia) "descorre la puerta".

Delante de "Cultura" (p. 64) estamos nuevamente delante de un poema ejemplarmente logrado. Típicamente deniciano, "Cultura" es una descripción irónica, mordaz, de aquello en lo que ha venido a convertirse la cultura. En general, el poema va contra los tomadores de pelo y los farsantes que llenan toda la serie de ramas o pseudodisciplinas que en los últimos años pululan y viven alrededor de la cultura, y ese afán desmedido por apoderarse de ella desde las academias, los congresos, etc. Es de veras bueno. Pero vayamos a él. Consta de doce versículos. Los cinco primeros son cinco descripciones desde distintos ángulos, cinco maneras de ver la cultura. En los restantes, Deniz le habla en segunda persona.

Hay algo que comparten esas primeras aproximaciones: todas son sin miramientos.

Silla de montar sudada, de cuero rojo incrustado de cancas y piedras únicas.

"Silla de montar", sí, pero "sudada". "Cuero rojo incrustado" de "piedras únicas" y "cancas".

Puerca albina maxmordona (sin la dichosa cubatura de la marrana auténtica) con un ojo azul y otro saltado, con huesos de un marfil que sólo ataca el disolvente universal del fanatismo.

Puerca, albina y maxmordona ["maxmordón" es "hombre necio, pasmado y sin discurso"]. "Con un ojo azul [hermoso, sí, y el otro saltado", "con huesos de marfil" sólo susceptibles de ser atacados por "el disolvente universal del fanatismo". Es el fanatismo pretexto para una burla mordaz con "términos" y todo, acerca de las inagotables fuentes, entre comillas, de la cultura:

(más tarde los filósofos deciden que el fanatismo aquel sacó a la luz virtualidades implícitas en conceptos sometidos a una elaboración creadora, y ya tenemos más cultura)

Y más:

vianda al fuego amarillo en carne viva, siempre a medio asar, humeante, y olor a fuerza y delicia como en ciertos recovecos

donde la comparación no se arredra delante de nada y la ironía lleva a Deniz a comparar su olor, "a medio asar, humeante" con el de "ciertos recovecos". Y esta otra comparación que me parece estupenda: ya no niña babosa, sino

ex niña prodigio babosa

cuyo atuendo no deja de ser especial:

vestida de papel impreso en letra diminuta, pegadas las palabras de ritmo dactílico para clítoris capuletos;

El apellido de la Julieta de Shakespeare para calificar a *clítoris*. Y con un verso precisamente dactílico, la burla a la cultura arremete contra el primer verso del célebre poema del emperador Adriano: "ánimula vágula blándula". Deniz añade su propia esdrújula: "péndula", palabra que linda indudablemente con "pendeja". Sí: cultura "pendeja". Sin embargo, a partir de aquí, dispuesto a salvarla, a tener tratos con ella, Deniz le habla en segunda persona y le dice claramente:

serías querible sin tanta farsa que atrajo a huéspedes infames, y los alojaste por incurable chifladura.

Porque el problema no es la cultura, sino sus "huéspedes infames", esos parásitos estériles. Y la propuesta:

Vámonos a echar corcovia, vámonos una noche, que nadie se entere.

Así como Deniz había descrito a la cultura como una "puerca albina" pero, en beneficio de ésta decía que sí, que como ella, pero "sin la dichosa cubatura de la marrana auténtica", aquí le dice: dejemos "la academia a los macacos" y añade (recordemos el nombre de uno de los libros del *Nuevo Testamento*): "sin los hechos apostólicos del mono auténtico". Deniz pide "autenticidad" y aboga por los pobres animales, que no tienen la culpa: ¿por qué compararlos con los "huéspedes infames"? Más, y mejor, se pueden comparar éstos con los infames virus y, precisamente, se sirve de su clasificación (arbovirus, picornavirus, mixovirus, papovavirus) para nombrarlos con todas sus letras:

-arbo-publirrelacionistas, picornacomunicólogos,

mixoadministradores, papovamercadotécnicos, qué sé yo donde, además, se hace burla de ese afán por los prefijos que definen las especializaciones de los huéspedes-virus.

"Vámonos a equivocarse de otras maneras", le dice, y añade:

Que ellos sigan la opereta de la toga y el birrete, la venera y la muceta, el congreso y los viáticos. Lo han ganado. Lo desean. Qué ocasión.

Sí: qué ocasión de deshacerse de toda esa escenografía en torno a la cultura, todo eso de lo que viven los huéspedes. "La opereta de la toga y el

birrete, la venera y la muceta, el congreso y los viáticos". La diéresis -hiato- de *viáticos* no deja de llamar nuestra atención en un poeta destructor, de entrada, de los ritmos. Aunque estamos lejos de *Adrede* y Deniz ha descubierto, después de las viejas rupturas, su propio ritmo, esta diéresis que otorga la medida deseada (octasilábica en este caso), parece una burla más al estilo de los "Letritus", una burla en este caso culta y de buen humor.

El psicoanálisis es un tema que aparece más frecuentemente en la obra de Deniz conforme avanza. Creo que no tengo que decir que irónicamente. No con la mordacidad con la que lo trata más adelante (en *Grosso Modo*, concretamente en el poema "Edipo al cubo" lo hace con una beligerancia sangrienta), el tema aparece franco, solo, por vez primera en "Pavana para una víbora lúbrica". Prívor, la ciudad donde en 1856 había nacido Freud, le hizo a éste un homenaje al cual el famoso médico no pudo asistir. Sin embargo, justificó su ausencia con una carta dirigida a quien iba a encabezar el acto, el burgomaestre de la ciudad. Precisamente es al burgomaestre de Prívor a quien Deniz dedica su poema. El título juega con el de la obra de Ravel, pero aquí la "Pavana" no es para una "Infanta difunta" sino para una "víbora lúbrica" ("víbora lúbrica" era el insulto staliniano contra ciertas "asquerosidades occidentales"). Como es sabido, dentro del cuadro de referencias y asociaciones freudianas, la víbora es un símbolo inequívoco del falo. Deniz se burla de la exageración de que este supuesto psicológico ha sido objeto. La "víbora lúbrica", la "serpiente", la "gran boa", representan irónicamente en el poema, la relación del niño, primero, luego del joven y, finalmente, del adulto, con ese *complejo* alrededor de la figura paterna.

"Pavana..." nos cuenta la historia completa de la relación de Deniz con esa boa: "Abrí un día el cajón de mi padre y escogí la mejor larva". Cómo "le daba sobras selectas de los cumpleaños". Cómo "creció hasta una hermosa serpiente de cuadrícula dorada y ojos de zafiro". Por las noches, claro, en el sueño "cómo le abría la ventana" y cómo "antes del amanecer golpeaba con cuidado los vidrios como Kaa" -nueva referencia al libro de Kipling- "tanteando el mármol".

Pasado el tiempo, la serpiente se vuelve parte de él mismo: "Luego enmudeció, ya no quiso separarse y me bañé con ella puesta". Los amigos no sabían eso: "era demasiado trivial". "En tardes de Mixcoac contaba Silvia con la uña las escamas aun visibles en mi torso. / Anunció de pronto que ya nada se notaba". Hacia el final del poema, la víbora profetiza "algo" misteriosamente, "mientras yo miraba, cruzando el puente, hacia Acoconetla".

Al reconocer el silbido, casi se me cayó de la mano la bolsa de pan.

Ese algo le recuerda a Deniz que a pesar de que ya no se ve, de que ya es parte de su mismo cuerpo, aún puede silbar. Quien sabe qué cosa pasaría, qué cosa se haría certeza así, de pronto, mirando hacia el suroeste de la ciudad, desde un puente, que la boa le recuerda que allí está. Añade Deniz:

Tragué saliva y le eché en cara su carácter simbólico socorrido y démodé

Como diciéndole a ese símbolo fálico: no eres más que eso, un símbolo, no me jodas, voy muy tranquilo y te aparezco así, eres un lugar común y estás pasado de moda. Sin embargo, Deniz concluye así:

Por si acaso, he cumplido múltiples veces la profecía, con resultados variables, pero al parecer esto va a ser todo.

"Chasseneige" es el título del "Estudio 12" de Liszt. Alude (de *chasser*, cazar, sí, pero también *expulsar*, y *neige*, nieve) al viento con nieve. Sin embargo, también es el nombre del *barrenieve* que se coloca en la punta de los ferrocarriles para ir quitando la nieve de la vía al pasar. Este doble significado es la base del poema "Chasseneige" (p.73).

Luego de afirmar que *chasseneige* es un viento, Deniz pasa a decirle en segunda persona a la palabra misma que a él le gusta más bien imaginársela como *barrenieve*. Es todo. Lo que sucede es que lleva hasta el final su preferencia. Después de "Sé bien que eres un viento", Deniz añade: "pero a mí/ me gustó imaginarte en la punta de una locomotora romántica/ partiendo la nieve por una vía angosta", y lleva su preferencia, repito, hasta sus últimas consecuencias, tanto que, después de unos versos, ya no sólo vemos el *quitanieve* sino la *nieve* que quita ("aventándola en torbellinos a los lados") y el alrededor ("sobre los campos blancos del siglo diecinueve"), surcado por el ferrocarril que arrastra "un cargamento de puerco largo ["puerco largo" llamaban los polinesios a la carne humana] a remolque", y vemos los hoteles muy del siglo pasado a los que se dirige (con "escupideras doradas"), y más: entramos en el tren, de donde "este paisaje nada vale", ya que "pasan ráfagas blancas que la locomotora envía" y descubrimos, sí, adentro, en su vagón, "con las piernas en sendos folgos", nada menos que a "Franz Liszt y su amante mirando al frente con ojos vidriosos de frío".

Del viento pasamos al *barrenieve*; de éste, al campo que recorre el ferrocarril hacia los espléndidos hoteles. Nos metemos al ferrocarril en donde viaja, qué maravilla, Liszt en persona. El poema, después de sacarnos nuevamente al aire frío ("avanzan ateridos por campos nevados"), cierra con un "cuerno triste" que "aúlla muy lejos/ el tema del concierto de las naciones", esa armonía de la que tanto se habló en el Congreso de Viena y que no se dio nunca entre las naciones europeas.

Después del último "Letritus" hay diez poemas -los que cierran el libro- que, además de ser el clímax de ese *crescendo* que caracteriza a *Enroque*, tienen una unidad (propositiva y temática, como afirmábamos) muy clara. Todos tratan temas históricos, pero de una manera especial. En contra de la típica posición historiográfica de recuperar los momentos clave de la Historia, los abrazos de Acatempan, las fechas de Termópilas, las muertes de Napoleón. Deniz, que no cree en sus grandezas, prefiere imaginar momentos olvidados, desenterrar nimios personajes; sus poemas son históricos, sí, los datos son verdaderos, coinciden las cronologías -incluso están organizados cronológicamente- pero el sentido es otro. Allí está sor Juana (p.85), sí, pero no escribiendo un soneto, sino en un momento íntimo, adolescente tirada en un pradito después de un baño al aire libre. Allí está Euclides de Megara (p.79), sí, pero no ponderando la virtud del maestro Sócrates, sino sodomizado por un borracho.

Para dar una idea de la que tenía Deniz en mente antes de enrocarse, es decir, antes de barajar los poemas del libro y diluir la posibilidad de organizarlos por secciones, es interesante saber que el título que hubieran tenido estos diez poemas "históricos", de haber conformado una unidad, sería el de un libro de Karl Popper, *Miseria del historicismo* (título que a su vez es una burla de uno de Marx, *Miseria de la filosofía*, el

cual, nuevamente a su vez, es una réplica a *Filosofía de la miseria*, de Proudhon). Pero veamos cómo lo hace Deniz, cómo entrelaza sus anécdotas y qué sentido tienen para él.

