



EL COLEGIO DE MICHOCÁN

Picos pardos de Gerardo Deniz:
revisitaciones a la tradición poética mexicana en Alfonso
Reyes, Ramón López Velarde, Julio Torri, Salvador Novo y Octavio Paz
Por Minerva Reynosa Álvarez

Centro de Estudio de las Tradiciones
Tesis Doctoral

Director: Dr. Herón Pérez Martínez

Lectores:

Dr. Enrique Pérez de la Benemérita Universidad de Puebla

Dr. Tirtha Prasad Mukhopadhyay de la Universidad de Guanajuato

Zamora, Michoacán; 11 de noviembre de 2018

Índice

Introducción.....	p. 1
Gerardo Deniz: el poeta rebelde.....	p. 11
Enfoque metodológico.	p. 30
I. El como/cómo la tradición.....	p. 30
II. El fenómeno intertextual.....	p. 32
Algunos apuntes sobre el concepto y la idea de poesía.....	p. 39
I. Puesta en duda.....	p. 39
Las escrituras de Gerardo Deniz: interlectura y análisis poético intertextual.....	p. 49
I. La obra poética de Gerardo Deniz: hacia <i>Picos pardos</i>	p. 49
II. Los libros de Gerardo Deniz.....	p. 82
III. <i>Picos pardos</i> y las escrituras revisitadas: Alfonso Reyes, Octavio Paz, Julio Torri, Salvador Novo y Ramón López Velarde.....	p. 139
IV. Análisis poético intertextual.....	p. 160
Bibliografía.....	p.187

Introducción

La relación entre tradiciones culturales o literarias en la poesía de un escritor, serán siempre intrínsecas en una obra. La influencia que existe entre *Picos pardos* (1987) de Gerardo Deniz y el legado de López Velarde, Julio Torri, Salvador Novo y Octavio Paz, se observa en el uso de ciertos recursos estéticos y formales. Encontramos el uso del adjetivo al estilo de López Velarde, la figura del melancólico del don Juan de Julio Torri, el oxímoron de Octavio Paz y el sentimentalismo amoroso de Salvador Novo. Además, entre sus textos encontramos un poema dedicado a Julio Torri en el libro *Enroque*, un ensayo titulado “Una curiosidad velardeana: el ala de mosca” a propósito de López Velarde, algunas anécdotas sobre la relación personal que tuvo con Octavio Paz y los ensayos que éste le dedicó a su obra y la mención de Salvador Novo por Nalgador Sovo en algunas de sus entrevistas. Esto determina que Gerardo Deniz no solo está influenciado por la obra de estos autores, sino además interesado en la figura de los mismos como pensadores.

Pablo Mora, académico que ha estudiado la obra de Gerardo Deniz comenta:

“Es poco lo que hay en la obra de Deniz de la poesía mexicana anterior y contemporánea, sobre todo a partir de 1966. En sus poemas anteriores a esta fecha (me refiero particularmente a la primera sección de *Adrede*: "Poemas", 1955, 1956, 1958), es reconocible la huella dejada por la lectura de la poesía de Octavio Paz, en versos específicos, y por la de Alí Chumacero en la densidad conceptual y en el vocabulario de los sonetos. Esta asimilación se disipa a partir de su poema "Estrofa" (1963, 1966). Desde ahí la poesía de Gerardo Deniz inaugurará un camino muy personal, de una poesía eminentemente amorosa, crítica e irónica a la

que incorporará una serie de recursos tanto temáticos como formales para ofrecernos textos de un hibridismo extremo y de una gran densidad de vocabulario y experimentación formal. Estas características contribuyen a hacer de su obra un itinerario singular dentro de las letras mexicanas. Si quedan todavía elementos heredados de la poesía mexicana anterior, éstos se encaminan, por lo general, en otra dirección, impregnados de una intención muy diferente. Aunque habría que agregar -y como bien lo señala Aurelio Asiain- que también se encuentran ecos de la poesía de José Gorostiza y en algunos momentos hay una adjetivación "digna de López Velarde"¹.

Si bien, Pablo Mora no menciona a los autores que enumero como revisitados por el autor, sí menciona el uso de la influencia de una manera particular, superando la referencia directa a la tradición, sino de una forma indirecta que se asimila de forma orgánica en el grueso de su obra.

Pero de inicio, el principio al que apunta la escritura de Gerardo Deniz es una clara réplica hacia lo que convencionalmente se critica como poesía tradicional o pura. Gerardo Deniz en algunas entrevistas ha sido claro en manifestar que la idea de lo esencial en la poesía, la poesía como actividad hedonística o con un fuerte sentido de trascendencia, no le interesaba. Más bien se interesaba en la oportunidad de tomar, a través de la poesía, una postura crítica desde la práctica de la escritura. El resultado de ese discurso, ha sido la etiqueta que promociona su trabajo poético bajo los adjetivos de difícil, compleja, incluso críptica. Estos últimos adjetivos, creo que son una lectura muy acotada de su obra y que ponen una barrera, que separa sus poemas del lector potencial. Entonces cuando Gerardo Deniz habla de la poesía como práctica de escritura en este género literario, lo hace desde la perspectiva científica o incluso, algorítmica. Con una cierta metodología, una serie de pasos que muestran el ensayo, el error, la prueba, las instrucciones y la constante revisión del conocimiento. Ese precepto que el autor menciona, no habla de su escritura, sino de una problemática de la recepción en el contexto de la literatura mexicana.

¹ En "Notas sobre la poesía de Gerardo Deniz", p. 204. E-archive: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/4678/4842>.

Sin el prejuicio de considerar su poesía rara, difícil, compleja, críptica; considero que uno de sus libros, *Picos pardos*², reconoce y reúne ciertas voces de la poesía mexicana y la de sí mismo como poeta, que hacen que el lector se cuestione sobre el significado -y valor- de la tradición de la poesía y la poesía como concepto. *Picos pardos* es un libro particular -y medular- para entender el proyecto de escritura de su autor y la renovación de los referentes poéticos de distintas momentos en la historia literaria en lengua española, en el contexto mexicano. En *Picos pardos*, como en gran parte de la poesía contemporánea, se observa el predominio de lo narrativo al usar el versículo en un poema de extensión larga, con temas universales donde se presentan personajes, una anécdota, un hilo narrativo, con escenas casi teatrales, etc. Además, estos elementos se yuxtaponen con otros personajes, anécdotas preexistentes de libros del autor, anteriores y posteriores, van integrando también otros referentes. Por mencionar un ejemplo, encontramos ecos de la poesía medieval o la novela picaresca, con títulos explicativos en cada poema, la figura del antihéroe, el realismo y un vocabulario tanto culto como popular. *Picos pardos* es un libro que atiende a una lectura que muestra una fracción de la historia de la literatura mexicana, a partir de conformar su propia tradición poética y su panteón de poetas.

En el presente trabajo, es importante el concepto de tradición para entender las transmisiones y rechazos que hay en cualquier tejido cultural. La definición básica del concepto de tradición menciona:

(Del lat. *traditio*, -ōnis).

1. f. Conjunto de rasgos propios de géneros o formas literarias o artísticas que han perdurado a lo largo de los años. *La tradición del bodegón en la pintura española.*
2. f. Elaboración literaria de narraciones orales, fiestas o costumbres propias de un pueblo. *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma.*
3. f. *Der.* Entrega a alguien de algo. *Tradición de una cosa vendida.*
4. f. *Ecd.* Conjunto de los textos, conservados o no, que a lo largo del tiempo han transmitido una determinada obra. *La tradición del Libro de Buen Amor está formada por pocos manuscritos.*

Si eligiera una de estas definiciones, la que representa la poesía de Gerardo Deniz es aquella que algo entrega y que contiene algo. Como bien lo escribió en el poema “Promiscuos”: *Lo mejor*

² A continuación, todos los títulos de poesía del autor, salvo el titulado *Sobre las íes*, se citarán conforme su agrupación en la obra completa *Erdera*, México, FCE, 2005. *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 213-264.

*que damos era de alguien nos lo dio / lo mejor que dimos lo masca alguien de alguien*³.

El paremiólogo y especialista en tradiciones literarias, el Dr. Herón Pérez Martínez entiende la tradición como un *cofre de tesoros donde es posible sacar cosas nuevas y viejas: un acervo susceptible de funcionar concretamente en una gran variedad de circunstancias*⁴. Es decir, un sitio específico donde confluyen épocas, personajes, significados que funcionan en un ambiente particular. El poeta y crítico Eduardo Milán da otra perspectiva distinta pero interesante. Este entiende el proceso de tradición en Gerardo Deniz como un suceso que replantea la perspectiva de valor entre los arquetipos y aquello del pasado que ha quedado al margen de la historia:

“Insisto en la necesidad de un futuro porque el arte occidental está contaminado todavía de linealidad. Volver, tal vez, a un pasado que ha quedado al margen, volver tal vez no a Luis de Góngora sino a su contemporáneo maldito, el conde de Villamediana. Esto equivaldría a una exploración no del centro sino de las periferias, no del centro sino de los costados. Revalorar el derecho, el residuo, lo marginal. Tal vez ahí, reside la posibilidad de una alternativa válida al impasse que estamos viviendo. La poesía de lo posible se cargaría no de su propia destensión presente, sino de una tensión relegada por la estética canónica, que ha latido siempre, que todavía, late”⁵.

Aunque distintas, cada definición y conceptualización de la tradición como una urdimbre donde las cosas se mezclan, se toman, se reciclan y al mismo tiempo una parte se rechaza; coincide en la pervivencia de la cultura en todos sus estratos.

Así como se discute y elige el término de tradición que funciona para representar el revisionismo de Gerardo Deniz, al mismo tiempo hay que mostrar el concepto de poesía. El diccionario de la Real Academia Española tiene varias acepciones:

(Del lat. *poēsis*, y este del gr. ποιήσις).

³ De *Gatuperio* (1978) en *Erdera*, p. 118.

⁴ “Los mecanismos de la tradición: un caso” en *Refrán viejo nunca muere*, Zamora, COLMICH, 1993, p. 185.

⁵ “Una mirada segunda” en *Resistir. Resistencias sobre el presente poético*, México, FCE, 2004, p. 75.

1. f. Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa.
2. f. Cada uno de los géneros en que se dividen las obras literarias. *Poesía épica, lírica, dramática.*
3. f. Por antonom. Poesía lírica.
4. f. Poema, composición en verso.
5. f. Poema lírico en verso.
6. f. Idealidad, lirismo, cualidad que suscita un sentimiento hondo de belleza, manifiesta o no por medio del lenguaje.
7. f. Arte de componer obras poéticas en verso o en prosa.

Estos siete significados, aunque generales, atienden a una idea muy específica de la excepción común del vocablo poesía. Agregando la definición propia de Gerardo Deniz y frente a un discurso aparentemente antipoético, menciona en uno de sus poemas: *la poesía es un mercado de sustancias pegajosas*⁶; o *POESÍA. s. f. Méj. / PRI del Espiritu*⁷. Lo que permite advertir que efectivamente, la poesía a nivel del discurso del autor, predispone la interpretación y recepción de su obra en los lectores y críticos.

Como lo mencioné anteriormente, *Picos pardos* es un libro que marca la frontera del antes y después de la obra deniziana. Estos poemas narrativos tienen sus antecedentes en *Adrede* (1970) en el apartado *Postergados*⁸, al presentar los títulos largos, que avisan de lo que van a tratar el poema, como en la épica medieval o la novela picaresca. Teniendo secuelas en *Grosso Modo*⁹, donde el personaje central, Rúnika, la musa doméstica es una vikinga que navega en las aguas del Mar de Irlanda: *Muchas estelas cortó Rúnika, muchas / al surcar en bicicleta el Atlántico Norte describiendo varias curvas / ante atardeceres interminables*¹⁰. El personaje de Rúnika aparecerá como la paciente favorita del Dr. Freud en “La inyección de Irma” del libro *Amor y Oxidente*¹¹; o referida como Eva adolescente en *Cubiertos de una piel*¹².

⁶ “Antistrofa” del libro *Adrede* (1970) en *Erdera*, p. 48.

⁷ “Correspondance” del libro *Letritus* (1996) en *Erdera*, p. 516.

⁸ En *Erdera*, p. 25.

⁹ *Grosso Moro* (1988) en *Erdera*, p. 265.

¹⁰ “Mito” de *Grosso Modo* (1988) en *Erdera*, p. 268.

¹¹ En *Erdera*, p. 369.

Picos pardos es un recorrido, un viaje en la ciudad donde el *flâneur*, el juglar, el *caín*, el ciudadano, se deprime y triste, se esconde en la ironía, en el sarcasmo suave o en la ternura para mostrar una melancolía tímida: *hay en Gerardo Deniz el encuentro de una poesía sin esperanza que dice: no aguanto la desesperanza, me da desesperación*¹³. Con ánimo de aventura, el personaje y voz poética, *nauta del éter*, confluye entre dos ambientes y espacios: el interior -la casa, la alcoba, el corazón-; y el afuera -la ciudad-. El espacio interior simboliza lo sensible, lo vulnerable; y el afuera es el moustro de los interminable, lo posible. Góngora en la *Soledad del campo*, cuenta del exilio del joven náufrago, devastado -emocional y físicamente-, que aparece vomitado por el mar y que es auxiliado por unos serranos. En la *Soledad de las riberas* el mismo joven es atendido por los hombres rústicos y ahí, por medio de su canto, exalta la hospitalidad y humanidad que tienen hacia él. Este joven, como el personaje de *Picos pardos*, es un náufrago, un lázaro, un nahuatlato postmoderno en la gran ciudad, en metro, por los parques, las plazas públicas, las tiendas departamentales, las fondas de comida corrida y sitios donde obreros, secretarias, estudiantes y burócratas -la nueva realeza- se relacionan en esta gran gesta cotidiana. Ahí Rúnika es Fuensanta, Guiomar, Eudora o Francesca. Pero al mismo tiempo *Rúnika* es la mujer-enigma, la musa doméstica, la runa, la *runner*, la mujer-lenguaje, la trilogía cuerpo-piernas-corvas. Como el corazón del poema, desarrollando este personaje, se provoca la exploración, explosión emotiva, amorosa de todo el libro:

“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 embonan a mis cangrejos nudistas, ponen un collar de uvas ácidas
a mis preocupaciones palpitantes. He aquí que
todo me incumbe al mismo tiempo”¹⁴.

¹² En *Erdera*, p. 565.

¹³ José María Espinasa, “Cartografía de un poeta: el sí negativo” en *Hacia el otro*, México, UNAM, 1990, p. 103.

¹⁴ “[14. Después de presenciar un ejecución fallida, Rúnika sigue creciendo.]” del libro *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 233.

Picos pardos es la gesta cotidiana frente a un mundo decadente, casi como el real: *La vida es una artesanía de México. / Papel picado, barro, paja; ojos. Olote. / No dura nada nada*¹⁵. Los poemas que lo componen son piezas inacabadas que embonan entre versos de una época a otra, y viceversa. Textos rompecabezas en un entramado de textos en tránsito que sobreviven por las resonancias de esas influencias, regresando y reanudando un nuevo viaje en la lectura.

No gratuitamente Octavio Paz –como posteriormente Milán- determinó que las formas denizianas mostraban un tipo de *poesía marginal que contiene desde el centro del poema y de la poesía al lenguaje mismo*¹⁶. Esta marginalidad se refiere a los distintos elementos en el poema: reminiscencias de variadas lenguas, culturas, vocablos ajenos de lo literario, y más cercano a la ciencia: *sustancias, urinario, helicoidal* y con una estructura narrativa. La idea de la escritura poética multirreferencial e irónica de Gerardo Deniz, es una posibilidad valiosa para explorar la noción de lo extra literario o más allá de lo literario; pero también de explorar lo que sí es literario y cómo se usa la tradición para dialogar y discutir con esas otras tradiciones más apartadas. Lo que nos lleva a la pregunta de la investigación: ¿es posible rastrear una tradición poética mexicana en *Picos pardos*? De ser así, ¿se puede observar los recursos formales, estéticos de esa tradición para revisarla, asimilarla, revisitarla y además, rendirle tributo? ¿acaso no toma y configura sus poemas de aquello que le conviene de la tradición?

En general, la obra literaria de Gerardo Deniz es muy amplia y tiene muchos referentes. Existe en su obra resonancias de variadas disciplinas, saberes, experiencias, temas, curiosidades. En el caso de *Picos pardos* hay una organización arquetípica que se puede rastrear. Por ejemplo, podemos encontrar la influencia de Octavio Paz a través de la sensación de lo urbano y el tema de la ciudad como en el poema *Nocturno a San Ildefonso*¹⁷, del libro *Vuelta*. En *Picos pardos* la ciudad es una geografía que palpita vida mientras la voz poética deambula por la noche en largas caminatas. En este deambular, la ciudad es lo que lo maravilla y al mismo tiempo, lo que lo pervierte. El personaje como en los textos de Julio Torri, aparece como un navegante solitario,

¹⁵ “[39. Fin del déspota. Destrucción del visir. Cárcel de amor. Observaciones finales.]”, del libro *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 263.

¹⁶ “Adrede: composiciones y descomposiciones” en *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 236.

¹⁷ En *Obra poética II (1969-1998)*, México, FCE, 2004, p. 62-71.

Odiseo, Lazarillo, entregado a la fortuna de su propio destino: *¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. / Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí*¹⁸. La poesía amorosa tiene como símbolo la mujer, con una perspectiva sensual y de admiración en ambos autores:

“Adquirí una amistad preciosa, Miss Brown, tejana, profesora metodista, de sangre irlandesa, alta y grácil como un joven elefante (...) Ya sabe canciones mexicanas, que yo repaso en el Ford, cuando la restituyo a su hotel por las noches. (Una amistad perfecta en que la malicia no encuentra pantorrillas que morder)”¹⁹.

O como se refiere Gerardo Deniz sobre Rúnika: *tal como yo a mis hombros subiría / unas piernas de niña vikinga / tras de lamerle las corvas y antes de otros negocios / (sin zapatos de lona, claro es)*²⁰. De Salvador Novo resuena el libro *Nuevo amor*²¹ donde concentra poemas de poder lírico, de amor agotado, melancólico y triste. Mostrando una concentrada interioridad, muy diferente a los experimentalismo de *Never ever*²². La asimilación se observa en esa sutil, pero a veces afligida forma en que Gerardo Deniz muestra una voz poética cansada y repudiada por la elocuencia del amor. Elocuencia que va perdiendo brillo cuando no aparece el sujeto que se ama. Al mismo tiempo, hay ideas similares sobre Dios como mal cirujano y arquitecto; en una ciudad que es un puñado de galletas rancias, indigesta, contaminada, ruidosa. Salvador Novo escribe: *Y que cada mañana la ciudad / rumia el chicle solar en sus paredes / y lo hace dúctil sobre las personas / que, como yo, no son más que un índice / y han recorrido ya todo el teclado*²³. De Ramón López Velarde rescata y entiende la manera de adjetivar. Vicente Huidobro dijo: *el adjetivo, cuando no da vida, mata*, mostrando que la efectividad de este, caía en el poder de realzar al sustantivo. Así, el adjetivo como elemento peculiar en el poema, en López Velarde toma vida de manera inusitada. Así como el uso del adjetivo velardeano está en *Picos pardos*, también la devoción por el sujeto amado: Fuensanta y Rúnika, respectivamente. En ambos

¹⁸ Julio Torri, “A Circe” en *Tres libros. Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*, México, FCE, 1996, p. 9.

¹⁹ Beatriz Espejo, “Las mujeres” en *Julio Torri. Voyerista desencantado*, México, UNAM, 1986, p. 56.

²⁰ “[14. Después de presenciar una ejecución fallida, rúnika sigue creciendo.]” del libro *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 233.

²¹ En *Poesía*, México, FCE, 2004, p. 89.

²² En *Poesía*, México, FCE, 2004, p. 135.

²³ “Poemas proletarios” (1934) en *Poesía*, México, FCE, 2004, p. 119.

autores hay una reflexión pesimista sobre la vida: *El instante actual del mundo, con todo y lo descarnado de la lucha, parece ser un instante subjetivo. ¿Qué mundo, pues, que falten los poetas épicos de afuera?*²⁴ O como dice Gerardo Deniz: *Nuestro mundo indigesto es un puñado de galletas duras (en montón cual ruinas de una pequeña basílica) / puesto a la venta en una panadería de barrio popular*²⁵. Así una similitud del personaje de *Picos pardos*, nauta del éter con el Zingangol de López Velarde al decir que la vida es *un mal cuarto de hora con algunos instantes deliciosos*²⁶.

La hipótesis es por tanto, que *Picos pardos* reúne ciertos personajes de la poesía mexicana, revisitándolos y reinventándolos a través de una asimilación estética, formal y temática. Gerardo Deniz al negar su abierto interés por lo convencionalmente poético, hace que el lector se confunda y a manera de enigma, encuentre el valor genuino hacia su obra. Que el lector en un ejercicio minucioso, arme el rompecabezas de su obra y siga las pistas para descifrar el enigma, en el supuesto de estar frente a una poesía peculiarmente difícil por multirreferencial. Si en toda obra artística las tradiciones dialogan, se contraponen, discuten: ¿por qué recuerda a estos autores de distintas épocas y sensibilidades en la poesía mexicana? ¿Tal vez una de sus intenciones es traerlos a su presente poético porque los considera raros, olvidados, marginales, peculiares o representativos? Entonces observamos que Gerardo Deniz lejos de ser un poeta críptico o difícil, sino multirreferencial, hace uso del préstamo y de la revisitación de la tradición a la cual se inscribe como lector y poeta mexicano.

Para fundamentar esta hipótesis, es necesario abordar en el primer los postulados teóricos de tradición, poesía, intertexto –préstamos, *bricolage*, escombros-; haciendo un recorrido de las nociones y acepciones del concepto de poesía. Estas definiciones de la poesía según las épocas, escuelas y críticos, mostrarán un lugar para discutir y resguardar la obra poética de Gerardo Deniz. Se abordará la poesía anterior y posterior a *Picos pardos*, para entender el contexto histórico del libro y lo que hace distinguirse del grueso de su obra. Donde se mencionará los temas recurrentes, la estructura narrativa, los personajes que aparecen en secuelas y los recursos

²⁴ Ramón López Velarde, “El minuterero” en *Obras*, México, FCE, 2004, p. 282.

²⁵ “[14. Después de presenciar una ejecución fallida, rúnika sigue creciendo]”, del libro *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 233.

²⁶ En “El minuterero” en *Obras*, México, FCE, 2004, p. 291.

formales en sus libros. Así como un análisis de *Picos pardos*, con una lectura de tradición, donde suceden los flujos e intercambios culturales; bajo la perspectiva de la intertextualidad.

Gerardo Deniz: el poeta rebelde

Gerardo Deniz²⁷ es el seudónimo de Juan Almela Castell -Barcelona, 1934-. Juan Almela llegó de casi ocho años junto con sus padres a tierras mexicanas producto del exilio europeo -primero Madrid, después Ginebra-. Su padre, Juan Almela Meliá, años antes había sido reubicado en su trabajo, en la Oficina Internacional del Trabajo de la República Española, con sede en la ciudad suiza. Pero después, a la edad de cincuenta y siete, se embarca toda la familia en el Nyassa, mientras había asilo para los extranjeros en el sexenio del ex presidente Ávila Camacho. Único hijo para Emilia Castell Núñez, su madre y el séptimo de Juan Almela Meliá, Gerardo Deniz evoca algunos recuerdos posterior a su desembarco en el puerto de Veracruz en el año de 1942:

“Primero: huevos fritos junto a un túmulo de arroz nada virgíneo
(pues abunda en laurel y en cebolla, y esos ajos menudos para quienquiera
los persiguière)
bañado en trágica pasta tomatuna
cayendo humeante desde una cuchara de palo gigantesca. Otrosí, un filete con
incontables aláteres.

Al declinar el día
ingresa en nuestro zaguán la cefálica cesta del pan dulce, asimismo,
y con múltiples parangones, remontaré la escalera brujesca, chorreando ahora
exquisitas lucibabas amarillento-zanahoria.

²⁷ La elección del sustantivo “gerardo” fue porque así se llamaba su abuelo materno y supuestamente así iba ser llamado el autor. Y la palabra “deniz” la eligió porque significa mar, océano, en lengua turca.

¡Tesis!:

Salvo por cierta dicotomía alimentaria pronto incoada (muy deseable, empero),

mi vivir es característico de una deidad de Mesoamérica, de esas apendejadas de gusto y de cacao,

ni –menos– he presenciado todavía cómo los profesores

–Haro, Bracho, Aguinaga el sinarquista–

pasan ruidosamente páginas de los códices”²⁸.

Así, con solo unas horas en territorio mexicano, la familia Almela-Castell se traslada en tren a la Ciudad de México. Se instalan en la casa de la colonia San Rafael. Para ese tiempo, a decir por el autor en su autobiografía, el niño Juan Almela le apasionaban los mapas, aprendía música y los idiomas. Su padre se dedicaría a la restauración de libros –que había aprendido tanto hacerlos, como a traducirlos en el PSOE- y su madre al hogar. Gracias a ésta, que era aficionada a la música clásica, Juan Almela aprendió de música, también porque escuchaba con atención la estación de radio de música clásica XELA. La música sería uno de sus más importantes referentes para entender el mundo. Ya a comienzos de los años cuarenta, Juan Almela estaba interesado en la química y se inscribió a la universidad. Bajo la instrucción e inspección de su padre, comenzaba a traducir libros sobre el tema. Se matricula en la carrera de química de la Universidad Nacional Autónoma de México, mientras tenía un trabajo en el Centro de Documentación Científica y Técnica de México, en la década de los cincuenta. Hacia 1953, como el autor lo refiere, fue cuando conoció la poesía de Octavio Paz, a través de una gacetilla cultural encontrada entre los papeles del laboratorio. Es cuando Gerardo Deniz creyó haber descubierto una de sus más grandes pasiones: la poesía.

Posteriormente, con conocimiento de la poesía escrita por Octavio Paz, el interés lo lleva a otros autores como Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Alí Chumacero, etc. Y también, algunos que posteriormente se convertirían en sus contemporáneos. Además, era ávido lector y visitaba con frecuencia la biblioteca Benjamín Franklin, en la ciudad de México. Se nombró autodidacta de T.S. Eliot y otros poetas en lengua

²⁸ “Verano de 1942” del libro *Mundosnuevos* (1991) en *Erdera*, p. 360.

inglesa. Al poco tiempo de trabajar en el laboratorio, renuncia. Pero el aprendizaje que tuvo con su padre, sobre cómo hacer libros, lo llevaron a trabajar como ayudante de imprenta, después como editor de pruebas y finalmente como traductor. Comienza su oficio de editor en distintas casas editoriales mexicanas como Grijalbo, Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI, entre otras. Como traductor, tradujo libros técnicos y científicos. Después agregaría en sus traducciones obra de Maiakovski, Georges Dumézil y Claude Lévi-Strauss, por mencionar algunos. Eran los años sesenta y contrae matrimonio, teniendo hasta la fecha de su muerte, la esposa, dos hijas y un par de nietos.

La biografía de este poeta hispano mexicano²⁹ es peculiar, pero su obra poética tampoco deja de serlo. Puedo mencionar que Gerardo Deniz tiene un obra-miscelánea que formalmente pertenece al universo poético, pero que dialoga con otras disciplinas y conocimientos ajenos a las artes. Hay un especie de negación y desdeño por la poesía, al considerar su práctica de escritura como una acción insignificante, casi de chiripa. Pero como lo comenté anteriormente, es solo parte de un discurso fabricado.

Así, entre la novedad con Paz, la lectura de otros libros de poemas y el autodidactismo, publica su primer libro de poesía: *Adrede*³⁰. Y con *Adrede* abre un espectro de poéticas que inmediatamente son asimiladas en el panorama de la poesía contemporánea, que lo hacían resaltar por su extraña incursión al mundo de las letras mexicanas. Gerardo Deniz en ese sentido, se caracterizó como rara avis, ya que por su edad, publicaba su primer libro tardíamente y en una editorial de renombre.

En sí, la carrera literaria de Gerardo Deniz comienza a finales de los años 60. El “destape de una nueva voz en la poesía mexicana” fue gracias a la relación epistolar que frecuentó con Octavio Paz mientras éste era diplomático en la India. Gerardo Deniz mantuvo una estrecha relación

²⁹ Hispano mexicano fue la manera que llamó Octavio Paz a los refugiados españoles o europeos producto del exilio. Los cuales posterior a su llegada incidieron positivamente en la vida intelectual y cultural mexicana.

³⁰ Editado por primera vez en el año de 1970. En *Erdera*, p. 9-89.

epistolar, producto de un crítico que este realizaba a la antología *Poesía en movimiento*³¹. El comentario consistía, a palabras del autor, sobre la disparidad del criterio de selección de los poetas integrados, porque algunos no tenían poéticas o por mera falta de destreza lírica. Ese comentario hecho con agudeza, le interesó a Octavio Paz y así comenzaron una estrecha relación. Octavio Paz pronto lo recomienda para publicar *Adrede* en la ya histórica editorial Joaquín Mortiz. Tres años después de la publicación, el nobel mexicano escribe un ensayo sobre su libro, publicado en *El signo y el garabato*³², considerando la obra deniziana como artificiosa, capaz de transformar la esencialidad del tema del poema y materializar al lenguaje. El ensayo festeja elocuentemente la primera publicación de Gerardo Deniz y su capacidad para conformar “detalles poéticos” con otro tratamiento: reminiscencias de variadas lenguas -en los epígrafes principalmente y como metatexto-; mitos o referentes de variadas culturas antecesoras; vocablos o lenguajes ya ajenos a lo literario; estructuras narrativas o prosaicas, descontextualizadas; o la combinación de elementos de la cultura popular y la alta cultura. Una lírica distinta que podría caracterizarse por una (a)tradicionalidad engañosa, donde aparentemente no se muestra un legado culto o de un canon. Paz nombró las formas denizianas como: *poesía marginal que contiene desde el centro del poema y de la poesía al lenguaje mismo*³³. Esa mezcla de estructuras, esa descontextualización de los significados y el sentido objetual del lenguaje; hicieron que en los años subsecuentes se le creyera como un poeta difícil y sumamente culto. Difícil no creo sea el adjetivo para caracterizarlo, en todo caso culto por tener los artificios para darle un vuelco a la tradición y crear sus propios cánones.

Bajo estas circunstancias se formaron sus lectores. Uno de ellos, Aurelio Asiain, en aquel entonces un joven intelectual mexicano, muy cercano a Octavio Paz, abordó en un ensayo³⁴ la sorpresa generada por la obra deniziana en el mundo de la poesía de los 80 en México. Era evidente por qué, ya que Gerardo Deniz no estaba integrado en las antologías *Poesía en*

³¹ Octavio Paz, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco (selección y notas), *Poesía en movimiento*, México, SEP/Siglo XXI, 1985.

³² “Adrede: composiciones y descomposiciones” en *El signo y el garabato*, México, FCE, 1973, p. 236-250.

