

GERARDO DENIZ:  
LA IRONÍA DESENCANTADA

Rogelio Guedea  
University of Otago

I. OBERTURA

Analizar poesía -o indagar sobre la misma- significa, en más de un sentido, poner en contexto. Esto es: discriminar. Si se tiene como principio que el lenguaje de la poesía no es lógico sino analógico, y que no denota sino connota, ninguna perspectiva crítica podría abordar un objeto o hecho poético sin antes no haber apropiado un código lingüístico paralelo al código lingüístico creado por esa poesía. De esta manera, la creación de un nuevo discurso crítico (así sea referencial, comunicativo) alcanzaría mayores paridades con ese otro discurso (el poético) conocido como auto-referencial o asintótico. Esta visión, obviamente, problematiza cualquier herramienta teórica utilizada para explicar un *logos* verbal específico. Entre más se aleje el discurso literario de la lengua ordinaria o norma lingüística, más difícil será concebir las leyes intrínsecas que lo rigen. Bajo esta percepción, una poesía como la escrita por Gerardo Deniz sería impermeable a un sistema de análisis convencional. Su obra poética, de espaldas al discurso tradicional de su época pero de frente al espíritu prosódico de su tiempo, carece de ejes o centros a partir de los cuales se pueda apre(he)nder su realidad expresiva y su propia signicidad. La poesía es el lenguaje descentrado por excelencia, o, siguiendo las ideas de Michel Foucault, un lenguaje del afuera,<sup>1</sup> aun cuando su propia complejidad conlleve gradaciones. En este sentido, la obra de Gerardo Deniz constituye un prototipo. En su poema “Confeso” hay una alusión (más deliberada que inconsciente) que ratifica esta postura:

En mi alto armario de luna,  
entre el traje de Pierrot y un camión,

---

<sup>1</sup>Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, trad. de Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-textos, 1997, 10.

## HPR/36

cuelga, de un gancho atornillado en la coronilla,  
el esqueleto del significante.  
Así concluyó, hace años ya,  
una larga antipatía entre él y migo.  
(Del significado tengo sólo huesos sueltos  
en una caja de cartón, sobre la tabla de arriba,  
con el vestido de novia de mi esposa  
que el jeopardo olfatea.<sup>2</sup>

Las referencias poéticas de Gerardo Deniz son, debido a ello y en muchas directrices, entidades lexicográficas que el poeta sabe engarzar con maestría en sus fabulaciones verbales e imaginarias. Este conocimiento de la lengua -de las lenguas- y del lenguaje desmontan de la realidad ciertos arquetipos para ponerlos en su poesía en un nivel de aparente inefabilidad -aunque no así de ininteligibilidad- en donde el poeta podrá conducirse sin atascamientos. Debido a este proceso de gestación y expansión, cuya conducción, en términos de tratamiento de lenguaje, tiene obviamente vinculaciones gongorinas, la obra de Deniz constituye -por sí misma- una isla extraña -y, en algunos momentos, excéntrica- no sólo dentro de la historia de la poesía mexicana sino, sobre todo, dentro de la tradición poética en lengua española. La revisión acuciosa de la poesía escrita en el siglo XX, principalmente la posterior a las vanguardias literarias, corroboraría la centralidad de la obra deniziana y, al mismo tiempo, los efectos que casi de manera furtiva ha causado en las líneas escriturales surgidas en las décadas de los ochenta y noventa. Pese a que la poesía de Deniz no se inscribe en ninguna de las vertientes más visibles, tampoco desoye ciertas categorizaciones o principios señalados con respecto a la poesía conocida como *neobarroca*, en la cual confluyen muchas tentativas y desafíos de la poesía deniziana. Al referirse a esta tendencia, Severo Sarduy señala:

El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento

---

<sup>2</sup> Gerardo Deniz, *Grosso modo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, 96.

epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito. El trayecto -real o verbal- no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.<sup>3</sup>

Las manifestaciones de lo *neobarroco*, o mejor, de las reinsertiones de las nuevas poéticas hispanoamericanas en las coordenadas estilísticas y sintácticas provenientes de la poesía áurea, específicamente gongorina, se dieron a partir de implosiones a veces imperceptibles dentro de la tradición lírica en lengua española. Esta absorción de ciertos epistemes del pasado poético -repensado a partir de la revaloración de Góngora por parte de la Generación del 27- originaron una transformación también al interior de la contemporaneidad artística latinoamericana. Siguiendo la línea mallarmeana, que sería el antecedente moderno más remoto para el caso de Deniz -el otro alcanzaría su punto más lejano en Góngora y Quevedo, aunque con este último la estilización se daría en términos metafísicos-, la orbe poética a la que pertenece Deniz tendría como mejor sustrato los planteamientos estéticos no de Huidobro ni Vallejo, ni tampoco de Neruda, sino de un poeta tardíamente valorado: Oliverio Girondo. Si en la tesis de la modernidad -o posmodernidad- la ironía y el sentido crítico del lenguaje, desde una perspectiva hegeliana, son dos de sus contenidos -y continentes- más sobresalientes, ningún poeta vanguardista lo acuñó de modo tan radical y continuado como el Oliverio Girondo de *En la masmédula* (1957), libro que se inscribe dentro del crepúsculo vanguardista pero que carece de tal desligamiento -es decir: no es epigonal- en virtud de

---

<sup>3</sup> Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, 211-212.

que desarrolla todavía un proyecto de escritura iniciado en *Veinte poemas para ser leídos en tranvía* (1922).