"Socrático menor" (p.79) es el primero de ellos. Después de situarnos con un verso de *El Cid* en la hora del día ("Apriessa cantan los gallos", verso en español antiguo que nos sitúa, de paso, en eras antiguas), el poema nos descubre a "Euclides [de Megara, que] vuelve de Atenas disfrazado de mujer". ¿Por qué va así? Bueno, porque la disputa entre Atenas y Megara se ha vuelto de tal manera agresiva, que resulta peligroso que lo descubran en el camino (al parecer, además existe la tradición de que Euclides se disfrazaba así para ir a ver al Maestro). Euclides ("Sócrates no me quiere, no") viene pensando en sus cosas: al parecer no es precisamente el preferido de Sócrates. Sin embargo, oh sorpresa, "un marinero borracho" le sale en un recodo y, sin averiguar mucho, pretende echarse al plato. Forcejeando, Euclides grita: "-¡No confundas, por Zeus!" Federico Patán (4) fue quien descubrió que las palabras en inglés con que el borracho justifica su acción ("-Pooh!, my dear, any port in a storm") provienen de la novela pornográfica *Fanny Hill*, de principios del siglo XVIII, debida a John Cleland. En vocativo, "Megárico", continúa Deniz, Euclides "sigue la marcha" y añade: "agradece/ que no te vio mamá vestido así, como Penteo", a quien su madre Agave (*Bacantes*, Eurípides), en trance dionisiaco, lo había hecho pedazos. Es sabido que los megáricos se oponían al razonamiento analógico. La raíz de esta palabra es una alusión (culta, cultísima) de lo que acaba de sucederle al pobre de Euclides:

Sobre todo,

rechaza el argumento de la analogía.

(En *Gatuperlo* -p.74-, Deniz ya había arremetido contra la analogía en ese poema de los "20 000 lugares..." que empezaba diciendo: "Por las tardes la analogía saca su demonio a orinar sobre cubierta". Entonces, Deniz jugaba con la prosa de Mallarmé acerca de la tendencia que todos tenemos de optar por la analogía, y con su título: "El demonio de la analogía".) Al final, "el campesino de enfrente sazona ya el moretum". El "enfrente" nos lleva de Grecia a Italia: el "moretum" es la famosa ensalada matutina de uno de los poemas atribuidos a Virgilio.

Dos son las citas textuales de la misma sor Juana las que nos hacen reconocerla en "Campestre" (p.85), otro de los que hemos llamado poemas históricos. Primera, el primer verso: "Como ya no la riñen por *bellaca*", que nos recuerda el primero de un soneto de la monja:

Inés, cuando te riñen por *bellaca*
para disculpas no te falta *achaque*.

Recordemos que es costumbre imprimir en cursivas las rimas "forzadas", palabras que se le dan previamente al poeta para la construcción de su soneto.

Segunda: el cuarto verso cita un famoso pasaje de la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz*; aquel en el que, viendo a unas niñas jugar al trompo, sor Juana reflexiona acerca del "fácil motu [movimiento] de la forma esférica".

Reconocida, veamos qué pasa con sor Juana en "Campestre". Advirtamos, de paso, la rica sonoridad -no es una exageración decir que escuchamos el chapalear en el agua- del inicio del poema:

Como ya no la riñen por *bellaca*
puede chapalear en el riachuelo.

Ya no la riñen por bellaca pero todavía chapalea en el riachuelo. No es una niña, pues, pero tampoco -aún- una dama de la corte. ¿Edad? Unos catorce o quince años. Es el campo. Después de jugar en el agua, se tiende en la hierba. Deniz, pequeñito, reducidos "a ras de musgo", hace su chistosa aparición (una aparición similar hará en *Picos pardos*, debajo de la sábana de Rúnika). El pasaje dice así:

Luego pliega una pierna al sol. No me ha visto, despierto, a ras de musgo, revolviendo los ojos con el fácil motu de la forma esférica.

Desde su pequeñez, Deniz observa algunas maravillas (notemos el huesito lopezvelardiano y la rodilla "aún brusca", de muchachita en ciernes):

Contemplo pie, huesito, rodilla (aún brusca) arriba; vellos castaño claro por la tibia

El tamaño de nuestro pequeño personaje es recordado en "detrás el cielo azul". Así pues, sólo existe la pierna y, atrás, el cielo campesino. La espinilla, casi vertical, es una "arista escarpada", "un fresco otro mundo de sencilla flora".

Como viene del agua, las piernas de la adolescente Inés están mojadas: llenas de gotas que para el pequeño Deniz son "globos de agua que atrapan al ínfimo intruso si los toca". Deniz recuerda la ironía de Lope parodiando el cultismo de Góngora: "en una de lavar cayó caldera/ (transposición se llama esta figura)". Deniz, el colmo, parodia a Lope que parodia a Góngora. Después de hablar de esos "globos de agua que atrapan al ínfimo intruso si los toca", añade un nombre científico:

-tensión superficial se llama este fenómeno

Sucede que nuestro personaje trepa por la pierna de la futura sor. Esos "globos de agua"

ponen arcoiris -refracción- en su frente cuando trepa asíéndose a tallos flexibles y encerados (pesa tan poco que ella nada siente), de gota en gota.

En plan de franca burla, Deniz añade entre paréntesis el nombre de otro fenómeno, "refracción".

La cita de un pasaje de la "Soledad primera" resuelve el poema. Veamos el pasaje de Góngora:

Desnudo el joven, cuanto ya el vestido
Océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas;
y al sol lo extiende luego,
que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste, y con süave estilo
la menor onda chupa al menor hilo.

Es la descripción de cómo un naufrago, arrojado a la orilla, expone al sol sus ropas mojadas para secarlas. "Estilo" significa "estilete". Allí, "süave estilo" es la lengua del sol que "la menor onda chupa al menor hilo".

Para resolver el problema de las "tantas" gotas, nuestro Deniz pequeñito cambia de táctica y, adquiriendo su tamaño humano normal: me incorporaré sobre el codo, y con süave estilo-

Aquí los "hilos" del pasaje de Góngora se cambian en "vellos", y la lengua del sol en la del propio personaje. ¿Qué tal? La misma sor Juana, deliciosamente *amuchachada* -este es un adjetivo que Deniz utilizará más adelante en *Grosso modo*- es recorrida por la lengua de nuestro intrépido héroe.

Además de las prosas dedicadas a los poemas que ya revisamos ("Posible", de *Gatuperto*, y "Bruyères", de *Enroque*). Deniz publicó dos más en la antología *Mansalva*: una para "Vivisección" (p.81) y otra para el poema "Bruja" (p.86). Vamos a echarle un vistazo a este último.

El poema es muy atractivo por el lado sonoro. Si "Vivisección" comenzaba con un verso brillantemente musical ("Guapo de Rakotis, ahora sí que delinquiste") que nos recordaba la última sección de *Gatuperto*, "Bruja" no se queda atrás con líneas como "Fanciulla pedante trilingüe" o "sabihonda sabrosa", "¡Qué transvección, versiera!" o esa referencia al refrán inglés:

-Oh! Sophonisba, Sophonisba, Oh!

La idea del poema, nos explica la prosa, parte del viejo error de traducción de la curva que la matemática boloñesa Maria Gaetana Agnesi llamó, pensando en latín, *versiera* (del verbo latín *versare*, "dar vueltas"); el traductor al inglés, sin embargo, "se confundió, entendió la palabra en italiano y le puso a la pobre curva el nombre de 'bruja', *witch*, *versiera*, sí, pero en italiano". "Con este pequeño antecedente de sobra conocido [sigue], y en cualquier caso fácilmente averiguable, casi todo el poema se vuelve coser y cantar".

El poema inicia parodiando unas palabras de "alguien que ya no recuerdo bien (¿Copérnico quizá, o su prologuista...?): 'Lleno de respeto hacia la Sagrada Escritura, considero la tierra como inmóvil; no obstante procederé como si se moviera'". Veamos:

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

"Maria Gaetana Agnesi fue niña prodigio. Trilingüe (latín, griego, hebreo). Yo adoro a las niñas prodigio con la estricta condición de que sean guapas [...] Lo fatal es que no suelen serlo; así, no me consta que la joven Agnesi fuese bella; en realidad no es nada probable".

Del poema:

Fanciulla pedante trilingüe
-a cada palabra te arranco otro trapo-,
sabihonda sabrosa, presiento
por ciertas instituciones analíticas
que en materia de senos puedes todo.

De la prosa: "Por supuesto los senos del noveno verso [que en materia de senos...] son" dice muy irónicamente Deniz, "los de la trigonometría; seno es el cateto opuesto al ángulo, dividido entre la hipotenusa".

Del poema:

Abajo tu hermana toca y canta a gritos
-Oh! Sophonisba, Sophonisba, Oh!
mientras nos perseguimos voraces
caterwauling
por los tejados sublimes de Bolonia.

Mientras Deniz y la matemática se persiguen -"como gatos en celo (to caterwaul)"-, la hermana de ésta, que existió ("componía música"), ensaya una de sus olvidadísimas óperas: *Sofonisba*. La expresión "Oh! Sophonisba, Sophonisba, Oh!" es proverbial "como ejemplo de estupidez" (de otra *Sofonisba*, ahora de James Thomson, "dramaturgo contemporáneo de las hermanitas Agnesi").

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

"De pronto [sigue Dentz], como tan a menudo me ocurre en la vida, la fanciulla María Gaetana se me escapa, se me va por la tangente (y la tangente trigonométrica es, no lo olvidemos, el seno dividido entre el coseno)". En fin: trepada a su escoba ("Transvección es el nombre técnico del famoso traslado aéreo de las brujas montadas en sus escobas"), María Gaetana se escapa y, "frente al disco de la luna", traza "su sabia curva *versiera*", describiendo "una elegante ondulación". Se trata, pues, de la historia de una traducción errónea y, para nosotros, un divertido y hermoso poema.

Enroque cierra con "Ravel, sonata para violín y piano, segundo movimiento". En él, Deniz imagina una explicación del insólito y gatuno segundo movimiento ("Blues") de esa sonata. Después de un cansado viaje, Maurice Ravel, al atardecer, llega a su casa y duerme hasta el día siguiente. (Sabemos que se trata del atardecer por la extraña frase incluida en el primer verso: "entre perro y lobo". El *lubricán* -el crepúsculo-, el lobo y perro, es la hora del día en la que el pastor no sabe si aquello que se ve a lo lejos es su perro, o un lobo.)

Al día siguiente "con el asombro [...] de quien nunca se asombra", Ravel descubre bajo el encabezado de una partitura sobre su escritorio, con "escritura parecida", "pero [que] no es", una notación extraña. Sin embargo, ¿quién pudo haber escrito aquello? "Sólo él mismo habría podido: lo único en claro".

Se puso al piano.

Tarareaba, silbaba, imitaba, recalcaba.

"Encendiendo otro cigarro y con la más redomada bonhomía", llama a su ama de llaves, que existió y que así se apellidaba, y le pregunta:

-Mme. Révelot, estoy seguro de que usted no puso estos papeles sobre esa mesa en mi ausencia.

Y de que nadie entró.

Por supuesto. Gracias.

En ese momento "fue cuando notó las miradas de los dos gatos simétricos al sol/ muy atentos muy juntos al pie de la cortina,/ lamándose preocupados las uñas manchadas de negro".