³³ En *El signo y el garabato*, p. 236.

³⁴ “Soñador irónico” en *Caracteres de imprenta*, México, CONACULTA/DGP/Ed. El Equilibrista, 1996, p. 101-110.

movimiento, ni tampoco en *Crónica de la poesía mexicana*³⁵ de José Joaquín Blanco. Ambos libros eran “los libros” que reunían a los poetas más representativos del presente y futuro mexicano. Así con ahínco, rechaza la imposibilidad expresiva de Blanco al darle calificativos a la obra deniziana como ilegible, ininteligible o rara. Ante ello, Así bajo otro prisma, califica a la obra deniziana sí como legible, con rigor formal, con una imaginación estricta, lleno de poemas novelescos, glosados, lúcidos, lúdicos. Mencionando que los poemas del autor, lo insertan en la tradición y al mismo tiempo en la modernidad más voraz.

La aparición y contundencia de Gerardo Deniz en el mundo de las letras mexicano y su obra, aún mantiene ese halo de desconocimiento, pero también de culto. Para entender un poco el por qué de esa recepción, no de la obra en sí, sino la imagen del autor, fue necesaria la búsqueda y lectura de reseñas, notas, ensayos y trabajos académicos sobre y por el autor. Aquí cito unos versos del mismo, con respecto al proceso de estudio:

“Tanta cosa como estudian, y nadie se interroga por la mierda de los seres mitológicos.
 ¿Era ancha la plasta del Minotauro?
 ¿boñigo ovoide la de la Quimera?
 ¿Eran mixtas, acuosas, blancuzcas, como de ave
 las deyecciones de la Hidra?
 ¿especialmente pestalocis las de la Esfinge?
 ¿Fue estreñida Escila?
 ¿Qué aclarar, al respecto, de Tifón?
 –sí Nonno nos lo pinta melómano, entre otras cosas, informa muy poco acerca de
 sus aguas
 mayores”³⁶.

Para un lector medio de poesía, la forma de la escritura de Gerardo Deniz genera preguntas sobre qué es la poesía o por qué escribe así, por qué es distinto a la poesía de los sentimientos. En

³⁵ *Crónica de poesía mexicana*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1977.

³⁶ “Fecal” del libro *Op. cit.* (1992) en *Erdera*, p. 423.

Gerardo Deniz el concepto de poesía amplía su significado. Ya sea lejano o distante de los referentes del lector o de la concepción hegemónica de cómo escribir un poema, cómo debe de escucharse, qué tópicos utilizar; la poesía de Gerardo Deniz ve con otro prisma lo poético y lo refleja. Creo que al autor le interesa poner en crisis los temas que le interesan y los agota de manera lingüística.

La crítica que se ha hecho de la obra de Gerardo Deniz la han realizado en su escasa mayoría, los mismos poetas. Desde la primera publicación, pasando por la edición de su obra poética completa y la edición de un libro conmemorativo por la obtención del Premio de Poesía Aguascalientes en 2007³⁷; ha tenido recepción por los lectores que son poetas de la generación de los 60, sobre todo de los 70, 80 y 90. Las publicaciones sobre Gerardo Deniz varían desde tesis de distintos grados, notas, reseñas, prólogos, artículos, entrevistas, crónicas y ensayos literarios. Revistas y editoriales mexicanas como *Vuelta*, *Pauta*, *Tierra Adentro*, *Letras Libres*, (*paréntesis*), *Plural*, *Los universitarios*, *Periódico de poesía*, *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, *Novedades*, *Viceversa*, etc.; han sido los espacios de difusión de la obra del autor. Los periódicos también son importantes como *La Jornada*, *Uno más uno*, *El Semanario*, *Milenio*, *Reforma*, principalmente. Y desde hace años los sitios de internet guardan y recolectan publicaciones de variada índole y algunas hechas en el extranjero, como en España, Estados Unidos y Francia.

Para comenzar, los trabajos académicos que tratan de su obra, son dos tesis de licenciatura de la UNAM. *La poesía de Gerardo Deniz*³⁸ de Fernando Fernández. Esta tesis estudia cinco libros del autor, de *Adrede* a *Grosso modo*, mediante el método exegético donde observa la unidad de los libros, poema por poema, para resumir las poéticas. El valor de la tesis reside en aportar las primeras consideraciones de Gerardo Deniz, como un poeta que genera extrañeza por esa forma lúdica de representación poética al estilo quevediano. La otra tesis pertenece a Pablo Mora,

³⁷ El libro conmemorativo se titula *Sobre las ies*, editado por José María Espinasa en Ediciones Sin Nombre, México, 2008.

³⁸ Tesis de licenciatura para obtener el grado en la Universidad Autónoma de México/FFYL, México, 1990.

titulada *Gerardo Deniz y el contracrepúsculo*³⁹. Esta tesis resulta recorren desde el primer libro *Adrede* hasta *Picos Pardos*, mediante un análisis que explica la naturaleza de la escritura deniziana. Aborda el “neopositivismo” -como llama el autor su afán científicista-, que permea en la obra gracias a la influencia de la estricta ciencia. Así, detecta el interés científico en los vocablos de la química, el conocimiento de la mitología comparada dumeziliana, que se traduce por un desinterés hacia o ante lo ontológico. Tendiendo como conclusión que la obra deniziana sin ser críptica u oscura, carece de luz porque muestra sus textos como “selvas sintáctico-semánticas”. Consideración que sí hace parecer a Gerardo Deniz como un poeta oscuro y un marginal: el que ironizar y hasta ridiculizar algo tan loable como la poesía. Una de los elementos que realza en la poesía de este, es el antisímbolo del contracrepúsculo como deconstructor que forma nuevas acepciones de lo poético, en un mundo interior tan distinto y radical. Pablo Mora apunta: *el contracrepúsculo indica una atención distinta y al mismo tiempo una revitalización, en lo que estamos acostumbrados a mirar, pero, hay que agregar, también este mirar distinto impone un reajuste*⁴⁰. La tesis resume que la obra deniziana no puede ser encasillada en una poética inmediatamente. Mostrando que su procesos de composición es elíptico, circular, formando redes de información, interconectando indistintamente tradiciones, fusionando lo que se desapega de lo poético, apostando tanto por la incoherencia y hasta el error. Su lenguaje, al contrario del aurático, es cambio e interrelación: siempre hay un significado que concluye con una forma de manifestar lo evocado en hecho, en materia, en suceso.

En Francia, Bernard Sicot de la Sorbona X, ha trabajado el grupo de poetas llamado los hispanoamericanos y el fenómeno del exilio. Específicamente el fenómeno del exilio español como elemento o catalizador poético, al recordar la partida y lo dejado esa partida. Los ensayos de Bernard Sicot⁴¹ mencionan a Gerardo Deniz, pero no abunda mucho en su poesía, sino solo el lado biográfico. La investigación agrupa artistas hispano mexicanos -como mencioné anteriormente que bautizó Paz-, que llegaron niños a México entre 1936 y 1942. Bernard Sicot

³⁹ *Gerardo Deniz y el contracrepúsculo*, Tesis de licenciatura para obtener el grado en la Universidad Autónoma de México/FFYL, México, 1993.

⁴⁰ Pablo Mora, *Op. cit.*, 1993, p. 138.

⁴¹ “El mar de los desterrados, desde Unamuno hasta los hispano mexicanos”; “L’exile mythifié des républicains espagnols au Mexique, deus vois discordantes: César Rodríguez Chicharro et Gerardo Deniz”; “L’exile de poètes hispano-mexicains: dénis et sarcasmos de Gerardo Deniz”; y “Présence des poètes hispano-mexicains: “ser” y “estar””. E-archivé.

pues integra a Gerardo Deniz por las circunstancias de los geográfico, pero que ni la genética, ni la reminiscencia español, ni la nostalgia por el pasado ibérico son contundentes en la obra deniziana. No determinan su estilo o los temas de su escritura. El punto de los trabajos de Sicot es manifestar que los poetas del exilio se caracterizan por tener reminiscencias en sus textos sobre España, fusionadas con la contextualidad mexicana; distinguiendo tres grupos de hispano mexicanos: los que casi no tienen recuerdos de la madre patria; los que publican pero la muerte los interrumpe; y los que siguieron publicando, como Patán, Xirau, Segovia o Deniz. Una de las tesis generales de Sicot es la presencia en este grupo, un elemento característico que define las obras: la oscuridad. La metáfora de la ausencia de luz como aquello que conduce a una desposesión. Esta desposesión se justifica porque los poetas del exilio español comparten una doble realidad que se convierte en ambivalencia: no se reconocen en su reflejo, están escindidos, tiene una diáspora. En el caso de Gerardo Deniz, Sicot no tiene mucho que develar sobre la identidad del poeta, aunque comenta algunos puntos principales de la obra: la ironía, las referencialidad múltiple, el lenguaje científicista. Escasamente encuentra los momentos en que Gerardo Deniz expresa la nostalgia por el sitio originario, el recuerdo de la llegada o la pérdida que supone ese tránsito al dejar el terruño. Aunque en sólo dos textos se manifiesta, no ahonda sobre esa ruptura entre el ser/estar por la pérdida que supone un exilio: el poema “Verano de 1942” -ya citado anteriormente- y la crónica titulada “Funesta influencia de los refugiados españoles en México”⁴². Sicot concluye que la obra deniziana es atrayente desde el sitio en que la construye -ciudad de México- y sus circunstancias al mostrar la disparidad entre la vida ordinaria y el alcance poético del autor donde el exilio es indiferente.

Otro de los trabajos que encontré fue el diccionario de Eduardo Mateo Gambarte⁴³. Este diccionario es una referencia clara y directa sobre el recorrido de Gerardo Deniz, tanto en lo personal como en lo literario. Información detallada que otorgó el poeta, a partir de las preguntas claras del entrevistador. Gambarte, comienza desempolvando en la memoria de Gerardo Deniz algunas cuestiones y sucesos desde el exilio decidido por sus padres: la salida de España-Ginebra-Marsella-México; su educación elemental; los amigos del exilio; los trabajos en las

⁴² En *Anticuerpos*, México, Juan Pablos Editor/Ediciones Sin Nombre, 1998.

⁴³ “Gerardo Deniz: Juan Almela” en *Diccionario del Exilio Español en México (de Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*. *Biografías, bibliografía y hemerografías*, Pamplona, Ed. Eunate, 1997, p. 77-96.

editoriales; las lenguas que cultivó; las traducciones que realizó; hasta llegar a su vida personal. También enlistando las referencias de las notas, reseñas y algunos ensayos sobre el poeta.

La crítica hecha por los poetas, se puede ejemplificar con los ensayos literarios, de un lector y crítico puntual de la obra de Deniz, José María Espinasa. En “Cartografía de un poeta: el sí negativo”⁴⁴, considera la presencia de Gerardo Deniz en las letras mexicanas, excepcional y necesaria. Por qué. Lo ve como un poeta que solo muestra la punta de un iceberg del conocimiento, donde en el fondo se le encuentran todas las criaturas y la memoria de una proliferación cultural que fulgen igualmente en la superficie. Reconoce en la obra no solo sensibilidad emocional, sino agudeza en el ingenio compositivo. Observa una poesía cognoscente que manifiesta, todo el tiempo está en juego, entrando y saliendo de las referencias del canon. Hay una especie de marginalidad que también comentó Octavio Paz o Marco Perilli, -su traductor al italiano-. Ese apartamiento no lo hace oscuro sino opaco, aunque tendrá momentos reveladores por las densidades vocales y textuales que muestran su obra exacerbada, lingüísticamente. La cartografía de Espinasa consiste en planear una lectura atenta y una recepción sorpresiva. Lo caracteriza por ser un glosador. En el poema-obra el autor glosa, no rinde culto a la palabra sintética, sino que valoriza los compendios verbales con el ansia de la criptosis; justificando sus filias cargadas ironía, que a su vez, rompe con la solemnidad para vacilar, burlar y jugar dentro del lenguaje:

“Como un vino feroz entre las cosas o un gran deseo de hembra, como la luna
sobre las islas que piensa el bonzo errante,
por la tarde que guarda en ánforas selladas el poema, la niebla al acecho de los
pinos,
qué intermitencia del canto palpando su flagrante desnudez: cosas con lumbre,
cosas con tetas, cosas cubiertas de liquen; reconocer el relincho del caballo de
Godiva, así el amante saliva de la amante
—así también los charcos erizados por la lluvia en la ciudad obtusa,
animal doméstico y blando en el atrio del monte,

⁴⁴ En *Hacia el otro*, México, UNAM/Dirección de Literatura, 1990, p. 103-117.

lago de yesca y alcoholes, pobre mar sin Magallanes, ni insectos con tabacos
 fugitivos –aquí y ahora
 en cualquier nimbo gris es la estación sin duda menos vasta que un designio de
 dioses
 –no importa que el oficiar sea un poco ortodoxo–,
 pero al oírla llegar se avivan colmenas de votos y preces.”⁴⁵.

La maquina verbal y lingüística fluye y renace: el lenguaje no se coagula, es elástico, se resintactiza a través de elementos de lo popular como los refranes, las frases hechas, las aliteraciones. Uniéndose con las imágenes más cotidianas pero imaginativas: una mujer que anuncia zapatillas deportivas, un astrónomo que decide irse a Marte y cambiar de sexo, las bacterias haciendo un paseo por el colon. Donde la escenografía del poema puede surgir en el fondo de una casa, de una tienda departamental o la cubierta del Nautilus que comanda el capitán Nemo:

“–No tendré que recordarle, señor Aronnax,
 que andaban dioses entre nosotros, no hace aún tanto. Vi uno de los últimos en la
 plaza de Bari.
 Una monja absorbió tanta radiación solar que cayó al suelo asándose.
 Él se abrió paso entre todos, la alzó en brazos y se la llevó al pulmón de acero sin
 esfuerzo aparente. Caso raro mas ciertamente no único. Surcando el golfo de
 Omán a velocidad regular.
 Intrigado por el sabor,
 Aronnax, recordó el consumo ritual del feto en ciertos banquetes gnósticos
 descritos por Epifanio y apartó por completo en silencio el plato inquietante.
 Nemo acabó el suyo rebañado y con un atisbo de sonrisa pasó al postre”⁴⁶.

⁴⁵ “Antistrofa” del libro *Adrede* (1970) en *Erdera*, p. 47.

⁴⁶ “Revelación” del libro *Gatuperio* (1978) en *Erdera*, p. 134.

Finalmente, Espinasa concluye en sensibilizar al lector deniziano hacia la búsqueda del entendimiento, de la revelación, de la luz: Gerardo Deniz es un clarividente. Una posibilidad de lectura abierta y en renovación, dada por el misterio aparente y el divertimento esencial.

Otro autor que escribió sobre la poesía deniziana fue el poeta regiomontano José Javier Villarreal. En un ensayo integrado en el libro *Los fantasmas de la pasión*⁴⁷, Villarreal da pistas para traspasar esa dificultad del autor a partir de la genealogía de los poetas del poeta. Apunta que Gerardo Deniz es un patólogo de variadas escuelas estéticas, detective del suceso histórico, adicto a las nociones científicas y un fascinado del cotidiano; de artimaña poética al estilo de los modernistas, le vuelve y revuelve a torcer el cuello al cisne. Además muestra una estructura como alguna vez la épica versificada al estilo de Homero, el *Boewlf*. Participando también de la tradición alegórica animal al estilo de Sylvia Plath y Ted Hughes; su contemporáneo Eduardo Lizalde; Esopo; Samaniego; Iriarte. La sátira también como elemento recurrente en medio las sociedades que dibuja, muy al estilo del XVII, como lo muestra el *Lazarillo de Tormes* con sus ecos en *Picos Pardos*.

“Agotados por tensiones extremas –terror y compasión, en especial–,
 durmieron hasta muy movida la batuta
 con anuencia del Sapo, inesperadamente blando y bebelagua:
 el visir en la antesala de los baños;
 el príncipe heredero Saltamonti en la cloaca de sus vicios y culpa. Pero su
 majestad, ay,
 siempre de pie,
 ya no orinaba, desde hacía largo rato,
 cuando lo descubrió la sacerdotisa encargada de la limpieza
 íntima del Pardiez:
 fija la noble mirada entornada en el organigrama del reino
 (pegado por rancia ordenanza sobre la taza de cada retrete o mingitorio),

⁴⁷ “El paraíso recobrado en Gerardo Deniz” en *Los fantasmas de la pasión*, México, Aldus, 1997, p. 149-190.

abierta la bragueta con tres dedos secos e ingeniosos, dedos de imaginero medieval

(y no hay por qué divulgar mayor detalle),”⁴⁸.

Otro el poeta y crítico mexicano, Víctor Manuel Mendiola escribe en “Gerardo Deniz: la risa loca”⁴⁹ las posibilidades de estudio en el poeta. Por un lado, aterriza las preferencias de la crítica poética al atribuir el conocimiento de la poesía características de solemnidad, altura, sentimiento. Por el otro, menciona las nuevas formas de escritura donde el vocablo “poesía” se replantea gracias a los roces, las influencias y cambios de propuestas estético-lingüísticas que cismó la poesía del siglo XX.

En la transición entre las reseñas y ensayos sobre Gerardo Deniz, en 1996 salió bajo el sello editorial del Fondo Cultura Económica de México la antología poética *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*⁵⁰. Esta antología-muestra fue curada por los poetas José Kozér, Jacobo Sefamí y Roberto Echavarren; todos partícipes de las actividades académicas en territorio norteamericano. El libro es interesante porque reúne un acervo de poéticas que sobresalen por ser prolíficas, complejas y relacionadas indistintamente. *Medusario* reúne a Lezama Lima, Gerardo Deniz, Néstor Perlongher, Marosa Di Giorgio, Roberto Echavarren, Rodolfo Hinostroza, Raúl Zurita, Tamara Kamenszain, Mirko Lauer, Arturo Carrera, Eduardo Espina, Eduardo Milán, Coral Bracho, José Kozér, Reynaldo Jiménez, Paulo Leminski, entre otros. Catorce voces que a mediados del siglo XX y a principios del XXI aportaban esa resonancia y confluencia de nuestro barroco histórico; solo que ahora mutante: mezcla del clásico español, el criollo y el americano⁵¹. Gerardo Deniz junto con otras voces de la lírica latinoamericana, fueron llamados los poetas del neobarroco o de la poesía de lo difícil. Dándole ese halo de dificultad que

⁴⁸ “[39. Fin del déspota. Destrucción del visir. Cárcel de amor. Observaciones finales.]” del libro *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 263.

⁴⁹ En *Breves ensayos largos*, México, Ediciones Casa Juan Pablos/UNAM, 2001, p. 29-43.

⁵⁰ Roberto Echavarren, José Kozér y Jacobo Sefamí (selección y notas), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, FCE, 1996.

⁵¹ El barroco clásico o aurático corresponde al representado por Góngora y Quevedo. El barroco criollo el surgido de la mezcla de los elementos de la aculturización novohispana, siendo Sor Juana Inés de la Cruz el modelo. Finalmente, el barroco americano por consideraciones de Lezama Lima y Alejo Carpentier, la forma de hibridez entre los elementos europeos y cada “Latinoamérica regional”. Para más detalles consultar la introducción del libro. Además del ensayo de Severo Sarduy, “Barroco y Neobarroco” en *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1998.

tanto vendría a promover, vender y promocionar el sentido lineal de ciertas escrituras en lengua española, sobre todo en la era ya del internet.

Otra de las publicaciones periódicas mexicanas, la revista cultural *Biblioteca de México* editó una serie de textos titulados *Mester de Maxmordonia I-XI*⁵² del periodista Rogelio Villarreal. Estos textos son una narrativa hipotética de un aletargado personaje sabihondo de editorial. Es una exposición sobre las aficiones extrañas y mordaces de GD al caracterizar la fauna humana: “Maxmordón: masc.: palabra obsoleta, descubierta veinte años atrás en un diccionario; tipo tarado, pasmado, sin discurso”⁵³.

En la revista (contra)cultural *Viceversa*, que fue dirigida por Fernando Fernández -aquel que escribiera una de las tesis sobre la obra deniziana y que después editara un libro de poemas del autor en la editorial Gatuperio- le otorgó a Gerardo Deniz una columna mensual miscelánea titulada *Red de Agujeritos* de 1994-2000. Esta columna muestra la posibilidad de encontrar un desvío al hilo conductor de obras literarias; o hacer una paréntesis para releer la crónica de una ciudad absurda en sus situaciones humanas; detectar algunos detrimentos de la flora y fauna que se mueve en la ciudad de México; hablar sobre la mutación de un sustancia activa en un líquido determinado; los errores de traducción de honrosas piezas literarias; chismes intelectuales; etc. Al mismo tiempo, *Viceversa* publicó un dossier dedicado a Gerardo Deniz, titulado *Nagara* en el # 21⁵⁴. El dossier se compuso de una serie de ensayos que muestran las apuestas de otros poetas: su excelencia como palindromista; la ironía o la ridiculización que raya en la desfachatez en su obra; la tendencia neobarroca; el predominio de la narratividad en la apertura del versolibrismo; las multifaces poéticas como una caja de pandora escritural-referencial; y sus aficiones gatunas:

“Al principio de los tiempos (todavía existían gigantes en la tierra) se reunió una asamblea de gatos primigenios para decidir cómo expresarían sus emociones. A

⁵² “Mester de Maxmordonia” en *Biblioteca de México*, 1990-1992.

⁵³ *Op. cit.*, 1990-1992, p. 40.

⁵⁴ “Desde el pie de la página: el reverso de Gerardo Deniz” en *Nagara: 21 de Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, director invitado: Pablo Mora, (núm. 13), México, Gatuperio Editores, julio 1994, p. 65-88.

fin de engatusar, por supuesto, fueron prometidos premios a las ideas más originales. De ahí ocurrencias tan únicas como el bufido, el ronroneo, el amasamiento, etc.”⁵⁵.

La *Gaceta del Fondo de Cultura Económica* dedicó un opúsculo a Gerardo Deniz, enumerando algunas de sus circunstancias: hijo de exiliados, ayudante de imprenta, bioquímico, traductor, esposo, amigo, colega, escritor, poeta. El especial fue titulado *Gerardo Deniz en estado puro*⁵⁶. En este número monográfico, el poeta David Huerta manifiesta que la obra poética *Erdera* –que reúne quince libros de poesía–, es el compendio de una escritura radical, original y renovadora por lo menos de los últimos cincuenta u ochenta años en el ámbito de la poesía de nuestro idioma⁵⁷. Marco Perrilli en una entrevista ficticia, reflexiona la profecía de lo poético en Gerardo Deniz. Mostrando esa parte científicista del autor al explicar la cosa física, metabólica de los materiales de la poesía: *yo no creo que la poesía debele nada, sé que imita a la química y actúa*⁵⁸. Donde el poeta no se preocupa por llegar a la quintaesencia de las cosas, sino más bien propone experimentar la “delincuescencia”:

“A la hora de escribir poesía,
cuando entra el viejo mayordomo, de tuxedo,
y anuncia con voz en que la emoción está a punto de abrir brecha
(pese a venirlo haciendo desde 1835):
–Licenciado, niña Panchita: ¡el crepúsculo...! (...) entonces
mis tíos y tías –estos dos, cuatro, seiscientos–
mojan la pluma de cisne y
sólo percibo el hexámetro haciendo su riquirriqui (espondaico)
entre uno que otro suspiro.
En ocasiones
Declaman un rato después de cenar:
«me estalla el cráneo de horror y de vergüenza». O, ella:

⁵⁵ “Al principio” del libro ... (junio 2000) en *Erdera*, p. 560.

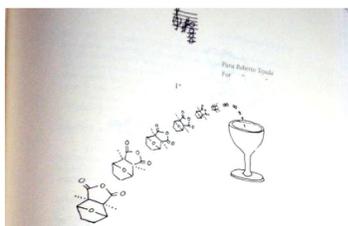
⁵⁶ *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 46, México, agosto 2005.

⁵⁷ “Hacia Erdera” en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, agosto 2005, p. 2-4.

⁵⁸ “Correspondencias” del libro *Grosso Modo* (1988) en *Erdera*, p. 284.

«siento que mi notomía se disgrega en incontables filamentos lumínicos»⁵⁹.

Las demás publicaciones, entre los años 1978 al 2005, coinciden en clasificar su poética como difícil, peculiar, extraña, única y distinta. Donde la crítica, la mordacidad, la ironía, el ludismo se convierten -parafraseando a Sandro Cohen- en verdaderas figuras retóricas. El uso del lenguaje es el principal medio -sobre todo en la parte formal- de replantear la realidad, el mundo, sus elementos. Una obra que se fabrica de la herencia cultural, combinada con otros lenguajes o registros extra-lingüísticos, que amplían o sorprenden al campo de recepción:



60

En la revista *Vuelta*, Ulalume González de León en la reseña de *Adrede y Gatuperio*⁶¹ otorga una tesis sobre la poesía de Gerardo Deniz, su indiferencia a lo metafísico. Manifestando que la poesía del autor es de carácter realista, cotidiano: “un sabotaje de lo bello y lo sublime”⁶². En esa dificultad, se replantea la forma de hacer poesía y de considerarla, se promulga: “una tradición de lo difícil porque se alienta contra la lógica, la sintaxis, la apariencia física del lenguaje, de su manera o capacidad de comunicar como una vanguardia enriquece y abre posibilidades hereditarias”⁶³.

Otra vez José María Espinasa en la reseña de *Picos Pardos*, aclara que lo poético suscita en Gerardo Deniz desconfianza por la funcionalidad de la imagen, la trivialización del concepto y por el endulcoramiento de la experiencia⁶⁴. Miguel Casados en *Pistas para llegar a Gerardo*

⁵⁹ “Los múltiples de la precisión” en *Op. cit.*, agosto 2005, p. 31.

⁶⁰ “La cantárida” del libro *Gatuperio* (1978) en *Erdera*, p. 329.

⁶¹ “Gerardo Deniz: Adrede y Gatuperio” en *Vuelta* (núm. 21, Vol. 2), México, Ed. Vuelta, agosto 1978, p. 15-19.

⁶² *Op. cit.*, agosto 1978, p. 16.

⁶³ *Op. cit.*, agosto 1978, p. 17.

⁶⁴ Picos Pardos, de Gerardo Deniz” en *Vuelta* (núm. 135, Vol. XII), México, Ed. Vuelta, febrero 1988, p. 47.

*Deniz*⁶⁵ denomina la poesía deniziana contra la costumbre. Ahí vendrán implícitamente una serie de reflexiones que giran entrono a lo tradicional -el canon, lo hegemónico-, frente a las vanguardias con su carga utópica, identificando a las inmensas mayorías con el otro-ustedes, y los post o vanguardias materiales del siglo XX. Ernesto Hernández Bustos en la reseña *Ton y son, de Gerardo Deniz*⁶⁶ lanza una pregunta imprescindible: “¿Acaso sin revelar la referencialidad culterana, podríamos entender la poética de Gerardo Deniz?” Cuestión que altera la concepción primaria al acercamiento poético. Es posible que sin referencialidad culterana se lea y critique la obra. Pero es imposible no tejer las redes, mapear el árbol genealógico, no de los poetas de Gerardo Deniz, sino de sus filias en general. Hacer un espejeo de entidades distintas que se reconocen porque participan del mundo. Hernández Bustos hace hincapié en la obsesión de la crítica al querer estereotiparlo solamente con la poesía confesional o contemplativa. El reseñista manifiesta pues que Gerardo Deniz tiene una contralírica, la cual no participa ni del canon, ni de lo hegemónico. Eduardo Milán, aplica en la obra deniziana la posibilidad de la deconstrucción, como una fragmentación que es visible –inmediatamente- en el empleo de estructuras narrativas a manera de conversación interrumpida: “GD re-sintactiza la vanguardia”⁶⁷. Caracterizándolo por ser un marginal, fuera de lo oficial, rebelde pero con la fortuna de usar todo elemento de su cercanía. Observando es su obra, el estilo de la conversación interrumpida de T.S. Eliot en *Waste Land*:

“Si la poesía latinoamericana no tuviera una tradición brillante en cuanto a búsquedas de posibilidades expresivas, el problema estaría resuelto: todo consistiría en ser una neotradición poética española. Pero en este caso, ¿para qué Darío? ¿para qué Huidobro, para qué Vallejo? La atemporalidad, aunque parezca lo contrario, es la más alta irresponsabilidad frente a los muertos. Son muy pocos los poetas latinoamericanos nuevos que buscan un entronque con la tradición crítica. Roberto Echavarren, Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Diego Maquieira, David Huerta, Manuel Ulacia, José Luis Rivas son algunos nombres, aunque no

⁶⁵ “Pistas para llegar a Gerardo Deniz” en *Vuelta* (núm. 198, Vol. 17), México, Ed. Vuelta, mayo 1993, p. 67.

⁶⁶ En *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 317, México, FCE, mayo de 1997, p. 54 y 55.

⁶⁷ “Amor y Oxidente de Gerardo Deniz” en *Vuelta* (núm. 179, Vol. 15), México, Ed. Vuelta, octubre 1991, p. 37.

todos. Habrá que esperar cuál es el desenlace de las poéticas de los más jóvenes. Cierro con un poeta insobornable: Gerardo Deniz”⁶⁸.

Otra publicación importante fue hecha por Mónica de la Torre, al homologar al enciclopedista alemán del siglo XVII Tolhausen y Gerardo Deniz⁶⁹. Ambos, menciona la poeta mexicana, desde sus posibilidades escriturales dislocan la forma de la referencia entre la palabra con su concepto e imagen. Tolhausen conforma un conocimiento sobre palabras como campos semánticos y después otros de mayor envergadura. Forma una cadena de poemas a menor escala dentro de una obra tridimensionalizada que lejos de ofrecer un modelo retórico clásico, deconstruye y aparenta un ludismo para reflexionar desde el mismo título o intención del *Diccionario*. De la Torre menciona:

“Logofilicos, al dar primacía a las palabras mismas y no a su articulación en enunciados, dejan de atender al dictado platónico. Tolhausen como buen poeta, le imprime al lenguaje una estampa personalísima e inusitada, y lo devuelve al espacio público ya decantado y dotado de una familiar extrañeza”⁷⁰.

La obra de Gerardo Deniz ha llamado la atención con la publicación de su obra poética completa, *Erdera*. Además de dos discos de poemas en voz del autor: uno editado por el Fondo de Cultura Económica en 2005; y otro editado por la Universidad Nacional Autónoma de México en el 2009⁷¹. Así como esa antología en ediciones Sin Nombre, conmemorando la obtención emérita del Premio de Poesía Aguascalientes. En la muestra de poesía mexicana titulada *Divino tesoro*⁷², del poeta Luis Felipe Fabre, donde menciona que Deniz se convirtió en la figura radical para los poetas que se reúnen ese libro, superado la figura de Paz o José Carlos Becerra, convirtiéndose en el referente de recientes generaciones, formando nuevas sensibilidades y genealogías. Finalmente, en la encuesta sobre el mejor libro de poesía de la última década en México hecha

⁶⁸ Eduardo Milán, “Sobre la poesía latinoamericana actual” en *Resistr. Insistencias sobre el presente poético*, México, FCE, 2004, p. 99.