Alejada de la maquinaria metafórica y creacionista de Huidobro (principalmente de la idea del poeta como “pequeño dios”), de la desgarradura temática y espiritual de César Vallejo (no así en cuanto a su torsión y trituración sintáctica), del monumentalismo tonal y épico del Neruda de *Canto general* y, posteriormente, de la explosión imaginística de Lezama Lima,<sup>4</sup> la poesía deniziana -tutelada o guiada por muchos de los presupuestos líricos desplegados en la obra poética de Octavio Paz- se afiliará de forma natural a las nuevas perspectivas que el *neobarroco* empezaba a delimitar con mayor reciedumbre en la década de los setenta. Una paréntesis ineludible: aunque las formas de lo *neobarroco* se extendieron en coincidencias con la publicación precisamente de dos libros angulares (*Contra natura*, de Rodolfo Hinostroza, y *Adrede*, del propio Deniz, ambos aparecidos en 1970), las manifestaciones de esta tendencia ya latían en los manifiestos y, sobre todo, en la poesía de los poetas concretistas brasileños: Augusto y Haroldo de Campos y Decio Pignatari. Haroldo de Campos, por ejemplo, sería el primero en elaborar teóricamente la idea de la obra abierta en un texto publicado en 1955: “La obra de arte abierta”, que precisamente precedió a las elaboraciones teóricas de Umberto Eco en su *Opera aperta* (1962) y

---

<sup>4</sup> Ulalume González de León señala, precisamente, algunos de los rasgos que distinguen (confluencias, divergencias) a los universos poéticos de Gerardo Deniz y José Lezama Lima. Y dice: sus visiones del mundo, aunque diametralmente opuestas, son emitidas por un ‘cuerpo’ tangible y ‘oscuro’ [...] Lezama, sin embargo, aspira a una construcción; a que sus metáforas, instantáneas y volátiles, converjan en la permanencia de lo que llama ‘imagen’: el poema. Este es al mismo tiempo ‘naturaleza sustituida’ y lleva al poeta hacia su propia ‘imago’: a reconocerse en la posible ‘semejanza’ de Dios o en el ‘recuerdo de lo semejante’. La suya es una poesía animada por la fe, en la que toma la palabra el *entusiasmado*. [...] Deniz, en cambio, no construye; se inscribe en el continuo desmoronarse y rehacerse que es para él el mundo, con una poesía que no puede concebir diferente de esa realidad. No aspira a la permanencia de la ‘imagen’ ni cree que la poesía tenga finalidad; la juzga sólo una *efusión gratuita que escala de vez en cuando cierto rigor aparente*. Es lo contrario del *entusiasmado*: se complace, inclusive con sarcasmo, en un sabotaje de lo bello y lo sublime. Ulalume González de León, “Adrede y Gatuperio”, *Vuelta*, 21( agosto 1978), 15-19.

a las ideas desarrolladas por Severo Sarduy alrededor del neobarroco en su libro *Barroco* (1974). Existe, asimismo, una relación no tanto a nivel de pensamiento crítico sino creativo que enlaza la obra de De Campos con dos autores fundamentales para entender (aunque sea parcialmente) este fenómeno: la lectura de *Poeta en Nueva York* (1930), de Lorca, y, sobre todo, las profundas coincidencias expresivas con *En la masmédula*, de Gironde, libro que, como se ha dicho, sobrevive a la poesía de vanguardia y posvanguardia latinoamericana, cruza las vertientes de la poesía “conversacional” y “coloquialista” y se instala en las expresiones poéticas límite de la década del setenta, en cuyas verbalizaciones operan nuevas inercias estéticas que, por sí mismas, marcarán una ruptura (pero también una recuperación) no sólo de los legados estéticos y estilísticos precedentes sino, incluso, de herencias más lejanas dentro de la evolución lírica en lengua española, tales como el movimiento culterano o el románticista. El propio Haroldo de Campos evidencia la influencia que tuvieron en su escritura obras tan aparentemente dispares como la de Huidobro y Vallejo, García Lorca y Octavio Paz, pero sobre todo la de Oliverio Gironde:

Mi relación con la vanguardia latinoamericana pasó inicialmente por Huidobro y Vallejo y después mostró coincidencias sorprendentes con Oliverio Gironde. Sin embargo, no tuve la oportunidad de conocer *En la masmédula* (publicada por Losada en 1956) hasta 1971, cuando estuve en Austin, Texas, como profesor visitante. Esa obra me hizo ver cuán próximos, aunque con premisas y ubicaciones diferentes, habíamos estado Gironde y yo. Los poemas de *En la masmédula* parecen establecer un diálogo con los de una serie que empecé a escribir en 1955, y que publiqué en 1956, llamada O ñmago do òmega (poemas con tipografía en blanco sobre negro). Lamenté mucho no haber conocido su libro antes, ya que podría haber ido a Buenos Aires y establecido un contacto personal con Gironde.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Haroldo De Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos*, prol. y trad. Rodolfo Mata. México: Siglo XXI Editores, 2000, 205-206.