Deniz, bromista, ingenioso, -que, por otra parte, nos ha llenado de pistas: "el pelo corto" flotando en el aire, "los cuatro óvalos diminutos de tinta seca en el suelo"- soluciona el problema de Ravel y de su época ("el difícil bache de estos años veinte"), y otorga la paternidad -una ayudadita- de ese segundo movimiento, a los gatos, a su andar de tinta encima de una partitura.

Notas

1. Aurelio Asiain. *Vuelta*, núm. 120, noviembre de 1986.
2. Pablo Mora. *Gerardo Dentz*, Material de lectura, Serie Poesía Moderna, UNAM, México, 1984, p.6.
3. Publicado a última hora en *Textual*, núm. 2.
4. Federico Patán. *Sábado*, unomásuno, 6 de septiembre de 1986.

4.-*Picos pardos*

Además de ser un caso único dentro de su trayectoria, de poema largo y narración ininterrumpida de setenta páginas, *Picos pardos* (1987), el cuarto libro de Gerardo Deniz, representa un momento crucial en su obra por más de una razón. Por un lado, la novedad de la teatralidad; más allá del poema, *Picos pardos* es una representación. Si en algunos de sus pasajes la intención es evidente, casi todos tienen un aroma de farsa, de histrionismo. Asistimos a escenas verdaderas. Los personajes -un rey, su visir, el príncipe, un jefe de la guardia-, están más cerca de la cosa actuada y dicha en voz alta, que de la lectura silenciosa. Las palabras lindan abiertamente con la recitación dramática. La misma estructura del poema parece comprobarlo: dos actos ("Jornada de inquietud", "Noche política"), divididos en treinta y nueve fragmentos o escenas (dieciséis el primero, veintitrés el segundo) que, incluso, guardan casi por completo el supuesto precepto aristotélico; si no plenamente la unidad de acción, la espacial y la temporal están respetadas rigurosamente: armado cronológicamente, el poema narra los sucesos en la ciudad imaginaria de Qotar -ya aparecida en "Itinerario" (*Adrede*, p.93)- durante "un día con su noche", veinticuatro horas en las que un protagonista -el eterno Deniz protagonista de los poemas de Deniz- habla, piensa, sueña, imagina y, casi no es necesario añadirlo, ironiza con sutileza o con ferocidad, pero siempre con su característica agudeza.

Por el lado del lenguaje, *Picos pardos* presenta otra novedad: las palabras "difíciles", es decir, aquellas cuya lectura implica una búsqueda en el diccionario, están prácticamente eliminadas por completo. Pero la fascinación de Deniz por la sonoridad del lenguaje, las eufonías y cacofonías deliberadas, su verbalismo, no están perdidos, sino todo lo contrario: por vez primera, la aventura se interna en el lenguaje, digamos, común, y el resultado es magnífico. El uso en este caso de palabras corrientes comprueba que nadie paladea la lengua y nadie conoce su secreto encanto musical, como Gerardo Deniz. Además, el poema tiene un encanto nuevo: la inclusión de nombres propios dados como comunes. Se trata de la magia, la posibilidad múltiple, riquísima, de las palabras, de convertirse en otra cosa sin serlo. Se extrae un dátil de un "alibabá" (p.11); alguien pregona el sitio adecuado de unas "adelaidas" (p.13); alguien más aguarda bajo unos "indalectos" en un patio (p.16); una bruja transforma a un "torcuato" en un chupamirto (p.26), etc.

Por otra parte, *Picos pardos* es un aligeramiento del rigor de la explicabilidad que, como hemos visto, caracteriza el método creativo de Deniz. Ahora se muestra fluido, suelto, más libre que nunca. Las referencias intertextuales están también casi eliminadas. Salvo buena disposición, nada necesita el lector común para entrar en el poema y dejarse ganar por la extraña sugerencia de sus páginas. No sé si por eso -quiero pensar que no- la actitud general de la crítica con respecto a Deniz cambió a propósito de *Picos pardos*. No sólo multiplicó las reseñas y los comentarios sino que hasta saludó al poema, en voz de José Homero, como "la obra maestra de Gerardo Deniz", y más: "el mejor libro de poesía de 1987 y de muchos, muchos años"(1).

Pero vayamos a él. Uno es el suceso central: el golpe que, para derrocar al viejo tirano, prepara el visir. Todo está debidamente relacionado: una hermandad de gnósticos -a la que pertenece el

protagonista- ha decidido, a cambio de promesas, apoyar al traidor. Si estamos acostumbrados al humor y la ironía propios de Deniz, esto bien puede considerarse el colmo: la cofradía decide, interrumpiendo su elevación, distraer el estudio para echar un vistazo interesado a los problemas del mundo. Como es sabido, la visión gnóstica del universo implica una escisión entre el mundo superior de luces y el inferior de sombras; el verdadero Dios vive alejado, absorbido completamente por su alta esfera y nuestro mundo, su descuido, es materia incontrolable y sin remedio. Para los gnósticos el mal es, simplemente, la existencia de la materia. El universo es la consecuencia natural de una terrible maquinación y el resultado de un malentendido cósmico. Sólo hay un camino de salvación: el conocimiento, la "gnosis". La ironía de Deniz es demoledora sobre todo cuando recordamos que para los gnósticos todas las organizaciones humanas, las instituciones, las leyes, los poderes, incluso las iglesias y las religiones, no son sino bromas y trampas, una estafa milenaria.

La "gnosis", la salvación por medio del conocimiento, puede, sin embargo, adoptar varios caminos. Como buena parte de los gnósticos antiguos y, como veremos, por su propia situación, el protagonista de *Picos pardos* ha optado por el sexo: "gnóstico "libertino". Para estos libertinos todo gira alrededor del sexo: en el sexo femenino está la clave, la verdad del universo. Hasta éste tiene forma de matriz. El parto no hace sino reproducir el momento de la creación.

Nuestro libertino es, además, un sublevado, no un convencido sino un cínico. Si "Noche política" narra la situación en Palacio ("Pardiez", versión eufémica, "bien sonante", del francés "par Dieu!"; "¡por Dios!") y su sarcástico desenlace, "Jornada de inquietud" narra por un lado el descontento de la ciudadanía, los sucesos de la hermandad, y por el otro el descontento y la sordidez de su propia situación eróticoamorosa.

La primera parte del poema desarrolla la visión gnóstica. Hay muchas alusiones. Bástenos con nombrar algunas. El hermano Buempaso (p.13) va tan metido en su complicado pregón que no se da cuenta de la "baja" intención de una señora que al oírlo pasar sale a su balcón y lo invita a subir. Ella tiene que "cerrarse el escote" al descubrir que Buempaso está de plano en otra parte. Lo único que consigue es que éste le explique, con una burda y complicada parábola, muy a la gnóstica, la atroz situación de los humanos.

Si por una parte se alude constantemente a la oposición conocimiento-ignorancia, al Hacedor siempre le va de la patada. En un lugar (p.19) es comparado, a través del feroz neologismo "psicorrata", con cualquier farsante cuyo nombre de oficio comience con el prefijo "psico", y más adelante es llamado, así, sin más, "miserable". Los planetas, nuevamente como en la visión gnóstica, son entidades malignas, "hipócritas" (p.20), en un lugar en el que Deniz toma postura definitiva arremetiendo contra los "ideales", los cuales, según él, sólo sirven para evadir la realidad. "El hombre mediocre", escribe, emite "como un pecadillo de leche, cualquier buena mañana, la descripción de un ideal, / ya que el mundo de verdad se le resiste".

Pero nada más gnóstico y a la vez nada más deniciano, por la carga desencantada y prosaísta, por la exageración de la metáfora (cuando ya linda con la alegoría), que esa imagen que es el centro del libro y que aparece desde el segundo fragmento (p.11):

Nuestro mundo indigesto
es puñado de galletas duras (en montón

cual ruinas de pequeña basílica)
puesto a la venta en una panadería de barrio popular,
perteneciente a cualquier colega negro
proclive al ron, el malhumor, el vaticinio,
y a pasar con guitarra loa noche entera bajo el foco biliar
punteado por los moscos.

(Tal vez compre el montón de galletas una anciana perdida
para premiar a quienes le abran la puerta finalmente.)

El "mundo" como "montón de galletas", visión irónicamente gnóstica, hasta allí, es una metáfora simple. Su complicación, lo que la hace singular e inolvidable, se parece mucho a la que en *Enroque*, concretamente en el poema "Chasseneige", (p.73) ya había hecho Deniz. Aquí no sólo se trata de decir que el "mundo" es "puñado de galletas duras", sino de saltarse la mera referencia A-B, la mera metáfora, y darle espacio, tiempo, actores. Y conste que lo que se compara no es sólo, como primer elemento, "mundo" con "galletas", sino que se trata, por una notable y, nuevamente, irónica lógica poética, de "mundo *indigesto*". Pero vayamos al otro elemento. El "mundo" no es sólo "puñado de galletas duras" sino que, además, las galletas están colocadas "en montón/ cual ruinas de pequeña basílica". Ojo: "ruinas". El montón, a su vez, está "a la venta en una panadería de barrio popular", y más: la "panadería" pertenece a "cualquier colega negro", de quien, además, nos enteramos que es "proclive al ron, el malhumor, el vaticinio", y que le gusta "pasar con guitarra la noche entera bajo [el colmo] el foco biliar punteado por los moscos". Y todavía, encima, algo más: dado como un acaso, Deniz nos adelanta el desenlace que tendrá la metáfora, y de paso la historia. Sí: la metáfora mundo-galletas cumple, como el mismo Deniz explica con respecto a los pájaros de "Bruyères", su función metafórica real. Los elementos de la metáfora se salen de ésta, como Rúnika saltando del anuncio de zapatos deportivos. Es metáfora, pero también es realidad representada, farsa. Además del sentido teatral de esa complicación, hay una integración que nos deja "ver". El mundo, sí, es "puñado de galletas duras", pero también es la panadería, el negro, la noche bajo el foco biliar, la anciana. Esta misma, la viejecita, reaparece, salda de su metáfora original, como un personaje más del prodigioso mundo de *Picos pardos*. En la segunda parte del poema aparece (p.58) "en la sección de camas" de un gran almacén, la pobre, y más adelante, a punto de morir, la hallamos víctima de la "lluvia de estrellas", "*sentada* [no olvidemos la constatación sonora especial del poema] *en su sillita* de caci que tlatelolca" (p.65). Cabe decir que este "*sentada en su sillita*" proviene del viejo poema "Virgen" (2), de Octavio Paz. Un poco antes (p.54), hablando de otra cosa, nos habían avisado que el negro aquél, claro, había vendido "nuestro mundo hecho galletas". Pero todo esto es poco cuando hacia el final del poema (p.72) nos encontramos nuevamente a la viejecita -"finalmente" le han abierto la puerta- ¡merendándose las "galletas duras"!, ¡y con chocolate!, acompañada del misterioso Firme, y de una pizpireta criada.

Y eso para no acordarnos de las rameras que en el fragmento 24 (p.59), así, sin más, ofrecen "galletas" a sus clientes. ¡Nuestro mundo - recordemos: "indigesto"- devorado "finalmente"!, ¡ofrecido por las putas a sus clientes después de santiguarse! ¡Pobre mundo!