⁶⁹ “20 000 lugares de la poesía deniziana”, agosto 2005, p. 16-20.

⁷⁰ En “20 000 lugares de la poesía deniziana”, agosto 2005, p. 18.

⁷¹ En la colección “Voz Viva de México”, con un prólogo de Pablo Mora.

⁷² Luis Felipe Fabre (selección y prólogo), *Divino Tesoro. Muestra de poesía Mexicana (autores nacidos entre 1976 y 1990)*, México, FCH/Casa Vecina/Libros de la Meseta, 2008.

por el periódico *El Universal*, firmada por Yanet Aguilar arroja que los poetas David Huerta, José María Espinasa, Rocío Cerón, Silvia Eugenia Castellero, Víctor Manuel Mendiola y José Vicente Anaya, afirman que *Erdera* es el mejor libro publicado de poesía, de los primeros diez años del siglo XXI.

En la actualidad, Gerardo Deniz ha generado un poco más de atención por los medios, aunque su poesía no es para las masas, sino para un grupo muy escaso de lectores. Asimismo, el mundo literario estadounidense y su academia, también ha mostrado interés no sólo por Gerardo Deniz, sino por los poetas del neobarroco, a los cuales se les reconoce como homólogos de los *language poets* o poetas del lenguaje. El Fondo de Cultura Económica editó en el año de 2016 su prosa suelta, completa, en el libro *De marras*⁷³. Gerardo Deniz murió en diciembre de 2014 en la Ciudad de México.

* Publicaciones del autor:

Enroque, Fondo de Cultura Económica, México, 1986 (Col. Lecturas Mexicanas).

Mansalva, Secretaría de Educación Pública, México, 1987 (Col. Lecturas Mexicanas, segunda época, núm. 85).

Mundosnuevos, prólogo de Manuel Ulacia, El Tucán de Virginia, México, 1991.

Alebrijes, El Equilibrista, México, 1992.

Op. cit., Universidad Autónoma de México, México, 1992 (Casa Abierta al Tiempo, Margen de Poesía, núm. 12).

Picos pardos, Vuelta, México, 1992 (Col. La Imaginación).

Ton y Son, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996 (Col. Práctica mortal).

Anticuerpos, Juan Pablos Editor/Ediciones Sin Nombre, México, 1998 (Col. Los libros del arquero).

Grosso Modo, Fondo de Cultura Económica, México, 1998 (Col. Lecturas Mexicanas).

Poemas Poems, translation and edition Mónica de la Torre, preface for David Huerta, Ditoria/Lost Roads Publishers, México, 2000.

Visitas guiadas, 36 poemas comentados por su autor, Gatuperio Editores, México, 2000.

Paños menores, Tusquets Editores, Madrid, 2002 (Col. Los marginales).

⁷³ FCE, Col. Letras Mexicanas, México, 2016.

Carnesponendas, prólogo de Pablo Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004 (Col. Confabuladores).

Erdera, Fondo de Cultura Económica, México, 2005 (Col. Letras Mexicanas).

IMDNB, Taller Ditoria, edición de autor, México, 2006.

De marras, Fondo de Cultura Económica, México, 2016 (Col. Letras Mexicanas).

Enfoque metodológico

I. El como / cómo: la tradición

En la literatura como en cualquier otro ámbito, los procesos de generación cultural tienden a formas circunstanciales pero universales de producción, que les hacen existentes en el mundo. Esas formas o esquemas se producen y se van definiendo según el contexto, las necesidades e intenciones de los sujetos que reaccionan ante los estímulos interiores o exteriores. De manera implícita, el sentido de cambio, transformación, permanencia y aniquilación aportan en esa relación del sujeto frente al objeto más estímulos, que son representados en ideas y comportamientos que pautan la existencia en la comunidad. Los estímulos crean conocimientos basados en la deducción y la experiencia que se aceptan o rechazan por cuotas de sentido.

Para entender más el enfoque de tradición, es necesario plantear algunas ideas que aclaren el concepto de tradición. De raíz identitaria, la tradición -del latín *trajere*- se define como proceso de la transmisión, de lo que se transmite, del acto de transmitir y de recibir; general a toda cultura que abarca usos y costumbres -lingüístico-comunicativas-, rituales e instituciones, saberes, convicciones, experiencia, sabiduría de la vida y modos de comportamiento⁷⁴. En esta investigación, en el fenómeno de la poesía, menciono las dos caras de la recepción de este concepto: una clásica que tiende a la glorificación de los elementos sociales advenidos y devenidos con anterioridad, cualquiera que sea su proceso de instauración; y uno peyorativo que semeja a la tradición como una representación de tales influjos sociales-objetuales, inservibles en la temporalidad, como pasados de moda. Ninguna de estas dos consideraciones hasta ahora son funcionales para la investigación. Pero sí son dos maneras, con las cuales enfrento mis propias

⁷⁴ Gabriel Amegual, *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008, p. 9.

ideas. Dos formas válidas que me ayudan a llegar, a una acepción de tradición para este estudio de poesía; y esta misma como productora de poemas en el seno social.

La tradición es continuidad y cambio en la historicidad de la vida humana. Para que se geste, son necesarios los sujetos que transmiten o entregan la información que han (pre)experimentado. La transmisión o entrega de las respuestas de los estímulos varios en el entorno, se propagan de manera consciente o inconsciente; voluntaria o involuntaria; se convierten en ideas, hechos, conceptos, acciones que, digeridas, suponen la construcción de un legado, una herencia. Lo que se transmite o entrega, ya recibido por otro sujeto, cumplirá con la apropiación, aceptación, recreación y rechazo. La tradición puede ser un círculo, una cuesta de sube y baja, un zigzag de transmisión que a veces, se reitera, y otras se rompe. Pero hay dentro de esta, la idea de perdurabilidad, una preocupación colectiva por la trascendencia. La tradición que se digiere, se acepta, se lega, se hereda en múltiples formas: representaciones, conductas, lenguajes, imaginarios. Eso tiene un valor y es heredable, pasa a través de los tiempos por una justificación simbólica, significativa en los miembros de una comunidad específica. Los productos culturales a los cuales el hombre se enfrenta, estimulándole, se manifiestan de manera tangible e intangible. Lo tangible o intangible, como característica del objeto de la tradición pronostican si las tradiciones son persistentes o solo emergentes.

La tradición puede ser percibida como un *cofre de tesoros donde es posible sacar cosas nuevas y viejas: un acervo susceptible de funcionar concretamente en una gran variedad de circunstancias*⁷⁵. Donde la acción del hombre dentro de la misma, se refuerce por medio de la función que realiza: transmitir, recibir o rechazar un objeto transmisible o rechazable⁷⁶. La tradición tendrá entonces validez cuando el hombre entregue y reciba los objetos de los productos culturales en ciclos de existencia que le hagan partícipe en el mundo. En esta imagen de la tradición como un tesoro, manifiesta Ezra Pound: *la tradición no significa ataduras que nos ligen al pasado: es algo bello que nosotros conservamos*⁷⁷. Ese algo que se conserva porque

⁷⁵ Herón Pérez Martínez, “Los mecanismos de la tradición: un caso” en *Refrán viejo nunca muere*, Zamora, COLMICH, 1993, p. 185.

⁷⁶ Insisto mucho en el rechazo porque mediante este hay una reflexión que deja resquicios de lo que es “bueno” o “malo” para seguir el ciclo de la vida, no el de la tradición; aunque similares, muy distintos.

⁷⁷ “La tradición” en *Ensayos literarios*, Barcelona, Monte Ávila Editores, 1989, p. 19.

justifica algo ya no solo por el mero hecho de la vitalidad, sino por el juicio de la experiencia estética, eso bello que infla al alma y la reconforta.

Algunas otras posturas dicen que la tradición se instaure cuando lo transmisible sucede y pasa de generación en generación. En el proceso de la transmisión, los grados de percepción conceptual sobre los contenidos de la transmisión detallan: por qué pasa, sobre qué valores se gestan, por qué perdura, por qué cambia, cómo sucede, dónde se intensifica, etc. Implícitamente hay un grado de consciencia y voluntad que en esas expresiones y las acciones se convierten en identidad. Las tradiciones conforman al hombre, como el hombre conforma una tradición al reiterarla o replantearla en su aplicación cotidiana, de manera significativa.

Qué decir de la tradición que es distinta es su modo de gestación. Esa que es llamada ruptura de la tradición. Tal parece que esto sucede como una característica de nuestro tiempo con el interés de romper con el pasado. Cuál la diferencia: pérdida de la creencia en los valores que instituciones como la familia, la religión u otro que justificaba su existencia. La ruptura de la tradición no es parte de un proceso reflexivo y de acción donde el individuo marca su diferencia con respecto al otro y ya no observa puntos confluentes para un estado de identificación. Lo que significa un corte de continuidad histórica: se pierden los referentes y se crean otros. Así, el corte de la continuidad histórica llamado modernidad o el comienzo de un tiempo nuevo *connota depreciación o incluso de negación de los tiempos anteriores, afectados por la obsolescencia*⁷⁸. Implícito aquí también el sentido caduco de una tradición. Entonces qué pensar si la vigencia, la fuerza normativa y orientadora ya no se transmite -o no se cree que se transmite-. ¿Acaso sirve lo que se transmite y lo que recibo? Sucede, pues cuando hay una molestia por la idea comercializada de manifestar la tradición como asunto inamovible, representando tranquilidad mental que a nivel social queda en acuerdos de conveniencia dentro de una vasta demolición: ejemplos varios como la tradición de la violencia, de la corrupción, de los prejuicios sociales, etc.

II. El fenómeno de la intertextualidad

⁷⁸ En Gabriel Amegual, *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008, p. 18.

Borges manifestó: *la lengua es un sistema de citas*. El lenguaje como sistema de signos simbólicos intercomunicados, responde a la alteridad de la acción humana. El préstamo, el intercambio; son circunstancias necesarias para generar la simbiosis cultural. Ahí la tesis de Lotman con respecto a la cultura: los signos mezclándose en las lenguas para activar la percepción del lector. Entonces aquí, un receptor y también un lector porque en esa alteridad se extiende la posibilidad comunicativa. El texto: *espacio de múltiple dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras; tejido de citas provenientes de mil focos de la cultura*⁷⁹; “semióticamente heterogéneo”⁸⁰ afectará a otros textos:

“el texto es una especie de combinatoria, el lugar de intercambio entre fragmentos redistribuidos por la escritura que construye en texto a partir de textos anteriores (transformados), es un proceso o una dinámica, una y transposición, una productividad textual (redistribución, deconstrucción o diseminación de textos anteriores)”⁸¹.

Entonces el concepto y fenómeno de la intertextualidad será una perspectiva para comprender la forma del tejido cultural: *la intertextualidad es una red de relaciones entre textos que define la literatura en su especificidad (literalidad) en el marco de la poética o ciencia literaria*⁸². La cual, supone una generación de sentido que se realiza mediante el libre paso de un texto a otros textos y viceversa. Creo que la figura del lector se realiza en el fenómeno intertextual, ya que evidencia sus competencias lectoras, referenciales, para el triunfo de la experiencia significativa frente al texto. Enfocando la función o deconstrucción del texto que se realiza en el acto de lectura:

“La interacción del lector con el juego intertextual requiere memoria, cultura, inventiva interpretativa y espíritu lúdico, de modo que estos aspectos –

⁷⁹ Roland Barthes, “The death of the author” en *Image, music, text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977, p. 146. E-archive: <http://maxicrespiliterat.blogspot.com/2005/04/roland-barthes-la-muerte-del-autor.html>

⁸⁰ Yuri Lotman en <http://www.esritos.buap.mx/escr9/15-20.pdf>

⁸¹ Definición del concepto de texto por Kristeva en *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Editorial Anthropos, 2008, p. 29.

⁸² Gerard Genette citado por Jesús Camarero en *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, 2008, p. 33.

debidamente combinados– dan lugar a una infinidad de lecturas (niveles) y recorridos lecturales (sentidos), en una especie de red que rompe la linealidad tradicional, como si fuera una alternativa entre desgranar la filigrana de mosaicos del texto o reconstruir una secuencia textual desde el origen de la literatura”⁸³.

La idea entonces de la obra abierta insiste en la función activa del lector por desmembrar esa filigrana y mostrar el conocimiento como efecto matrioska. Capas y capas de sentido, combinación de códigos ya vistos en otro soporte y en otro momento. Dando así: *La competencia intertextual no ancla al sujeto en los significados referenciales, sino que expande sus posibilidades de creación y de construcción discursiva. Ayudando a formar mapas cognitivos*⁸⁴.

En el juego intertextual *you cannot write or teach or think or even read without imitation*⁸⁵. En el juego intertextual el escritor imita y en el lector recae toda la función de construir significativamente la obra. Barthes en “La muerte del autor”⁸⁶ propone un modelo de escritor que mezcla escrituras donde el destino inicial de la literatura -o de todo acto cultural- sea la reconstrucción de lo anterior hacia el futuro:

“un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación: pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en el que se inscriben, sin que se pierda ni una ni otra, toda las citas que constituyen una escritura: la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología”⁸⁷.

⁸³ En Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Editorial Anthropos, 2008 p. 145.

⁸⁴ Roland Barthes en Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Editorial Anthropos, 2008, p. 46.

⁸⁵ Jonathan Culler, “Presupposition and intertextuality” en *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*, Nueva York, Cornell University Press, 2002, p. 107.

⁸⁶ E-archive: <http://maxicrespi-literar.blogspot.com/2005/04/roland-barthes-la-muerte-del-autor.html>.

⁸⁷ E-archive, *La muerte del autor*.

Entonces la máxima de Borges: “el lenguaje es un sistema de citas”; remite a la otra máxima en Bajtín: “el mundo como mosaico de citas”. Con los trabajos de Bajtín sobre el dialogismo o la novela polifónica; surge el concepto de intertextualidad forjado por Julia Kristeva. En “La palabra, el diálogo, la novela”⁸⁸, Kristeva muestra los planteamientos bajtianos sobre el mundo lingüístico plurilingüe. La tesis general bajtiana apunta hacia una codificación del enunciado como eslabón de otros complejamente organizados. Enunciado, texto o discurso; serán lo que el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado producirán en forma de diálogo:

“el dialogismo bajtiano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad. O, para expresarlo mejor, como intertextualidad; frente a ese dialogismo, la noción de persona-sujeto de la escritura comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de la ambivalencia de la escritura”⁸⁹.

En esta posibilidad comunicativa y subjetiva de la escritura, Bajtín piensa en el texto como un desdoblamiento. De ahí que postule una ciencia translingüística y piense al discurso carnavalesco como el único transgresor del código –lógico- lingüístico. Por lo tanto, con esta translingüística del carnaval; la novela polifónica -moderna-, será entonces la que cuestione álgidamente la problemática de la frontera de los géneros: *escritura que lee otra escritura*. Claramente, Bajtín es el detonante para entender los cruces de las superficies textuales en el momento y espacio donde autor-lector comiencen a cumplir sus funciones. Bajtín observa al sujeto del carnaval y en el carnaval completamente aniquilado, en el anonimato:

“La escritura moderna ofrece varios ejemplos flagrantes de ese escenario generalizado que es ley y otro, y en el que se calla la risa pues no es parodia sino homicidio y revolución”⁹⁰.

Así, el concepto de intertextualidad en Kristeva apuntará a la productividad de textos: transformación y reestructuración que generarán nuevos textos -escrituras, discursos, enunciados-. Que a su vez, Gerard Genette lo integrará en el compendio de la transtextualidad o

⁸⁸ En *Semiótica (Vol. I)*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, p. 187-225.

⁸⁹ Julia Kristeva, *Semiótica (Vol. I)*, 1978, p. 195.

⁹⁰ Kristeva citando a Antonin Artaud *Semiótica (Vol. I)*, 1978, p. 211.

la trascendencia textual: *todo lo que pone el texto en relación manifiesta o secreta con otros textos*⁹¹. En esa trascendencia textual enumera cinco tipos de niveles y abre con la intertextualidad como la relación de copresencia entre dos o más textos⁹². Siendo la cita una práctica tradicional a nivel literario; además del plagio, la alusión y la referencia. En el caso de Gerardo Deniz tales prácticas son variablemente utilizadas como texto de uso común que semeja un tipo de conocimiento experiencial, cultivado, reactivado, reconstruido; pero nunca inventado sino mostrando otro ángulo a ese *otro texto* que es tomado de *esa caja de tesoros que es la tradición y que se conserva ahí porque es algo bello*. De tal forma, la práctica de la escritura concluirá en:

“la posibilidad de una productividad textual que (creación, rescritura, interpretación) dentro de una red global de textos impulsados, además por las traducciones, los transverses culturales, los viajes, etc.”⁹³.

Por tanto, la intertextualidad no sólo plantea el problema de la interrelación textual sino una práctica donde la originalidad⁹⁴ se invalida y se reflexiona ampliamente la función de la tradición

⁹¹ En *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Edition du Seuil, 1982, p. 7.

⁹² En *Palimpsestes*, 1982, p. 8. Los siguientes niveles son la *metatextualidad* o relación de comentario de un texto que habla de otro texto sin necesariamente citarlo e incluso nombrarlo; *paratextualidad* o relación de un texto con su paratexto dentro de la obra; *architextualidad* relación muda de tipo abstracta e implícita; e *hipertextualidad* o relación que une a un texto B –hipertexto- y un texto anterior A –hipotexto- que genera un texto transformado o imitativo.

⁹³ Gignoux en *Intertextualidad Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Madrid, Anthropos, 2008, p. 43.

⁹⁴ En Estados Unidos, la académica Marjorie Perloff, y el escritor Kenneth Goldsmith, también padre de la poesía conceptual; escribieron dos libros sobre la “unoriginalidad”: *Unoriginal Genius* y *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*; respectivamente. Goldsmith dice a propósito de las aportaciones de Perloff: “Marjorie Perloff has recently begun using the term “unoriginal genius” to describe this tendency emerging in literature. Her idea is that, because of changes brought on by technology and the Internet, our notion of the genius—a romantic, isolated figure—is outdated. An updated notion of genius would have to center around one's mastery of information and its dissemination. Perloff has coined another term, “moving information,” to signify both the act of pushing language around as well as the act of being emotionally moved by that process. She posits that today's writer resembles more a programmer than a tortured genius, brilliantly conceptualizing, constructing, executing, and maintaining a writing machine”. Agregando un comentario sobre el uso de las tecnologías como la computadora y los procesos de uso de la misma para generar texto creativos: “Today technology has exacerbated these mechanistic tendencies in writing, inciting younger writers to take their cues from the workings of technology and the Web as ways of constructing literature. As a result, writers are exploring ways of writing that have been thought, traditionally, to be outside the scope of literary practice: word processing, databasing, recycling, appropriation, intentional plagiarism, identity ciphering, and intensive

como red de posibilidades significativas. Harold Bloom dice: *the intertextuality is not a space of anonymity and banality but of heroic struggles between a sublime poet and his dominant predecessor*⁹⁵. Otra práctica de la intertextualidad se manifiesta aquí por medio de la influencia. La cual plantea que esa transferencia textual puede ser un error de interpretación y desviación crítica entre un escritor débil frente al escritor fuerte. Presentándose una ansiedad al no poder superar precisamente esa influencia. Con lo cual, hay un replanteamiento de la idea de la tradición al manifestar por completo que la figura del padre como representación del que hereda; tiene que ser derrocado.

Así, la investigación observa al compendio de poemas como redes de textos, polisistemas que se derivan de otros grandes grupos textuales. La poesía a su vez es un punto de generación intertextual donde evidentemente la crítica al modelo, el canon y al otro lado del canon, responde a un sentido evolutivo. La tradición por tanto es el tejido de esas intersecciones que se rompen o se tensan para extender el compromiso del conocimiento. Entonces, la obra de Gerardo Deniz es de interés intertextual porque manifiesta claramente el uso práctico de los fragmentos textuales de la cultura que son reconocidos gracias a la memoria letrística aprendida y experimentada en el seno de la cultura. Así, Gerardo Deniz emplea estructuras estacionadas en el tiempo acaso olvidadas, obviadas, marginadas; residuos, trozos, sobras de la tradición *de palacios ideológicos de antiguos discursos literarios*⁹⁶. Como también menciona Levi-Strauss del concepto de “bricolaje”:

“lo propio del pensamiento crítico, como del bricolaje en el plano práctico, consiste en elaborar conjuntos estructurados, no directamente con otros conjuntos estructurados –el lenguaje-, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos,

programming, to name just a few. Procesos que en la actualidad conforman la llamada poesía-proceso, donde la construcción lírica está determinada por la forma y la emergencia de las mismas. Para ver texto de K. Golsmith consultar: <http://chronicle.com/article/Uncreative-Writing/128908/>

⁹⁵ Jonathan Culler en *Prepositions and Intertextuality*, 2002, p. 108.

⁹⁶ Gerard Genette a propósito del concepto de “bricolaje” de Levi-Strauss. “Estructuralismo y crítica literaria” en *Textos críticos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México, UAM, 2003, p. 217.

ods and ends, diría en inglés o, en español, sobras y trozos, testimonio fósiles de un individuo en una sociedad”⁹⁷.

El intertexto funciona en Gerardo Deniz como una forma de remover, redistribuir y deconstruir los modelos literarios que se entrecruzan con otros modelos de disciplinas como la música, la química y la literatura. Teniendo como maneras de intertextualidad la revisitación de autores que conformarán su canon: Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Julio Torri, Salvador Novo, Octavio Paz, etc.; ecos de voces poéticas mezcladas; reescritura lúdica; que finalmente muestran una obra que expresa un abierto y peculiar tributo a la cultura que la forma.

⁹⁷ “La ciencia de lo concreto” en *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1997, p. 42.

Algunos apuntes sobre el concepto y la idea de la poesía

I. Puesta en duda

Definir el concepto de poesía ha sido trabajo interminable que se visualiza en muchos siglos, muchas personalidades, muchos libros y toda la tradición literaria. En el mundo actual, donde la poesía pervive lado los programas de lectura y el analfabetismo funcional del país, pareciera que hablar de ella, ya es una mera cuestión de privilegio y a la vez, de exotismo. Sin dejar de lado el contexto del que provengo y en el que vivo, el estado de las cosas me reafirma que sí, que aún las circunstancias la poesía no tiene qué pasar desapercibida, ni tiene por qué ser desvalorada.

La *poiesis* de la Grecia Antigua, se gestó de la inspiración sobrenatural, donde el hacedor tenía cualidades semidivinas. El legado aristotélico, la poesía era imitación de la naturaleza, perduró y ha perdurado desde la *Poética* de Horacio hasta Ignacio de Luzán en el siglo XVIII, por mencionar algunos ejemplos. La poesía, como lenguaje superior, lenguaje divino, tiene una referencia muy arraigada, donde se usa para asuntos meramente trascendentes. Aunque a la vez, ese lenguaje puede ser de origen primitivo, comunicativo. Como escribió Octavio Paz, la poesía *voz del pueblo, lengua de los escogidos, palabra del solitario*⁹⁸. Otra postura, fue la de Juan Ramón Jiménez: *la poesía, principio y fin de todo, es indefinible*⁹⁹. Y en últimos años, otro poeta español dice padecerla, una enfermedad que entra con fuerza al oído, mediante la escucha y va exigiendo un antídoto, un antivirus: la razón. El veneno como metáfora de la poesía: *tan necesaria en el equilibrio de la salud en todos sus aspectos*¹⁰⁰.

⁹⁸ En *El arco y la lira*, México, FCE, 1998, p. 13.

⁹⁹ Citado por Fernando Gómez Redondo en *El lenguaje literario. Teoría y práctica*, Madrid, EDAF, 1999, p. 54.

¹⁰⁰ Alberto Santamaría en *El poema envenenado*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 15.

La recepción y la crítica desde la esfera de la creación, la filosofía, la estética, la crítica textual, la teoría poética, etc.; ha abordado el centro del conflicto de la poesía para integrar al mismo vocablo en otros contextos y en otras materialidades. Eduardo Milán en la intención de construir un encefalograma poético del neobarroco resalta la etimología del versar -simulación del camino del poeta ante la hoja en blanco-, como un tropiezo y salto: ya no más centro, no más giro en el mismo eje sino deambular por nuevas vetas desde el adentro y el afuera¹⁰¹. Ya sin este versar regular que rige estructuras lingüísticas con un diseño de repetición fónico, con un número fijo de sílabas, una rima y pausas; entonces otra dimensión organizativa: el verso libre, el versículo y la prosa poética¹⁰². Entonces, los tres géneros de la teoría aristotélica y su lógica literaria; al ver la poesía como lírica, devino un estado de reglas y realidades que promulgaron cánones, tradiciones de lectura-texto-recepciones que en la época contemporánea -con las vanguardias históricas y ahora las materiales, por ejemplo- se han dio replanteando para presentar otras maneras de hacer el poema con más artificios -y no por ello novedosas-, las mezclas, las hibridaciones y las ayudas en los lenguajes que aparentemente estaban alejados de la naturaleza de la poesía. Hegel creyó que la poesía lírica satisfacía la necesidad de expresar los sentimientos y contemplarnos a nosotros mismos en la manifestación de esos sentimientos. Con ese prisma y sin necesidad de seguir la idea de la imitación de la naturaleza, los románticos acabaron con la

¹⁰¹ En *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, UVM, México, 2004; y en *Un ensayo sobre poesía*, México, Libros del Umbral, 2006, p. 8 y 9, Milán aporta: “Esto es lo moderno: todos los caminos. A medida en que avanzaba el siglo XIX aprendimos a escribir con frases breves. Mientras nos aproximábamos al final de siglo la frase breve reinó en un ámbito espaciado; *Una temporada en el infierno*, *Un golpe de dados*. En este último poema queda el registro puntual, doloroso, de una caída no al centro sino al sin centro: el canto cae al fondo de un zenzontle. Mallarmé-zenzontle inventó el poema-dilema. Dilema, no acertijo. No hay nada que averiguar, no hay pistas para buscadores, el sabueso crítico equivoca el olfato –el olfato era un hecho viejo, un ritual antiguo que dejó de funcionar. Y el crítico sabueso no puede sino construir un inmenso teatro vacío del poema aquél, el más antiguo poema de la lírica idealista. Si el poema-dilema está planteado –estamos en 1897– hay que inventar las reglas para el poema-dilema. El poema-dilema es una elección constante, no como todo poema que es una elección constante, siempre se elige, no siempre se gana, no siempre se pierde, una cosa por otra, el rescate no funciona siempre: miren el Missisipi. Ahora miren el agua sobre Nueva Orleans”.

¹⁰² La teoría poética y la teoría de los géneros ha mostrado el cambio de las formas empleadas en la escritura poética a partir del uso del mismo pero con variaciones como las hechas por los simbolistas franceses -Kahn, Verlaine, Rimbaud- o el caso de Walt Whitman en Estados Unidos. Ahí se observa la ausencia de regularidad silábica y de la rima, carente de moldes estróficos comunes con los que sujetar el discurso poético. Mostrando efectivamente una replanteamiento de la arquitectura textual, la dimensión lingüística en el espacio de la obra y la sensibilidad poética frente al legado de otras tradiciones anteriores.

marginación de la poesía popular: ahí nuevas consideraciones sobre la poesía frente a las tradiciones¹⁰³.

Las tendencias, las modas de escritura como hallazgo creativo y operativo, explotaron nuevos discursos de la poesía, más allá de la mera experimentación. En esa mezcla y reflexión sobre la poesía -algunas veces como lírica, como lenguaje-, en los años sesenta en América Latina, se quedaron pausadas algunas normativas del género poético y surgió una nueva libertad creativa¹⁰⁴. Dando sólo cuenta que las mezclas ha coexistido desde siempre -pensemos en los poemas visuales ahora, pero antes emblemas de Lulio- y ahora se observan como piezas híbridas, polifónicas. Sin necesidad de ponerla en un casillero, las formas tradicionales de la poesía, como la oralidad, el sentido vital del refrán, la necesidad de la fraseología en los coloquialismos, artificios -artilugios- del pasado, han ayudado y con otros oídos, ya se comprenden estéticamente, como en el caso de Gerardo Deniz: *nuevos poemas que derivan hacia gestos de narratividad agresiva, llegando hasta la trivialidad de graffiti incomprensibles*¹⁰⁵.

Concretamente, la acepción que me interesa de la poesía es aquella que considera que puede ser un lenguaje primitivo, originario, música, canto; pero también la razón, construcción lógica, reflexión. Dentro de ella, el poema es una unidad de entidades, palabras son las simientes que manifiestan el doble sentido -fónico y semántico- de ese objeto habitual que se está descubriendo. De ahí tal vez esa idea de la epifanía, la revelación, la visión de lo revelado ante una sucesión de palabras, imágenes, ritmos. Guardando una relación externa -porque es doblemente independiente- entre el signo y su significado: ahí la maraña del lenguaje. Como Gómez Redondo en su libro el *Lenguaje Literario* considera la poesía como lenguaje. La poesía como lenguaje trata de aprehender lo visual y lo real, mediante representaciones que la rompen

¹⁰³ García Berrio, "Crítica de los géneros literarios" en *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984, p. 54 y 55.

¹⁰⁴ La bien conocida antipoesía que Nicanor Parra inaugura a través de la descentralización del yo poético, la reincorporación de la oralidad por medio de frases, lugares comunes, etc. Federico Schopf en un estudio sobre vanguardias apuntó sobre la misma: "la antipoesía es una escritura elaborada a partir de la negación de los rasgos esenciales de otras escrituras y otros discursos literarios y no literarios". En *América Latina: palabra, literatura e cultura*, Brasil, Editora da Universidad Estadual de Campinas, 2001, p. 262.

¹⁰⁵ Gustav Siebenmann, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y Brasil. Historia. Movimientos. Poetas*, Brasil, Gredos, 1997, p. 140.

como puesta en escena o teatralidad; explota con un universo de valores, estéticos, única que otorga grados de singularidad en la óptica, dentro y fuera del ser. Valéry entendía a la poesía como una conducta lingüística. Sí, un impacto inmediato en “su” forma de abrir los sentidos, trasladar al universo mediante y por medio lo desconocido en forma de poéticas:

“La poesía no muestra las cosas en su pura objetividad, sino es su ambigüedad y plenitud, todavía no fragmentada y tamizada por el filtro conceptual del lenguaje, en su riqueza primera, inopinadamente encarnada en la materialidad misma de las palabras, fuera de la relación convencional de significante y significado”¹⁰⁶.