## HPR/40

La visualización de esta trayectoria no debe soslayar, tampoco, ciertas evidencias que son capitales dentro de este cambio. Por ejemplo: aunque la obra de Paz -tanto poética como crítica- influyó de manera sustancial en la nueva realidad poética hispanoamericana, esta influencia opera, para el caso de Deniz, en los niveles de propulsión creativa -y sólo indirectamente en los estilísticos. Es verdad que en su primera formación los conocimientos de Deniz en torno a la poesía en lengua española eran escasos e incluso accidentados,<sup>6</sup> pero no por ello dejaron de influir en el espíritu o conciencia de su arte verbal, sobre todo si se toma en cuenta que una de las obras que más lo persuadió fue la de Octavio Paz, quien a su vez admitió, como el mismo Haroldo de Campos, su temprana devoción por la poesía de la Generación del 27, particularmente por García Lorca, Rafael Alberti y Jorge Guillén. Sin embargo -y he aquí la desamortización intrínseca-, hay ciertos elementos en la poesía de Gerardo Deniz que no existen en la obra poética de Paz: 1) la ironía, que en Paz aparece sólo como materia de reflexión, 2) la narratividad, más cercana a la estética de ciertos pasajes de *Galaxias*, de De Campos, que de *El mono gramático*, de Paz, pues su desinencia es más romántica que simbolista, y 3) el coloquialismo y la montura de referencias culturales, cultistas y científicas.

Sacó el oro filosofal con unas pinzas. Lo pesó en la granataria.

Apuntó.

Lo metió en un frasco de café en polvo que llevó al despacho.

Encendió un cigarro, volvió a mirar el reloj, sacó a rastras un botellón de 25 litros que había debajo de la mesa grande.

Fumando, lo contempló con descontento.

---

<sup>6</sup> Lo mismo sucedió con Severo Sarduy, para quien la poesía nació de una subversión, de una rebeldía a las formas tradicionales en que se comportaba la lírica de mediados del siglo pasado, cuya carga de engolamiento y retoricismo, proveniente sin duda del romanticismo más ramplón, le daban a esa poesía un cariz de engolamiento y chocantera que había que dilapidar.

## HPR/41

Abrió una gaveta llena de tapones, buscó uno a la medida.  
Quedó pensando,  
y así sucesivamente.<sup>7</sup>

La poesía de Deniz estaría signada por la voracidad y la deglutación de lo diverso o de eso que el mismo De Campos llama “la razón antropofágica”, en donde el lenguaje busca unir los fragmentos desperdigados de la herencia poética universal para darle, en ese construir y transconstruir, unidad y cohesión. La poesía deniziana, por tanto, rechazaría del romanticismo la exaltación del *yo lírico* y crepuscular (es decir: la nostalgia y el desgarramiento del sujeto dramático), pero revitalizaría su narratividad, que fuera diseminada en su paso por el simbolismo francés, pero que resurgiría gracias a las experimentaciones métricas de los modernistas (Rubén Darío a la cabeza). Asimismo, se desprendería de la función crítica-utópica (elpídica) del simbolismo mallarmeano y volvería a retomar la función crítico-negativa baudelaireana (poeta, por lo demás, de una ironía sobresaltada). Por otro lado, de las vanguardias poéticas absorbe la actitud crítica frente al lenguaje, su experimentalismo y su revitalización metafórica<sup>8</sup> y, principalmente, la ironía, dilatada a través de Oliverio Girondo. De la generación de Octavio Paz, Alí Chumacero, y de otros poetas como T.S. Eliot, Ezra Pound y Saint-John Perse, la poesía deniziana se nutrirá principalmente de una especie de relación espíritu-filosófica. Es decir: de una visión del mundo.

Es importante notar que, alternativamente a la conformación de una estética, la poesía de Deniz, tal vez indirectamente, cruzó el cedazo de la explosión poética conversacional de mediados de la centuria pasada, con autores como Roberto Fernández Retamar, Juan

---

<sup>7</sup> Gerardo Deniz, *Adrede.Gatuperio*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1988, 152. (Colección Lecturas mexicanas).

<sup>8</sup> Coincidiendo con Ulalume González de León (véase cita 10), esto es lo que une de algún modo a Deniz con Lezama Lima, aunque en una dirección opuesta, pues mientras en Lezama Lima la metáfora es pura, sacrificial, una *imago*, en Deniz se emborrona y enrarece en sucedáneos como la metonimia, la sinécdoque, la anáfora e, incluso, la dilogía.

Gelman, Mario Benedetti, Jaime Sabines, Roque Dalton y Ernesto Cardenal, muchos de los cuales recuperaron algunos aspectos desarrollados dentro de las corrientes vanguardistas aunque atraídos por un sentimiento de comunicabilidad y utilidad que la poesía “pura” o de “pensamiento” rechazaba.<sup>9</sup> La obra poética deniziana recupera la línea cotidiana o *exteriorista* de la poesía conversacional, pero se opone a hacer del poema un instrumento de cambio social o un objeto moral.