Y cómo no va a serlo si la situación del Deniz-protagonista no es menos desoladora. Si hay ironía en que el visir acuda al apoyo de unos gnósticos, no deja de haberla en el hecho de que el protagonista no sólo sea gnóstico -y de qué calaña, como vamos viendo-, sino que además sea

de aquellos que llamábamos "libertinos". Digo esto porque pronto descubrimos que su situación amorosa es atroz. Atroz y casi irremediable. Y claro: su obsesión no lo deja vivir. Cada cosa es un buen pretexto para pensar y referirse de inmediato al sexo. Como otros lugares de la obra de Deniz, *Picos pardos* admite una lectura claramente obscena. Además, ya sabemos que se trata de un sublevado. Dos ejemplos al azar. Primero: en el fragmento 14 (p.34), los verdugos no pueden ajusticiar a un toro ahorcándolo, porque la sogá "se destirabuzona". Tendrían que subirse a los hombros del ajusticiado. Deniz añade:

tal como yo a mis hombros subiría
unas piernas de niña vikinga
tras de lamerles las corvas y antes de otros negocios

Segundo: en el fragmento 35 (p.72), como seguramente "aquella noche [...] caería el monarca", alguien, por una apuesta, tendría que pagar "tres monedas de vellón" [antigua moneda de cobre, pero también lana de la oveja que se esquila]. Y Deniz:

-vocablo que le hizo pensar, lógicamente, en Rúnika.

Las referencias eróticas, como en esa visión gnóstica, abundan en el poema. Todo es motivo, si no para desencadenar una referencia obscena, sí para recordar la triste situación del protagonista: acaba de terminar, dolorosamente como es notorio, una relación amorosa. Si ya lo era, ahora la realidad se ha vuelto una cárcel sórdida y algo peor: insoportable. Más si consideramos que, gnóstico libertino, es precisamente el erotismo la vía de su conocimiento y, en una palabra, de su posible salvación. Desde la primera página, una reflexión acerca de "las sobremesas entre Abel y Caín/ -donde tantas figuras fueron desplumadas", nos lleva directamente al centro del asunto:

Junto a los manantiales descubrían ambos hermanos a
doncellas y más doncellas con lágrimas tatuadas
y coronas de cartón caídas al cauce fresco y reciente. ¿los
embaucaron? Poco interesa.

Deniz introduce la situación actual, nada halagadora: "Hoy, un beso entre clavículas -palillos de tambor bajo epidermis-, y a otro tórax".

Antes de darnos la metáfora mundo-galletas, Deniz insiste, en el fragmento 2 (p.11):

y las adolescentes que caminan por esas cuerdas flojas no
contienen, empero,
corazón sino un órgano rojo, del tamaño del puño
(del suyo, se comprende), con cuatro cavidades y otras
exactitudes

inquietantes (pues asco a una muchacha no vamos a tenerle).

Al final del 7 (p.22), Deniz es, al respecto, clarísimo. En la forma de un llamado a los cofrades, aconseja no cambiar la vida misma por los reflejos amorosos:

Atención, hermanos: no troquemos nuestro plasma por
ninguna de las hebras rubias noche a noche
carbonizadas en luz incandescente, ni esta brisa que mete el
hombro sin invitación la tengamos por amiga generosa.

Porque siempre llegan la separación y el alejamiento: "Llega el instante en que cualquier objeto está más lejos que cualquier otro". Recordando su propia parodia de Lope parodiando a Góngora -nuevamente: "Campestre", *Enroque* (p.85)-, Deniz encuentra un nuevo lugar para lanzar una ironía, esta vez amarga: "Expansión del universo lo llaman hoy en día".

A la hora de la comida (p.30) Deniz hace, al principio en silencio, en voz alta al final, toda una reflexión acerca de "las amantes abandonadas por sus amantes". El fragmento es una crítica a la cosa falsa y buscada que adorna las separaciones. A él, lo acepta, le "creen tomar la medida de una ojeada", y lo prefiere, dice, así.

De otra suerte,
si procedieran como es tradicional,
entrarían en mi madriguera y empezaría a descolgar los
grecos, los ticianos.

"Putá" es el nombre de una antigua divinidad romana, de las muchas que tenían, que tutelaba la "poda de los árboles". El recuerdo de la diosa, su nombre evocador y una especial ironía se dan cabida en el remate del fragmento:

Entonces pondría el grito en el cielo. ¿no?,
invocaría a la diosa que preside la poda de los árboles -¿no?-
frutales o resinosos.

La tisis resulta un excelente motivo para no hablar de las rupturas. Sin embargo, la disquisición tiene un sabor a separaciones, y Deniz hace uso nuevamente de su mejor ironía, la más fina, para referirse a su propia situación:

Y es nuestra diferencia
por respecto a los tuberculosos clásicos de antaño
por guapos que se pusieran antes de expirar
(y ardorosos asimismo, no sólo por la fiebre),
existía la certeza de que no era cosa buscada, propósito.
De las mucamas hasta las archiduquesas gustaban recalcar
que no era por placer
sino debido al hambre
y demás privaciones e infundios que acosan -en su mansarda-
al artista.

El cambio repentino de la parte final de una oración debido a un desajuste sintáctico puede ser una grata sorpresa. En el fragmento 1 (p.10), Deniz ya lo había utilizado en la oración "cómo dudar que le saltaran incubos por arriba y súcubos/ por puro amor". Los incubos son los demonios que tienen comercio carnal con una mujer; los súcubos, los que lo tienen con un hombre. En realidad la oración tendría que decir: "incubos por arriba y súcubos por abajo" También lo utiliza más adelante (p.62) cuando habla de "una madrugada sin ton ni sueño" en vez de "sin ton ni son". Aquí sucede lo mismo. Después de hablar del artista "en su mansarda", Deniz añade:

De ahí que esos menesteres conmigo malanden:
ni toso ni guapo.

Y luego la divertida beligerancia a que nos tiene acostumbrados:

Siquiera me atrabuco los oídos
con una que otra prosa mujeril naciente
-y ni un esputo con sangre, caramba.

Y luego:

Tal es la tomadura de pelo entre tantas que heredamos de
aquellos macarrónicos
antepasados (y con una pizca de onanismo para rellenar
salvaremos la centuria, y el milenio de paso; [...])

Las mujeres ignoran que no todo es como su encierro. Deniz, con fábula y todo -fabla es el artificio de reproducir el habla antigua con un fin literario-, se lo comunica no sin ironía (p.36):

Oh damas hermosas
con sendos pares de escabeches contiguos:
seráos de provecho informaros que no todo es en este imperio
como en vuestro serrallo mucilaginoso:
hay también fricciones de partidos, truculencias,
sacerdotes patriotas que planchan su sotana conspirando.

El mucílago es una sustancia pegajosa de algunos vegetales. Como adjetivo, en este caso, es un ejemplo de la típica adjetivación denticiana. No podemos pasar por alto, nuevamente, no sólo la sonoridad, la especial eufonía de "serrallo mucilaginoso", sino la de todo el fragmento. Es un placer indudable repetirlo en voz alta. La última línea es una evocación de estampita de papelería; en ella vemos a Hidalgo y a Morelos precisamente planchando su sotana al conspirar. Pero las mujeres siguen siendo la preocupación fundamental. Los primeros versos del fragmento 20 (p.52) son otro de los lugares de *Picos pardos* que por más de un motivo resultan memorables. Es la idea definitiva acerca de la posición del protagonista y, por supuesto, del mismo Deniz, delante del eterno problema que plantean las mujeres:

Fía tu balsa a los vientos, no tu ánimo
a señoritas titánicas que todo lo falsean
sin permitir que se las sodomice (pues que estiman en tanto
sus celofanes)

Ese mismo fragmento narra las ocasionales coincidencias amorosas entre "abogados flamencos" y muchachas, al atardecer, "en los suburbios" de la ciudad. Estos abogados son una de las víctimas del feroz Deniz de *Picos pardos*. Lo de "flamencos" parece más un color efectista y misterioso, que una pista. Es un hecho que aunque Qotar es una ciudad fuera de un tiempo y una geografía precisas, su referente inmediato y su modelo es la ciudad de México. Pero escuchemos cómo arremete Deniz:

Allí abogados flamencos caras pálidas
procuran batir la perenne guarrería de sus mentes
con miseria oleosa o desinfectantes de cines baratos
persiguiendo ideas fijas por calles donde se suceden tiendas
que exhiben sólo vestidos de novia.

Son ellos los que "esparcen el excremento humano y divino [...] / pues no les disgusta irlo amasando bajo pies palmeados, por la acera, / ni solazar la vista, por encima del hombro, en sus huellas de caca progresivamente parciales: / lo venían soñando desde chicos, luego cuando estudiaban códigos".

Ellos son, repito, víctimas de Deniz pero también de las mujeres, de esas muchachas que al atardecer salen a comprar el pan de la cena. Se miran, se proponen, se citan. Pero llegado el momento ellas no acuden o no contestan a la llamada puntual. Deniz añade, pensando indudablemente en sí mismo: "Pronto se internaban aquellas muchachas del pan por su ineluctable sendero, / el cual dolía, para qué discutirlo".

Hacia el final del poema (p.62), Deniz acepta que "alterar el curso de la historia nadie puede, / a no ser, si acaso, una mujer de rompe y rasga", y completa la rara y tremenda descripción:

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.

No obstante, la postura de Deniz es mucho más clara en la oposición de Gabriela, la mujer real, la de la ruptura, la que "fingía nadar sobre la cama fría", como una foca, abierta de para en par, y Rúnika, la irreal, la

sacada de un anuncio de zapatos deportivos, la niña vikinga de las plernotas, y, cómo olvidarlo, la de la "concentración salvaje de luz en la materia", para decirlo con las, repito, inolvidables palabras de Deniz imitando el sentido gnóstico.

La simple elección de los nombres de las protagonistas dice mucho de ellas: mientras que "Gabriela" es un nombre común, propio pero común, "Rúnika" es una invención verdadera, una esdrújula milagrosa, fabricada sobre la raíz *runa*, nombre de cada uno de los caracteres de la antigua escritura escandinava.

En *Picos pardos* nace Rúnika, la niña, la compañera natural de Deniz, su sabia interlocutora, bajando de un anuncio de zapatos deportivos, multiplicado infinitamente en las paredes de algunas "estaciones" (p.15). Digo "niña" con toda exactitud porque el poema tiene una intención pederástica clarísima, cosa que Deniz había manifestado anteriormente, entre otros lugares en el recorrido con la lengua por la niña Inés, en el multicitado "Campestre" (*Enroque*, p.85). Sin ir más lejos, en el fragmento 32 (p.68) Rúnika sueña "con príncipes azules (se enteró que es muy de su edad) y la espanta", y no sólo eso: está en una *cuna*. Más claro no puede estar. La palabra "cuna" ya había aparecido, pero aquí toma su lugar definitivo. En el fragmento 3 (p.13), San Martín de Porres asustaba, al barrer, "minucias" -ratas- que corrían "a proseguir debajo de las cunas". Por una lógica secreta se habla varias veces de una "cuna de gato" que, en el fragmento 5 (p.17), se hace en el canal de un parque -cuyo modelo es seguramente Chapultepec. En el 19, un "vidente o pitoniso/ trenza lombrices (una cuna del gato sin gato ni prestigio) para desviar la conversación". Este "cuna del gato", que traduce el nombre inglés (*cat's cradle*) del juego que consiste en hacer formas con un hilo entre los dedos de las manos, es un buen símbolo no sólo de la situación amorosa del personaje de *Picos pardos* sino también de las relaciones amorosas en general. Uno saca el hilito, juega con él, hace formas caprichosas, pero cuando otro (otra) viene y juega también se hacen nuevas formas, insólitas a veces. Porque de juego se trata, en el fragmento 4 (p.16), Deniz afirma que "con el amor no se juega", y hasta añade: "ojo".