Algunas definiciones o lecturas sobre el vocablo poesía integran su interés por el poema. El lenguaje es la condición para poder entender la poesía: el pre-poema y el poema. El pre-poema es lo “poético” en estado amorfo, la material del mundo mezclada, sin distinciones ni jerarquías: un bagaje total. El poema en cambio -y antes es siempre pre-poema- es verbo, acción, palabras con significados que son sentido, creación, traducción del mundo o un estado que manifiesta la percepción del sujeto. Al homologarlo con una acción, entonces la que evoca Roland Barthes cuando piensa erotismo corporal: *aquello en el borde de lo visto no-visto, la intermitencia, la piel que centellea entre piezas, entre dos bordes*¹⁰⁷. Los poemas así, monumentos intermitentes que caracterizan y definen la casi voz que apenas se escucho pero que guía. Un discurso también de influjo psíquico, voluntario, consciente; pero titubeando inconsciente, esquizo tal vez, y hasta alterado.

En la intención de definir la poesía, el proceso histórico incide. Así como las tradiciones grecolatinas impactan y fundan paradigmas en la interpretación de nuestro mundo, otras influencias más actuales golpean la seguridad de lo establecido por el legado, la herencia. Bien sabido es el ciclo histórico y todas las ideas que han delineado las etapas del ser humano en su comunidad: los grecolatinos dictando una forma creativa, artesanal de producir lírica con estatutos, niveles y sentido comunal. Pero en el siglo XVIII cuando las consideraciones de Aristóteles y lo clásico fue destituido por razones geopolíticas y apocalípticas: las revoluciones

¹⁰⁶ Rafael Núñez Ramos, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 62.

¹⁰⁷ En *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 2007, p.19.

en todos sus sentidos y las guerras en todas sus manifestaciones. Las tesis aristotélicas como mimesis del mundo en flujo pensamiento del creador, fabricó la teoría del reflejo. Pero la ruptura no tardó en aparecer con “la casa oscura del siglo de las luces”: el idealismo alemán. Surgen la teorías del conocimiento que abordan y critican las relaciones entre el sujeto creador y el mundo que le rodea. De tal forma se vislumbra e instaura la posibilidad de la creación sumamente subjetiva, lejana a la mera representación-correspondencia con lo real: se independiza el mundo exterior y se entra en el mundo del artista¹⁰⁸.

Con Mallarmé se reajusta el sentido de la poesía, la poética y la lectura de esta, pasando por las ideas de Heidegger desde la filosofía. Como Hölderlin, paradigma de este filósofo, la crítica hecha a las posibilidades del ser desde la dimensión de su resolución ética es importante. Hölderlin en algunos de sus poemas aprovecha el espacio textual para evocar la reminiscencia de las ausencias, presencias de los establecimientos mentales: la fuga transitoria. La locura como motivo de exploración y entendimiento, después conocimiento de esos estados permanentes del alma: fijeza, visión, temperamento. Ideas de un momento artístico que se tradujo en el romanticismo alemán con la intensificación de la individualidad, el influjo del yo-ello. La poesía hecha por poetas en críticas condiciones oraculares –ironía-, sugestionaban aún más su estabilidad mental con el pesimismo advenedizo ya para los siguientes siglos: la caída de los dioses y la entrada a la modernidad.

Entonces la poesía metafísica, la virtualmente decantada de lo terreno y más allegada al éter, fue reducida vía Heidegger pasando por Hölderlin bajo los estatutos: a) como la más inocente de todas las ocupaciones; b) de lenguaje peligroso; c) con circulaciones verbales en sentido

¹⁰⁸ En un anterior trabajo manifesté que la relación del hombre con el mundo hasta la seguridad del siglo XVI -cambios en las ideas de los astros, el descubrimiento de nuevos territorios, avances científicos, etc.-, tenía el esquema sujeto-objeto. Lo que significa, es que había una correspondencia inmediata con las cosas, el hombre tenía la plena seguridad para su empleo y detrimento. Pero posterior al siglo XVI, el segundo plano se instaura cuando esa historicidad se ve turbada por reflexiones en torno al ser: crisis ontológicas. La relación entonces fue sujeto/objeto, sin correspondencia inmediata ambigua o flexible. Hay varios ejemplos, pero en la poesía contemporánea -románticos, simbolistas franceses- la idea del progreso hacia un estado de gloria sucumbió ante el declive sociopolítico. Por el otro, la crisis ontológica es esa separación y el cambio de la sensiblería que se desarraigó en la desesperanza de las guerras mundiales, en el uso de los plásticos, en la transmisión del VIH, en la fabricación de drogas de diseño, etc. Tal, que los vericuetos socioculturales han llevado al arte a ser denunciante de la incomodidad. Con lo cual, el confesionalismo-emotivo de la poesía anterior a esto, ya no funcionó como justificante. Evidentemente se observa un cambio de relaciones y de sensibilidades.

histórico, otorgando otredad, diálogo; y d) con ludismo en las contradicciones¹⁰⁹. Creo yo que se refleja una herencia de pesimismo ante momentos terremotos en la historia de la humanidad. Pero también con algo de oportunidad a esas digresiones y con sus certezas: el inicio de las tendencias poéticas materiales que refieren con ahínco la modernidad y lo posterior a ello.

Pero qué decir de la poesía si lo sucedido en la Primera Guerra Mundial, el desarrollo frenético de la técnica, la caída de sistemas políticos, de las instituciones viejas y el auge de totalitarismos. Decir de la poesía tal vez no mucho, pero sí el después de sus cambios: la nueva sensibilidad frente a un nuevo siglo detallando otros sentidos. Se manifiesta un desfondamiento de la idea del sujeto y las ideas de la penuria o indigencia de Heidegger son palpables. Con Hölderlin los dioses se fueron, la estela de los mismos ya no muestra la luminosidad ni el brillo de mejores épocas. Hay una completa indiferencia: *Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta*¹¹⁰. Y en su tesis sobre el ser, en el momento de la desesperanza, ese olvido *-the oblivion of being-* también se cae y surge la imposibilidad afectiva de la expresión¹¹¹.

Como los anteriores personajes, uno importante en la aglutinación de esa idea moderna de poesía, fue Ezra Pound. El arte de la poesía poundiano presenta a comienzos del siglo XX la postura crítica de un poeta que vislumbra la poesía como un compendio de maquinarias sensoriales, a propósito de estructuras mentales sumamente confrontantes. Concreción, calidad, relación directa con lo cósmico, economías lingüísticas, secuencialidades musicales. Pound advirtió en tal ensayo un punto importante, la lectura del poema como entidad única y a la vez comunitaria, presentando los paradigmas de casi disección biológica: zona geográfica y contexto en la tradición que los engloba. Agregando en su misión poética la figura del artesano como creador potencial de visualidades con palabras indispensables, sin redundancia: una nueva forma de deidad en el bolsillo. Pound como Mallarmé y Eliot, propulsor de la combinación de intertextualidades, que se fusionaron no por simple juego de fonética, entre gramáticas

¹⁰⁹ Martin Heidegger en *Arte y poesía*, México, FCE, 1998, p. 58.

¹¹⁰ Alberto Santamaría citando a Heidegger en “Técnica y poesía. Una lectura de Heidegger”, *El poema envenenado*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 157.

¹¹¹ Alberto Santamaría parafraseando a Heidegger en *Op. cit.*, 2008, p. 158.

huérfanas, disímiles y extrañas –chino inglés-, por ejemplo. En esas posibilidades conceptuales de llevar a cabo la crítica de la poética y su materialidad en el ordinario presente, Pound integró la dimensión visual como formal verbalizada contenida en espacios límbicos en la armonización de lo posible.

La realidad es que el siglo XX retornó y abandonó los centros de incubación de las tradiciones: de lo dicho anteriormente, la poesía como lenguaje en variadas direcciones y texturas, en la reflexión del ahora no puede ser vislumbrada sin las distintas disciplinas, tendencias y humores, acaecidos a la par con la tecnología. La realidad es que la poesía como lenguaje en explosión sucedió desde la lectura-recepción de los paradigmas aparentemente más herméticos de la oralidad-escritura de la humanidad. Las distintas conjugaciones de las significaciones de vivencia comunal como las ideas, las prácticas sociales, la materialidad de las cosas; necesitaron una brecha, laguna y bache que se intensificó desde la loa, la institucionalización; para darle paso a lo opaco, lo que quedaba relegado: otra cosa, otro discurso, otro poema, otras poéticas.

La poesía como lenguaje sí, pero también la poesía como oralidad y escritura. Falta ahora entrar verdaderamente a los territorios de la lectura del poema y la disección poemática que conforma el universo de los discursos artísticos en pastiches de memoria colectiva-individual. Persistente la cita de Hegel donde la poesía lírica satisface la necesidad de expresar lo que sentimos y contemplamos nosotros mismos en la manifestación de nuestros sentimientos. En esta subjetividad la oportunidad de reunirnos con el mundo de lo objetivo, ahí las tradiciones no trasplantadas sino autocríticas: la épica en forma de baladas, romances, cantos heroicos.

Ángel Luis Luján en el texto *Como se comenta un poema* de abre caminos con la pregunta: ¿la poesía se analiza? La respuesta inmediata es casi nula, pero hay procesos para poder indagar la enfermedad, la queja, la gracia de un texto poético pero evidente: el carácter del poema es inaprensible. Pero aptos por naturaleza y gracias a la tradición –aristotélica- de la lírica: el vehículo del poema es la subjetividad de un significado en el signo lingüístico y con estructuras internas, teniendo a la lengua como materia prima para manifestar un discurso ya establecido, pero en esta forma única del texto novísimo. Luján arroja la posibilidad de justificar la contrariedad y agobio que suceden a las reflexiones de poesía en torno a sus presentaciones

contemporáneas; la lírica desde antes se había presentado con un anti-discurso porque no era descriptivo-argumentativo-expositivo sino “otro”. Por lo cuál, además de armar una edificación de significados, cualidades y diferencias en mi personal definición de poesía; la única que explota como potencial justificante en el tiempo de lectura, el costo de la recepción y el desgaste sensorial, es en la forma de conocimiento.

Desde el significado histórico y social, la poesía con el poema una intuición personal. Lector como individuo cercano, semejante en reflejo con otro que emana, emite y dice poesía: el poeta. La confrontación en el momento de la lectura depende de la formación sensible, pero además de la apertura paródica, una recepción crítica desde nosotros mismos, desde afuera hacia dentro. O tal vez los procesos de digresión de variadas maneras: la poesía por el ojo, el poro, la mente o todo en conjunto. La creencia personal es integrar en el discurso vital la propuesta de un viaje sin regreso que suscite la conversión, radicalización de los modos de existir en la realidad. Agustín Bartra en un ensayo de poética creativa, estipulaba que la poesía es un cambio, ahí la conexión con la lírica -y ahora por qué no llamarle contralírica- por su anti-discurso:

“El poema no descansa; destruye la presente naturalidad del lenguaje (ese lenguaje con el que cada día hablamos con el panadero, o nuestro padre, con el que compramos un helado o declaramos nuestro amor a alguien) para forjar una nueva y mareante realidad desde el lenguaje. En este sentido podemos afirmar que la búsqueda de una conformidad del lenguaje conduce a una fractura generalizada. La negación de todos los valores que se dan habitualmente a los significados del léxico obliga al poeta a remontarse hasta los elementos primarios de la enunciación susceptibles a cargarse de sentido, y a descomponer también las moléculas”¹¹².

Ruptura, violencia, guerras mundiales. Adorno escribió: *ya no es posible escribir poesía* frente a ese tipo de poesía sensible. Qué quedó y queda entonces después de Auschwitz: espacios donde

¹¹² Alberto Santamaría citando a Jean Bollack en “La violencia del poema: fragmentos sobre el poema y lo real”, *El poema envenenado*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 25.

el mundo no es un sitio de seguridades. Pero Auschwitz se superó mediante la memoria y la construcción de la incapacidad al vacío:

“El poeta del siglo XX constata a través del lengua la necesidad de revisar estos modelos de estandarización de lo real. Por eso no es posible escribir cierta poesía después de Auschwitz es sólo un eje imaginario, un recinto imaginario donde ya no caben los símbolos”¹¹³.

Persistente pues el cambio de sensibilidad y más aún, el fin del modelo de hacer poesía. La decantación y la caída de los dioses evocada por Hölderlin nos mostró la capacidad del futuro en la modernidad vorágine y amaneció el hombre subterráneo. En la actualidad, la poesía en este contexto-recepción donde la errancia, la maleabilidad, el flujo demográfico, las relaciones geopolíticas, las discusiones parlamentarias, la mezcla de razas; el hombre contemporáneo no opere desde los centros. De estos centros ya no dependen las ciudades, las jerarquías sociales, las estratificaciones, los gremios. Algo cambió en la sociedad, que detecta que no hay cultos específicos, ni dioses, o sí, uno tal vez, la internet. El tótem pues, el medio para la vivencia de lo religioso, el momento de eternidad masificado es el oráculo de la red. Ahí el individuo experimenta una nueva forma de entrañar el compendio de mensajes, la información recibida y a veces ya digerida. Con la posibilidad de lo virtual, ya no más presencias sino ausencias a la media: el hombre se convierte en sub-hombre-subterráneo. La poesía aquí en los lindes, los limbos, en las orillas, en el suburbio, en los arrabales, en la periferia¹¹⁴: sinlugaridad.

¿Qué es la poesía? Tal vez dos dimensiones, a) desde el conocimiento del poeta; y b) la presentación del poema como unidad autónoma desde su presentación visual y las estructuras. El gran acierto, es que lo poético depende ahora, en reflexionar los cambios de las estructuras poéticas -del verso a la narrativización-, hasta las nociones de destrucción y la deconstrucción. Se habla de una anti-poesía y me imagino qué discursos vacíos pueden dibujarse. Aquí la tradición es aquello que permea, permanece, evoluciona y no se borra con el tiempo. La poesía

¹¹³ Alberto Snatamaría en *El poema envenenado*, 2008, p. 33.

¹¹⁴ María Zambrano en *Filosofía y Poesía* expresa que la poesía en tiempos modernos opera desde los arrabales, ya más sin centros.

anda por todos lados, en presencia-ausencia, en la factibilidad de las formas que toma, en su flexibilidad y también en su capacidad volátil: indigente.

Las escrituras de Gerardo Deniz: interlectura y análisis poético intertextual

Any poem is an inter-poem, and any redding of a poem is an inter-reading

Jonathan Culler

I. La obra poética de GD: hacia Picos pardos

Picos pardos: irse de parranda; representación de las ligeras costumbres de la sociedad estricta del siglo aquel que sacó brillo color oro a la casta castellana; locución adverbial, modismo; distinción de los jubones femeninos de cuatro picos que marcaban la diferencia de clases a través de la moda; andarse de putas. *Picos pardos*¹¹⁵: libro de poesía que conforma “[39.]” poemas que divididos entre la *Jornada de inquietud* y la *Noche política*; manifiestan la vida errante de un pasajero en tránsito por la vida. Libro de aventuras que narra la indigencia física y el paseo mental de un poeta navegante. Odisea que hace girar a la voz poética en un anímica y saturada aventura, llena de sensaciones provocadas –mayormente- por el amor y el golpe de la realidad urbana.

La presencia de Gerardo Deniz en el panorama de la poesía mexicana, hispanoamericana y estadounidense, respectivamente; muestra interés por recuperar el lirismo de una tradición poética sentimental -que para algunos sería mera sensiblería-, que se combina con el hispanismo exacerbado, ironía y sarcasmo, al destacar la experimentación e hibridación de registros lingüísticos. Esto lo hace ser un poeta peculiar en la poesía escrita al español. De ahí que también se le nombre con la etiqueta de “poeta de lo difícil”¹¹⁶, en un momento artístico donde aparecen

¹¹⁵ La primera y segunda edición en México, Ed. Vuelta, 1987-1992, (Col. La Imaginación). En la obra completa, *Erdera*, México, FCE, 2005, p. 213-264. La obra completa es la que se utilizará para citar los poemas de *Picos pardos*.

¹¹⁶ El poeta cubano José Kozer, poeta neobarroco, en un ensayo sobre el tema, comienza a llamar a los poetas de este grupo como “poetas de lo difícil”. Interesante el cambio, porque por un lado la etiqueta de neobarroco era bastante ambigua y determinaba cualquier cosa “postmoderna”; por el otro, algunos

escrituras abigarradas, como los tiempos actuales. Más allá de la etiqueta de la dificultad, Gerardo Deniz lado personalidades que lo introdujeron como Octavio Paz; o los poetas de su generación como David Huerta¹¹⁷, Alí Chumacero, José Carlos Becerra, Emilio Pacheco o Eduardo Lizalde -por mencionar algunos-, se realza por la proliferación de los significados en su poética y su presencia como figura literaria en el mundo de las letras mexicanas. La distinción de Gerardo Deniz es la ejemplar heterogeneidad de su propuesta estética, al combinar todo elemento de la cultura con una apariencia críptica. Pareciera que los elementos que componen su escritura serían únicos y unívocos pero revira hacia un ángulo distinto a los temas, motivos y objetos recurrentes de *la poesía*¹¹⁸. Entonces la función del lector frente a la obra de Gerardo Deniz no es la de esperar una revelación de las cosas ocultas o misteriosas. La función del lector es actuar sin prejuicios sobre la lectura del texto poético y crear un mapa mental de la pieza, para ir construyendo el mundo referencial del autor. Y esto sin confundir la figura del escritor y sus preferencias expuestas en la voz poética. Simplemente ese delineamiento del mapa mental encaminará y dará forma a la manera en que son dichas las cosas en el contexto deniziano.

La participación de Gerardo Deniz en el mundo de las letras mexicanas tiene que ver con su discurso personal y el que emite sobre la poesía. Es completamente contraria lo que profesa a la escritura que comparte, ya que manifiesta que la poesía para él no es cosa de importancia. Aún así, su obra poética es de las más sólidas al presentar modelos de escritura que diagnostican sus intereses por un conocimiento profundo de la ciencia lingüística, de la historia y cultura en general. Hay un modo de compartir la experiencia vital con el conocimiento científico, la teoría, el saber cotidiano. Los poemas y textos narrativos que conforman su obra son construcciones que comparten en pequeñas galaxias su forma de pensamiento, y no solamente una percepción emotiva o ilustrativa de las cosas de las que abreva. La actitud de negación o de restarle

poetas latinoamericanos tenían que responder -al menos en el mercado cultural- a la par de sus homólogos estadounidenses, los *language poets* o poetas del lenguaje. Considero que estas etiquetas, si bien, representan un momento cultural, también, para el caso de los neobarrocos en Latinoamérica, es una forma de mercadotecnia ante la academia hispanista en Estados Unidos.

¹¹⁷ Sin olvidar que en 1987 -cuando se editó por primera vez *Picos pardos*- se publicaron asimismo *Incurable* de David Huerta en Editorial Era y *Árbol Adentro* de Octavio Paz por Seix Barral, ambos en México. La crítica mexicana menciona que estos tres libros otorgan un sentido invaluable a la poesía mexicana frente al proceso creativo de toda América Latina.

¹¹⁸ Y menciono lo “mismo” en temas, motivos, etc.; como maneras ya repetidas en la escritura de la poesía que en vez de agregarle un valor, demerita. Es por ello que cierta poesía y la idea común sobre todo, es la de considerarla aburrida, sosa, sentimentaloides, entre otras cosas.

importancia a la poesía, le ha dado la oportunidad de jugar con esa idea que ubica al ocio, el desparpajo, el sarcasmo como fuentes de creación. Su negación no se divorcia con el ideal de una poesía: ácida pero concienzuda; juguetona pero llena de emociones; irónica pero melancólica. Lo cuál, no lo hace ser un anti-poeta, un anti-tradicional, o a-tradicional; al contrario, lo hace ser un portador de referencias. Ya que muestra un abanico de experimentación, a partir de sus modelos a seguir como Góngora, Quevedo, Saint John Perse y los poetas del Ateneo; por mencionar algunas figuras. Vanguardista no por manifestar experimentaciones modernas sino por resumir en un espacio textual distintos momentos culturales que dicen del momento actual.

Acceder a su obra puede ser en un inicio difícil porque son piezas que piden un conocimiento específico para entender al menos una parte del entero de la obra. Pareciera que la escritura de Gerardo Deniz es gracias al talento, pero existe en su trabajo, una formalidad que necesita de competencias culturales -no solo lectoras-, cuotas de sentido en el contexto específico, con la tradición y apertura frente otros registros del lenguaje, como los de la ciencia. Dadas estas características que lo ubican en la dificultad, se la ha inscrito en la generación de los poetas *neobarrocos*¹¹⁹ o poetas de lo difícil. Poetas que les place volver en concepto a las formas inteligentes del barroco y enfatizan el uso del código lingüístico, sonoro y verbal como mero objeto¹²⁰, para intervenir cualquier texto, con su discurso abigarrado en el espacio textual. Denominados también como la vanguardia material, ya no se identifican con los presupuestos de las vanguardias históricas al ofrecer el resultado artístico accesible para todos. No hay utopías, sólo la materia del poema y el poema como objeto. La apuesta de los neobarrocos es mostrar la preponderancia del lenguaje como constructor abigarrado, polisémico, saturado, híbrido, en collage e intervenido. Con la idea de formar la pieza literaria, producto del pastiche o de la

¹¹⁹ El neobarroco surge de una de las tres acepciones del concepto de barroco: el *barroco áureo* -siglo XVII-; el *barroco americano* -el de la Nueva España- y *barroco latinoamericano* -el *neobarroco* del siglo XX-. En *La expresión americana*, José Lezama Lima llama al continente americano *barroco*: yuxtaposición del modelo criollo e ibérico como signo de identidad y emancipación cultural. El barroco entonces surge de la ruptura epistémica, del cambio de una ideología para adoptar otra: el *horror vacui*. Otro poeta cubano, Severo Sarduy, inaugura el concepto del neobarroco como estilo de una época ambigua. Ambos, determinaron que las características del lenguaje barroco se revaloraron y resurgían visiblemente en América Latina bajo las formas de la artificialización, la exacerbación, el abigarramiento, lo retorcido, lo híbrido, etc. La revivificación de esta estética barroca dio pie a nuevas escrituras/lecturas al ser apropiada bajo el término *neobarroco*.

¹²⁰ La cual Mallarmé coronó por medio de la destrucción, la aniquilación del lenguaje: objetivación extrema. En: Roland Barthes, *El grado cero de la escritura. Nueve ensayos críticos*, traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI Editores, 2009.

reinterpretación de los elementos del poema.

Así, se inscribe Gerardo Deniz en el mundo de la literatura. Su obra me parece peculiar porque muestra conjuntos de libros que son unidades inacabadas, pero no incompletas. La idea de la composición del libro en Gerardo Deniz es una serie de piezas que se embonan con libros anteriores. Textos rompecabezas en un entramado de textos en tránsito, que avisan y también distraen la lectura para enfatizar lo lúdico de la poética deniziana.

Picos pardos es un libro significativo porque la forma en que está construido y dispuesto textualmente, lo integra a la discusión que existe entre el poema en prosa o el poema narrativo. Hay en el libro, evidentemente, una respiración larga que necesita de la composición aumentada silábicamente del verso¹²¹. A la vez, atiende en el conjunto del poema al crear sistemas que se convierten en polisistemas o interacciones textuales que combinan textos del texto principal -el libro como conjunto-, con una historia que es contada y a la vez, evocada. Entonces, la reflexión a partir de la arquitectura del libro, bajo mi lectura personal, define un canon literario que son ecos que resuenan en todo el libro.

En un capítulo anterior, comenté algunas acepciones sobre el concepto de poesía y la discusión por definirla a través de las épocas y sus tradiciones de pensamiento. El problema que ha resultado, no ha sido el definirla o dejarla en la ambigüedad, sino aportar los mecanismos del *cómo* para llamarse poesía: formas, fórmulas, préstamos, motivos, artificios creativos, etc. Pero la discusión, aunque vieja, no termina y la manera de interacción de la estructura narrativa del poema en la mentalidad del lector, dio pautas para recapitular la naturaleza del verso. El verso lineal o dictado en prosa no se contraponen pero sí se confunde frente a la idea del modelo tradicional del verso hispánico. Modelo que mantiene su importancia práctica a lo largo del tiempo desde el *dolce stil novo*, por crear formas de escritura bajo reglas de medición y melodía armónicas. En *Picos pardos* es ejemplar, ya que usa el verso largo, no como modelo sino como prototipo que también siguen otros títulos de su época: *Incurable* de David Huerta; *carroña última forma* de Leónidas Lamborghini; *Catatau* de Paulo Leminski -novela-poética-; *Galaxias*

¹²¹ Verso de once o trece sílabas en un poema tradicional.

de Haroldo de Campos; o las *prosas cortadas*¹²² de Osvaldo Lamborghini. La mención de todos estos libros que compañeros -escritos entre la década de los setenta y los primeros años del siglo XXI-, trata de mostrar el modelo predominante del versado contemporáneo en variadas estructuras que siguen siendo parte del género de la poesía; aún que esta dificultad neobarroca, quiera monopolizar a ciertos poetas latinoamericanos. Interesante porque estos libros son detonantes al rasgar la memoria del lector y preguntarse por qué esa aparente abolición de la forma. Franqueza que pareciera ser espontánea por cierto uso de la estructura y las expresiones del contenido. *Picos pardos* como otros libros de poesía contemporánea, presentan esa particularidad que linda con la prosa y hace que más allá de una confusión, los métodos de versificación se dicten no por la novedad sino por los referentes y necesidades de cada autor. La competencia lectora del escritor y del lector aquí renuevan el cuadro de los géneros literarios al rastrear los vínculos entre ellos.

Por un lado, el verso contemporáneo es visto como prolífico o en la desmesura; también blanco, silente -vacancia mallarmeana- o ausente de medida arbitrariamente. La cuestión es que desde hace tiempo es visible el traslado hacia *otras formas* que presentan a la poesía en este contexto de hiperinformación. La discusión cambia, se intensifica cuando el uso del verso en el poema es prosaico y la etiqueta purista del poema versado se colapsa. Partiendo de la tradición platónico-aristotélica: todo es poesía en el lenguaje; todo lenguaje está propenso a la poesía. Pero el verso en el poema en prosa -verso libre, versículo: utilizado en la *Biblia* como pan-ritmo¹²³- o prosa poética, cambia su conceptualización a nivel de la página y la articulación del contenido. Algunos estudios existen sobre ello, Luis Ignacio Helguera tratando sobre el poema en prosa en la tradición mexicana -desde el romanticismo hasta finales del siglo XX-, apunta: *el poema en prosa surge en cierto modo contra la rigidez de los géneros literarios y parece absurdo imponer una definición rígida para tal*¹²⁴. Ahí, avisa de la popularización de la prosa por Rubén Darío o

¹²² El término de *prosas cortadas* es utilizado por Osvaldo Lamborghini en la explicación crítica de algunos de sus poemas. Éste, novelista, ensayista y artista visual; los explicó como prosas cortadas antes que versos, por la manía del corte del enunciado ante una presión cultural frente a la solemnidad de la escritura lírica. Nada caprichosa la idea de sentir la violación de la línea enunciativa en el texto, pues justifica a la vez la tesis del poeta argentino Reynaldo Jiménez con respecto a las escrituras del *tajo: tatuaje: rotura*: el costo hasta físico del proceso poético.

¹²³ Henri Meschonnic, “Le poème et la poésie, ou le cinq sens de la poésie plus un, pour la forme” en *Célébration de la poésie*, France, Editions Verdier, 2001, p. 32.

¹²⁴ En *Antología del poema en prosa en México*, México, FCE, 1993, p. 15.

Amado Nervo. Pero el vuelco de la prosa en la poesía por aburrimiento de las formas, se ha convertido en un casillero inmediato, pero efectivo para integrar gamas de textos que resultan del juego de las posibilidades visuales, espaciales y estructurales; donde también se usa la perspectiva retoricista. Por otro lado, el uso de géneros mezclados e híbridos corresponde a un natural intercambio y trasposición de información que afectan al discurso literario y la forma de escribir poesía. La problemática del uso de los géneros en la literatura contemporánea responde a un fenómeno que se la ha llamado intertextualidad. Etiqueta de intercambio de posibilidades culturales que nos recuerda esta enunciación: *todo texto afecta a otro texto*¹²⁵. El fenómeno intertextual como detonante en las escrituras, no es exclusivo de las expresiones actuales. Por ejemplo, la poesía en lengua hispánica permeada de relaciones culturales desde la fusión del modo indígena y la española; explica a su vez, cómo las relaciones de los últimos sesenta a treinta años de nuestro siglo por la globalización. Específicamente, veo que la poesía latinoamericana ha intercambiado muchos elementos que se observan en la escritura de la tradición anglosajona. La poesía en lengua inglesa y estadounidense, tienen su estrecha relación con los primeros movimientos de vanguardia en Europa. Ezra Pound, H. D., T. S. Eliot, Williams Carlos Williams, James Joyce, e. e. cummings, Gertrude Stein, la generación beat, los *poetas del lenguaje*, los *poetas post-lenguaje*, el movimiento *flarf*, la poesía digital; son referentes que envuelven a la tradición poética latinoamericana. No es mera recurrencia que la relación geográfica de estos países sea la vía primordial del intercambio. La afección reside principalmente en la asimilación de los vínculos entre autores europeos y los del continente americano. Algunos ejemplos son la escuela estructuralista asimilada en Severo Sarduy; Ezra Pound como modelo teórico en la labor de traducción de los poetas concretos de Brasil -Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari-; entre otros. La asimilación es muy evidente desde la respiración que obtiene un poema al traducirse del inglés al español; lo sintético de esta lengua frente a la nuestra; el constante desdoblamiento de vocablos que inmediatamente se insertan y fusionan.

El poeta estadounidense Charles Olson, escribió el aprovechamiento del verso moderno en un

¹²⁵ Jesús Camareno, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Editorial Anthropos, 2008, p. 23.

ensayo titulado *The projecative verse*¹²⁶ -1950- o *El verso proyectivo*. Charles Olson abre con una sentencia: *form is never than an extension of the content*. Aclarando que lo que él llama verso proyectivo es un verso abierto. El valor de este ensayo reside en subrayar la importancia del verso como forma de pensamiento y de respiración -*respirar es pensar* dicta el *Tao Te King*-. Además realzar la importancia de la manipulación lingüística de los objetos para mostrar su plasticidad. La propuesta del verso proyectivo de Olson frente a las ceñidas métricas, es componer el verso desde la dimensión biológica de la sístole-diástole: la respiración; y el artificio fónico para emitir conjuntos de sílabas que serán el completo del verso: *la línea o verso abierto está dictada por el corazón así como la sílaba por la razón*.