## II. INTERLUDIO

Estos y otros rasgos enmarcarían, pero sólo en su aspecto general, la poesía de Gerardo Deniz: eje de muchos de los principios promulgados por el posmodernismo (anarquía, fragmentación, marginalidad, descentramiento, barroquismo), pero también contrapunto de ideologías y estéticas posteriores, *postutópicas*, en las cuales la idea de unidad y centro, de representación del presente, se convierten en figuras identitarias de su transformación. La periferia es centro y lo fragmentario, unidad y representación del todo. La poesía en Deniz, por tanto, está signada (principalmente a partir de *Picos pardos*) por el desplazamiento y el antagonismo, de ahí que su mayor contribución al arte verbal se inscriba en los límites del lenguaje. Por ello, en su obra toda negación constituye una afirmación, un devenir. En Deniz el lenguaje es un ser que se nutre en la diferencia y se fortalece en la contrariedad, aun cuando -desde una lógica deleuziana- proclame la no existencia del sujeto o

---

<sup>9</sup> Después de las vanguardias, la poesía hispanoamericana se dividió en dos líneas escriturales (por lo menos en dos de las más visibles): por un lado una poesía que privilegiaba las formas del lenguaje, del símbolo, esto es, la tradición proveniente de lo que se consideró la poesía pura o hermética (Mallarmé, Valéry, etcétera) y, por otro, una línea expresiva que retomaba algunos de los postulados (muchos de ellos desarrollados ya en las vanguardias) de la tradición poética popular, comunicativa. Esta última línea, en comunión o respuesta con la situación histórica que vivía la Latinoamérica de mediados del siglo XX, dio origen a lo que se llamó la poesía *conversacional, coloquial o exteriorista* (Jaime Sabines, Ernesto Cardenal, etcétera) en la cual se pretendía, principalmente, comunicar o, en todo caso, entablar un diálogo más cercano con el lector. Se quería, pues, una poesía *útil*, y en ese sentido llevaba también su propia moral.

## HPR/43

presuponga la no identidad autoral. No hay en él (ni como lector ni, mucho menos, como creador) concesiones ni ortodoxias. Su fortaleza poética, su *resistencia* y linealidad, son originadas por su enorme capacidad autocrítica y su acendrada difidencia, una de sus más caras virtudes.

Desde esta mirada desencantada, agnóstica, incrédula, atípica, en cierto modo pesimista y siempre irreverente pero, por ello mismo, abrumadoramente sensible, se erige la poética deniziana. Extranjera en sí misma dentro de su propia lengua madre (la escrita en lengua española), la obra de Gerardo Deniz señala una génesis imprevisible, azarosa. Aunque desde muy temprana edad trabajó como traductor en editoriales (Grijalbo, el Fondo de Cultura Económica, etcétera), traduciendo principalmente obras de carácter científico, el poeta llega a la poesía casi por equivocación. No es posible determinar la trayectoria de su arte porque su obra nace, como en el principio de Heisenberg, de la incertidumbre. Esto es: su poesía respondió a la realidad de su época, *al aire de su tiempo*, y no a la realidad o espíritu de la tradición poética en la que estaba inmersa y que era, vale decirlo, diametralmente opuesta. Disfuncionalidad, relativismo (rompimiento de esquemas espacio-temporales), pérdida de la fe, derrumbamiento de las utopías, caos, negación de los ideales de progreso, son sus elementos más visibles y sobresalientes. Por ello mismo, para Deniz la poesía es un destronamiento de lo estereotipado y una “indetenible subversión referencial”,<sup>10</sup> como bien lo anotó Saúl Yurkievich al hablar del hermetismo del signo poético barroco. En una entrevista con Eduardo Hurtado, Deniz afirma:

Para mí fue agradable descubrir, tarde, que la poesía no era siempre como la preconizada en mi escuela. Esto revela cuán literariamente tonto soy, pero lo asimilé tan bien que desde entonces jamás pondero mis fuentes, aunque las tenga presentes. Cuanto se me ocurrió fue por ser mío en algún sentido, y es suficiente. Eso de dar pistas al lector me huele

---

<sup>10</sup> Saúl Yurkievich, “La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes”, en *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*, Madrid: Poesía, Espiral / Fundamentos, 1984, 12.

## HPR/44

mal pero, en fin, le diría que procurase perder poco tiempo persiguiendo las famosas referencias y citas, de las cuales rara vez depende lo poco que hay de esencial y, en cambio, podrían llevarlo al infierno por morir en desesperación. Hoy en día basta con preguntármelas, pues me encanta explicarlas largamente.<sup>11</sup>

Los poetas que más influyeron en su impulso creativo inicial fueron, principalmente, T. S. Eliot y Saint-John Perse. Mientras Eliot, por un lado, anota sus referencias y las glosa (pistas o guías para no perderse en la intrincada dimensión intertextual), Deniz prescinde de ellas. Hay en uno (Eliot) una translación del dialoguismo hacia el otro (Deniz). Lenguaje épico en Eliot, constructor. Lenguaje anti-épico en Deniz, desacralizador. En Eliot ya aparece la técnica del *collage* y de la escritura cinematográfica, así como la representación fragmentada, los paralelismos de la coloquialidad y la cita culta o frase de otras lenguas (como en Deniz), la narratividad e intertextualidad, la simultaneidad de tiempos y espacios, la parodia e, incluso, el absurdo. Todo esto puede resumirse en una sola palabra: modernidad.