Además de la cuna hay otra prueba: "el estetoscopio que olvidó" el pediatra de Rúnika, "al retroceder de espaldas hacia la puerta, recetando, anhelando, / amor, amor".

Ya en el fragmento 7 (p.21), Deniz hablaba de las niñas como opción erótica. Durante el recreo, "trapos al sol" -aquí Deniz agita el suyo propio-, son comparadas a las aceitunas, "las cuales desde hace mucho son cosa averiguada":

se las estruja o muerde y siempre se tiene presente el hueso,
como en el dátil,

nada más que las niñas propenden al llanto y dicho programa
se va al demonio.

No olvidemos que Deniz acaba de decir: "Esntre las flautas dulces del estilo corren niñas", y al advertir la palabra "estilo" cómo no volver a recordar "Campestre", donde el "süave estilo" gongorino era la lengua. Más claro no puede estar: como las aceitunas, como los dátiles, (y desde hace tiempo como "cosa averiguada") las niñas son estrujables y devorables, aún en el recreo. El título del fragmento es otra prueba: "Las concupiscencias escolares rumiadas a solas empujan a buscar alivio en la fraternidad".

Si Gabriela es comparada varias veces con una Cenicienta tradicional, de cuento, incluso con las palmas de las manos y las plantas

de los pies enrojecidas, de auténtica criadita ("perlada del sudor de tus planchares"), Rúnika será una Cenicienta, como en todo, a la medida de Deniz. El zapato de cristal de Gabriela contra el zapato de lona de Rúnika. Al revés, y eso no nos sorprende: en el fragmento 13 (p.33), uno de los más importantes porque representa el adiós definitivo a Gabriela y, con él, el adiós a un plano de lo "real", Deniz hace una descripción mañosa y divertida de sus pies, los de Gabriela, dentro de los zapatos de cristal:

encajarle zapatos de cristal a través de los que se le veían los dedos de los piececillos cual con lupa grotescamente oprimidos durante los valeses

Salvo en una duda todavía (p.48), a partir de allí Gabriela aparece desprovista completamente de toda evocación melancólica, siempre como una muchachita dedicada a sus tareas domésticas, como Cenicienta pero sin el encanto de la noche de baile. En el mismo fragmento 13, Deniz se la cede gustoso a Saltamontí, el hijo del tirano, el príncipe "roído por los vicios y la culpa", como reza su epíteto homérico, y como, según el viejo cuento, debe suceder. A partir de allí, fetichista, el zapato de lona de Rúnika, con toda su irrealidad y toda su fantasía, se impondrá al de cristal, al de Gabriela.

Sin embargo, todavía el dolor y el hastío, la sordidez de la vida "real" ganará un *round* en el fragmento 18 ("En un instante de equilibrio se revela que el equilibrio es triste", etc.), donde Deniz no se decide, pero lo dice:

Yo, al menos, cambio de pie
y empaño el cristal cuando bostezo,
sin decidirme a estrellarlo de un tiro y que simule
la telaraña de babas del amor.

Quitando el último fragmento, donde observa "subidas ambas piernas al pretil del balcón" un desfile, la presencia de Rúnika en "Jornada de inquietud" es meramente referencial, pero cada vez que aparece, Deniz escoge sus mejores telas, su mejor tono, para recibir esa creación suya, repito, a la medida de su fantasía y de su amor, venida ya no de la realidad, como la "mujer de nombre positivista" de *Adrede*, la Natércia de *Gatuperio*, o la misma Gabriela, sino de la poderosa e invencible imaginación.

La primera referencia a Rúnika en *Picos pardos* y, esto es, en la obra de Deniz, ocurre en el fragmento 4 (p.15), si pasamos por alto uno de los pregones de Buempaso, en el 2 (p.13), cuando éste alude a la oposición Gabriela-Rúnika: "¡números de zapato (lona o cristal) que confundir!" En aquél, después de decir que las aulas quedan embadurnadas de la baba del profesor, Deniz deja caer, entre paréntesis, el comentario acerca de "los retratos de Rúnika en su horizonte de estaciones", afuera, a la salida.

Es precisamente a la hora de la comida cuando Rúnika comienza a volverse un poco menos irreal cuando otro anuncio, ahora un "brutal cartel de aerolíneas" con una foto de Roma, recuerda, mientras tarda la comida, el anuncio de Rúnika. Un poco menos irreal, repito, porque todavía no decide saltar de la foto del anuncio:

Está uno al margen, y es vano ocultarlo,
de lo que pegue o clave la propaganda en superficies más o
menos verticales y públicas.

Un espejismo itálico está en esta pared;
una ciclista adolescente está en muchas paredes, con sus
piernas.

y como no puede uno trepar amoldándose cual pedagógica babosa
nada queda sino farfullar, aquí, vocablos tales como cóncave y pontífice y juicio final y miguelángel,
o pasarse la lengua por los labios aunque el guiso proplamente dicho aún esté sobre la lumbre, ahí adentro.

El guiso; hoy, jueves, receta especial: "rabadillas de pucela al mojo de ángel". "Pucela" es un galicismo para "doncella" o "virgen", "Rabadillas de virgen", para comer. Un banquete para nuestro libertino. (Al parecer, Astrana Marín también utiliza el galicismo "pucela", concretamente para Juana de Arco en su traducción de Shakespeare.)

El final del fragmento (p.32) es de veras memorable. Un momento antes, el verbo "esperar" hace a nuestro protagonista recordar que también, trepada en el anuncio, espera Rúnika, pero es entre paréntesis - no lo vayan a oír los comensales, un coronel retirado y un exfabricante, ojo, de cunas-, donde remata, hablándole en segunda persona y cambiando simplemente una *v* por una *f* (la sonora por la sorda), para logrear una frase para siempre:

En serio, Rúnika, qué voluta espiritual describiríamos
con sólo que aceptaras pasar la noche en fela.

Sí: "voluta espiritual", como conviene a todo gnóstico. Y luego la escena completa y, por supuesto, no menos memorable:

El vecindario guardaría reverencial cordura, canturreando a boca cerrada como en la buterfly
-sin fiestas estridentes ni estallidos de estufas; sin las sirenas de la policía-,
para arrullar nomás nuestro ejercicio de abejorros alternos y después simultáneos,
pues contigo, Rúnika, cómo mentir, no habría pincelada dispensable.

El fragmento 14 (p.34) se llama "Después de presenciar una ejecución fallida, Rúnika sigue creciendo" pero también podría llamarse "Después de presenciar una ejecución fallida, Rúnika comienza su descenso del anuncio". O bien, que sigue creciendo dentro del protagonista. Y la obscenidad: "las fases de la noche venidera/ que hará serlo Rúnika en todo el surtidor de la expresión".

Y de plano la confesión:

Me has trascorazonado, adolescente;
mientras recorro la metrópoli en busca de dinero y solaz,
tus labios brillantes de algo que brilla en el anuncio se suman al clima excelso
y emboban mis cangrejos nudistas, ponen un collar de uvas ácidas a mis preocupaciones palpitantes.

Rúnika, al final, debe ser sensible en las corvas "por su bien", como "las púberes pielerrojos decimonónicas". La referencia es una muestra de rima afortunada:

-ellas, tan bellas,
con sus narices agulleñas
y una graciosa pluma enhiesta tras la oreja-

Como están las cosas en la ciudad de Qotar, Deniz ya no se asombra (p.36) de que el monarca no haya reparado en la presencia de la "ciclista biberófaga [que]/ se deja ver por la capital en vivo y en estampa, hace ya meses, y que "no le haya concedido una jarretera capaz, una calabaza amueblada [nueva referencia a "Cenicienta"], cualquier sinecura o guiño".

Si no fuera por Rúnika (p.38), y aquí la prueba definitiva del triunfo del zapato de lona sobre el de cristal, su triunfo sobre la "real" Gabriela, perdurarían supersticiones, pulsarían meteoros antiguos y en medio del verano aún viéramos, sonriente y sonrojada, a una Gabriela madrugadora, de rodillas, esperando, curiosa, qué más arte le daba a conocer, y comentado.

En una ironía contra la filosofía pura alemana, después de comentar con Rúnika lo mal que están los jóvenes -y, en general, toda edad extrema- Deniz añade que a lo mejor es posible deducir lógicamente su teléfono (el de Rúnika), "a ver si de lo que conteste/ surge un pretexto para mordisquearle las corvas".

La primera aparición física, ahora sí "real" de Rúnika, fuera de ese intercambio de conceptos del final de "Jornada de inquietud", ocurre en plena "Noche política", donde aparece como una de las concubinas del cobarde y afeminado príncipe Saltamonti. Vuelve (p.56), acaso, como al final del libro, de su "ciclismo". Mientras llega la hora del golpe, el visir se entretiene, en su ala norte del Pardiez, escuchando la lectura en voz alta ("mandó que le leyeran") acerca de los "antiguos incas":

"La cría de la llama
se llama llamita. En este nuevo mundo
abunda, del Ecuador abajo. Escupe
y los glóbulos de su sangre son ovalados..."

"La ovalocitosis de los camélidos", podría comentar un Deniz anterior a *Picos pardos*. Pero el nuevo Deniz sólo añade, como consecuencia natural de la lectura, un comentario preciso y muy logrado, acerca de Rúnika:

a su hogar volvía la niña de nombre vikingo, de fabulosas
piernas,
y entre las piernas un hocico de llamita llovida.

El fragmento 26 (p.60) es uno de los mejores del libro. Como en el multicitado "Campestre", el personaje Deniz aparece reducido a un tamaño minúsculo, con una linterna minera en la frente, dentro de la cama de Rúnika, en una proporción cercana a la de "la escuadra [...] en la almohada" de "Duramen". No es raro que el fragmento aparezca entre paréntesis si pensamos que el personaje se encuentra entre las sábanas. Deniz titula al fragmento "Extasis arriesgado..." y piensa que si alguien entrara en ese momento,

sin encender la luz,
le alarmaría percibir mi vago resplandor bajo la colcha de
Rúnika
y [¡qué maravilla!] sabiendo que Rúnika no es cualquier cocuyo
[luciérnaga]
sería descubierto y matado con el [era de esperar] tacón
deportivo y curvo de un zapato de lona muy blanco

Y añade, con toda la ironía, que ni como gnóstico libertino sería entendido, para poco le valdrían sus creencias y lo que le es "de provecho espiritual". Y, ya allí, caray, qué dulce recorrido la tela de ese encuentro:

Ahora querría conocer el camino que deduzco
por la otra vertiente de ese cuerpo enorme

Sus pechos son sus alas cruzadas por delante. Pero para realizar el recorrido,

tendría que doblar la américa de esos pies añiados en
conmovero fudo,
lo cual es imposible sin que Rúnika despierte.

En otra parte ("Antistrofa", *Adrede*, p.56), Deniz ya había comparado el cuerpo de una mujer con el mapa de América del Sur. Esta "américa", así, con minúscula, se inscribe en la tendencia que habíamos señalado, de dar como comunes ciertos nombres propios, con el efecto que comentamos.

Nos enteramos de la condición de Rúnika en el fragmento 26 (p.61); no es extraño que "pertenezca" a Saltamonti si pensamos que Gabriela, que venía de nuestro libertino, acabó en los brazos del príncipe. Esté, en la misma página, aparece cortándose las uñas y depositándolas, "no sin lógica, en el zapato de cristal/ que una guapa sirvienta abandonó la otra noche de baile en sus narices".