Como Olson, desde territorio estadounidense, Marjorie Perloff hace una reflexión desde ciertas obras de algunos poetas latinoamericanos y anglosajones, encontrando similitudes que no sólo por tradición se comparten. Son evidentes los intereses estéticos: la influencia de *Finnegans Wake* de James Joyce en los hermanos Augusto y Haroldo de Campos o *Canto a mi mismo* de Walt Withman en poemas de largo aliento como *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Entonces el llamado verso libre se emplea en la forma de *verso abierto* o *poema en prosa*¹²⁷. Observado que el uso del verso lineal responde a una *transformación y asimilación de textos de acuerdo con un impulso centrador del sentido en el texto final*. La polifonía que se registra en Joyce en los poetas brasileños es material para explorar textualidades centrífugas. Perloff presenta dos maneras del ejercicio lírico: la poesía en prosa y la prosa poética. La etimología de los vocablos *verso* y *prosa* son términos casi sinónimos. Verso del verbo versar del latín *vertere*: mover o cambiar de *a* a *b* y de *b* a *c*; definiendo contenedores fluctuantes. Charles Baudelaire en el siglo XIX escribe con la naturalidad de un lenguaje menos ceñido e inaugura el verso libre con Jules Laforgue y Mallarmé. Prosa del latín *prorsa* -como la *oratio* latina- viene del verbo *verto*: *proversus*. Prosa significa volver hacia delante, extenderse, dirigirse hacia adelante o a lo lejos¹²⁸. *Aunque la poesía ya no es prosa ornamentada o amputada de libertades. Ya no es un atributo, es sustancia y puede renunciar a los signos*¹²⁹; el verso moderno con esa libertad hace un corte epistémico. El

¹²⁶ En <http://www.angelfire.com/poetry/jarnot/olson.html>.

¹²⁷ En http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/perloff_decampos.html.

¹²⁸ Manuel García Etcheverry, “El verso y la prosa” en *El ritmo en el verso*, Córdoba, Ed. del Copista, 2003, p. 430.

¹²⁹ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura. Nueve ensayos críticos*, México, Siglo XXI Editores,

lenguaje se distiende hacia otras latitudes referenciales y se reencuentra con la tradición que antecede o evade. Así, mostrando en la página *intertextualidades, anomalías y degramaticalidades*¹³⁰.

La expresión de la poesía como modelo de narración entonces tiene que ver con la respiración al momento de la escritura que es una lectura mental del poema. A la vez, es un dialogismo, variedad y choques del discurso del autor. En el tránsito de información actual, gracias a la abundancia del mundo impreso y la internet, sucede un fenómeno similar que otra académica, Margit Frenk¹³¹, relacionó en los verbos oír-escuchar-leer-mirar en los tiempos de Cervantes. Estos cuatro verbos explica, eran sinonímicos y sucede que se disociaron cuando el fenómeno puramente verbal se modificó por la función de lo impreso. Entonces la permuta del verso del poema en prosa o lineal, no sucede ya como un ritual sino como un replanteamiento de las relaciones de escritura y lectura del mundo:

“... the lineation must itself be historicized. In a contemporary context of one-liners on the TV-screen and the computer monitor, as well as lineated ads, greeting-cards, and a catalogue entries, the reader-viewer has become quite accustomed to reading in lines. Indeed, surfing the Internet is largely a scanning process in which the line is rapidly the paragraph as the unit to be accessed”¹³².

Marjorie Perloff utiliza un término para pautar este cambio. Propone llamar *limit-text* o *texto-limite* aquellas piezas poéticas que se encuentran en el borde, entre los límites de un género y otro. Por eso la mención de algunas obras de poetas latinoamericanos contemporáneos¹³³

2009, p. 48.

¹³⁰ La académica y estudiosa de las vanguardias europeas e hispanoamericanas ya mencionada, Marjorie Perloff manifiesta en varios de sus escritos que cierta poesía puede ser considerada experimental porque en ella misma se observa su éxito o su fracaso. Cómo medir el éxito o fracaso, pues depende de la posibilidad de contextualización de algunas partículas de los poemas: versos, ideas, el discurso, etc. Así, las anomalías o degramaticalidades son en el panorama de cierta poesía contemporánea -sobre todo las de vanguardia y postvanguardia- aquella que ofrecen un modelo de mundo específico y polisémico en esas partículas.

¹³¹ En *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, FCE, 2005.

¹³² Marjorie Perloff, “After free verse. The new nonlinear poetics” en *Close Listening. Poetry and the performed word*, USA, Oxford University Press, 1998, p. 89.

¹³³ Un ejemplo sobre estos libros responde a las respuestas sobre una convocatoria lanzada en el blogspot

denominados poligenéricos *-la poésie peut bien se voir comme le plus schizophrène de tous les arts*¹³⁴ - o híbridos. Haroldo de Campos a propósito, manifestó ese límite como trastocamiento y negación en la escritura hecha por Paulo Leminski:

“Si por un lado, las veintidós definiciones [de poesía], apuntan varias posibilidades de evidenciar la multiplicidad inherente al objeto; por el otro, indican también los límites de cualquier tentativa de circunscripción a estos mismos límites. Ello, porque la poesía es todas esas y otras cosas, dependiendo de los contextos, pretextos, linajes, perplejidades o demandas de cada poeta, pidiendo inclusive no ser una de ellas”¹³⁵.

La experimentación¹³⁶ en el lirismo y la escritura en verso muestra la reconstrucción y deconstrucción no de voces que forman un legado específico, sino el tránsito/encuentro de las cosas emitidas, expresas, existentes y percibidas en el texto. Esa relación fluctuante y de modificación de las formas, los géneros; no sólo impacta a la poesía o la narrativa sino toda expresión cultural. *Picos pardos* frente a esta perspectiva es un libro híbrido que mezcla textos, formas de pensamiento en su conjunto.

Picos pardos es un libro de la lírica mexicana que representa este tipo de poesía que guía hacia dos sitios: al gramatical -lo consecutivo- y al de la oposición -la experimentación- que pone en

del poeta mexicano Sergio Ernesto Ríos (<http://hangar-sergio.blogspot.com>). Tal fue dirigida a poetas jóvenes. La pregunta fue qué libros consideraban más experimentales en la poesía hispanoamericana. A la vez, otro poeta mexicano, Román Luján reviró la pregunta y lanzó la suya: qué libros de poesía de preferencia latinoamericanos daban la espalda a la timidez o solemnidad textual como forma aprendida de la tradición hispánica. Las respuestas fueron abundantes y entre ellas *Galáxias* de Haroldo de Campos; *Picos pardos* de Gerardo Deniz; *La nueva novela* de Juan Luis Martínez; *carroña última forma* de Leónidas Lamborghini; *Trilce* de César Vallejo; y *Cadáveres* de Néstor Perlongher. Pero interesante la de tradición hispánica como las *Soledades* de Luis Góngora; y *El libro del buen amor*. Obras ahora pensadas no como simples piezas poéticas sino como verdaderos motivos culturales para el comienzo de una nueva era en la traslación y escritura de la poesía.

¹³⁴ Meschonnic, *Op. cit.*, 2001, p. 26.

¹³⁵ En *Leminskiana. Antología variada*, Buenos Aires, Corregidor Ed., 2005, p. 297.

¹³⁶ Marjorie Perloff al mencionar las escrituras experimentales prefiere que se apliquen los términos radical u oposicional. Ya que en la experimentación existe la posibilidad del fracaso. Entonces para aquellas escrituras “diferentes” prefiere estos dos términos. En Enrique Mallen, “El desafío del lenguaje: Entrevista con Marjorie Perloff/The Challenger of language: interview with Marjorie Perloff en *New World Poetics*, Texas, College Station, 2010, p. 26-41.

crisis lo cultural desde el texto¹³⁷. El libro denota algunas fracturas consecuentes de esa crítica: no es la negación de la tradición sino los accidentes que resulta al virarla. La obra por supuesto presenta instantes sistémicos del contexto del cual surge; pero determina decisivamente una relación sin ambigüedades entre el lector y la obra. Va acrecentando las referencias, las competencias lectoras y la interpretación del lector como otro acto de creación. Por eso el interés de las relaciones textuales que tejen la obra y la hacen. *Picos pardos* es un obra intertextual que indica formas específicas del decir poético a partir de correlaciones culturales –textuales- de naturalezas variadas.

Picos pardos realza los títulos de sus poemas enmarcando las oraciones de los mismos entre corchetes. Este signo tipográfico anuncia casi estruendosamente de lo que va tratar el poema. Pareciera que distrae al lector, pero al presentarlo, promete su uso de manera novedosa. Los “[39.]” poemas de las dos partes que componen el libro titulada *Jornada de inquietud* y la *Noche política*; muestran una arquitectura semántica de babeles-lenguas que la voz poética -el personaje/el viajero/el nauta/el navegante/Gerardo Deniz- construye. Los apartados dan fe de los menesteres que el personaje principal existe en medio de contexto donde la experiencia vital se convierte en jugera fantásica. La vida, la viven con *sus días* y *sus noches* en una móvil, inquietante, irónica y amena épica contemporánea en cualquier país -no tan remoto-.

Picos pardos tiene las tres partes de la función poética del lenguaje: contiene un *sujeto de escritura*, un *destinatario* y los *textos exteriores*. Las intenciones de escritura del libro se proyectan mediante un discurso no lineal que va marcando intersecciones que trazan una cartografía general de textos preponderantes. El libro no propone un tipo de poesía evocativa, vaporosa, sino formas que dicen y significan algo concreto. Las poéticas del autor se construyen de sus intereses específicos de cómo expresar el conocimiento poético, además de atender a las convivencias textuales. A colación, Anne-Claire Gignoux¹³⁸ menciona dos niveles para establecer una tipología de lo intertextual: lo microtextual en el interior del texto; y lo

¹³⁷ Parafraseando a Roman Jakobson cuando manifiesta que el lector de una obra está atento a dos tipos de cosas al mismo tiempo: al canon tradicional y a la misma desviación con respecto a ese canon; pues ambas operaciones, el mantenimiento y la ruptura de la tradición se efectúan simultáneamente para construir la función poética: la esencia de toda obra de arte.

¹³⁸ Jesús Camareno, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Editorial Anthropos, 2008, p. 43.

macrotextual o las relaciones paratextuales que rodean al texto principal. Así, visiblemente de lo general a lo particular, *Picos pardos* abre con un título que avisa que afuera hay una picardía juguetona y maliciosa que se irrigará en completo y germinará en otras sensaciones más blandas por medio del significado.

Como lo mencioné, los “[39.]” títulos de los poemas acotan, avisan y resumen de lo que van a tratar el poema: por ej. “[12. Excelente comida entre consideraciones morales e históricas -sobre los artistas típicos, por ejemplo-, pero debe de reconocerse que Rúnika –ya mencionada– es lo más trascendental de todo. Invocación inocente*]”¹³⁹. Con estas primeras marcas, la panorámica del texto a nivel página sobre el verso largo casi prosa, tiene a una expresión narrativa. Aludiendo el ejercicio de la poesía bajo la acepción cuento-canto, cantar es contar dijo Octavio Paz que dijo Antonio Machado: *se canta una viva historia contando su melodía*. Aquí la confluencia, el punto intermedio, el quiebre, la grieta sobre lo narrativo en la poesía. *Picos pardos* incita a preguntarse de dónde surge el concepto del libro. De inicio, el uso tipográfico de los corchetes en los títulos y estos mismos, como el resumen de eso algo que pasará. Las primeras observaciones de los títulos, es la semejanza con lo de la novela picaresca. De inmediato viene la referencia de *El buscón* de Quevedo; *La Celestina* de Fernando de Rojas; o el *Lazarillo de Tormes*. La última obra es la que más conviene y asiento esa semejanza: el resumen en los títulos, una narración de tipo realista, en primera persona, con un personaje que se manifiesta ágil, artificioso y marginal.

Picos pardos ofrece una lectura dinámica que se agiliza por la utilización de los versos largos, las acotaciones -que funcionan cortes discursivos para introducir otros o regresar a los anteriores-; por medio de signos tipográficos específicos que anuncian cambios y respiración peculiar en cada estrofa¹⁴⁰. También se halla la reminiscencia de *Quintin Duward* de Walter Scott. Obra que detalla en un momento histórico específico los valores humanos como la lealtad, la generosidad, el amor, la educación, la generosidad; representativos de un modelo caballeresco y cortesano. El

¹³⁹ En *Erdera*, pág. 213.

¹⁴⁰ En métrica, la estrofa es un grupo de versos unidos por criterios de extensión, rima y ritmo. En este libro no considero que haya formalmente estrofas sino a bloques cadenciosos que comprenden distintos niveles discursivo dentro del discurso general del poema. Aún así, llamaré estrofas a esos bloques por cuestiones de terminología. De otra forma no tengo un término preciso para distinguirlo.

personaje de Quintin como la voz de *Picos pardos* es soñador, leal, amoroso. Entonces, podría decirse, que la voz poética de *Picos pardos* interioriza en sus sentimientos y en el exterior, escandaliza por su aparente rebeldía, manifiesta en la inquietud enunciativa: la crítica hacia la cultura. El sentimentalismo expresado se torna frágil e incluso algunas veces casi deprimido en la tristeza, camuflándose por una ironía o sarcasmo suave. Así, el tono de *Picos pardos* fluye entre dos ambientes y espacios representados en: la casa como el interior -la alcoba, la corte, el corazón-; y la ciudad -la urbe, lo abierto, el afuera, las calles, los arrabales-. Una casa que simboliza los sentimientos más profundos y claros, que se someten ante una fortaleza que otorga la ultra-seguridad y el desparpajo de esta voz indigente. La ciudad simboliza los espacios donde se edifican las existencias objetuales de los personajes. El deambular de un alma errante entre la imaginación y la lógica de la narración; nos encaminan hacia ecos poéticos y construcciones preconcebidas culturalmente.

La ciudad es un elemento importante en el libro. *Picos pardos* como un libro de viajes, de apuntes del viajero entre un espacio geográfico delimitado se observa establecer que la voz poética transita en una urbe cualquiera. Urbe del *latín urbus, urbis: ciudad grande e importante*¹⁴¹. Lugar que sorprende esa idea del poeta contemplando, de manera tranquila, pacífica o casi bucólica, pero al contrario, la voz deambula solitariamente los recovecos de sus sentimientos, así como la urbanidad hace grisáceo y tumultuoso el panorama. Los males como la polución, la demografía, la industrialización, etc.; nos avisa del mundo feroz que también coexiste dentro la página: *En la distancia surgen edificios muy elevados que nadie reconoce*¹⁴². O como vibra esos destellos de una negada oscuridad en algunos fragmentos del poema *Vrbe* de Maples Arce:

“Oh ciudad toda tensa
de cables y de esfuerzos,
sonora toda de motores y de alas.

Oh ciudad fuerte y múltiple,

¹⁴¹ María Moliner, *Diccionario de uso del español, I-Z*, Madrid, Gredos, 2004, p. 1340.

¹⁴² Gerardo Deniz, “[2. Comienza el día y su cuidado. Riesgos y premoniciones]” en *Erdera*, p. 217.

hecha toda de hierro y de acero.

Oh ciudad musical
hecha toda de ritmos mecánicos.

Al margen de la almohada,
la noche, es un despeñadero;
y el insomnio,
se ha quedado escarbando en mi cerebro.

Las calles
sonoras y desiertas,
son ríos de sombra
que van a dar al mar,
y el cielo, deshilachado, es la nueva
bandera, que flamea,
sobre la ciudad”¹⁴³.

La ciudad es un elemento importante porque nos va dando las coordenadas del humor y de los destellos líricos. Algunos poemas contemporáneos específicamente, lejos de mencionar palabras que determinen una modernidad como alguna vez los vanguardistas; reconstruyen por medio de comparaciones el estado anímico del ser y sus transiciones. Podemos verlo en el poema “Ciudad bajo la lluvia” de Jaime Labastida:

“Mira cómo, desde este exilio de cemento, se extiende la ciudad, a nuestras plantas.

De aquí partían los mercaderes¹⁴⁴ rumbo a España.

¹⁴³ Manuel Maples Arce, fragmentos de “Vrbe. Súper-poema bolchevique en 5 cantos” en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, p. 425-434.

¹⁴⁴ Este verso recuerda también el epígrafe que abre el primer apartado “Jornada de inquietud” de *Picos pardos: Por las noches abierto el balcón, un aliento vacuno en los barrios de las hospederías; / hasta muy tarde pisadas y querellas, mercaderes de algún país remoto*, en *Erdera*, p. 215.

Mira el humo en aquellas azoteas,
el resplandor del sol en los tinacos,
aquellas sucias fábricas a plomo.

Mira el papel que cae
desde un alto edificio:
pájaro que ablandara sus alas.

Encabritadas garras afilando,
águilas junto al cielo se desploman.

En este oscuro cuarto
un pedazo de historia se fabrica;
en aquel otro, un hombre sueña con mujer¹⁴⁵
pero en su lecho sólo la luna abraza sus muslos y torso.

Huele la lluvia.
Mira cómo de la tierra asciende
ese pesado olor del protoplasma.
Mira caer cenizas, polvos y desgracias.
Mira cómo las lluvias construyeron
los albañales de los aledaños.
Mira cómo la lluvia cae sobre los pájaros
y cómo los hombres, trapos sacudidos,
oscilan por una ráfaga de viento,
a la luz de ese único relámpago.

Su rostro es una bronca blasfemia.
Mira cómo el cielo resplandece en mitad de la noche,

¹⁴⁵ Esta sincronía de la presencia/ausencia tiene también su eco: *El pensamiento / revoloteando / entre estas palabras / Son / tus pasos en el cuarto vecino / los pájaros que regresan / El árbol de nim que nos protege*. Octavio Paz, "Blanco" en *Obra poética I (1935-1970)*, México, FCE, 2006, p. 443.

cómo las estrellas se desgañitan de luz.
 Mira cómo esta mugre tierra estalla
 y trastorna su sol que la corteja
 y corre luego entre pezuñas de asnos.
 Ve como abandona la tierra estos lugares
 dejando a ciertos hombres sin su antípoda,
 colgados de sus dientes, al vacío.

Y el cielo desploma su ceniza,
 la facilidad de la muerte.

Es la ciudad de México,
 que anuncia su verano¹⁴⁶.

En este poema podemos encontrar similitudes líricas: el canto hacia una naturaleza fabricada producto de la tecnología. La similitud del poema es la pesadez de un entorno donde se satura la sociabilidad humana y la individualización se acrecienta. La saturación evidencia una contraposición entre el optimismo de la vida campesina y la rapidez de lo urbano. La ciudad se determina por sus individuos, sus edificios altos, su mínima flora, el fenómeno meteorológico de la lluvia como signo melancólico, la soledad del ser que añora una compañía ideal -en muchos casos la mujer-, un *horror vacui* hacia el mundo. Así se expone este vacío bajo el caos del poema visual “CIDADECITÉCITY” de Augusto de Campos, al agrupar en un solo verso una veintena de lexemas que completan su significado con el sufijo *ciudad, cité o city*. Estas palabras califican el temperamento y el tipo de entornos de cualquier ciudad moderna: atroz, caduca, fugaz, múltiple, etc.

¹⁴⁶ En *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, México, Siglo XXI Editores, 1986, p. 54-56.



Pero también ese miedo terminal de una noche que se renueva, se realza con el nacimiento de un nuevo día, como lo expresa el poema “Los Pájaros” de Jaime Augusto Shelley:

“Chillaron los pájaros
 desorbitando su silencio de altas copas
 Descendieron cóndores y cuervos de aceradas plumas
 Cientos de voces desencajadas por la ráfaga tomaron la forma de los árboles y
 callaron
 recuperaron su silencio

Sobreviene el día”¹⁴⁸.

El panorama está indigesto, la soledad puebla la noche, falta el amor de una mujer cálida, los vecinos causan ruido pero llega el verano en la ciudad de México o amanece finalmente. La ciudad es una aparatosa máquina de sensaciones que no sólo su constitución indigesta, plástica y sonora la representa. También hay sentimientos encontrados, ciudad odiada porque desazona la existencia y abrumba por la falta de quietud. Así, por las competitividades, las jerarquías sociales,

¹⁴⁷ El poema cuenta con un solo verso:

atrocaducapacoustiduplielastifelifero fughistoriloqualubrimendimultiplicorganiperiodiplastipubli
 aparecipronustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade. Disponible en línea.

¹⁴⁸ En *Poesía en movimiento*, 1986, p. 77.

los parias que anulan la belleza y enturbian las bondades de la misma ciudad, Efraín Huerta en el poema “Declaración de odio” ejemplifica esta ambigüedad entre el amor y el odio; la paz y la incomodidad; el optimismo y el pesimismo; la viveza y la pesadumbre de estar en un entorno asfixiado:

“Estar simplemente como delgada carne ya sin piel,
como huesos y aire cabalgando en el alba,
como un pequeño y mustio tiempo
duradero entre penas y esperanzas perfectas.
Estar vilmente atado por absurdas cadenas
y escuchar con el viento los penetrantes gritos
que brotan del océano:
agonizantes pájaros cayendo en la cubierta
de los barcos oscuros y eternamente bellos,
o sobre largas playas ensordecidas, ciegas
de tanta fina espuma como miles de orquídeas.

Porque, ¡qué alto mar, sucio y maravilloso!
Hay olas como árboles difuntos,
hay una rara calma y una fresca dulzura,
hay horas grises, blancas y amarillas.
Y es el cielo del mar, alto cielo con vida
que nos entra en la sangre, dando luz y sustento
a lo que hubiera muerto en las traidoras calles,
en las habitaciones turbias de esta negra ciudad.
Esta ciudad de ceniza y tezontle cada día menos puro,
ciudad de acero, sangre y apagado sudor.
Amplia y dolorosa ciudad donde caben los perros,
la miseria y los homosexuales,
las prostitutas y la famosa melancolía de los poetas,
los rezos y las oraciones de los cristianos.

Sarcástica ciudad donde la cobardía y el cinismo son alimento diario
de los jovencitos alcahuetes de talles ondulantes,
de las mujeres asnas, de los hombres vacíos.

Ciudad negra o colérica o mansa o cruel,
o fastidiosa nada más: sencillamente tibia.
Pero valiente y vigorosa porque en sus calles viven los días rojos y azules
de cuando el pueblo se organiza en columnas,
los días y las noches de los militantes comunistas,
los días y las noches de las huelgas victoriosas,
los crudos días en que los desocupados adiestran su rencor
agazapados en los jardines o en los quicios dolientes.

¡Los días en la ciudad! Los días pesadísimos
como una cabeza cercenada con los ojos abiertos.
Estos días como frutas podridas.
Días enturbiados por salvajes mentiras.
Días incendiarios en que padecen las curiosas estatuas
y los monumentos son más estériles que nunca.

Larga, larga ciudad con sus albas como vírgenes hipócritas,
con sus minutos como niños desnudos,
con sus bochornosos actos de vieja díscola y aparatosa,
con sus callejuelas donde mueren extenuados, al fin,
los roncós emboscados y los asesinos de la alegría.

Ciudad tan complicada, hervidero de envidias,
criadero de virtudes desechas al cabo de una hora,
páramo sofocante, nido blando en que somos
como palabra ardiente desoída,
superficie en que vamos como un tránsito oscuro,

desierto en que latimos y respiramos vicios,
 ancho bosque regado por dolorosas y punzantes lágrimas,
 lágrimas de desprecio, lágrimas insultantes.

Te declaramos nuestro odio, magnífica ciudad.
 A ti, a tus tristes y vulgarísimos burgueses,
 a tus chicas de aire, caramelos y films americanos,
 a tus juventudes ice cream rellenas de basura,
 a tus desenfrenados maricones que devastan
 las escuelas, la plaza Garibaldi,
 la viva y venenosa calle de San Juan de Letrán.

Te declaramos nuestro odio perfeccionado a fuerza de sentirte
 cada día más inmensa,
 cada hora más blanda, cada línea más brusca.
 Y si te odiamos, linda, primorosa ciudad sin esqueleto,
 no lo hacemos por chiste refinado, nunca por neurastenia,
 sino por tu candor de virgen desvestida,
 por tu mes de diciembre y tus pupilas secas,
 por tu pequeña burguesía, por tus poetas publicistas,
 ¡por tus poetas, grandísima ciudad!, por ellos y su enfadosa categoría de
 descartados,
 por sus flojas virtudes de ocho sonetos diarios,
 por sus lamentos al crepúsculo¹⁴⁹ y a la soledad interminable,
 por sus retorcimientos histéricos de prometeos sin sexo
 o estatuas del sollozo, por su ritmo de asnos en busca de una flauta.

Pero no es todo, ciudad de lenta vida.

Hay por ahí escondidos, asustados, acaso masturbándose,

¹⁴⁹ Es evidente recalcar este verso por emplear el crepúsculo en la tradición de cierta poesía. El cual, hecho con burla también se hermana a los versos de Valle en *Trilce* o en el mismo Gerardo Deniz con *Picos pardos*.

varias docenas de cobardes, niños de la teoría,
 de la envidia y el caos, jóvenes del "sentido práctico de la vida",
 ruines abandonados a sus propios orgasmos,
 viles niños sin forma mascullando su tedio,
 especulando en libros ajenos a lo nuestro.
 ¡A lo nuestro, ciudad, lo que nos pertenece,
 lo que vierte alegría y hace florecer júbilos,
 risas, risas de gozo de unas bocas hambrientas,
 hambrientas de trabajo,
 de trabajo y orgullo de ser al fin varones
 en un mundo distinto!

Así hemos visto limpias decisiones que saltan
 paralizando el ruido mediocre de las calles,
 puliendo caracteres, dando voces de alerta,
 de esperanza y progreso.

Son rosas o geranios, claveles o palomas,
 saludos de victoria y puños retadores.

Son las voces, los brazos y los pies decisivos,
 y los rostros perfectos, y los ojos de fuego,
 y la táctica en vilo de quienes hoy te odian
 para amarte mañana cuando el alba sea alba
 y no chorro de insultos, y no río de fatigas,
 y no una puerta falsa para huir de rodillas”¹⁵⁰.

Pero la alusión que más ejemplifica este versus entre el espacio rural y espacio citadino es las *Soledades* de Luis de Góngora. El poema narra en la “Primera soledad” -o soledad del campo- el exilio de un joven que está devastado -emocionalmente y físicamente- y llega a una playa en condición de náufrago. Después de haber sido literalmente vomitado por el mar, es encontrado por unos serranos. En la “Soledad segunda” -o soledad de las riberas- este joven cortesano,

¹⁵⁰ En *Poesía en movimiento*, 1986, p. 241-244.

náufrago, peregrino, ya errante, exalta la sabiduría de los hombres rústicos al haber obtenido ayuda de uno de ellos:

“Acogió el anciano a nuestro peregrino con la cortesía de un ciudadano, (llamó a sus hijas), y obedeciendo a su voz, se apartaron los juncos para dar paso a tres blancas hijas suyas, que estaban fabricando redes. Del huerto salen otras tres, cuya belleza es tal que presta púrpura las rosas y blancura a las azucenas”¹⁵¹.

También está la presencia de otro poema y escritor importante en la obra de Gerardo Deniz: *Anábasis* de Saint John-Perse. Posiblemente junto con Francisco de Quevedo y Luis de Góngora, Saint John-Perse sea otra de las figuras del canon del autor. *Picos pardos* tiene como modelo *Anábasis* por ser un poema épico contemporáneo que enuncia una multiplicidad de voces, de conocimiento enciclopédico:

“Todo protagonismo está aquí disperso, velado. Un Extranjero, un Exiliado, un Narrador, unos conquistadores, una historia manipulada, un pueblo explotado, en fiesta, en trabajo, sufriente, coros, intimidaciones, explosiones y conciencias. Se habla en todas las personas, desde la primera a la tercera, en singular y en plural, porque lo que se está exponiendo es el universo total del verbo”¹⁵².

Los personajes que viven-actúan en la gesta deniziana se expresan mediante diálogos y comentarios en elipsis, con argumentos que van definiendo el discurso general del poema: el amor exacerbado en de biorritmo melancólico. La guía de lectura se realiza gracias a un narrador omnisciente que funge como la voz poética, que a su vez es el personaje principal: *Aunque voy por tierra extraña / solitario y peregrino / no voy solo, me acompaña/ la canción del peregrino*¹⁵³. Ese personaje es un pícaro que circula en los sitios más comunes pero también azarosos de una ciudad abierta y llena de mensajes, producto de los carteles o los anuncios

¹⁵¹ Versión anotada de los versos 216 al 219 de la “Segunda soledad” o -soledad de la ribera- en *Soledades*, Madrid, Editorial Castalia, 1994, p. 453.

¹⁵² José Antonio Gabriel y Galán, “Aproximación en Saint John-Perse” en *Anábasis*, Madrid, Visor Libros, 2002, p. 32.

¹⁵³ Francisco A. de Icaza, “La canción del camino” en *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentada por Manuel Maples Arce, Roma, Poligráfica Tiberina, 1940, p. 65.

luminosos; nunca de la relación entre emisor-receptor. Esta voz, a su vez, recorre las calles de los barrios más ávidos de historias cotidianas, donde las panaderías son el sitio que cocina la turbia vida, degustada por los pobladores de la ciudad de México: *Cualquier camino lleva a Roma / y el concepto de Roma es muy extenso*¹⁵⁴.

El personaje es un Lázaro con aleación de voz nahuatlata que se moviliza en metro, por los parques, las plazas públicas, las tiendas departamentales, las fondas de comida corrida y sitios donde obreros, secretarias, estudiantes y burócratas -la nueva monarquía- hierven como sopa en la gesta cotidiana. En ese tránsito aparece el personaje femenino y principalísimo que moviliza la saga sentimental de la voz poética. Rúnika es la expresión sublime e ideal amorio -como la Eudora de Amado Nervo o la Fuensanta de Ramón López Velarde-. Rúnika, la mujer-enigma, es la representación del amor y la sensualidad que motiva al personaje principal a seguir creyendo entre los escombros de un mundo devastándose. Esta provoca que haya una exploración emotiva que defina a los poemas de contenido amoroso. Rúnika es recurrente a lo largo de la obra del autor, pero en este libro es medular. Encontramos que su misterio proviene de su nombre: Rúnika como la runa o lenguaje divino que por medio de los secretos o los susurros comunica. La mujer-lenguaje, reproductiva como la lengua: evocadora de significados. Al nombrarla, la magia se desata en el poema, el fenómeno textual y significativo se hace trascendente. También, remite a la cultura popular mexicana al semejarla a una deportista, corredora -Rúnika: running-, expreso en un comercial de zapatos deportivos realizado por la actriz mexicana Claudia Ramírez en la década de los ochenta. Rúnika por todos lados del poema ejercita el eje argumentativo de la hazaña comunal del libro. Es el *non plus ultra* de la femineidad reinante con zapatillas de lona blanca, recorriendo la urbe y en flashazos vista por los anuncios que visten muchas paredes:

“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 embonan a mis cangrejos nudistas, ponen un collar de uvas ácidas
a mis preocupaciones palpitantes. He aquí que

¹⁵⁴ Gerardo Deniz, “[12. Excelente comida entre consideraciones morales e históricas -sobre los artistas tísicos, p. ej.-, pero debe de reconocerse que Rúnika -ya mencionada es lo más trascendental de todo. Invocación inocente*]” en *Erdera*, p. 229.

todo me incumbe al mismo tiempo...»¹⁵⁵.