Estas correspondencias con respecto a la obra poética de Eliot trazarían también una misma dirección con respecto a la poética de Saint-John Perse, con quien Deniz comparte tres correspondencias esenciales: el exilio (que ya adquiere poderosa fuerza desde el *Anábasis*), el tiempo (también como una alegoría de la errancia del hombre en el mundo y, principalmente, de su transitoriedad) y el mar (figura que se confunde con la mujer y se convierte en un generador erótico).<sup>12</sup> La poesía de Perse es versicular, épica y de carices bíblicos (de ahí también su narratividad), pero mientras que para Perse hay siempre motivos de loa (A...Ah!, motivos tengo de loa!)<sup>13</sup>,

---

<sup>11</sup> Eduardo Hurtado, "Forma y Reforma", *La Jornada Semanal*, 26 de enero de 1997, 6. [<http://www.jornada.unam.mx/1997/01/26/sem-deniz.html>]. (24 de julio de 2006).

<sup>12</sup> No se olvide que Deniz, en turco, significa *mar*.

<sup>13</sup> Saint-John Perse, *Elogios y otros poemas*, trad. Jorge Zalamea. México: Costa ACIC, 1946, 23.

## HPR/45

para Deniz no existen porque “al fin y al cabo mi/ poesía no aborda grandes asuntos”.<sup>14</sup> Mientras Perse convierte el mito individual, íntimo, en colectivo, Deniz hace del mito colectivo un campo de cenizas, un bosque de árboles triturados. Esto es: aunque el origen es el mismo, los caminos transcurren en direcciones opuestas. Perse canta todavía y su poesía conserva su hálito religioso y místico. Deniz, por el contrario, cuenta y en sus versos puede percibirse el escepticismo y el agnosticismo producido por el mismo derrumbamiento y absurdidad de esta “cenagosa y revoltija” época.

Tal es esta 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; entonces, a este amorfo siglo y pico último, ¿qué nombre darle?).

### Engaño

al cual sucumben lo mismo una cenicienta -decíamos- que un intérprete de nuestra época, si bien atendidos a distintas patentes: tintineando su cristalería joven, a aquélla la frecuente nuestra vocación de ranuras; sus pies plantarreja son amenos, los amamos, mordisqueamos -sin tisis-dedogordos; en tanto que la época actual, cenagosa y revoltija como ella

sólo sabe

-que espere en una banca del jardín, limpiando lentes,  
al igual que el calendario y los anuncios turísticos (y hasta Rúnika en los muros espera  
-aunque esto último ya no lo dije en alto).

Cualquier camino lleva a Roma  
y el concepto de Roma es muy extenso.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Deniz, *Gatuperio*, 116.

<sup>15</sup> Gerardo Deniz, *Picos pardos*. México: Vuelta, 1992, 32-33

## HPR/46

Sabedor de lo que el lenguaje era capaz de transformar a través de la poesía (ya tenía algunos ejemplos inobjetable: Eliot, Perse, Paz pero también López Velarde, Gorostiza, Alí Chumacero), Deniz se arrojó a la realidad exterior para desbordar así, en poesía, su realidad más íntima e intransferible. Un análisis minucioso de su historia sentimental o vital constataría lo que muchos críticos han negado o, sencillamente, pasado por alto: Deniz es un poeta de profunda afección realista, figurativa. Su complejidad no es hermetismo sino profusión de sentidos, hibridez polifónica, contaminación referencial. Como lo expresó Víctor Manuel Mendiola: “El carácter ‘hermético’ de esta poesía proviene en muy buena medida de una presentación, si no indefinida, sí engañosa y deliberadamente parcial y no tanto, aunque no deje de tener algún peso, del carácter erudito y técnico de su escritura”.<sup>16</sup> Su “Madrigal sexto” ejemplifica este carácter mencionado por Mendiola:

A través del caldo de encéfalo batido asciendes seria,  
ditisco;  
En la orilla exprimes tiritando tu vestido y sigues hacia  
arriba, constelación  
de líneas rectas que unen astros en puntos arbitrarios  
-cadera, codo, ajorca; panoplia traslúcida  
cual sí sobre ti, que aromaban maderas, hubiese rodado un  
tanque fragante a devenir histórico. Transfiguración.<sup>17</sup>

Las constantes alusiones léxicas e incluso semánticas provenientes de otras lenguas, el despliegue culturalista entrepuesto y en contrapunto con giros idiomáticos coloquiales, el insondable uso intertextual y analógico, su descentramiento referencial, la extrema fragmentariedad interior (no así en su visión estética de conjunto), el ocultamiento de correspondencias intelectivas y sensoriales, etcétera, que lo enlazan con poetas como Rodolfo Hinostroza o Mirko Lauer, repelen al lector desprevenido en una primera lectura. Sin embargo,

---

<sup>16</sup> Víctor Manuel Mendiola, *Breves ensayos largos*. México: UNAM, 2001, 39.