Es al grotesco príncipe a quien se le ocurre, como un último recurso para salvar a su padre de las garras traicioneras del visir, entregar a éste a Rúnika:

deslizar un anónimo doblado bajo
la puerta del ministro goloso advirtiéndole
(tres admiraciones tras la esdrújula bastarían)
que lo espera en la alcoba de los cactus afeitados. (De fijo
conoce a Rúnika
por el anuncio, por las ovaciones
y las demás mujeres de su ajedrez no tendrían por qué
enterarse.)

En el 27 (p.63), "la carne del buen champiñón imita en consistencia a la de Rúnika", en ese extraño "entremés acerca de las costumbres y posibilidades de los hongos".

Es el fragmento 32 (p.68) en el que "las zozobras de amor a Rúnika se anudan" finalmente "con la política". Son las tres de la mañana de esa noche agitada y Rúnika, dormida, se agita, mueve las piernas y sueña, como vimos, "con príncipes azules", cosa que "la espanta,/ pues un príncipe azul/ -igual que en general, cualquier individuo tal color- es algo horripilante".

Mientras advina "que afuera todo fracasó", que el visir no pudo dar el golpe, nuestro gnóstico heterodoxo se da cuenta: "¿qué soy ante tus piernas?/ ¿qué es nada ni nadie ante tus piernas?"

Sí, como habíamos adelantado, encontramos a Rúnika en su cuna, Deniz le recomienda aguardar allí mientras afuera se aclara el panorama, y pasa a imaginar un encuentro con ella misma, a la mañana siguiente:

con calma y sol, o modestia y un soneto -que no entendería-
colgando de mi paladar ácuo
-y que hiciera conmigo lo que se le antojara
(tengo ideas definidas acerca de lo que una niña piernuda se le
antoja probar
con un hombrecito ceremonioso que le dijera lo que yo le diría
(inclinándome, diestra puesta sobre el corazón) [...])

En el fragmento 33 (p.70), Deniz recibe de Rúnika "una cox mulina" y le pide que civilice "sus extremidades y prominencias".

En la "Visión mística" (fragmento 36, p.73) leemos:

Pues bien, infinito es de esas palabras sin sal
cuando que en caso de Rúnika, diosa de los arenques,
semejante mordedura [la de una víbora]
adquiere un regusto vertiginosamente fibronico

Y luego, su pubis, dando la hora, en una imagen esplendorosa:
al sur de su abdomen siempre son las cinco y cuarto del estío

sobre un cálido puerto oriental solitario
A continuación, Rúnika nuevamente niña, ligada a las escuelas:
el sol un círculo bermellón entre vapores
que suben desde el foso de una escuela desierta, caliente, aún
después de la salida

Su última aparición sucede en el último fragmento (el 39, p.77), donde, frustrado el golpe al tirano, muerto, empero, éste, decapitado el visir, la vida es afirmada con una especie de candor irónico, quizá cruel, adrede, como "una artesanía de México".

La condición minúscula de nuestro personaje es comprobada en la redoma, [vasija de vidrio que se angosta hacia la boca] a que es trasladado: Rúnika volvió de su ciclismo, sudorosa. Me mudó a una redoma [alusión literaria a "cárcel de amor"] limpia.

Quién sabe en qué momento, y lo más interesante: cómo fue capturado, cómo dio con él -y cómo lo guardó- la niña de las piernotas.

Pero la historia palaciega no es menos interesante que la oposición Gabriela-Rúnika y la preeminencia imaginativa de ésta sobre aquella. Cuando Deniz había hablado de la escuela autoritaria (p.16) ya había resaltado ese verbo, "sublevar", que "hay quien ejerce cuarenta y tantos años prosa o verso" sin emplearlo jamás. Como hemos visto, Deniz es un "sublevado". Eso nadie lo niega. No debe sorprendernos el que sea precisamente ése uno de los elementos sobresalientes del poema. Entre la ciudadanía hay un gran descontento. "En el extranjero lo proclama la prensa sin ambages;/ los súbditos británicos que nos llegan siguen comentándolo en alto", no desde el aeropuerto hasta los palacios de gobierno o las embajadas, sino "hasta el circo", "sin importarles que el chofer entienda inglés". Deniz, carcajeante, lo lleva más allá, y lo relaciona nuevamente con su propia situación erótica: "la dinastía no modela ya las mallas que otrora nos hacían la nación más obscena, y el viejo tirano/ comete un error garrafal cada semana/ y se burla pretendiendo que aún es poco" (p.36).

Si, como decíamos, Saltamontí siempre aparece acompañado de su epíteto "roído por los vicios y la culpa", el visir siempre aparece a gatas. Esa misma noche va a dar el golpe y, sin embargo, todavía no se decide. Por toda la ciudad brotan los presagios (p.37): "a los bustos de los próceres les huele a ajo la boca/ en muchos monumentos cóncavos hay goteras de ricino". Hoy, como el mismo protagonista comenta a la hora de la comida (p.29), "no es cualquier día". Incluso se espera "lluvia de estrellas". Tanto ésta como esa extraña y hermosa invención del "contracrepúsculo" son dos buenas pruebas del poeta Deniz, de su vena rara y poderosa. La explicación que da de la primera, la lluvia de estrellas, es una imagen maravillosa (p.59):

Cruza nuestro planeta la trastienda de algún herbolario
cósmico, rica en orégano molido e inflamable.

Más adelante, en la visión del visir gateante, se reconoce que "esto se da solo una vez al año, y pocos años cada siglo". Esta es la noche de los picos pardos:

y ahora un fenómeno celeste
arduo de evaluar. Pues ni el loro de un escéptico griego
hablaría de coincidencia.

Ya no debe sorprendernos que un poeta con las características de Deniz no mire al poniente cuando el sol se pone, ni alabe el atardecer tradicional. Deniz descubre que del otro lado sucede algo no menos

notable y lo llama "contracrepúsculo", "contraponiente" o "contratardecer". Esta es la descripción (p.48):

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.

Como era de esperarse, el golpe fracasa. De la incertidumbre general se alza el poder de Sapo, el estúpido, el jefe de la guardia que, como todos, también tiene su epíteto muy a la *llada*; en este caso se trata de una imagen feroz: "cerrado como una polvera verdosa que uno puntapatea en el sendero polvoso", "Decidió sacar a la historia del atolladero", comenta Deniz con sarcasmo. Cuando está interrogando a los guardias que rondaban el Pardiez esa misma noche, exclama, echando en cara la falta de celo (p.74):

¿Ignoras que entonces
el mundo -sí, el mundo este que nos da casa y comida-
corre el riesgo de ser puesto a vender
en una de esas panaderías que nunca cierran,
perteneciente a cualquier negro sospechoso, donde podría
comprar dicho puñado de galletas una bruja extraviada
capaz de transformar a un mayordomo en colibrí
o en pájaro carroño de ojo helado?

A estas alturas, la ironía es extrema. Si al hablar del mundo como un puñado de galletas, Deniz preveía y daba como un acaso la solución de la historia pensando que una viejecita podría comprar el puñado de galletas, Sapo considera aquí como una cosa atroz, nuevamente, esa imaginaria situación que, como hemos visto una y otra vez, es "real" en más de un sentido. El mundo ha sido vendido como un puñado de galletas duras. La prueba más evidente de ello es la triste imagen del tirano, muerto por deshidratación, de pie, frente al mingitorio, orinando hasta el final.

Notas

1. José Homero. "Los picos en el árbol", *La Jornada Semanal*, 19 de marzo de 1988.
2. Octavio Paz. *Poemas*, Seix Barral, 1a. reimpresión, México, 1984, p.115.

El primer libro de Gerardo Deniz que leí cabalmente, lápiz en ristre y con cuaderno al lado, fue *Grosso modo* (1988), su último libro publicado hasta la fecha. Si es verdad -y lo creo- que no sólo los libros de poesía sino también el grueso de las obras de un poeta tienen, y hay que buscarla, una puerta, *Grosso modo*, sin ser el más sencillo, sí es una buena puerta para entrar a la obra de Deniz. Si *Enroque* representaba la plena madurez de su voz y de su poética, y *Picos pardos* era una muestra de lo que se podía hacer con ellas, *Grosso modo* es una confirmación, y en más de un sentido. Naturalmente, Deniz es quien mejor habla su propia voz.

Como siempre, el título del libro es una pista sugerente: a *grosso modo*, sin sutileza. Como adelantamos en otro capítulo, el libro es el más beligerante y explosivo de todos los que ha publicado Deniz. En él las agresiones abundan de tal manera que conforman una sección aparte, "Tropos al sol". En la primera, "Fosfenos", Deniz recupera de *Picos pardos* a Rúnika, y la hace su compañera, dialoga, camina, viaja y hasta vuela con ella. En un sentido amplio, la sección es amorosa, erótica, incluso, como veremos, obscena. La segunda es "Tropos al sol". En ella Deniz arremete contra los pseudoideales, las falsas interpretaciones y, en general, contra la exageración de sentimientos y conceptos. Si Vasconcelos opinaba que los animales "nos estorban y nos distraen de reflexiones en que ellos no cuentan" (p.45), o si pensaba que la clave para un "prototipo de salud" está en la densidad del cerebelo (p.46); si Bataille lograba orinar "en estado itifálico", es decir, con una erección (p.61); si alguno se acerca nadando "hacia el borde de la piscina llena de proezas literarias" y tiende "el cilindro de un poema" (p.56), etcétera.

Si a los marxistas les va mal, es sobre los falsos poetas y sus seudovisiones sobre los que Deniz arroja toda la ira que anuncia el epígrafe de la sección ("Ayer yo miré con sorna/ lo que hoy contemplo con ira", Alfonso Reyes). De hecho ésta comienza con un poema, "Continuación" (p.37), que retoma los últimos dos versos del libro de 1978, *Gatuperlo*. En aquel viejo poema, Deniz ya había arremetido contra los poetas que quién sabe cómo le hacen para sobrevivir a las desgracias y las desdichas que viven para luego contarlas, así, en poemas. Si alguien, atinado, los llamaba *maldittitos*, Deniz los llama tíos y tías, sus "tíos y tías los poetas". La tía que grita no por haberse "pinchado con la aguja", sino porque "estaba padeciendo, compartiendo determinado dolor metafísico". El tío, que se siente mal porque acaba de descubrir "en una revista otro caso típico de explotación anglosajona", aunque este caso sea, añade Deniz, "en los arrecifes de Cargados Carajos", "así es el nombre, lo siento, aunque salga en pocos mapas/ del Océano Indico". Y más adelante: "En ocasiones declaman un rato después de cenar:/ 'me estalla el cráneo de horror y de vergüenza'. O ella:/ 'siento que mi notomía se disgrega en incontables filamentos lumínicos'" Deniz recuerda un poema de Cernuda, "J.R.J. contempla el crepúsculo", donde, no Juan Ramón, sino Mr. Ruskin (el Ruskin de Proust), espera la llegada de la doncella que, "puntual a la tarde", entra en el salón para anunciar la llegada del crepúsculo. Aquí se trata de un mayordomo que anuncia el momento "con una voz en la que la emoción está a punto de abrir brecha/ (pese a venirlo haciendo desde 1835)."