Como mencioné, Rúnika evoca distintos mundos semánticos: runa-gramática escandinava, runa-práctica mántica y running-corredora. Se convierte en una excusa del narrador para sublimar el objeto deseado y exacerbar el fetiche: una oda persistente hacia lo sensual-sexual femenino.

Pero esta crónica es más compleja de lo que parece. Por un lado, el personaje de Rúnika es el eje e hilo narrativo. Por el otro, hay una constelación de medianos y pequeños personajes que van formando el entramado general del libro. *Picos pardos* es una gesta cotidiana frente a un mundo decadente, como el que conocemos. La voz poética aproxima a la mirada del lector, los sueños que todo individuo, en un ambiente concurrido -como la ciudad-, quiere hacer pero no puede olvidar. La voz poética desea y evoca un par de deseos varios -el amor, la amistad, la afluencia económica-, pero en la cristalización de estos, solamente se quedan en la fantasía: ahí crea las parodias de sus personajes contextuales. Mientras habita una ciudad como la Ciudad de México, el narrador es un vasallo del amor de Rúnika y esta, lejana por ser otra fantasía, la ubica en una fortaleza porque es infranqueable llegar a ella. El sitio donde Rúnika existe se ubica en un imperio de la región denominada Qotar -o la colonia Satélite o La del Valle-. Ahí, un monarca -evidente jerarca que administra los fondos del erario público- delega todo sus deberes al visir. Este, es un viejo que casi es ornamental porque ya no se mueve, medio camina, casi gatea, no controla sus esfínteres y es la burla. La vejez y sus achaques le han hecho que coscorrónamente muestre su incompetencia, la del mandatario y la de los subordinados. El visir a su vez, tiene un hijo, el príncipe Saltamonti que también vive de las ganancias de su padre y que solamente se dedica a regar las plantas de marihuana que se fuma la mayor parte del día. A ellos, los acompaña Gabriela, la cenicienta, la sacerdotisa de la limpieza; otra mujer con actividades dentro de las narración más humanas y normales. Aquí a colación los versos de Francisco de Quevedo sobre mujeres, para ver esta diferencia entre las dos mujeres, Rúnika y Gabriela en Gerardo Deniz:

“Eran las mujeres antes
de carne y güesos hechas;

¹⁵⁵ “[14. Después de presenciar un ejecución fallida, Rúnika sigue creciendo.]” en *Erdera*, p. 233.

ya son de rosas y flores,
jardines y primaveras”¹⁵⁶.

Así, Gabriela es la contraparte de esa Rúnika, salvaje. Gabriela es la mujer de bajo perfil que cristaliza las fantasías del narrador mostrándola más accesible, terrena. Con todos estos, también aparecen unos guardias de seguridad que caricaturescos vigilan el recinto y también una tienda departamental. Este grupo de personajes representan la performática de la plataforma político-administrativa con la que conviene toda comunidad. La importancia que tienen, es sazonar ese ambiente citadino con las habituales problemáticas del dinero y las malas acciones del gobierno. Y no es gratuito que Rúnika esté ubicada en esa fortaleza, ya que eso simboliza la dinámica cortés del amor difícil, aún más porque es casi inalcanzable.

Hay otros personajes no menos importantes como una abuelita que si emitir mayores juicios sobre ella, anda por la saga entre tiendas departamentales, en el palacio Pardiez, etc. Viejecilla con problemas pulmonares o matrona en bata de dormir. La busga, indefinidamente va a la panadería a comprar siempre galletas rancias -caducas como el mundo, metaforiza el poeta-, atendida por un negro malhumorado, hablador y alcohólico. Cito unas líneas de Rimbaud sobre el prejuicio de la negritud y cómo Gerardo Deniz formula a su personaje:

“Sí, tengo los ojos cerrados a su luz. Yo soy un animal, un negro. Pero yo puedo ser salvado. Ustedes son falsos negros, ustedes maniáticos, feroces, avaros. Mercader, tú eres negro; magistrado, tú eres negro; general, tú eres negro; emperador, vieja comezón, tú eres negro: tú has bebido un licor no tasado, de la fábrica de Satán. Este pueblo está inspirado por la fiebre y el cáncer”¹⁵⁷.

Además, la presencia de otros personajes ambientales como vecinos, comensales en un negocio de comidas, un ropavejero, estudiantes en sus aulas, los obreros, los trabajadores administrativos, etc. Los cuales representan la parte real y menos soñadora del libro; y al ser más aterrizados le dan ese halo de familiaridad con el lector. También, estos muestran que una de las intenciones

¹⁵⁶ “Procura enmendar el abuso de las alabanzas de los poetas” en *Obra poética (II)*, Madrid, Editorial Castalia, 2001, p. 393.

¹⁵⁷ En *Una temporada en el infierno*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 25.

del libro es mostrar cómo existen y mellan los desgastes, producto de las jerarquías sociales donde la democracia se va debilitando. Todos integrados en un sainete surreal, haciendo evidentes los espacios públicos y sucesos a nivel comunidad.

Picos pardos es un libro que se delinea también por su retroalimentación con otros libros, otros autores, otras poéticas. Al ser un libro que trata sobre los devenires existenciales del ser contemporáneo con alegrías y pesares, el ideal femenino siempre está latente. La arquetipo de Rúnika -que como dice el autor: *es lo más trascendental de todo*¹⁵⁸- tiene claramente su cimiento en otros paradigmáticos personajes y motivos de la lírica universal. Los ejemplos son evidentes: la expresa Guiomar de Manuel Machado, Fuensanta de López Velarde y un poco la Francesca de Erza Pound.

“No sabía
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía,
o un hilo del claro día,

Guiomar, en dorado ovillo.
Tu boca me sonreía.
Yo pregunté: ¿qué me ofreces?
¿Tiempo en fruto, que tu mano
eligió entre madureces
de tu huerta?
¿Tiempo vano
de una bella tarde yerta?
¿Dorada ausencia encantada?
¿Copia en el agua dormida?
¿De monte en monte encendida,
la alborada
verdadera?

¹⁵⁸ “[12.]” en *Erdera*, p. 229.

¿Rompe en sus turbios espejos
 amor la devanadera
 de sus crepúsculos viejos?”¹⁵⁹.

Los poemas anteriores de Machado al igual que en algunos versos de Gerardo Deniz, denotan esa esperanza de vida por la existencia de la amada. El ambiente preferencial es el bucólico donde la primavera, como estación principal, hace que surjan los sentimientos más ardorosamente. El tiempo es fijo, pero hay una sucesión de los instantes más predilectos del día: el alba, el atardecer, la noche. Los amantes cumplen su función, la dama de señora y el varón del vasallo, de esta dama. También hay junto con lo primaveral un intenso sentimiento fértil de la unión de los amantes. La juventud a la vez como divino tesoro que sensualiza la relación ideal de los dos sexos. Pero finalmente el canto no es más que una jaculatoria a esa fantasía por poseer a la amada:

“Ahora querría conocer el camino que deduzco
 por la otra vertiente de este cuerpo enorme,
 bendecir la simetría de sus rótulas y marchar, mirando y respirando de
 reajo, tan despacio
 cual si ayudase a trasladar el ataúd de un diabético gordo,
 hacia el pecho par y párvulo, conciso
 (¿y cómo habrá cruzado Rúnika las alas por delante?);
 pero tendría que doblar la américa de esos pies añiados en conmovedor
 ñudo,
 lo cual es imposible sin que Rúnika despierte,
 en tanto el sonar de la lluvia de estrellas afuera se entrecruza
 con las muecas del éxtasis en este sublimado desposorio.)”¹⁶⁰.

Más significativa que Guiomar, es Fuenstanta¹⁶¹, la musa de Ramón López Velarde. Esta, se

¹⁵⁹ Manuel Machado con fragmentos de “Otras canciones a Guiomar” en *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 276-282.

¹⁶⁰ “[25. Éxtasis arriesgado dentro de la cama de Rúnika, dormida.]” en *Erdera*, p. 252.

¹⁶¹ José Luis Martínez menciona que el nombre real de Fuensanta era Josefa de los Ríos. En “Indagación

encuentra presente a lo largo de su obra, pero sobre todo en los libros *Primeras poesías (1905-1912)* y más reiteradamente en *La sangre devota (1916)*¹⁶². Gerardo Deniz como López Velarde materializa el deseo del amor en el nombre de un personaje femenino. Rúnika como Fuensanta son motivos de escritura y sobre todo, desencadenantes de un lirismo emotivo basado en el entusiasmo descriptivo.

“A fuerza de quererte
me he convertido, Amor, en alma en pena.
¿Por qué, Fuensanta mía,
si mi pasión de ayer está ya muerta
y en tu rostro se anuncian los estragos
de la vejez temida que se acerca,
tu boca es una invitación al beso
como lo fue en lejanas primaveras?
Es que mi desencanto nada puede
contra mi condición de ánima en pena
si a pesar de tus párpados exangües
y las blancuras de tu faz anémica,
aún se tiñen tus labios
con el color sangriento de las fresas.
A fuerza de quererte
me he convertido, Amor, en alma en pena,
y en el candor angélico de tu alma
seré una sombra eterna...”¹⁶³

La voz enamorada expresa intensamente la pérdida de la vitalidad ante un estado de ansiedad ocasionado por el deseo y la falta de cercanía del objeto amado. Ansiedad por la tentación de saberla cercana pero distante. El binomio ausencia-presencia corrompe la tranquilidad vista por

de las figuras femeninas”, *Obra poética* de Ramón López Velarde, México, FCE/UNESCO, 1998, p. 405.

¹⁶² Ambos libros y el resto de la obra poética de Ramón López Velarde se encuentran en *La suave patria y otros poemas*, México, FCE, 2009, p. 86.

¹⁶³ Ramón López Velarde, “Tema II” en *Op. cit.*, 2009, p. 86.

ejemplo, en las canciones dedicadas a Guiomar de Machado. La voz poética en López Velarde no contempla su entorno sino que excede su atención en la figura femenina. Taciturno, el amador es un extranjero de su propio cuerpo y navega por la inconsciencia. Sufre como también en los poemas de Gerardo Deniz se observa:

“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 a mis cangrejos nudistas, ponen un collar de uvas
 ácidas
 a mis preocupaciones palpitantes. He aquí que
 todo me incumbe al mismo tiempo.”¹⁶⁴.

Esta ansiedad se intensifican claramente por el paradigma de belleza que señala el enamoramiento. La mujer blanca, pálida, de ojos grandes labios rojos, cuerpo casi esculpido. Pero también el poder de la palabra que dice cosas significativas en esta relación devota que tiene la voz poética:

“¡Ay de Dios, que tu palabra
 me tiene embrujada
 el alma!
 mi lírica
 adolescencia
 y tu existencia
 gitana
 se dicen en la ventana
 cosas
 de amor y buenaventura
 en estas noches lluviosas.
 Juran por Cristo, venerables dueñas,

¹⁶⁴ “[14.]” en *Erdera*, p. 234.

que quien llora en el vientre de la madre
 conoce del futuro; tú gemiste
 antes de que nacieras, y por eso
 tus artes de gitana me iluminan
 en los discursos de tu voz profética.
 Me haces la caridad de tu palabra
 y por oírte hablar quedan las cosas
 enmudecidas religiosamente,
 y yo me maravillo del concepto
 que en tu boca, Fuensanta, se hace música,
 y me quedo pendiente de tus labios
 como quien se divierte con cristales”¹⁶⁵.

Ezra Pound compone a propósito del objeto amado una cólera por desgastar el nombre de la misma en sitios ordinarios:

“Saliste de la noche
 Con flores en las manos.
 Vas a salir ahora del tumulto del mundo,
 De la babel de lenguas que te nombra.
 Yo que te vi rodeada de hechos primordiales,
 Monté en cólera cuando te mencionaron
 En oscuros callejones.
 ¡Cómo me gustaría que una ola fresca cubriera mi mente
 Que el mundo se trocara en hoja seca,
 O en un vilano al viento,
 Para que yo pudiera encontrarte de nuevo
 Sola!”¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Ramón López Velarde, “Tu voz profética” en *Op. cit.*, 2009, p. 89.

¹⁶⁶ “Francesca” en *Antología*, Madrid, Visor, 1983, p. 25.

La mujer se convierte de nuevo en una fantasía, en un sueño y muta en otras materias. Hay una insistencia terca por evocarla en las referencias más variadas:

“La carne del buen champiñón imita en consistencia a la de Rúnika;
 si una noche de lluvia, aunque fuese de asteroides,
 los hongos se pusieran de acuerdo, asamblea en el parque belverde,
 fundirían sus testas galantes en curvaturas más glúteas y atrevidas.
 Los gimnastas tempraneros hallarían, engarzada en el césped, húmeda de rocío,
 una gran muchacha-carne-de-hongo, desnuda y casi bocabajo, si bien
 –eso es lo malo– aferrada al humus de pies a cabeza; sin cabello
 tampoco. Y gélida”¹⁶⁷.

*

“Figura de danza.
 Y sandalias ebúrneas
 Oh, mujer de mis sueños, Ninguna hay como tú entre las
 danzarinas,
 Ninguna de pies tan ligeros.
 No te encontré en las tiendas,
 En las rotas tinieblas,
 Ni en la fuente,
 Entre las mujeres con cántaros.

Tus brazos son como el vástago bajo la corteza,
 Tu rostro como un río de luces”¹⁶⁸.

Picos pardos en voz de su narrador repito, muestra un escenario de personajes interconectados y evocadores de otros textos: Claudia Ramírez, la cenicienta –Gabriela-, Lazarillo -la voz poética-,

¹⁶⁷ Gerardo Deniz, “[27. Entremés acerca de las costumbres y posibilidades de los hongos.]” en *Erdera*, p. 254.

¹⁶⁸ Ezra Pound, “Figura de danza” en *Op. cit.*, 1983, p. 33.

etc. La relación entre a temperatura de estos y los espacios de cómo el adentro y el afuera proporcionan una visión melancólica e irónica. La mofa y la burla se mutan hasta ser deseo y nostalgia. *Picos pardos* como bitácora de apuntes o un libro de viajes-aventuras, es un libro que se compone de sensaciones básicas que aparentemente es solamente picardía. Creo que también colinda la ternura suave para mostrar una melancolía tímida¹⁶⁹. Los poemas entonces son una crítica cultural desde un sistema anímico que encaran temas recurrentes en la historia del arte; frente a escenografías que son salvadas gracias al poderoso hechizo de la creatividad-imaginación del autor. Resúmenes de parodias y caricaturizaciones del modo de vida -hispanico-latinoamericano- que confrontan a las mismas prácticas culturales con la tradición del cuál surgen.

Así, las poéticas del autor podríamos enlistarlas. Una es la de los humores corporales, que recuerdan al verso quevediano de *somos polvo, somos nada*. La poética amatoria presente desde la expresión de los malestares más ciudadanos que fondean una preocupación por mantener la fraternidad. El temperamento del libro se vislumbra tanto como los malestares intestino-estomacales hasta sensaciones y conceptualizaciones subjetivas. *Picos pardos* es organismo de reacciones anímico-químicas de la voz/narrador/poeta que tras los poemas, la sonrisa, la risa o la carcajada son cualidades que rozan hasta la sorna o la inconformidad: *detrás de sus poemas siempre hay un desencanto profundo unido al goce y encanto profundos por las cosas*¹⁷⁰. Expresiones al estímulo de la creación y de la espesura citativa que producen en este libro, muestran la intersección donde la tradición cambia y lo viejo comienza a ser nuevo:

¹⁶⁹ José María Espina a propósito de la devoción hacia Rúnika y la voz poética que le canta de encanto, dice en “Cartografía de un poeta: el sí negativo”: *hay en GD el encuentro de una poesía sin esperanza que dice: no aguanto la desesperanza, me da desesperación*. También Víctor Manuel Mendiola en “Gerardo Deniz: la risa loca”, considera que desde el título del libro, otorga “símbolos” para interrelacionar el ludismo, la ironía y lo humoral. Josué Ramírez en “Deniz o la fe agnóstica” agrega que como las expresiones fisiológicas y humorales, esa parodia del mundo se torna un vehículo de ironía que no se emplea solamente como recurso literario, sino que tiene un fin poético: político. De eso el tratamiento de los procesos cognitivos de la poesía en discusión con el estado de las “cosas”, atravesando intersticios por medio de la burla, confirmando la existencia de aquéllas que se van o se habían negando. Así, el humor, la risa-carcajada ya no resultan, sólo reacciones ante estímulos sino catalizadores de esa desesperación de la que habla Espinasa y que arroja a la voz poética a los senderos de la periferia existencial.

¹⁷⁰ Pablo Mora, *Gerardo Deniz y el contracrepúsculo*, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1993, Tesis de licenciatura, p. 29.

“¡Noche de picos pardos! Tantos preparativos ¿irán a derivar, zaga de una ofelia política,
 hacia una madrugada sin ton ni sueño? Tal se diría.
 Mas alterar el curso de la historia nadie puede,
 a no ser, si acaso, una mujer de rompe y rasga,
 de esas que atrapan al destino por las mechas,
 lo sujetan plantándole una rodilla en el espinazo
 y en el acto le extirpan la próstata para venderla al peso”¹⁷¹.

Entre dos momentos específicos: el de la tradición y el actual; la voz poética es devota a la mujer-ente-objeto-de-deseo que se explayan en añoranzas que conducen al foso de la desesperanza y la idealización: *Mojando pan en el aceite de soya pienso en las amantes / abandonadas por sus amantes, con lo cual / –afirman poetas pastosos– / alcanzaré esclarecimientos decisivos*¹⁷².

O como canta Octavio Paz:

“Amor, amor, ¡qué sombras nos primen!
 ¡qué fértiles incendios en la noche
 nos cubren de presagios y llamas!
 ¡qué silenciosos nos ciñen y destruyen!
 ¡qué derrotas, amor, o que victorias,
 nos alzan, frutos ciegos, en su oleaje,
 en su océano de sombras y de nada!”¹⁷³.

En este rompecabezas ni el poeta-nauta¹⁷⁴ ni su amor se salvan porque es el precio de la errancia

¹⁷¹ Gerardo Deniz, “[26. El visir continúa indeciso, el príncipe Saltamonti asustado. Exclamación: lo inevitable en la historia.]” en *Erdera*, p. 253.

¹⁷² “[12.]” en *Erdera*, p. 230.

¹⁷³ Octavio Paz, “Raíz de hombre” en *Antología de la poesía mexicana moderna*, 1940, p. 419.

¹⁷⁴ “La teoría burtoniana de la intertextualidad implica que el intertexto es el lugar de viaje en que el lector se hace viajero, y la característica fundamental del inter-viaje es el que el lector-viajero se pierde en el texto para luego volver a encontrar el camino por medio de su sistema –una región textual– que va

y la subversión. *Picos pardos* concluye con un sólido argumento que metafóricamente muestra al libro como mundo: *la poesía es un mercado de sustancias pegajosas*¹⁷⁵. Irónica parodia mientras el amor y la ternura le aluden al lector-espectador la siempre recurrente tragedia que es la vida. Concluyendo pues que *Picos pardos* no se define por una escritura hermética o difícil. Es una escritura que estimula y hace partícipe al lector al completar el andamiaje del libro. Lectura en rompecabezas, guiada por Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Saint John-Perse, Ramón López Velarde, César Vallejo, Tolhaussen, enciclopedias, manuales de zootecnia, la tabla de los elementos químicos, diccionarios médicos, expresiones populares *-andarse de picos pardos, tirar la bartola, pero la tenemos buena-* y lo popular. Es una *obra abierta que detenta hacia muchos sentidos porque es simbólica*¹⁷⁶. El sentido y el mundo del libro se evidencia porque hay una estrecha vinculación entre el saber y la experiencia de lo popular y lo culto. Dicho en otras palabras, esa vinculación es la propuesta actual de hacernos evidente la hibridización que finalmente encuentra en ciertas voces o artistas, definición e identidad a poéticas de este tipo. Así, el uso de neologismos, inversiones gramáticas, interpolaciones semánticas, vocablos con carencia de significación, distintos niveles lingüísticos: *¿Qué se llama cuando heriza nos?*¹⁷⁷; nos ofrece no solo un uso histórico de la forma lírica, sino que nos otorga un diagnóstico del quehacer de la lírica latinoamericana frente a la memoria de otras escrituras. El desconcierto, la complejidad, el hermetismo, la opacidad son y serán muletillas ante una imposibilidad lectora: *Es cierto que Gerardo Deniz es un destructor que se alimenta de la destrucción, pero también*

conociendo poco a poco múltiples lecturas” en *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Editorial Anthropos, Barcelona, 2008, p. 123. Aquí es interesante mencionar algunos versos del poeta brasileño Haroldo de Campos al mostrar el tópico del viaje como motivo de escritura en universos centrífugos en el espacio gráfico de la página: “y comienzo aquí y peso aquí este comienzo y recomienzo y sopeso y arremeto y aquí me meto cuando se vive bajo la especie del viaje lo que importa no es el viaje sino el comienzo por eso pienso por eso comienzo a escribir mil páginas escribir miliunapáginas para acabar con la escritura para comenzar con la escritura para acabarcomenzar con la escritura por eso recomienzo por eso arremeto por eso tejo escribir sobre escribir es el futuro del escribir sobrescribo sobresclavo en miliunanoches miliunapáginas o una página en una noche que es lo mismo noches y páginas enciman ensimisman donde el fin es el comienzo donde escribir sobre escribir es no escribir sobre no escribir y por eso comienzo descomienzo por el descomienzo desconozco y cotejo un libro donde todo sea fortuito y forzoso un libro donde todo sea no esté ya sea un ombligodelmundolibro un ombligodelibromundo un libro de viaje donde el viaje sea el libro el ser del libro es el viaje por eso comienzo pues el viaje es el comienzo”. En *Galáxias*, trad. Reynaldo Jiménez, Montevideo, La Flauta Mágica, 2010, sin página.

¹⁷⁵ Del poema “Antistrofa” integrado en el libro *Adrede en Erdera*, México, FCE, 2005, p. 47-50.

¹⁷⁶ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, traducción de José Bianco, México, Siglo XXI Editores, 2006, p. 52.

¹⁷⁷ César Vallejo, “II” en *Trilce*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 48.

*levanta con las piedras derrumbadas, y propone, con ellas, nuevas construcciones*¹⁷⁸. Vitalidad: poesía que se construye desde los escombros, con los sobrantes o los residuos de la tradición.

II. Los libros de Gerardo Deniz

*Adrede (1970)*¹⁷⁹

La primera edición del libro se publicó en Joaquín Mortiz, en la colección Las dos orillas en 1970. El libro abre con una dedicatoria a Octavio Paz: *O voyeur dans le vent jaune, gout de l'âme*. Así, los poemas utilizan un epígrafe del texto introductorio del apartado *¿Águila o sol?* del libro *Libertad bajo palabra* del nobel mexicano:

“¡Adolescencia, tierra arada por una idea fija, cuerpo tatuado de imágenes, cicatrices resplandecientes! El otoño pastoreaba grandes ríos, acumulaba esplendores en los picos, esculpía plenitudes en el Valle de México, frases inmortales grabadas por la luz en puros bloques de asombro. Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?”¹⁸⁰.

El apartado “Poemas”¹⁸¹ son de índole bipartito, donde plantea contradicciones y negaciones conceptuales: *que no se puede acariciar sin que se acaricie*. Más adelante: *estás hecha de muchas palabras, pero no eres ninguna*¹⁸². Muy paciano al recordarnos:

“Busco unas manos,
una presencia, un cuerpo, lo que rompe los muros
y hace nacer las formas embriagadas,
un roce, un son, un giro, un alas apenas:”¹⁸³.

¹⁷⁸ Fernando Fernández entrevistado por Pablo Mora en la Tesis de licenciatura UNAM, *Gerardo Deniz y el contracrepúsculo*, 1993, p. 13.

¹⁷⁹ Para las referencias expresas de los poemas de Gerardo Deniz me referiré a la obra poética del autor, *Erdera*, México, FCE, 2005, p. 9-89. En la cita pondré en algunos casos, el título del poema, el apartado perteneciente y número de página.

¹⁸⁰ “¿Águila o sol?” en *Obra poética I (1935-1970)*, México, FCE/Círculo de Lectores, 2006, p. 145.

¹⁸¹ en *Erdera*, p. 13-24.

¹⁸² “I” en *Erdera*, p. 13.

¹⁸³ Octavio Paz, “Otoño” en *Libertad bajo palabra. Obra poética 1935-1957*, México FCE, 1983, p. 54.

En el segundo poema que arranca *Adrede* los versos:

“Quisiera verte mirar, isla desnuda, la estela del día en la noche,
líquido resplandor que se desdice, pregunta que escapa y cae al pozo y el pozo no
rebosa,
que sombra sobre sombra sólo es sombra”¹⁸⁴.

Que se asemeja en motivos poéticos como el agua que es la fuente de nacimiento. Así como el valor e ideal de la belleza en la mujer que surge de las aguas del amor:

“Lates entre la sombra, blanca y desnuda: río.
Canta tu corazón, alza tus pechos, y arrastra entre sus aguas
horas, memorias, días, despojos de ti misma.
Entre riberas impalpables huyes, mojado las arenas del silencio”¹⁸⁵.

El lirismo se intensifica al evocar lo bucólico de la tierra húmeda, la noche, las riberas, la fauna entre las gacelas, los caimanes, pájaros y los follajes entre la escenografía idílica. Asimismo, confluyendo el discurso de los paraísos naturales en complemento con la emotividad individual; y el discurso de la crítica del ser, su anteponerse ante la cosa recordarnos la imagen atónita del agua de Gorostiza entre *muros de agua / surco abierto al tiempo*¹⁸⁶. Pero a la vez, afirmando la oda hacia los polisignificados del cuerpo femenino:

“Toca tu desnudez en el agua, desnúdate de ti, llueve en ti misma, mira tus
piernas como dos arroyos, mira tu cuerpo como un largo río,
son dos islas gemelas tus dos pechos, en la noche tu sexo es una estrella, alba, luz
rosa entre dos mundos ciegos,

¹⁸⁴ “II” en *Erdera*, p. 14.

¹⁸⁵ Octavio Paz, poema “I” de *Noche de resurrecciones* del apartado *Bajo tu clara sombra*, *Op. cit.*, 2006, p. 37.

¹⁸⁶ “IV” en *Erdera*, p. 15.

mar profundo que duerme entre los mares”¹⁸⁷.

Así lo silente, el silencio, la mudez y el sigilo se convierten en valores que toma el espacio mental de la voz poética al exaltar quietamente su tránsito en la ribera que predice en la arena un agua de mar que llega siempre bañada de estrellas y recomenzada. Como también estos atributos de la naturaleza se muestran en la égloga *La siesta de un fauno* de Mallarmé; citados algunos versos en el poema *De mayo*¹⁸⁸. Siendo el epígrafe lo que a continuación el fauno dice: *Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront / Par leur tresse nouée aux cornes de mon front*. En español: ¡Peor! me arrastrarán otras hacia la vida / por la trenza a los cuernos des mi frente ceñida¹⁸⁹. Donde parte importante del desarrollo lírico cae y reposa en las ninfas, ficciones ahora al extender su videncia en la cotidiana figura femenina. Tal, complemento, la mujer idealizada siempre es un poco ausente: dormida, callada, yéndose, llegando; entre el barullo de los sonidos propicios de la noche en la amanecida por el desvelo –amoroso-: *me amanece la noche tan distante*¹⁹⁰. O como en paradigmáticos versos -del 65 al 72- de *El Sueño* de Sor Juana, reflexivos sobre el estado de la inquietud al soltar las amarras de la máquina humana:

“Éste, pues, triste son intercadente de la asombrada turba temerosa, menos a la atención solicitaba
que al sueño persuadía;
antes sí, lentamente,
su obtusa consonancia espaciosa al sosiego inducía
y al reposo los miembros convidaba”¹⁹¹.

Poemas lumínicos entre una ambivalencia -que no versus- y la oscuridad de la luz o la luz en plena oscuridad como esa *luz silvestre se desboca*¹⁹². Plenitud de las palabras que son claves en la configuración del fotograma de la vida. La mujer de nuevo, desnuda, desgajada, sin recovecos

¹⁸⁷ Octavio Paz, poema “III” de *Bajo tu clara sombra* del apartado *Bajo tu clara sombra*, *Op. cit.*, 2006, p. 34.

¹⁸⁸ En *Erdera*, p. 18.

¹⁸⁹ Stéphane Mallarmé, *Antología*, Madrid, Visor, 1971, p. 59.

¹⁹⁰ “I” en *Erdera*, p. 18.

¹⁹¹ “Primero sueño” en *Obras completas*, México, Porrúa, 1972, p. 184.

¹⁹² Apartado 2 del poema “De Mayo” en *Erdera*, p. 19.

es las cinco fases de la luna: temporal, transitoria, fenomenal y necesaria. Desvaída o cenicienta como Gabriela, la sacerdotisa del palacio Pardiez en *Picos pardos*¹⁹³; da alimento espiritual al canto del poeta que nos afirma que no sólo de pan vive:

“Porque vivir de pan y de ocasiones,
de premuras y yemas vegetales,
se me vuelve un derroche de vocales
huérfano sin sabor y sin razón”¹⁹⁴.

Prosiguen los epígrafes, en el poema Ruina: ...*que a ruinas y a estragos / sabe el tiempo hacer verdes halagos*¹⁹⁵. Que a su vez, pertenecen a la “Soledad primera”¹⁹⁶ de Góngora.

En otro apartado *Adrede*, el apartado *Postergados*¹⁹⁷ presenta una serie de poemas que se distinguen de los anteriores por el uso de títulos largos, explicativos, a modo de resumen del poema: “DISCURRE EL AUTOR ACERCA DE LAS VELEIDADES DE LA FORTUNA AL GUSTAR UN CALAMAR ADEREZADO, QUE SE ATREVIÓ POR LA BAHÍA DE VIGO Y ASÍ TERMINO SU EXISTENCIA DE MISERA MANERA”. Atributo que será usado posteriormente en otros poemas, pero que será peculiar esta forma de titular en *Picos pardos*: “[1. Prólogo mientras acaba de entrara el público.]”¹⁹⁸. Y en ese inicio, el primer poema sobresale la referencia hacia el azar que llevó al calamar hasta la boca del comensal:

“Hábil en nados y en la huida diestro,
el azar lo llevó por la bahía:
sin conocer el sol, y en compañía,
es hoy, como el azar, regalo nuestro”¹⁹⁹.

¹⁹³ Integrado también en la obra completa *Erdera*, p. 213-164.

¹⁹⁴ Apartado 4 del poema “De Mayo” en *Erdera*, p. 20.

¹⁹⁵ En *Erdera*, p. 22.

¹⁹⁶ Versos 220 y 221 en *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 243

¹⁹⁷ En *Erdera*, p. 25.

¹⁹⁸ En *Erdera*, p. 215.

¹⁹⁹ “DISCURRE EL AUTOR ACERCA DE LAS VELEIDADES DE LA FORTUNA AL GUSTAR UN CALAMAR ADEREZADO, QUE SE ATREVIÓ POR LA BAHÍA DE VIGO Y ASÍ TERMINO SU EXISTENCIA DE MISERA MANERA” en *Erdera*, p. 25.