<sup>17</sup> Deniz, *Gatuperio*, 94.

## HPR/47

el término *hermetismo*, con el que en más de una ocasión se ha etiquetado su poesía, no es preciso. Lo explica el propio Deniz:

Yo prefiero reservar la designación de herméticos a los poetas cuyas obras, sea cual sea el empeño y la erudición que se consagren a descifrarlas, conservan irremediablemente un grado de ambigüedad superior al inherente a toda poesía y aun a todo uso del lenguaje. Ejemplo forzoso, Mallarmé. Ahora bien, al lado de este género de oscuridad hay otro llámese también hermetismo, pues no pretendo cambiar el uso, afamado por el caso de Góngora. A saber: la poesía rica en alusiones, en referencias, en citas. Es el caso de Reyes. Es mi caso. Ahora bien, consagrando el afán suficiente a estos poemas, dentro de los límites antes mencionados, llegan a explicarse de cabo a rabo. A esta última situación yo, en lo personal, prefiero no llamarla hermetismo, aunque repito me resigno.<sup>18</sup>

### III. CODA

Después del reconocimiento de esta génesis y genética de la poesía deniziana, es posible resumir ciertas constantes temáticas y, sobre todo, estilísticas en su obra: erotismo, cotidianidad, experimentalismo, ironía, polifonía, narratividad, barroquismo, desencanto, intertextualidad. Es decir: su poética del descentramiento del sujeto lírico (propia de las filosofías pos-estructuralistas y posteriormente neo-posmodernistas), del destronamiento de lo culto y lo sacralizado se erigirá en medio de una tradición en la que el *actante* poemático dismantelaré la especialidad y la temporalidad del propio poema. Por ello, la poesía de Deniz ya no estará concebida como canto sino como cuento, esto es, como parodia de ese canto. Deniz no ensalza los grandes acontecimientos, los tritura. Hay en el fondo de esta nueva concepción, tan difícil de asumir y de entender para los poetas e incluso críticos coetáneos, un sesgo con la propuesta filosófica de Wittgenstein, específicamente la desarrollada en su

---

<sup>18</sup> Hurtado, "Forma y Reforma. Entrevista con Gerardo Deniz".

## HPR/48

*Tractatus logicus philosophicus* (1921). Este sesgo tiene que ver con la idea del lenguaje como juego. Para Wittgenstein, gran melómano al igual que Deniz (de hecho tomó muchos ejemplos musicales para ejemplificar sus escritos filosóficos), el criterio para determinar el uso correcto de una palabra o de un término está determinado por su contexto. A este contexto se le conoce como *juego de lenguaje*. De esto deriva que la absurdidad de una palabra o frase tenga que ver en si está o no fuera del juego de lenguaje que le es propio. La operación poética de Deniz no está alejada de esta proposición filosófica, como tampoco lo estaría mucha de la poesía neobarroca, en la que se inscriben poetas como Eduardo Espina, José Kozar, Arturo Carrera, Néstor Perlongher, entre otros. Aunque en cada uno de estos autores se distinguen diferencias de grado y de advocación -Eduardo Espina, por ejemplo, calificó a su poesía como *barrocó-*, todos tienen un origen común y son herederos de una misma pulsión poética. En el caso de Deniz, la inserción desencantada y al mismo tiempo irónica va en consonancia con el discurso poético (experimentalista y vertiginoso, narrativo y dialoguístico) que lo caracteriza. De otra manera no puede ser: si la ironía o la parodia es una forma de patentizar lo grotesco de la realidad, lo más coherente y cercano a tal inflexión (en cuanto a expresión poética) es la carnavalización verbal,<sup>19</sup> el discurso quebrado, el sofoco sintáctico y la misma radicalización experimental, a la que Deniz no fue ajeno.

No

El poé  
tae sun sérex

---

<sup>19</sup> En realidad, una de las ideas centrales de las propuestas que hace Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* tiene que ver con el desmantelamiento de la vida (y de la forma en que el hombre la asume) de toda solemnidad. No había peor humillación para un príncipe, para un ser de culto, que mofarse de él, según se desprende de las descripciones hechas por Bajtín, las cuales tomaron muchos modelos de la obra del escritor francés Rabelais.

## HPR/49

traordinar  
hio quefló  
ta sobreltién  
poyelespá  
cio:  
vidén  
te, profé  
ta, in sondab.<sup>20</sup>