En otro poema, un joven "titancete de las Letras" tiene que ser anestesiado -después, claro, de que se ha pitorreado de él- porque va "a dar la vida a cambio de que, siquiera" no entuben las aguas de un pobre río que pasa por debajo de los coches. El poema además tiene otro interés cuando advertimos, como alguien lo hizo, que es una referencia ya no irónica sino mordaz al famoso poemita de José Emilio Pacheco, "Alta traición", donde el poeta, después de decir que no "ama su patria" porque "su fulgor abstracto" le es inasible, da una lista de las cosas con las que sí se quedaría, por las que "daría la vida". El mismo Pacheco sabe que la declaración tiene algo de falso porque añade, entre paréntesis: "aunque suene mal". En fin. La lista tiene de todo: "diez lugares", "cierta gente", "puertos, bosques de pinos./ fortalezas./ una ciudad deshecha./ gris, monstruosa./ varias figuras de su historia./ montañas." La lista termina así: "y tres o cuatro ríos". No sería raro que el joven "titancete de las Letras" fuera Pacheco. Como éste, aquél está dispuesto a "dar la vida" por un río, y Deniz, por su parte, a carcajearse de los dos.

En otro poema de la sección, "Prehistoria" (p.42), descubrimos a Deniz reflexionando sobre su verdadera vocación. Se pregunta qué hace "en este lío/ de las sílabas, el paradigma, el mensaje, los acentos y demás", en fin, escribiendo, cuando en realidad vino al mundo "para gular orquestas hacia codas vesicantes [que producen ampollas]/ o quizá para fichar hasta la última molécula de toda planta de talo verde (talo, sí) y bicho de ojo pardo". "Jamás para ser poeta", añade.

"Cajón de sistros", la última sección del libro, reúne textos cuya temática tiene más que ver con lo "poético"œtradicionalmente entendido. La invocación a una flor, la muerte de un allegado, una mujer que se desnuda, temas verdaderamente socorridos, se convierten en manos de Deniz en inusuales composiciones que nunca pierden de vista la audacia y mucho menos el rigor. Preguntarse, por ejemplo, qué hacen los relojes cuando no los miramos (p.80), descubrir a "un santiclos", el día de Navidad, atrapado en la chimenea, o conjeturar sobre el último desayuno de Damians, antes de ser llevado al tormento y a la muerte. El último poema de la sección, y del libro, "Edipo al cubo" (p.118), es memorable por más de una razón. El título no sólo quiere decir que en el poema se eleva al cubo el supuesto psicológico del "edipo", imaginando el acto sexual con la propia abuela, sino también que es hora de lanzarlo de una buena vez a la basura. Uno de los "Fosfenos" -a los que volveremos-, "Consulta" (p.18), ya había tratado otro de estos supuestos, pero aquí la descripción es exagerada, tremenda, atroz. En ella, Deniz vuelve a mostrar su condición beligerante con descripciones como ésta:

Besé la boca de tanino [sustancia astringente] arcaico
avanzando la lengua por una brecha de dientes faltantes y
adyacentes;

compilé un seno con ambas garras,
lo plegué sobre sí mismo dos veces a lo largo antes de
estatuirlo,

y entre un acceso de tos (productiva) de doña Violante
tres dedos míos le exploraron el pabellón de un oboe sumerso,
forrado interiormente de papel de china.

Pero nada más crudo que la descripción de sexo oral con la propia abuela -más si tenemos fresca en la memoria aquella otra descripción también de *cunnilingus* del poema "Enigma" (Enroque, p.43)-, con eso de "y yo, atosigado al adherir a su natilla de carcoma el vigésimo timbre postal".

Sin embargo, la página más desconcertante no sólo del libro sino de toda la producción deniziana es la del poema que empieza en la 103 y termina en la siguiente, la 104. Con una intención entre formal e irónica, Deniz cambia, sin más, las palabras por fórmulas químicas. Palabras solamente las hallamos en la dedicatoria y en una nota explicativa donde se nos dice que la cantarida "es, desde siempre, símbolo de lo afrodisíaco, y eso basta para un poema", porque su título mismo es un breve pentagrama con la representación del célebre acorde de la ópera *Tristán e Isolda*. Una revisión completa del libro nos hace descubrir que si en su página el poema está titulado con el pentagrama, en el índice ya aparece como *Tristán e Isolda*. En la primera parte -está dividido en dos- vemos a la fórmula estructural de la cantaridina (sustancia activa de la cantarida) repetida varias veces, en procesión rumbo a la copa. En la segunda, fórmulas, también estructurales, de hormonas sexuales (una testosterona y una estrona) copulan y hacen de las suyas -no se necesita ser un malpensado para advertirlo- en varias posiciones, con mexicana alegría.

La mayor ironía es que tanto la dedicatoria como la nota están reproducidas en dos idiomas, ya que el poema está dedicado a un amigo de Deniz que habla, por razones de historia personal, tan bien el español como el inglés. Palabras, sí, pero ya no en el poema, y éste se sitúa en el extremo burlón e intransigente de la búsqueda formal. (Recientemente aparecieron en *Pauta* unos poemas llamados "Colombroños" donde se juega con fórmulas químicas y escritura musical. En ellos Deniz continúa su exploración de lenguajes, digamos, "no ortodoxos".)

Sin embargo, "Fosfenos" es la sección más atractiva del volumen. Si bien no hay un hilo narrativo como lo había en *Picos pardos*, los "Fosfenos" mantienen una unidad interna que va más allá de la que pueden darle sus dos protagonistas, el personaje Deniz y la niña vikinga Rúnika.

El nombre de la sección es atractivo y atinado. "Fosfenos" es la palabra para nombrar "las falsas sensaciones lumínicas" producidas en los ojos. Todos las hemos experimentado. Cuando nos frotamos los ojos o cuando con los ojos abiertos miramos un rato la oscuridad, se aparecen en la retina unas lucecitas, unas, y aquí el adjetivo importante, "falsas" sensaciones de luz. Toda empresa amorosa tiene algo de engaño, más precisamente de equívoco. Recordemos que Rúnika quedó para siempre emparentada con la luz desde *Picos pardos*, cuando Deniz la definía, a la gnóstica, como una "concentración salvaje de luz en la materia". La visión de la muchachita, su esplendor, la magia de su aspecto en relación con nosotros es, gran parte de las veces, una falsa sensación lumínica. Como adelantábamos, en la sección Rúnika y Deniz departen, caminan, conversan, viajan, hasta vuelan. Si en *Picos pardos*, Rúnika era vikinga, en los "Fosfenos" se le cruza además lo céltico, y no es extraño encontrarlos en medio de un mito irlandés o trepada en una nave normanda en pleno siglo IX; en una feria en Aguascalientes o en el consultorio del doctor Freud; en Siracusa o en la colonia San Rafael. En una palabra, en el mundo de Deniz.

Los dieciocho poemas que conforman la sección abundan en referencias cruzadas, en citas, en ironías, pero la imaginación y la fresca creatividad es lo que esencialmente los anima. Rúnika entra realmente en la vida de Deniz y habita entre sus cosas. Es, como dijimos, su compañera ideal, hecha a la medida de su capacidad, suelta, única. En el poema "Mito" (p.12) la vemos surcando "en bicicleta el Atlántico norte/ describiendo vastas curvas/ ante atardeceres interminables"; en "Siglo nono" (p.13), admirando "en silencio lo que se contaba de Roberto el

Fuerte"; en "Gira" (p.20) la encontramos contemplando, como todo buen turista, "bacalao a la vizcaína" o devorando "una punta de los Fusilamientos del Tres de Mayo", pero es indudable que cuando aparece junto a Deniz es cuando cobra todo su vigor y se hace más inolvidable. Sobre todo porque si podemos seguir varias guías de lectura, hay una más clara que todas y que, aunque no aparece en todos los "Fosfenos", sí es un motivo central. Anunciado en varios lugares de la sección, el último poema muestra a Deniz penetrando analmente a Rúnika. Pero vayamos con cuidado.

"Fosfenos" comienza con el poema "Antecedentes" (p.9) cuando Rúnika, maldiciendo alegremente con la palabra "futhark" -nombre del alfabeto, claro, rúniko, las seis primeras runas-, salta "de la mesa al suelo" y deja, "en el calor [...] de estar sentada, / el mapa de Asia menor en fiesta". Una descripción sitúa claramente la geografía en la que estaba sentada:

-insolentes jonios, líricos eolios; transverso,
el surco divinal de un Hermo pasmado bajo su cenit donde
irradió
desde la tibia custodia del cielo lidio la más bella moneda
rosácea y salobre

La cosa toma sentido cuando miramos el mapa. Rúnika apoyaba una nalga en la tierra de los eolios y la otra en la de los jonios. (La adjetivación del fragmento habla del sentido del rigor que usualmente maneja Deniz: "La insolencia jonia" es un ensayo de Reyes; los eolios fueron los primeros líricos entre los griegos y los lidios pasaban por ser los inventores de la moneda.) Además, aproximadamente entre jonios y eolios pasa, transversal, el río Hermo. No hay que especificar más. Deniz sólo habla de él como "el surco divinal", y si bien es cierto que desde allí Rúnika puede contemplar el sol, esa "moneda rosácea y salobre" se refiere a otra cosa (dramca, *Duramen*). El siguiente comentario tiene otra vez el doble sentido que se mantiene en todos los "Fosfenos":

Pues bien
yo decidí pacientemente hasta el crepúsculo
y entonces lucir mi erudición a la violeta.

Doble sentido, porque si es verdad que la expresión "erudición a la violeta" designa algo concreto ("eruditos a la violeta" llamaba José Cadalso a los falsos eruditos), la palabra "violeta" es otro nombre metafórico de nuestra "moneda". El año ya había sido anteriormente comparado (en "Duramen", de *Gatuperio*) con una flor: entonces era una "galla diminuta". Como hemos anunciado, el último poema de la sección es el clímax del tema, y su nombre es "Allanamiento de violeta". Y eso sin comentar una evidencia más en la parte final de la palabra *crepúsculo*.

Antes de hablar del clima, nuevamente en el poema de la página 9, y de decir que el sol les levanta a las nubes la falda *por detrás*, Deniz comenta que su "propósito" no nació en cuanto conoció a Rúnika, aunque añade: "pero tampoco tardé casi".

El poema inicial termina con algunos comentarios acerca de la comida, una parrillada en un jardín. Antes, de nuevo, de hablar del tiempo ("Hay quien apuesta que va a llover"), Deniz dice que "al fondo del jardín" hay "un túnel del dólmenes musgosos" que "se hunde en el humus" (el humus es la tierra, tibia, oscura, viviente.)

Si bien es cierto que el tema de la sodomización de Rúnika llega a su clímax en el último "Fosfeno", algunos de los demás -del 2 al 17- lo anuncian con relativa discreción.

En el tercero, "Mito" (p.12), ciertas espumas marinas salan la espalda y la nuca de Rúnika. No es raro que los "espumarajos" sean "dichosos". Tanto en "Siglo nono" (p.13) como en "Aguascalientes" (p.14) sucede lo que pasaba con la palabra "crepúsculo" en "Antecedentes". "Infernáculo" y "monóculo" tienen, en uno y otro, una posible lectura casta, pero también permiten una divagación enriquecedora. Como lo hemos comprobado ampliamente, Deniz es el tipo de poeta (el verdadero) para quien cada palabra tiene un peso específico y preciso, un sentido deliberado y cuidadoso.

En "Simulacro" (p.17), el séptimo fofeno, Deniz arruga un papel (hay una buena dimensión en que se trate de "la primera versión de este poema") precisamente "a espaldas de Rúnika", quien cree "escuchar ruido de lumbre". Deniz le recita "muy cerca del cogote" una suasoria que también ofrece tela que cortar:

-y en cuanto a nosotros, Rúnika,
nosotros tenemos ya un pie puesto en la saga, Rúnika:
no desperdiciemos esta ocasión
de discurrir por un realismo tan fiero.