Entonces el cuatro verso de la estrofa nos recuerda “Un golpe de dados jamás abolirá el azar”:
 JAMAS / AUNQUE LANZADO EN CIRCUNSTANCIAS / ETERNAS DESDE EL FONDO
 DE UN / NAUFRAGIO²⁰⁰.

Con lo cual, este apartado de la sutileza del tono suave y reflexivo de los poemas anteriores; cambiará al tono de burla, escarnio. En el poema “Díptico” existe un afán geográfico al mencionar lúdicamente entidades de la república mexicana como personajes: *Chihuáhuída*, *Campéchida* y *Colifunto* como Chihuahua, Campeche y Colima respectivamente. Prosigue con la burla al críticas los generosos sueldos de eminentes científicos -algunos nombres de personajes históricos frecuentes en su obra-:

“Aunque seas barril gelatinoso
 con tu jeta de gárgola mal hecha,
 te aseguro que el sebo te aprovecha
 para ser un científico glorioso”²⁰¹.

En el siguiente poema al citado y del mismo título, la primera parte; tiene una estrofa que remite a la frase el que no cae resbala con una variante: *en este mundo quien no cae, resbala*²⁰². Otorgando -en la primera de muchas afirmaciones también en toda su obra- al saber popular de las frases, dichos o refranes su utilidad social. La segunda parte del poema abre con dos epígrafes. El primero, es de Alfonso Reyes, en el poema “Dice Hera”: —¡*Corre Atenea, que se va la gente!*²⁰³. El segundo es de una frase de latín jurídico de Quinto Horacio Flaco en *La epístola de los Pisones* y que Gerardo Deniz apunta: *Quandoque bonus dormitat Homerus*. Refiriendo que hasta los más grandes ingenios cometen fallas. Recordándonos el refrán: *no hay*

²⁰⁰ Mallarmé, “Un golpe de dados” en *Op. cit.*, 1971, p. 129.

²⁰¹ Apartado 2 del poema “Díptico” en *Erdera*, p. 27.

²⁰² Apartado 1 del poema “Díptico” en *Erdera*, p. 29.

²⁰³ Es de interés mencionar que Gerardo Deniz editó dos veces una antología de poemas de Alfonso Reyes bajo el título *Una ventana inmensa*. La edición que conozco en físico es la de 2004, editado por publicaciones de la UANL. La primera por tanto solamente aparece citada en la obra general del autor pero no se encuentra en venta, salvo uno par de ejemplares en estantes de bibliotecas universitarias. La cita proviene de la edición de 2004, p. 206.

*caballo por bueno que sea que no tropiece*²⁰⁴. El poema por tal, presenta un diálogo entre Reyes y Homero, diciéndole el primero que no duerma porque si no lo encontrará en aprietos.

El poema “Casi anónimos” abre con un subtítulo en mayúsculas y en idioma italiano: *VEDI NAPOLI E POI MUORI*²⁰⁵. Tiene un principio una referencia a la cultura pop al recordar un filme italiano de los años sesenta. Pero además, el sentido muestra una relación de imaginaria carnal como si fuese un ejercicio de enseñanza gramática. Por un lado el verso: *juro no hablar del sol ni de la rosa*. Tal, nos recuerda algún verso de cualquier soneto de la tradición hispanoamericana. La rosa, tema, motivo e imagen de siglos de poesía altera al poeta que preocupado por convertirse en anticuado nos lleva hasta los versos alentadores y fraternales de José Martí: *Cultivo una rosa blanca, / en junio como en enero, / para el amigo sincero, / que me da su mano franca*²⁰⁶. Todo con la nomenclatura ideal para poder alcanzar una analogía amorosa con los azares constructivos del lenguaje: *¿Ignoras las nociones generales? / Mejor: antes de entrar en inflexiones / te impondré las labiales y las dentales*²⁰⁷. Como también comparte el poeta Paulo Leminski en su poema “El asesino era el escriba (cuento semiótico)”:

“Mi profesor de análisis sintáctico era el tipo de sujeto inexistente.
Un pleonasma, el principal predicado de su vida,
regular con paradigma de la 1ra conjugación.
Entre una oración subordinada y un adjunto adverbial,
no tenía dudas: siempre encontraba una manera
asindética de torturarnos con una aposición.
Se casó con una regencia.
Fue feliz.
Era posesivo como un pronombre.
Y ella era bitransitiva.
Intentó irse a EUA.

²⁰⁴

Sobre los refranes y sus variantes ver Herón Pérez Martínez, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, Zamora, COLMICH/CONACULTA, 2002, p. 30.

²⁰⁶ “Cultivo una rosa blanca” en *Ocho siglo de poesía en lengua castellana*, México, Porrúa, 2001, p. 437.

²⁰⁷ En *Erdera*, p. 30.

No se pudo.
 Encontraron un artículo indefinido en su equipaje.
 La interjección del bigote declinaba partículas expletivas,
 conectivos y agentes de pasiva, todo el tiempo.
 Un día, lo maté con un objeto directo en la cabeza”²⁰⁸.

Finalmente, el poema que cierra todo el apartado muestra otro tipo de intereses que al autor comienza a desbaratar: la teoría económica, la filosofía material y la historiografía. También, la presencia de un femenino y potencial en imagen de una doncella *-altiva, quisquillosa, adolescente-* que será una de sus preocupaciones a lo largo de su obra y más materializada en su libro *Picos pardos*.

*Estrofa*²⁰⁹ se titula el tercer apartado que se compone de un solo poema largo que abre con dos epígrafes que van delineando las lecturas del poeta: *¡Oh inteligencia, soledad en llamas!* del ya citado poema *Muerte sin fin*; y *What seas what shores what granite islands towards my timbers / And woodthrush calling through the fog / My daughter*²¹⁰ del poema *Marina* de T. S. Eliot. El poema tiene como espacio de nuevo lo abierto, la naturaleza: el mar, el risco, el agua, los pájaros marinos, los límites de la Artántida, los nidos a la deriva. Desde el mar hasta tierra se convierte en sensualidad donde agua y fuego tienen el mismo origen, símbolo: *La lima del polvo / abrasa los escudos / y la ciudad se enciende*²¹¹.

Variación y desquite presenta al final de los poemas títulos de piezas entre paréntesis del compositor francés Maurice Ravel: *(Ouisseux tristes) / (Noctuelles)*²¹². Además de compartir el gusto geográfico en la mención de lugares existentes en variados puntos del planeta: Borneo, San Sebastián, Tamerlán, Bizancio, Algol, Kallikak. Que más allá de un simple juego de evocación es una especie de omnipresencia o desdoblamiento de la voz poética por transitar en la magnitud

²⁰⁸ En *Aviso a los naufragos*, Oaxaca, Ed. Calamus, 2006, p. 75.

²⁰⁹ Editado en México por SEP/FCE, 1983, en *Erdera*, p. 119.

²¹⁰ El verso en español dice: “Qué mares qué costas qué islas de granito contra mis cuerdas / Y el zorzal llamándome a través de la niebla / ¡Hija mía!” en la traducción de Nicolás Salerno. E- archive: http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D12522%2526ISID%253D494,00.html

²¹¹ En *Erdera*, p. 36.

²¹² “Tarde” en *Erdera*, p. 37.

del tiempo imaginario. A la vez, cito: *Navegar es necesario*²¹³. Es la primera referencia expresa de la tesis vital sobre la poesía como tránsito en y fuera del poema y la poesía. Donde los elementos del amor en espacios naturales donde la flora y fauna marina proponen un ideal de relación mente/cuerpo/emotividad en el descanso, la calma y el detenimiento también la densidad:

“Cuando volvamos con la arena en las costuras
no rescataremos nuestra engorrosa porción de eternidad
ni consumaremos una inoportuna coincidencia de los opuestos,
pero aceptando con todo esfuerzo toda dualidad, sumisos a estar barata finitud –ni
siquiera enamorados, sobre el rectángulo de almidón, en el cuarto,
apresuradamente oscurecido
a medias,
gozaremos de la manera más vil”²¹⁴.

Aquí es cuando la escritura deniziana se manifiesta con una sutileza lírica que se expande hasta lo conversacional del habla cotidiana. Y resulta ser clara en el sentido pero complejo en la formación del verso por su extensión larga que además propone varias ideas y parecería una frase. Además, en los motivos amorosos-femeninos -como masculinos- descubre que *el amor todo lo puede*, un poco. Resulta ser muy melancólico. De nuevo la mujer es muchas cosas: un códice de Bizancio o la algarabía de pájaros cuando tiembla la tierra. La mujer y el cuerpo femenino desde la perspectiva estético-antropológica al descubrirlo como materia y sensibilidad de fragua cultural; así como suceso de la naturaleza que se materializa en los sentidos de los elementos naturales.

Antiestrofa es otro de los apartados que ejemplifica muy bien la forma de escritura de Gerardo Deniz: digresiones que se convierten en citas expresas o referencias lejanas a algún hecho histórico, un personaje, un suceso meteorológico, una flexión lingüística o una simple frase muy usada en el vocabulario mexicano. Todo como una excusa para de nuevo ser el amor el motivo

²¹³ “Sentimental” en *Erdera*, p. 41.

²¹⁴ “Impenitencia” en *Erdera*, p. 42.

principal en que gire el poema que compone el apartado. Menciona el mito de Godiva: *reconocer el relincho de Godiva / así el amante saliva del amante*²¹⁵; recordando un verso terrible de *Picos pardos*: *Mojando el pan en el aceite de soya pienso en las amantes abandonadas por sus amantes*²¹⁶. Personificando a la par a la poesía, expresando una contundente y profunda reflexión en la obra deniziana sobre la escritura poética: *–Poesía la llamarán, oh indecisa / mordiéndose los labios cada pocas palabras*²¹⁷. Con conceptos como el lenguaje, la historia o el ser; que más allá de su permanencia implícita en la construcción del mundo, trascienden al momento de la crítica hacia más allá de ello:

“y el Ser / la hipóstasis del verbo auxiliar, la Historia /
tan discutible como al penúltimo empalado sobre el Bósforo /
y la Poesía /
un mercado de sustancias pegajosas”²¹⁸.

Así, este poema de extensión larga de nuevo abunda en el amor como acto de fe. La paciencia como un valor que al espectador lo hunden en un bosque urbano y comunal entre las dubitaciones sobre el ser: la vida, la historia, la lengua. Terminando en la nada reflexiva, emotiva y activa sobre la situación que supone el mero error de racionalizar lo afectivo.

Ocasiones se compone de poemas donde la burla está un poco ausente y se tiñen de pesadez, seriedad. El espacio de los mismos son las calles abarrotadas de gente, los portales urbanos, las atmósferas del cotidiano de las emergentes ciudades de diseño. Donde la mención de ciertos libros sagrados focaliza en el evidente caos de esos espacios llenos pero desolados: *los planetas hojean textos indigestos –biblias, coranes, rigvedas–*²¹⁹.

El apartado *Épodo* abre con un epígrafe que más allá de avisar, da pistas, guía sobre lo que sucederá en el poema; es un paréntesis que muestra aparentemente dos textos desasociados -el

²¹⁵ En *Erdera*, p. 47.

²¹⁶ “[2.]” en *Erdera*, p. 230.

²¹⁷ En *Erdera*, p. 48.

²¹⁸ En *Erdera*, p. 48.

²¹⁹ “Nocturnal” en *Erdera*, p. 51.

epígrafe y el poema como tal-. Así, el inicio del poema nos sorprende con el siguiente verso: *Pisale el rabo al tigre de papel o de encaje, dales lilas a la niñas*²²⁰. Con esto nos recuerda al paradigmático verso de Enrique González Martínez: *Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje*. Verso que repercutió en las discusiones en torno a la escritura poética como emulación de las formas consagradas. El cisne, la figura que representó la belleza para los modernistas y con Darío a la cabeza; era la excusa de González Martínez en el poema para tornar la poesía más experimental y única. Cito la segunda estrofa del poema:

“Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vaya por acordes con el ritmo latente
de la vida profunda. Y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje”²²¹.

Contrario a lo que Gilberto Owen escribió en “Elogios al cisne”:

“¡Qué bello cisne,
cómo adora el estanque
donde se exhibe!

¡Qué lento nada!
Parece la luna llena
besando el agua.

¡Qué suave avanza,
así como el lucero
de la mañana!

¡Cuánta elegancia,
luce como un barquito

²²⁰ En *Erdera*, p. 59.

de concha nacar!

¡Es su hermosura,
como casta magnolia
que se desnuda!”²²².

Un poema donde convive Werter con sus cuitas, Rómulo –ruin-, la loba, San Antonio, la Inmaculada Concepción, el compositor español Hilarión Eslava, entre otros. Burlándose a la vez de la solemnidad de la literatura: *huele a pescado, hermano; será literatura*²²³.

El apartado que le sigue, *Ásperos* se compone de una serie de poemas donde se plantean anécdotas de personas de la historia, la literatura o la cultura en general. Así como de efemérides mezcladas con imaginarios que podrían suceder en cualquier parte y lugar. El tono es malicioso, burlón, lúdico en el poema “Defunción”:

“anoche llegó Cristo a la tertulia,
jíbaro zurdo, arrojó sobre la mesa otra ristra de reducciones malogradas
repitiendo que ese incontrolable afán de llevar quién sabe que
órganos a la izquierda
es cosa de vanidad, que hasta los masones mueren pidiendo confesión, y no
es un caso ni dos ni tres catorce dieciséis;”²²⁴.

El apartado *Itinerario* es un poema largo que funciona ya como recurso deniziano: la reminiscencia de otros versos del autor en forma de recuerdo o memoria de la escritura. Menciona la región de *Quotar, los nietos del alba como el nieto del musgo* -el Visir-; donde las plazas, los templos, las hospederías de los barrios, los balcones con los *paños menores*²²⁵ tendidos; son elementos y atmósferas que reutilizará en el apartado *Jornada de inquietud*,

²²² En *Obras*, México, FCE, 1979, en *Erdera*, p. 68.

²²³ En *Erdera*, p. 60.

²²⁴ En *Erdera*, p. 70.

²²⁵ Agrego que tal frase además de tener la connotación social; el autor tituló su único libro autobiográfico como *Paños menores*. El cual fue editado en Madrid, Tusquets, 2002.

abriendo así el libro de *Picos pardos*. De tal forma, los siguientes versos se convertirán en uno de los epígrafes del primer apartado del libro citado, titulado *Jornada de inquietud: Por las noches, abierto el balcón, / un aliento vacuno en las hospederías; / hasta muy tarde pisadas y querellas, mercaderes de algún país remoto*²²⁶. Asimismo la presencia de un *Venerable* que tendrá mucho parecido al después conocido visir.

En el apartado *Catorce* sucede el mismo fenómeno del verso creado que después es reutilizado en otro poema. Específicamente, el poema “Mapa” presenta los versos: *–y el trabajo callado de la isostasia elevando hasta los bigotes de la industria / nódulos de manganeso*²²⁷. Que usará posteriormente como materia poética en el poema “La primavera en el fondo del colon” del libro *Cuatronarices*²²⁸. Las referencias además de las mencionadas, aparecen las *Soledades* de Góngora, Odiseo, Buda, Diotima, Aretusa, el caballo de Troya, *La Iliada* y *La Odisea*; pilares de nuestra conciencia occidental. A la vez, titula un par de poemas que sigue una tradición formal de la poesía: *que el madrigal, / como una integral, / es para pulir cosas nobles y sentimentales*²²⁹.

Finalmente, el apartado *Jano* tiene también esas referencias conexas entre poemas de su primera producción -como éste- a los posteriores. Específicamente hay versos que anuncian que el autor preocupado por los menesteres culturales como la sociabilidad, la gastronomía, la música:

“Alzarse detrás de los montes, gran bonzo, humeando al pasar la fonda donde anuncian comida yucateca, donde se baila hasta que reviente una vena en el pecho, como a la serpiente de punta fumante en el cuento de Pinocho”²³⁰.

Que también lleva hasta *Picos pardos* cuando escribe sobre la fonda discreta en la posible ciudad de México, donde no sirven bebidas alcohólicas. Con un final que nos recuerda el tono paciano:

²²⁶ En *Erdera*, p. 74.

²²⁷ En *Erdera*, p. 215.

²²⁸ En *Erdera*, p. 681.

²²⁹ “Madrigal tercero” en *Erdera*, p. 84.

²³⁰ En *Erdera*, p. 87.

*en el aire te confundes con el clima del deseo*²³¹.

Gatuperio (1978)²³²

Después de la primera edición, realizada por el Fondo de Cultura Económica en México; *Gatuperio* fue editado en 1988 junto con *Adrede*, en la colección Lecturas Mexicanas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Entonces conocida esa edición, mi acercamiento al libro fue por la curiosidad: qué significaba el título. Pues, el diccionario de la Real Academia Española lo refiere como un vituperio o improprio; también como una mezcla de sustancias incoherentes de que resulta un todo desabrido o dañoso; o un embrollo, enjuague, intriga. Entonces, el libro abre con una dedicatoria y un epígrafe. La dedicatoria responde al nombre de Juan Almela, el cuál sabemos que es el nombre de pila del seudónimo de Gerardo Deniz. El epígrafe responde al libro *The diamond maker* de H. G. Wells: '*Nerchis. 'Sructive scoundrel.* Que a su vez, está extraído de "The Stolen Bacillus and other incidente": *He was drunk –as he usually is. 'Nerchist,' said he. 'You're drunk,' said I "Structive scoundrel,' said he*²³³.

El primer apartado, *Sociológicas* tiene la intención lúdica de confundir al lector por medio de un auto-tributo y también, por la trascendencia inmediata en el texto. Además el de *Natércia*, segundo apartado segundo abre también con un verso de Lope de Vega: *Que otras veces que amé negar no puedo*²³⁴. La evidencia no puede ser menor al proponer una serie de poemas amorosos que ejemplifican el gusto por ese lirismo sentimental de la tradición lírica de anteriores siglos. También usa frases como *llega el diablo y sopla*²³⁵; recordando el refrán: *El hombre es fuego, la mujer estopa, llega el diablo y sopla*²³⁶. Asimismo, la idea sobre la escritura poética se hace expresa en menosprecio a otras actividades: *Al fin y al cabo mi poesía no aborda / grandes temas*²³⁷. Y cierra el apartado con "Duramen"²³⁸, un poema de larga extensión y en el cuál presenta de manera detallada los intereses líricos del poeta: el amor, la mujer y la naturaleza de

²³¹ En *Erdera*, p. 89.

²³² En *Erdera*, p. 91-158.

²³³ E-archive en: <http://www.online-literature.com/wellshg/4/>

²³⁴ "Posible" en *Erdera*, p. 103.

²³⁵ En *Erdera*, p. 104.

²³⁶ Herón Pérez Martínez, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, Zamora, COLMICH/CONACULTA, 2002, p. 160.

²³⁷ "Tolerancia" En *Erdera*, p. 106.

²³⁸ En *Erdera*, p. 107-115.

las pasiones:

“Saltaron tus muslos y desde entonces llueve sin réplica articulada en la moscada enhiesta, se colma de vaho el puerto descendido como un arroyo primerizo desde la muñeca que añades a la almohada húmeda rescata en mi brazo cada vetusto hallazgo en complicidad próxima, brilla el pezón, careo sin disculpa rugoso y tatuado —y al hallar mi rastro secándose frío decir que fuera sustancia de ti—²³⁹”.

Teniendo como epígrafe este poema unos versos de Saint John Perse²⁴⁰. Al cual Gerardo Deniz homenajea a lo largo de su obra. “Duramen” pues tiene concordancias en imágenes con algunos versos del posterior *Picos pardos: Las matronas de ojos globulosos suspenderían de golpe su guacamayo bordado si un brusco tumbo de luz te derribase y como un despertador histérico te echaras contarle todo todo todo*²⁴¹. Frente a:

“Hay una receta apostólica –rabadillas de pucela al mojo de ángel– preservada por este alcázar de ancianas feudales negras, muy mucho negras en el vestir²⁴²”.

Donde la musa Rúnika también llamada Ondina, es la mujer-ideal de amor la presenta en sus variadas formas imaginarias y fantasiosas: *diosa escandinava, ninfa náutica, náyade citadina*. Ésta, aparecerá recurrentemente en la obra deniziana²⁴³. El poeta hostigando los labios de la amada, novia omnívora como bien adjetivaría Ramón López Velarde, desposada al final del poema. Aunque trágico, finaliza de una manera también cómica: *o di que te llevaba desnuda en*

²³⁹ En *Erdera*, p. 109.

²⁴⁰ E-archive en http://books.google.com.mx/books?id=Y4YQhD1_hj4C&pg=PA176&lpg=PA176&dq=solitude,+coeur+d'homme,+celle+qui+s'endort+a+mon+epaule&source=bl&ots=hSTaGWLjPA&sig=Nlxp5QNsE1nFzeIDLEU9d_k5QSs&hl=es&ei=W_p3TP3CLsyHnQfHgr2dCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBsQ6AEwAQ#v=onepage&q&f=false

²⁴¹ En *Erdera*, p. 107.

²⁴² “[12.]” en *Erdera*, p. 229.

²⁴³ Más exactamente en los libros de *Enroque* -1986- y *Picos pardos* -1987-. Pero será mencionada indistintamente en otros poemas.

*los brazos y te dejaste caer y te cascaste la nuca contra el escalón cementino de la alcoba*²⁴⁴.
Brazos y cuerpo entero que recuerdan unos versos de Rilke: *en nosotros, cuando amamos, / trascendidos asciende / una savia inmemorial de nuestros brazos*²⁴⁵.

En el poema “Menotti, concierto para piano, segundo movimiento” tiene como epígrafe uno de los versos de la obra teatral *Axëls* del poeta francés Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste: *Vivre? les serviteurs feront pour nous*. Momento en el que Alex enamorado de Sofia deciden suicidarse. El título por supuesto menciona al compositor italo-estadounidense Gian Carlo Menotti. Por su parte, “Promiscuos”²⁴⁶ ejemplifica el intercambio energético, emotivo y físico entre dos o más personas que se involucran en una relación aparentemente amorosa: *Lo mejor que damos era de alguien nos lo dio / Lo mejor que dimos lo masca alguien de alguien*. Afirmando esa tesis del flujo físico con otro verso del mismo poema: *A estas horas ya nada es ya de nadie*. Yuxtaponiendo el nada como nadie y viceversa. Después, otro poema, “Inquisición” reluce por un epígrafe que remite a la autoría de Luis Cernuda: *No es el amor quien muere / somos nosotros mismos*. Del libro *Donde habite el olvido*, en el poema “XII”²⁴⁷. Pues, el poema de Gerardo Deniz es conversacional a diferencia de los anteceditos. Es igualmente científico al comprobar el lenguaje por medio del conocimiento popular. Aunque no es técnico, se muestra como un doctor de la vida:

“No cura el tiempo. El tiempo verifica.

Huyendo de mis pruebas dio a la muerte una parte

y me llaman –otra vez– curalotodo. Yo no curo. Ni mato. Yo sólo verifico”²⁴⁸.

El siguiente apartado, *20 000 lugares bajo las madres*²⁴⁹ abre con un epígrafe en latín: *...qui poetarum interpretationem suscipt, eum non solum (quod dicitur) ad Aristophanis lucernam, sed etiam ad Cleanthis oportet lucubrasse*²⁵⁰. Gerardo Deniz no ejerce ni prosa²⁵¹ ni verso sino

²⁴⁴ En *Erdera*, p. 115.

²⁴⁵ “Tercera elegía” en *Las Elegías de Duino*, México, UNAM, 1995, p. 45.

²⁴⁶ En *Erdera*, p. 118.

²⁴⁷ En *Antología*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001, p. 128.

²⁴⁸ En *Erdera*, p. 199.

²⁴⁹ En *Erdera*, p. 123-158.

²⁵⁰ E-archive en:

versículo en *20 000 lugares bajo las madres*. Éste, integrado como apartado del libro *Gatuperio*, fabrica una mezcla extraña de elementos simbólicos que, como distintas sustancias a veces resultan incompatibles a lo poéticamente posible. Como el mismo título del libro, éstas veinte mil formas integran evocaciones, nominaciones y campos semánticos que mezclan la densidad y alternativa de aprender/comprender el sentido escritural de la voz poética en cuestión. Porque acceder a una serie de poemas responde al motivo de los modos de esa escritura, una poética. Así, *20 000 lugares bajo las madres* en su título lleva la traslación fonética de uno de los libros de uno de los autores más paradigmáticos del siglo XIX: Jules Verne. Los poemas, son referentes traslativos de esas lecturas fantásticas y fantasiosas -por qué no- de lo que compone *Vingt mille lieues sous le mer -Veinte mil leguas de viaje submarino-*. Haciéndose evidente la presencia de personajes literarios -paradigmáticos- como el capitán Nemo, el profesor Aronnax, el ayudante Conseil, el arponero Ned Land y la propia embarcación, el Nautilus. Elementos de importancia que conforman las voces, todas acompañantes de la voz poética. Así como la flexión de la fisionomía de cada poema, que revelándose ante los lectores, atrae y atrapa entre las redes: las referencias. Como apertura, la obra y las *Veinte leguas de viaje submarino* de Jules Verne son un buen arpón para atraer/rasgar la inquietud de cualquier persona en estas inquietantes selvas lingüístico-semánticas denizianas. Ya que estas selvas como ejercicio textual- náutico, ahondan un poco en la prosa, pocos versos y versículos. Así, se observa la confluencia de y con la tradición a través de discursos ya puestos en comunidad y comunión por medio de preceptos o decretos que la misma visión del demiurgo de las letras. Además, expresa sin empachos el gusto por la triquiñuela fonética -la traducción en el título-, la ironía y hasta la puesta en duda de los sujetos-objetos que pueblan estos mundos, otras latitudes (in)existentes. La tradición funge como amalgama para unir discursos que comparten estrategias históricas pero que reinciden en la fuga, la negación, el trasplante y la invención de otorgar posibilidades donde la poesía sí-y-no en distintos registros de lo poético. La parte formal del apartado-poemario de *20 000 lugares bajo las madres*, está compuesto de 24 poemas de mediana extensión. En tales, la estructura se manifiesta en la definición de los mismos desde el título; el uso del versículo; las citas en

http://books.google.com.mx/books?id=ok8nG7LbNSAC&pg=PA194&lpg=PA194&dq=qui+poetarum+interpretationen+suscipit&source=bl&ots=MT5Z1_vJb&sig=1_jdQnv5a2IEVGb_nbL4MucJ8ts#v=onepage&q&f=false

²⁵¹ Referencia de algunos versos del poema “[4.] de *Picos pardos*: “Hay quienes ejerce cuarenta y tantos años en prosa o verso / sin emplear el verso sublevarse. Quién lea, entenderá” en *Erdera*, p. 220 y 221.

variadas lenguas; así como la intromisión del diálogo entre los personajes mencionados. La otra parte, conforma el sentido global del libro. Es de interés apuntar que cualquier cosa dicha a propósito de ello, habrá siempre antes en la obra deniziana muchas curvas, cambios de biorritmo y hoyos negros; donde los lectores-intérpretes quedaremos *quaking mice*. De entrada, los lugares que hay para ir deshilvanando el complejo musical, verbal, léxico, fonético y visual; son plurales verbi gratia las citas de Goethe, Poe, Eliot Platón y alguno que otro manual de bioquímica. Veinte mil lugares que se potencializan y suspenden en una constelación de posibilidades. Observamos pues que el sentido del poemario cunde ante la voz poética -narrador omnisciente- que va guiando los distintos tonos -como voces- que pueblan la materialidad de lo dicho en el texto: ¿la poesía o lo poético? Gerardo Deniz/Verne es el motor de los personajes. A la vez, estos personajes como membranas que conforma el milagroso artesano -como la cita de Pound en Eliot- en el cuerpo- embarcación de las demandas de la libertad expresiva. Acaso en *20 000 lugares bajo las madres* como en *Veinte mil leguas de viaje submarino* no se exhorta a la elección, al compromiso, la ética, la reflexión, el liderazgo, etc.; para detonar una serie de discursos que emiten lo fructífero y el detrimento de lo futuro: los sacrificios de/por la tecnología. Entre tanto, esos personajes que van encontrando un diálogo entre los mismos manifiesta, por ejemplo, la genealogía del capitán Nemo, ex-príncipe hindú y ex-burócrata; la venia humanista del farmacéutico-químico y demás del profesor Aronnax; lo predecible de Ned Land a la hora del cateo entre los frutos del artocarpó y el rizo púbico de Kat Tender; la ambición del mucamo-consejero Conseil en su ínfula intelectual; y la omnipresencia de Verne como el mismísimo Gerardo Deniz en su anárquica propuesta por establecer y legislar nuevos-otros espacios. Veamos el poema “Infancias, 2”:

“—Con su caballo presente, su ministro perfecto y un cónyuge algo aorista,
 el soberano dedicaba tardes a tostar cosas;
 hasta los retretes más recolectos del sagrado recinto conocieron
 el aroma incitante de aquellos afanes. En la cámara de suplicios, un porto de
 hafnio macizo
 permitía cerciorarse de las supervivencia del más apto;
 entre sorbo y soplido el café de los verdugos amenizaba la sesión cuanta vez
 sucumbía la contumacia.

(El paciente, satisfecho en el fondo,
apreciaba el suelo encerado, el cromo con mar obsequiado
por los hoteleros)”²⁵².

El poema entonces comienza con la serie que expresa y pondera un modelo de concepción creativa de esta poética: Tolhausen. Otro modelo y paradigma: el *Diccionario español-alemán-español* del diplomático del siglo XIX. A colación, interesante la aportación de Mónica de la Torre con respecto a la homologación entre Tolhausen y Gerardo Deniz. Ambos, desde sus posibilidades escriturales dislocan la forma de la referencia entre la palabra con su concepto e imagen. Tolhausen por su parte conforma un conocimiento sobre palabras como campos semánticos y estos otros de mayor envergadura. Una cadena de poemas a menor escala dentro de una obra tridimensionalizada que lejos de ofrecer un modelo retórico clásico, deconstruye y aparenta un ludismo para reflexionar desde el mismo título/intención del *Diccionario*. De la Torre menciona:

"Logofilico, al dar primacía a las palabras mismas y no a su articulación en enunciados, dejan de atender al dictado platónico. Tolhausen como buen poeta, le imprime al lenguaje una estampa personalísima e inusitada, y lo devuelve al espacio público ya decantado y dotado de una familiar extrañeza”²⁵³.