La poesía de Deniz nace, primordialmente, del desencanto, del descreimiento, de la incredulidad. El desencanto, desde el punto de vista de la posmodernidad, es, irrefutablemente, un punto de partida, un empezar de nuevo. La poesía deniziana es, también, un empezar de nuevo. Aunque tenga resonancias visibles con otras poéticas, con ninguna de ellas conserva una relación genealógica, como ya se ha visto. Hay en Deniz algo de Paz pero también algo de Neruda. Hay algo de T.S. Eliot, pero también de Perse o Ezra Pound. Cuándo se habían escuchado en la tradición lírica mexicana versos como: “Huele a niña nutrida de estrellas de mar crudas”. O: “érase una mujer como de atún enlatado”. Asociación de lo disociable, ropaje de lo consuetudinario, deslucimiento de la sacralidad, la escritura deniziana conserva intacta, siempre, una relación sexual, química, con la concretud. Su erotismo no sólo es temático sino lingüístico, lexicográfico. En esto se parece mucho, por su intensidad y su ironía -una ironía a veces sórdida, parca- a ciertas líneas y recreaciones discursivas de autores como Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa o el mismo Sergio Pitó, pero también bordea arquetipos expresivos, formas de *decir* y de *enunciar*, de autores de tono y visión estética muy personal, la mayoría de ellos narradores (no se olvide que Deniz también es un *fabulador*: Rúnika, Buempaso, Natércia, el capitán Nemo, Thoulassen, pueden constatarlo), tales como Baudelaire, Melville, Kafka, Musil, Bernhard, Wasler, Hasek. No son influencias directas (ni, probablemente, indirectas), pero sí son afluencias de una coincidencia en la manera de sentir y percibir la realidad, como la que Deniz tuvo a partir de la lectura de

---

<sup>20</sup> Deniz, *Grosso modo*, 52.

## HPR/50

Wittgenstein o Dumézil, y como la que tendría, sin duda, con filósofos como Nietzsche, Cioran, Deleuze o el propio Gombrowicz. Despojada la forma de su barroquismo, el significado Baunque, muchas veces, el significado sea una *carencia de significado*- se purifica. Ahora bien, tampoco es necesario desmontar los poemas denizianos (tarea ardua y quizá poco remunerada) sino, más bien, dejarlos fluir en su transparencia, sobre todo si no se pierde de vista un principio: lo insólito en la poesía deniziana es un lugar común. Pero también a la inversa: todo lugar común es, después de la mirada deniziana, insólito. Léase, nada más, un fragmento de su poema “Invocación Interrupta”:

Flor,  
flor como un invendible utensilio de repostería o tortura  
(de pétalo a batir a chingar, ¿qué distancia?).  
Oye, flor  
-no te me evanezcas,  
ni eleves las cejas  
sin abrir los ojos.

Flor,  
cuatro letras, como los dátiles hábiles de esta mano;  
ven, desciende. No habré de repetir tu nombre  
genérico,  
lo aseguro,  
si te hace, según parece, fruncirte gazmoña  
en contorsiones censurables: oceloxóchitl,  
quirantodendro,  
redia, cercaria, mil orquídeas  
(y peores hay).<sup>21</sup>

La poesía en Deniz no es de las que *quieren decir*, sino, más bien, de las que *quieren ser*. Su poesía *es* su propia representación de la realidad, de manera que las vertientes de los nuevos lenguajes y discursos poéticos posteriores al cenit de la poesía neobarroca (esto es: las generaciones de poetas nacidos a partir de las décadas del

---

<sup>21</sup> Deniz, *Grosso modo*, 81.

## HPR/51

sesenta y setenta), sin dejar el elemento aglutinante, la voracidad y la hibridez polifónica, han encontrado nuevas desembocaduras y vías de expresión de las realidades contemporáneas. Aunque continúan los discursos desencantados, postutópicos, se han ido revitalizando no sólo líneas escriturales de las vanguardias (en coordenadas concernientes a la crítica del lenguaje, experimentalismo, atracción y trituración del significante), sino también otros discursos que parecían extraviados en sistemas poéticos que, como suele suceder, se quedaron a la deriva de las estéticas dominantes, algunos de ellos prestando suma atención a la claridad del mensaje, la depuración estilística (de ahí el surgimiento del neominimalismo, por un lado, y el neopurismo, por el otro) y a una tendencia por penetrar en la realidad ordinaria (haciendo uso y abuso de todos sus constituyentes) con el fin de hacer del poema un objeto de irradiaciones metafísicas. Ya es posible reconocer, a estas alturas, un movimiento, una metamorfosis, si se quiere casi imperceptible, dentro de la sinfonía poética de la lengua española. Esta nueva avanzada -cuyos despliegues críticos y de sistematización tendrán que brotar en breve- debe en gran medida su aparición a poetas como Gerardo Deniz, en quien confluyen y se tamizan las más sobresalientes transformaciones que el lenguaje lírico y la realidad han sufrido desde principios del siglo XX. Reconocida la línea-guía de la poesía deniziana (sus metamorfosis intrínsecas y sus consonancias con el espíritu expresivo de su época), no queda duda que su poesía contiene en sí misma sus propias motrices de regeneración, esas mismas que harán que su obra poética, en cada nueva lectura, busque nuevos y mejores motivos de renovación.