Con un poco de imaginación, cualquiera descubriría desde su título, "Allanamiento de violeta" (p.32), el tema obscuro del último poema de la sección. Sugiere, sin duda, la expresión leguleya de "allanamiento de morada". Unida claramente a la "erudición a la violeta" del primer fofeno, "violeta", recordemos, es -como adjetivo- sinónimo de "morada", y allí una prueba.

Veamos el epígrafe: "En adelante me cuidaré más de nada que de cuidar el anillo de Nerissa", frase final del *Mercader de Venecia*, de Shakespeare. Otro síntoma: anillo. El poema presenta, además, una llamada a nota en la que se nos recomienda confrontar el texto con la página 82 del número 58 -de julio de 1976- de la revista *Plural*. En ella, Deniz había publicado de manera anónima tres sonetos obscenos. Los sonetos son espléndidos, mucho más interesantes y atractivos que los que habían aparecido seis años atrás, en *Adrede*. Escritos en 1963, Deniz no los incluyó en su primer libro y son un eslabón que inexplicablemente falta entre los sonetos del libro de 1970 y su primer poema largo, "Estrofa". Reproduzco dos de ellos:

*Trattato de glosas sobre cláusulas y otros géneros de
punto en la música de violones nuevamente puestos en luz*

He compuesto un nutrido repertorio
para el rabel que siempre te acompaña;
deja que lo descubra y te lo taña
primero en mixolidio, luego en dorio.
No rehúyas el ímpetu amoroso
del estro encabritado si te baña:
a tu noble instrumento mucho daña
vegetar etiolado y sin holgorio.
Es hábito feliz del virtuoso
para lograr muy suaves arabescos
untar de una resina el arco alroso.
Cubre el que tu rabel, doncella altiva,
derramará sus dones principescos
-¿será mucho pedir?- con tu saliva.

*Proyecto de plan quinquenal para demostrar las ventajas del
materialismo dialéctico*

Que Lysenko ilumine mi camino
y con su biología demostrada
nos conduzca a la Síntesis buscada:
injerter dos melones y un pepelino.
La Tesis es de bulto peregrino
-teen-ager y burguesa, ¡casi nadal-;
la Antítesis de firme encaminada
para que no desbarre y yerre el tino.
-¡A gatas, compañera! ¡qué conquista!
¡qué embestida frontal al reaccionario!
¡cómo late el realismo socialista!
(El premio Nobel sigue nebuloso;
tal vez no pase nada extraordinario,
pero ¡qué experimento tan sabroso!)

Son, repito, excelentes. Es evidente que Deniz quiere que quede clara la descripción de "Allanamiento de violeta". Si el nombre del poema sugiere lo que pasa, el epígrafe lo afirma y la nota lo comprueba. Pero eso no es todo. Extraño y sugestivo, el ambiente del poema es de lo mejor. Si es cierto que la palabra "alfombra" aparece desde el noveno verso, no es sino hasta el último donde nos enteramos de que se trata de una "alfombra voladora". Rúnika y Deniz, volando, se acercan a la Unión Soviética y se internan en ella sobre las cordilleras de Tadzhikía. El de caftán, y ella de mallas, volando desde el atardecer, en la aventura más descabellada y más hermosa de la poesía de Deniz.

En un principio, en primera persona, el poeta le pide a la vikinga que se quite la malla, a lo que ésta responde quejándose del frío:

lo cual en una niña acostumbrada a los espumarajos del mar
nórdico
se antojaba última excusa.

Resignada, sin embargo, "entre los matices rojizos del crepúsculo", Rúnika, "reposando de perfil, calló". Estos "matices rojizos" ya habían aparecido en *Adrede* (p.49). Se trata de un excelente ejemplo de cómo, con cierta frecuencia, la poesía de Deniz se refiere, tácitamente, a sí misma, a larga distancia. La cosa es más que clara:

Agazapado detrás, cortando el aire de espaldas,
estimé nuestra velocidad en 80 verstas [medida itineraria
rusa] por hora

mientras abajo la orografía se complicaba a ojos vistas.

Y luego ese verso de sentido más que doble:

Aquello era entrar en la gloria por el sur, por Pamir.

"Por el sur" no sólo puede, también *debe* leerse con el doble sentido del que hemos hablado. Lo mejor del caso es que la meseta de Pamir, de complicada orografía, en efecto, en la República Socialista Soviética de Tadzhikía es, precisamente, el punto más meridional de esa gloria que es la URSS. Deniz añade:

Qué privilegio. Qué frotar de manos. Nieve blanca sobre las
cordilleras moradas de Tadzhikía.

Y una burla contra aquellos que piensan en la URSS como su Tierra Elegida (más si no perdemos de vista nuestra lectura doble):

Antes de medianoche, la alfombra se posaría en el primer
puesto

de aclimatación para forasteros. Todo estaría largamente logrado.

Hay una fuerte ironía en que en ese momento Deniz, "para hacerlo mejor", saque de la manga de su caftán un folleto y lea frases como "la URSS es un estado de obreros, campesinos y soldados" o "proletarii vsej stran, solediníaites!" ("proletarios de todos los países, uníos!") -el ardiente llamamiento que cierra el *Manifiesto Comunista*, y que, así, en ruso, es la divisa del escudo de la URSS. Finalmente, se trata de la unión amorosa de dos proletarios, si recordamos que en el "Fosfeno" anterior, como barrenderos, recorrían Rúnika y Deniz la calle de Rosas Moreno, en la colonia San Rafael.

Como sucede al ir viajando por un meridiano, nuevas constelaciones aparecen en el cielo. Pero se trata de un viaje, recordemos, único. No debe extrañarnos que no se mencionen la Osa Mayor, Orión, etc. Son constelaciones soviéticas: "el Komsomol" (un "komsomol" es una organización juvenil comunista), "el Piolet" (con el cual fue asesinado Trotsky), "la Krupskaja" (Krupskaja era el nombre de la mujer de Lenin). Y luego:

Yo intentaba decir párrafos exclusivamente sublimes por si algún aparato captaba nuestras voces sólo que estaba nervioso, después de tanto haberlo anhelado.

¿Qué pensarían los soviéticos si escucharan, a través de sus supuestos avanzados aparatos, el apetecible murmullo de una situación como ésta? "Párrafos exclusivamente sublimes", dice Deniz, leyendo en el folleto prosoviético. Y luego una hermosa imagen de Rúnika:

Rúnika, de flanco,
curvada en posición fetal,
aceptaba al fin, chupándose un pulgar, cerradas las pestañas,
sin responder hacía rato a mis precisiones sino con un gemido mimoso.

Inmediatamente después, Deniz tiene la entereza suficiente para mirar a lo lejos, abajo, y descubrir "un desfiladero color pasa", donde cree adivinar "esculpidas modalidades más cómodas/ de este género de revolución aunque, a decir verdad, bien pudo ser otro el tema".

Al final se vislumbra "una central hidroeléctrica o termosifónica"; allí, Deniz remata con otra ironía cruel: el "termosifón" no es sino un aparato anticuadísimo para tener agua caliente. El agua caliente, oportuna, de un termosifón será lo que les aguarda en el cariñoso puesto de aclimatación de forasteros.

El extático verso final remata muy efectivamente el ambiente del poema:

La alfombra voladora se internaba serena en el paraíso socialista.

1. Almela, Juan. "En busca de dimensiones perdidas", *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, nueva época, núm.190, octubre de 1986.
- "Septante doomsday de don Alfonso", *El Semanario Cultural de Novedades*, 17 de septiembre de 1989.
2. Alonso, Dámaso. "Claridad y belleza de las Soledades", *Soledades*, de Luis de Góngora, Alianza Ed., Madrid, 1982, 185pp.
3. Asjaín, Aurello. *Vuelta*, núm. 120, noviembre de 1986.
4. Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 1985, 508pp.
5. Blanco, José Joaquín. *Crónica de poesía mexicana*, Ed. Katún, 4a. edición, México, 1983, 270pp.
6. Cohen, Sandro. *Sábado*, unomásuno, 13 de febrero de 1988.
7. Deniz, Gerardo. *Adrede*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1970.
- *Gatuperto*, FCE, Letras Mexicanas, México, 1978, 112pp.
- *Enroque*, FCE, Letras Mexicanas, México, 1986, 88pp.
- *Mansalva* (Antología), Secretaría de Educación Pública, Lecturas Mexicanas, México, 1987, 119pp.
- *Picos pardos*, Ed. Vuelta, México, 1987, 78pp.
- "Algo sobre música y poesía", *Pauta*, vol.VI, núm. 22, abril de 1987.
- *Grosso modo*, FCE, Letras Mexicanas, México, 1988, 119pp.
8. Domínguez Michael, Christopher. *Proceso*, núm.580, 14 de diciembre de 1987.
9. Donoso Pareja, Miguel. *El día*, 5 de abril de 1979.
10. Elliot, T.S. *Poesías reunidas*, trad. de José María Valverde, Alianza Ed., 3a. edición, Madrid, 1981, 231pp.
11. Espinasa, José María. *Vuelta*, núm.135, febrero de 1988.
12. García Ramírez, Fernando. *El Semanario Cultural de Novedades*, año VII, vol.VII, núm.322, 19 de junio de 1988.
13. González de León, Ulalume. "Gerardo Deniz: *Adrede* y *Gatuperto*", *Vuelta*, núm.21, agosto de 1978.
14. Gorostiza, José. "Notas sobre poesía", *Muerte sin fin y otros poemas*, Lecturas Mexicanas del FCE, México, 1983, 144pp.
15. Homero, José. "Los picos en el árbol", *La Jornada*, 19 de marzo de 1988.
16. Hubard, Julio. *Vuelta*, núm.150, mayo de 1989.
17. Huerta, David. *La Semana Cultural*, sección literatura, Radio Universidad, domingo 21 de enero de 1979.
- "Figuraciones de la pirámide", *Camp de l'arpa*, núm.74, Barcelona, abril de 1980.
18. Huerta, Efraín. *El gallo ilustrado*, *El día*, 29 de abril de 1979.
19. Milán, Eduardo. *El Semanario Cultural de Novedades*, vol.V, núm.245, 28 de diciembre de 1986.
- *El Semanario Cultural de Novedades*, vol.VI, núm.274, 19 de julio de 1987.
- *Vuelta*, núm.129, agosto de 1987.
- *El Semanario Cultural de Novedades*, vol.VI, núm.298, 3 de enero de 1988.
20. Mora, Pablo. *Gerardo Deniz*. Material de Lectura, Serie Poesía Moderna. UNAM, México, 1984, 47pp.
21. Pardo García, Germán. *Nivel*, gaceta de cultura, núm.99, 25 de marzo de 1971.

22. Patán, Federico. *Sábado*, unomásuno, 6 de septiembre de 1986.
23. Paz, Octavio. *El signo y el garabato*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1973, 206pp.
24. Peña, Margarita. *La Cultura en México*, núm.465, Siempre, núm.915, 6 de enero de 1971.
25. Pound, Ezra. *Cantares completos*, trad. José Vázquez Amaral, Ed. Joaquín Mortiz, 1a. reimpresión de la 1a. edición, México, 1984, 731pp.
26. Ramírez, Josué. *El Semanario Cultural de Novedades*, vol.VII,núm.362, 26 de marzo de 1989.
27. Xtrau, Ramón. *Siete*, (publicación quincenal de la SEP) vol.2, núm.11, 27 de junio de 1973.