### **Bibliografía**

- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*, trad. Anna Giordano. Madrid: Cátedra, 1999.
- Carreira, Antonio. "Visita sin guía: alusiones recónditas en la poesía de Gerardo Deniz", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416, agosto de 2005, 12-15.
- Chaimpi Córtez, Irleamar. *Barroco y neobarroco*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

## HPR/52

- De Campos, Haroldo. *De la razón antropofágica y otros ensayos*, prol. y trad. Rodolfo Mata. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- De La Torre, Mónica. “Los veinte mil lugares de la poesía deniziana”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416, agosto 2005, 16-20.
- Deniz, Gerardo. *Adrede.Gatuperio*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1988, 152.
- . *Amor y oxidente*. México: Vuelta, 1991. (La imaginación).
- . “Alí Chumacero”, en Marco Antonio Campos y Evodio Esclante, *Alí Chumacero. Retrato crítico*, México: UNAM, 1995, 379-380.
- . *Cuatronarices*. México: Ediciones Sin Nombre, 2005.
- . *Cubiertos de una piel*. México: Taller Ditoria, 2002.
- . “Curiosidades persianas”, *Letras libres*, mayo de 1994, núm. 210, 27-37.
- . *Enroque*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- . *Grosso modo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- . *Letritus*. México: Taller Ditoria, 1996.
- . *Mansalva*. México: Secretaría de Educación Pública, 1987.
- . *Mundonuevos*. México: El Tucán de Virginia, 1991.
- . *Op. cit.* México: UAM, 1992.
- . *Paños menores*. México: Tusquets Editores, 2002.
- . *Picos pardos*. México: Vuelta, 1992.
- . *Semifusas*. México: Taller Ditoria, 2004.
- . *Ton y son*. México: CONACULTA, 1996.
- . *Erdera*. México: FCE, 2005.
- Díaz Enciso, Adriana. “Op. cit. de Gerardo Deniz”, *Vuelta*, núm. 195, febrero de 1993, 43.
- Echevarren, Roberto, Kozler, José y Sefamí, Jacobo. *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Eliot, T. S. *Tierra baldía. Cuatro cuartetos*, 20 ed. México: Premiá Editora, 1978, p. 35. (Colección La nave de los locos).
- . *Lo clásico y el talento individual*. México: UNAM, 2004.
- Espinasa, José María. “Los libros de Gerardo Deniz”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416, agosto 2005, 10-11.

## HPR/53

- . "Picos pardos de Gerardo Deniz", *Vuelta*, núm. 135, febrero de 1988, 46-50.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*, trad. de Manuel Arranz Lázaro. Valencia: Pre-textos, 1997.
- García Ramírez, Fernando. "Gerardo Deniz: todo se vale a pequeña escala. Entrevista con Gerardo Deniz". *Letras libres*, núm. 69, septiembre de 2004, 55-58.
- González de León, Ulalume. "Adrede y Gatuperio", *Vuelta*, 21, agosto 1978, 15-19.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el neobarroco*, trad. Ángela Figuera. Madrid: Gredos, 1973.
- Hurtado, Eduardo. "Forma y Reforma", *La Jornada Semanal*, 26 de enero de 1997. [<http://www.jornada.unam.mx/1997/01/26/sem-deniz.html>].
- López Mills, Tedi. *A Endera*, de Gerardo Deniz@, *Vuelta*, 87, marzo 2005, 76-77.
- Liotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.
- Mendiola, Víctor Manuel. *Breves ensayos largos*, México: UNAM, 2001.
- . *Sin cera*, México: UNAM, 2001.
- Milán, Eduardo. "Amor y oxidente de Gerardo Deniz", *Vuelta*, núm. 179, octubre de 1991, 37.
- Mora, Pablo. "Erotismo y pornografía en la poesía y la prosa de Gerardo Deniz", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416, agosto 2005, 21-24.
- . "La densidad en la poesía de Gerardo Deniz", *Letras libres*, núm. 238, septiembre de 1996, 65.
- . "Once preguntas a Gerardo Deniz", *Nagara*, suplemento cultural de *Viceversa*, julio de 1999, 3-7.
- . "Notas sobre la poesía de Gerardo Deniz", *Revista iberoamericana*, núm. 150, 203-211.
- Paz, Octavio. "Adrede de Gerardo Deniz: composiciones y descomposiciones", en *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, t. 4. México, 2000.
- Perse, Saint-John. *Elogios y otros poemas*, trad. Jorge Zalamea. México: Costa ACIC, 1946.

## HPR/54

- Pineda, Carlos. "Gerardo Deniz y la armas de la escéptica", *La jornada semanal*, núm. 579, domingo 9 de abril de 2006, 11.
- Ramírez, Josué. "Deniz o la fe agnóstica", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416, agosto 2005, 6-9.
- . "Duetto de una crisis saludable", *Hora por hoja*, año 9, número 99, agosto 2005.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- . *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Téllez, Sergio. "Gerardo Deniz, un poeta despojado de sus musas", *Milenio*, 21, septiembre 2003.
- Trujillo, Julio. "Una épica y una ética: *Erdera*, de Gerardo Deniz", *Hoja por hoja*, año 9, número 106, marzo 2006.
- Villarreal, Rogelio. "Gerardo Deniz vs. Max Mordon (y la poética de la historia)", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 416, agosto 2005, 25-28.
- Yurkievich, Saúl. "La risueña oscuridad o los emblemas emigrantes", en *Coloquio internacional sobre la obra de Lezama Lima*, Madrid: Poesía, Epiral / Fundamentos, 1984.
- . *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.