Uno de los argumentos vitales de *20 000 lugares bajo las madres* es insistir en la duda: acaso existiría la poesía y lo poético en palabras/voz del poeta. Será verdad universal eso de ser mensajero de los dioses o qué propuesta entonces la desarraigará. Y entonces nuestra vulnerabilidad ante la familiarización y acercamiento con las cosas del mundo. Así, los dos textos que se han publicado anteriormente sobre este poema-apartado de *Gatuperio*, hecho por Ulalume González de León y Mónica de la Torre; ambas atinan al sentido: ¿qué significan estos lugares de escritura? ¿acaso evocan la matriz? Desde el sismo histórico de las propuestas lingüístico-estéticas de las ya conocidas vanguardias históricas y ahora las materiales, hay en Gerardo Deniz, según Ulalume González de León, un desmoronamiento que construye una

²⁵² En *Erdera*, p. 143.

²⁵³ “20 000 lugares de la poesía deniziana” en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, agosto 2005, p. 18.

desemejanza con lo divino. Recordando asimismo la carga cultural de la palabra madre y su plural en la concepción de un todo que comienza por el útero: la procreación como el máximo acto de creación poética. Los veinte mil lugares bajo o sobre la madres -¿podría dar lo mismo?- es todos los sitios que refieren a la nada: puras madres. Aderezando al poema con la fatalidad de los amantes por medio de la cósmica relatividad de relaciones carnales y de la efectividad de la fertilidad femenina: *este mar salado de menstruos de sirena*. Poesía poética la experimentación de la lectura y del resultado de la misma al acercamiento con este libro. Poesía que define variados sentidos de interconexión entre lo escrito, lo dicho y lo que significa. Poético al remunerar en compendios culturales e intelectuales, pistas y espacios con más de veinte mil mares para sumergirnos: la voz dicha en conjunto con toda una tradición no negada sino exorcizada. De tal manera que los *20 000 lugares bajo las madres* atendiendo a la relectura de otras mitologías -ya no las poéticas- sino las que emergen/sumergen como el Nautilus: los objetos submarinos no identificados. Ahí, misterio...

Finalmente el apartado *Fricativas* cierra el libro y se observa una tendencia hacia el gusto por lo epigramístico²⁵⁴. Aunque la forma no se ciñe en estos poemas de Gerardo Deniz, sí los motivos, los temas y las intenciones. Una especie de poemas-acertijos en contraposición de la burla en algunos donde exagera un español “culto”. Con respecto a lo primero: *Siempre valdrán más cien ruiseñores en mano que un refrán*²⁵⁵. O como mismo dice el refrán: *Más vale pájaro en mano que ciento volando*²⁵⁶. También como lo deconstruye otra poeta mexicana en su libro *Epigramísticos* en el poema “Credo” y “Paisaje Interior”:

“Es verdad, Ligia, eres feminista
salvo cuando,
—pájaro en mano—
un fallo cruza entre nosotras”

²⁵⁴ Veremos en la obra de Gerardo Deniz, el uso del epigrama o de la intención del mismo sin parece pasado de moda. A propósito, el epigrama recordamos que es una “composición poética breve en que con precisión y agudeza se expresa un solo pensamiento principal por lo común, los festivo o satírico”.

²⁵⁵ “Héroes” en *Erdera*, p. 153.

²⁵⁶ Herón Pérez Martínez, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, 2002, p. 258

Más vale pájaro en mano
y siento volando²⁵⁷».

Además, en el poema “Samsara” tiene un epígrafe: *Las hijas de las madres que amé tanto / me besan ya como se besa a un santo*²⁵⁸. Perteneciente al poeta del realismo español Ramón de Campoamor y Camposorio. En el poema “Ignorancia” se burla de la solemnidad de cierto poetas: *cómo será que a mis tíos y tías los poetas / les ocurre lo que relatan / y viven para contarlo*²⁵⁹.

Enroque (1986)²⁶⁰

Este libro se compone de una serie de poemas que pueden ser leídos en cualquier orden, por atajos si se quiere. Corresponden a una intensidad cargada de ironía al exponer en crescendo a personajes tales como Chopin, Debussy; por mencionar algunos históricos relacionados con al cultura musical. Pero también, algunos poemas son minimalistas, breve, concretos y en filigrana por el detalle. Por ejemplo en “Pausa”²⁶¹: *Dentro del vaso / suena el hielo en voz baja / al resbalar en sí mismo, disminuido*. O en “Planta”, en la misma página, al describir el crujir de las hojas cuando son pisadas por el transeúnte en días otoñales:

“Descienden las hojas
abrasadas en el aceite pelirrojo del otoño,
cubren el suelo monstruos raquíuticos y tensos
que los pies desmenuzan”²⁶².

Otro tema recurrente, es lo referente a los trabajos del poeta. En “Principios” trata sobre la licencia del poeta a decir lo que le parezca y no lo que en realidad es. Ahí anuncia el la arbitrariedad de los derechos: *casi ningún otro*²⁶³. Recordando al escritor Fernando Vallejo cuando cita: *el derecho no sea, se gana fracasando*. También hay una “Canción contra el perro”

²⁵⁷ Minerva Margarita Villarreal en e-archive:

http://circulodepoesia.com/nueva/wp-content/uploads/2009/06/galeria_epigramisticos.pdf

²⁵⁸ En *Erdera*, p. 157.

²⁵⁹ En *Erdera*, p. 158.

²⁶⁰ En *Erdera*, p. 159-212.

²⁶¹ En *Erdera*, p. 161.

²⁶² En *Erdera*, p. 161.

²⁶³ En *Erdera*, p. 163.

en la cual, mediante la ironía-melancolía hace la queja de las vejaciones culturales hacia el mejor amigo del hombre: *A quien puedes atacar, discípulo inmundo*²⁶⁴. En “Capricho (en estado de ebriedad)” nombra al mundo de una forma despectiva y llena de desesperanza: *mundo mongoloide y pendejo*²⁶⁵. Asimismo, mientras dibuja una ciudad llena de sensaciones con sus propios personajes, Egeria reclutando: *la poesía buscaba ociosos*²⁶⁶. Ahí maliciosa y engañadora. El poema “Amados” tiene un epígrafe de Amado Nervo que Gerardo Deniz en su libro *Visitas Guiadas* critica duramente al mencionar que Pitágoras nunca escribió libros sino que teorizó matemáticamente: *Lee los libros esenciales, / bebe leche de leonas; gusta el vino / de los fuertes: tu Platón y tu Plotino, / tu Pitágoras...*²⁶⁷ Posteriormente el poema “Homenaje a P. F. M.”, que claro está, podría ser un poema dedicado a su amigo cuentista, ya muerto Pere F. Miret; con un tipo de expresión de lo cotidiano común pero transgredido por el tiempo del recuerdo. También otro con similar título, “Homenaje a J. T.” puede ser para el poeta del Ateneo de la Juventud: Julio Torri. Esto, sabiendo que en una visita a casa del autor mencionó como posibilidad que el espíritu de Torri andaba cruzando la plaza en bicicleta²⁶⁸ detrás de cualquier muchacha-empleada doméstica. Así, este poema solamente es una excusa para evocar una escena de la vida cotidiana en la ciudad de México por la zona de Buenavista, cerca de la ya antigua estación de trenes y que ahora es la Biblioteca Nacional José Vasconcelos. Otro poema, “Nictimeral” está dedicado expresamente al poeta mexicano, contemporáneo del autor, José Luis Rivas; se compone de pequeños poemas que en efectivo son ejercicios poéticos que resultan de la forma del haikú japonés. Al no ser propiamente haikús, sí recuerdan el legado de Juan José Tablada por su inserción de las formas japonesas a las hispanas. Aquí los de Gerardo Deniz, correspondientes a la “Madrugada”, “Mañana” y “Alba”: *Este espejo convexo / donde el goce se mira. // Prisma de jaspe / proyectando aceras solas.// Cuando lo mismo / araña las rendijas.* Los de Tablada, “Luciérnagas”, “La araña” y “La luna” respectivamente: *Luciérnagas en un árbol... / ¿Navidad en verano? // Recorriendo su tela / esta luna clarísima / Tiene a la araña en vela. // Es mar la*

²⁶⁴ En *Erdera*, p. 165.

²⁶⁵ En *Erdera*, p. 166.

²⁶⁶ “Egeria” en *Erdera*, p. 167.

²⁶⁷ En *Erdera*, p. 168.

²⁶⁸ Que a su vez nos recuerda una prosa de Julio Torri titulada *La bicicleta*: El ciclista es un aprendiz de suicida. Entre los peligros que lo amenazan menores no son para desestimarse: los perros, enemigos encarnizados de quien anda aprisa y al desgaire; y los guardias que sin gran cortesía recuerdan disposiciones municipales quebrantadas involuntariamente” en *Tres libros. Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*, México, FCE, 1996, p. 111.

*noche negra; / La nube es una concha; / La luna es una perla...*²⁶⁹ Como también ejemplifica Owen al hacer la correspondencia del haikú como forma poética donde combina el lenguaje, el ritmo y la imagen de los evocado. Cito *¿Qué es el poema?: Es, el poema, / un grupo de palabras / en armonía / que, con tropos e imágenes, / engendran poesía*²⁷⁰. Otros poema, *Bruyères* refiere a la pieza *Preludios II* de Claude Debussy y de algunos fenómenos astronómicos descubiertos por Jean-Sylvain. En la misma página, el poema “Hora” se anuncia uno de los motivos del poeta, ya mencionado, el cuerpo femenino: *tobillos en el pliegue de mi cuello*²⁷¹. Que después en *Picos pardos* todo el tiempo serán elocuentes los dichos sobre las extremidades de Rúnika: *corvas, piernas, carne de hongo, pantorrillas*. A su vez, Octavio Paz evocaba: *unos tobillos, puentes de verano; / unos muslos nocturnos que se hundan / en la música verde de la tarde*²⁷². El poema “Método” es un *ars amatoria* desplegado en diálogos supuestos entre seres que aún en conjunto todavía no existen. Primero es hipotético pero va llegando a comprobar que el amor tiene sus contundentes resultados. Así, los ambientes son variados pero la ciudad bulliciosa es la atmósfera donde el ruido es la cadencia de los cuerpos que se reencuentran. El hotel, la vecindad, los andenes del metro, las avenidas que no significan un espacio en la modernidad o en la gran urbe sino en la sencillez de su nombramiento. A colación, sobre un tipo de lenguaje que denote modernidad, César Vallejo escribió:

“Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras *cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos*, y en general de todas las nuevas voces de las ciencias y de las industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras”²⁷³.

El poema “Norte” trata sobre el amor hacia una mujer: *Por donde ahora me alejo me llevaste en*

²⁶⁹ En *Un día... poemas sinéticos*, México, CONACULTA, 2008 p. 87, 93 y 97.

²⁷⁰ En *Obras*, México, FCE, 1979, p. 38.

²⁷¹ En *Erdera*, p. 172.

²⁷² “IV” de *Bajo tu clara sombra* del apartado *Bajo tu clara sombra* en *Obra poética I (1935-1970)*, México, FCE/Círculo de Lectores, 2006, p. 37.

²⁷³ “Poesía nueva” en *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos. Antología*, México, UNAM, 1998, p. 46.

*los ojos, los oídos, en la piel, en las vísceras*²⁷⁴. Bien lo ejemplifica también Paz con la analogía ola-mujer:

“El amor era un juego, una creación perpetua. Todo era playa, arena, lecho de sábanas siempre frescas. Si la abrazaba, ella erguía, increíblemente esbelta, como el tallo líquido de un chopo; y de pronto esa delgadez florecía en un chorro de plumas blancas, en un penacho de risas que caían sobre mi cabeza y mi cara y me cubrían de blancuras. O se extendía frente a mí, infinita como el horizonte, hasta que yo también me hacía horizonte y silencio. Plena y sinuosa, me envolvía como una música o unos labios inmensos²⁷⁵”.

Presentando así poemas de amor. Posteriormente, “Letritus” será además de un poema, el título de un libro y una serie de poemas que se estarán reintegrando a la obra deniziana. Tal, se presentan bajo la intención del epigrama, con ironía y sarcasmo. A la vez, replantea el saber de los refranes, como el bien conocido *más vale pájaro en mano / que ciento volando* -ya mencionado anteriormente. Al respecto en “Onán”: *Más vale pájaro en mano que cien tovolando*²⁷⁶. O en el llamado “Paremiológica”: *Como abarcas poco, / aprietas tanto ¿verdá?*²⁷⁷ Páginas después, con el mismo título de “Letritus”, los poemas serán más duros, concretos: *Las quejas del arrabal / me han llegado alguna vez: / la muerte de algún tal Guevara / la de un tal Brucelee*²⁷⁸. También, en el poema “Veterano” hace escarnio de un viejecito institucional que guardará parecido al visir de *Picos pardos: Qué memoria. Qué gracejo. / Que vaya a chingar a su madre*²⁷⁹. A la vez, poemas donde son recurrentes compositores como Shustakovich, Alban Berg, Litz, Beethoven, Bartók y el muy recurrente Maurice Ravel desde el título “Pavana para una víbora lúbrica”²⁸⁰. Con otros personajes literarios como la Sulamita del *Cantar de los Cantares* y Salomón; personajes históricos como Rómulo Augusto, María Gaetana Agnes, Edgar Allan Poe -Eddy Poe-, Homero, el Ché Guevara, Bruce Lee, Gustave Flaubert, Lenin y Sigmund

²⁷⁴ En *Erdera*, p. 179.

²⁷⁵ “Mi vida con la ola” de *Libertad bajo palabra* del apartado *¿Águila o sol?* en *Obra poética I (1935-1970)*, 2006, p. 162.

²⁷⁶ En *Erdera*, p. 184.

²⁷⁷ En *Erdera*, p. 184.

²⁷⁸ En *Erdera*, p. 192.

²⁷⁹ En *Erdera*, p. 190.

²⁸⁰ En *Erdera*, p. 197.

Freud. Último que será pieza clave del apartado *La inyección de Irma*²⁸¹ del libro *Amor y oxidente*.

Grosso modo (1988)²⁸²

En este libro, el personaje de Rúnika del anterior libro, *Picos pardos*, sigue la saga. Es un libro donde la voz poética recorre junto con este personaje, variadas geografías inspiradas en la inclinación vikinga hacia las aguas del Mar de Irlanda o ya de las del Atlántico Norte.

En el apartado *Fosfenos* tiene una preocupación gastronómica al mencionar *filete mediocre*²⁸³, *bacalao a la vizcaína*²⁸⁴ o *estofado de puerca*²⁸⁵. Teniendo correspondencia con algunas menciones en *Picos pardos: rabadillas de pucela al mojo de ángel*²⁸⁶. En le poema “Matinal”, Rúnika podrá oír las lágrimas de la *partera neurasténica como la abuela en su silla tlatelolca*²⁸⁷. Como aprendiz de bicicleta, parafraseando a Julio Torri, Rúnika: *Muchas estelas cortó Rúnika, muchas / al surcar en bicicleta el Atlántico Norte describiendo varias curvas / ante atardeceres interminables*²⁸⁸.

Los epígrafes, también importantes en la obra de Gerardo Deniz, hacen su aparición en este libro. En “Siglo nono” abre con una frase en latín: *A furore Normannorum libera nos, Domine*²⁸⁹: *De la furia nórdica libéranos, señor*. Oración usada entre el siglo octavo y noveno por los monjes ingleses frente a los ataques de los vikingos o nórdicos. En el poema “Aguascalientes” la voz presencia la feria anual donde Rúnika viste un disfraz autóctono entre la fiesta. Años después, 2008 en esa misma fiesta, le entregarían el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Así como en “Catasrofismo” mencionó sobre el olor de Rúnika: *Huele a niña nutrida de estrellas de mar crudas*²⁹⁰. En *Picos pardos* escribió: *a su hogar volvía una niña de nombre vikingo, de fabulosas*

²⁸¹ En *Erdera*, p. 401-418.

²⁸² En *Erdera*, p. 265-340.

²⁸³ “Antecedentes” en *Erdera*, p. 267.

²⁸⁴ “Gira” en *Erdera*, p. 274.

²⁸⁵ “Cuodlibeto en el foro” en *Erdera*, p. 275.

²⁸⁶ “[2.]” en *Erdera*, p. 229.

²⁸⁷ “[29.]” en *Erdera*, p. 255.

²⁸⁸ “Mito” en *Erdera*, p. 268.

²⁸⁹ En *Erdera*, p. 269.

²⁹⁰ En *Erdera*, p. 271.

/piernas / y entre las piernas un hocico de llamita llovida²⁹¹. Y en “Simulacro”, la voz poética le recuerda al personaje: —y en cuanto a nosotros, Rúnika, / nosotros tenemos ya un pie puesto en la saga, Rúnika²⁹². En el poema “Consulta” aparece el personaje de Martha née Bernays, nombre también de la esposa del psicoanalista alemán Freud. Ésta, atiende a Rúnika mientras espera ser atendida por el especialista. Veremos más adelante que tales personajes también estarán involucrados en el apartado *La inyección de Irma*, ya mencionado. En el poema, aparece un epígrafe en alemán: *Du kannst nunmehr den Tanz nach Lust verüben, Bei Tafel schwelgend fussle mit dem Lieben*. Que a su vez responde a la novena tragedia del *Fausto* de Goethe. Al mismo tiempo, Rúnika despierta un gran interés por sus extremidades sensuales, mientras psicoanalista y esposa terminan de componer la escena cotidiana:

“Rúnika tardó en retirar el pie de entre mis manos. Salí a regañadientes y mientras le pagaba a Martha née Bernays, abrió Freud y empujó al vestíbulo el plato con los restos de huevo para la asquerosa perrita. Por la puerta vi de reojo a Rúnika aún sentada, apoyando en el suelo sólo el talón del pie descalzo, triste”²⁹³.

Además del verso: *Rúnika terminó de retirar el pie de entre mis manos*. En *Picos pardos* también evalúa: (*pues conciencia de mí no tienes: ¿qué soy ante tus piernas? ¿qué es nada ni nadie ante tus piernas?*)²⁹⁴. En el poema “Simulacros” manifiesta: *y en cuanto a nosotros Rúnika / nosotros ya tenemos un pie puesto en la saga, Rúnika*²⁹⁵. En el poema “Allanamiento de violeta” que refiere inmediatamente al delito, tiene una cita expresa -mediante una nota a pie de página- al poema de “Casi Anónimos” del libro *Adrede*²⁹⁶. También tiene un epígrafe del acto quinto del *Mercader de Venecia* de Shakespeare: *Well, while I live I'll fear no other thing. So sore as keeping safe Nerissa's ring*.

²⁹¹ “[22.]” en *Erdera*, p. 249.

²⁹² En *Erdera*, p. 272.

²⁹³ En *Erdera*, p. 273.

²⁹⁴ “[37.]” en *Erdera*, p. 257.

²⁹⁵ En *Erdera*, p. 272.

²⁹⁶ En *Erdera*, p. 30-32.

El apartado *Tropos* al sol abre con una referencia de los versos de Alfonso Reyes: *ayer yo miré con sorna lo que hoy contemplo con ira*²⁹⁷. Del poema “X Constancia poética”. El apartado pues, contienen poemas medianos de verso libre. Interesante titularlo con la palabra tropo, que refiere a una figura retórica que sustituye una expresión por otra, cuyo sentido es figurado. Los tropos más habituales que conocemos son: la metáfora, la alegoría, la hipérbole, la metonimia, la sinécdoque, la antonomasia, el énfasis, la ironía, entre otros. Ahí, en el poema “Continuación” es interesante porque hace burla de Luis Cernuda al dedicarle un poema a Juan Ramón Jiménez, con el título “J. R. J. contempla el crepúsculo”:

“Señor, el crepúsculo, anunciaba
Puntual a la tarde la doncella
Entrando en el salón de Mr Ruskin,
Algún tiempo después de consumido
El té. Y entonces Mr Ruskin
Iba al jardín”²⁹⁸.

Entonces Gerardo Deniz escribe por su parte en la tercera estrofa del poema:

“A la hora de escribir poesía,
cuando entra el viejo mayordomo, de tuxedo, y anuncia
con voz en que la emoción está a punto de abrir brecha
(pese a venirlo haciendo desde 1835):
—Licenciado, niña Panchita: ¡el crepúsculo...!”²⁹⁹.

En “Feminismos” aparece unas líneas del filósofo alemán Friedrich Nietzsche de *Así habló Zaratustra: Und also sprach das alte Weiblein: —Du gehst zu Frauen? Vergiss die Peitsche nicht!*³⁰⁰. En español: *Dame, mujer, tu pequeña verdad, —dije. Y así le habla a la anciana: ¿Uno va a las mujeres? ¡No te olvides del látigo!* En “Prehistoria” los amantes en el post-coito

²⁹⁷ En *Erdera*, p. 283.

²⁹⁸ En *Antología*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 328.

²⁹⁹ En *Erdera*, p. 284.

³⁰⁰ En *Erdera*, p. 285.

recostados exaltan el oficio de poeta en la búsqueda del quinto elemento bajo otra forma dada la actualidad del poema:

“—así que yo vine para guiar orquestas hacia codas vesicantes
o quizá para fichar hasta la última molécula de toda planta de talo verde (talo, sí)
y bicho de ojo pardo,
pero jamás para pretender ser poeta, que es tan difícil. Ya lo ves,
me insinúan afectuosamente que lo deje, sobre todo ahora,
en plena delicuescencia. Deben de tener razón: ¿qué hago yo en este lío
de las sílabas, el paradigma, el mensaje, los acentos y demás?”³⁰¹.

De nuevo Gerardo Deniz presenta el discurso contrario a la poesía frente a su expresión poética. Una especie del discurso contrario que hace de al práctica una extrañeza. En “Ignominia” se cuenta sobre la decapitación de un joven poeta en los bajos del río de la Magdalena. Puesto a la víctima anestesia local, la voz poética se da cuenta que todo el suceso es más bien una cápsula de comedia donde nadie sale herido:

“Al volver vi de reojo un modesto charco de crúor
que, si he de ser sincero
—lo cual no es obligatorio—,
parecía un colorante
de esos que se inventan los estadounidenses.
Atribuí aquel aspecto facticio
al haber sido todo un titancete de las Letras
el joven sacrificado”³⁰².

En “Vertebrados” aparece un epígrafe que corresponde a José Vasconcelos de *Ulises criollo*:
Nunca he padecido el sentimentalismo de los animales, y creo que estorban y nos distraen de

³⁰¹ En *Erdera*, p. 287.

³⁰² En *Erdera*, p. 288.

*reflexiones en que ellos no cuentan*³⁰³. El cuál, concreta la crítica del poema hacia ciertas acciones humanas que parecen tan básicas y fuera de lugar. El primero verso además: *Sólo confío en que no seas, lector afable*. Recuerda a los verso de Baudelaire en las *Flores del mal*, tan paradigmáticos en la historia de la literatura por la atención del escritor antes su lector en pleno final del siglo XIX:

“C'est l'Ennui! L'oeil chargé d'un pleur involontaire,
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!”
 —

En el poema “Más” la voz poética de nuevo objetualiza a la poesía en una circunstancia cotidiana: *la poesía la encontré allí, / en uno de tantos noticieros culturales mal impreso / que tomé porque decía: “Tome uno”*³⁰⁴. Los siguientes poemas se titulan de nuevo “Letritus”, recurrente en la obra de Gerardo Deniz para compartirlos cortos como máximas, donde se exalta el sentido de la burla del epigrama. Por ejemplo en “Depuración textual”: *Cuánto se enriquecen las Obras del Maestro / con tamaña fe de ratas*³⁰⁵. Donde evidentemente juega con la fonética y el significado del error que se asiente ya publicado un texto. Ahí la burla al autor como maestro y obra con mayúsculas. Asimismo, otros poemas apuntan a la problemática social mexicana como en el caso de los sacerdotes y políticos que pugnan por el matrimonio gay, la adopción entre parejas del mismo sexo o el aborto:

“El farisauro silba,
 el farisapo croa
 y en cuanto al faricerdo—
 ah, cómo nos jeringa el faricerdo
 hozando en sus entimemas moralinos”³⁰⁶.

³⁰³ En *Erdera*, p. 289.

³⁰⁴ En *Erdera*, p. 290.

³⁰⁵ En *Erdera*, p. 293.

³⁰⁶ “Farifauna” en *Erdera*, p. 293.

También, aparece otra burla donde acusa de exagerados cursis a los que interpretan al poema:

“El poema tendrá un sentido
o ninguno, dos, tres, varios
—muchos (hable la euforia, pues).
Pero decir que infinitos
es neocursilería pura”³⁰⁷.

El siguiente poema en la serie de aún “Letritus”, muestra una disposición enrarecida, una disposición silábica y acentual arbitraria. Un ejercicio que muestra el balbuceo y el enrarecimiento de la posibilidad fónico-verbal del texto:

“El poé
tae sun sérex
traordinar
hio quefló
ta sobrelién
poyelespá
cio:
vidén
te, profé
ta, in sondab

—levanté el pícop. De nada”³⁰⁸.

Vicente Huidobro en *Altazor* escribió con balbuceos un principio y fin de la enunciación poética:

“Ai aia aia
Ia ia ia aia ui

³⁰⁷ “Aguafiestas” en *Erdera*, p. 295.

³⁰⁸ “No” en *Erdera*, p. 295.

Tralalí
Lali lalá
Aruaru
urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
lalilá
Monlutrellla monluztrella
lalolú
Montresol y mandrotina
Ai ai
Montresur en lasurido
Montresol
Lusponsoredo solinario
Aururaro usilamento lalilá
Ylarca murllonía
Hormajuma marijuada
Mitradente
Mitrapausa
Matrisola
matriola
Olamina olasica lalilá
Isonauta
Olandera uruaro
la ia campanuso compasedo
Tralalá
Aí ai mareciente y eternauta
Redontella tallerendo lucenario
la ia
Laribamba

Larimbamplanerella

Laribambamositerella

Leiramombaririlanla

lirilam

Ai i a

Temporía

Ai ai aia

Ululayu

lulayu

layu yu

Ululayu

ulayu

layu yu

Lunatando

Sensorida e infimientto

Ululayo ululamento

Plegasuena

Cantatorio ululaciente

Oraneva yu yu yo

Tempovío

Infilero e infinauta zurrosía

Jaurinario ururayú

Montañendo oraranía

Arorasía ululacente

Semperiva

ivarisa tarirá

Campanudio lalalí

Auriciente auronida

Lalalí

io ia

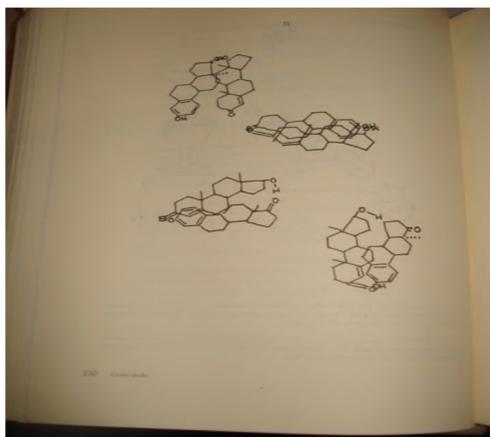
i i i o

Ai a i ai a i i i i o ia”³⁰⁹.

Más adelante, los posteriores poemas siguen la misma línea del verso mediano y también de ésta extensión. El titulado “Unidades” menciona al poeta mexicano Salvador Novo pero con un cambio lingüístico –prótesis- que evidentemente lo relacione y además, lo hace cómico: Nalgador Sovo³¹⁰.

En “Proverbios del suertudo” usa esta paremia para manifestar las máximas: *Disco deseado, voy a comprarlo. / Para leer y escuchar, tiempo cómo abunda*³¹¹. Y de nuevo, otros poemas mínimos juntos en el título “Letritus”. De nuevo críticos, sarcásticos y burlones: *No le pido / que me explique su ponencia, / pues por elemental cortesía / tendría que decirle: —Ah, ya veo...*³¹².

Posteriormente, el apartado *Cajón* de sistros integra entre otros poemas unos muy peculiares:

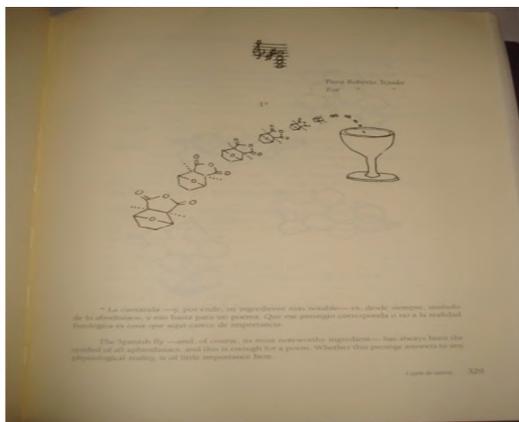


³⁰⁹ “No” en *Erdera*, p. 295.

³¹⁰ En *Erdera*, p. 298.

³¹¹ En *Erdera*, p. 300.

³¹² “Precaución” en *Erdera*, p. 311.



Los cuales, a decir por el autor, es un poema sobre Tristán e Isolda; a partir del brebaje que toman para quedar enamorados³¹³. Tal, en una visita a casa del mismo, me referí al texto como “el poema de la copita”, que posteriores charlas quedaría distinguido así. El valor del texto como poema reside en la traducción del lenguaje hacia el de la química. Así como la disposición gráfica que determina una estructura conocida pero aquí replantada para exaltar lo estético y replantear el sentido. En el poema “Nevermore” que recuerda el verso de Edgar Allan Poe -o como lo llama Gerardo Deniz: Eddy Poe- de *El cuervo*. Más allá del título, el poema es interesante porque de nuevo se burla de la “inspiración” al haberla considerado como una trabajadora de servicio doméstico:

“Por el momento sólo se me ocurrió darle un trapo
y señalarle aquellos libros.
Obediente, se puso a limpiarles el polvo.
Luego le sonreí lateralmente —hizo la cama.
Volví a ensayarlo —lavó los vasos. (Yo, encantado)”³¹⁴.

En el poema “Epígrafe omiso”³¹⁵ hay un vínculo con el poema -ya mencionado- “El asesino era el escriba (cuento semiótico)” del poeta brasileño Paulo Leminski:

“Mi profesor de análisis sintáctico era el tipo de sujeto inexistente.

³¹³ En *Erdera*, p. 329 y 330.

³¹⁴ En *Erdera*, p. 332.

³¹⁵ En *Erdera*, p. 334.

Un pleonasma, el principal predicado de su vida,
regular como paradigma de la 1ª conjugación.
Entre una oración subordinada y un adjunto adverbial,
no tenía dudas: siempre encontraba una manera asindética de torturarnos con
una aposición”³¹⁶.

Gerardo Deniz a su vez, en los siguientes versos y en el resto del poema hace un juego de trasposiciones de ciertos elementos de la gramática y la lingüística como personificaciones que actúan al momento de la escritura:

“El suceso, o sea el verbo,
a la retaguardia en pretérito simple (de 3ª persona, suya de él), donde hace juego
vocal con la vocal
y hasta la consonante de sufijo”³¹⁷.

“De descuartizamientos” es un poema donde se enumeran algunos platillos comestibles en una narración gastronómica:

“Pausa
antes de los chongos zamoranos.
El atole es de chocolate,
más un cuerno y campechanas que crujen.
Solicita: —¿Hubieses querido
chilaquiles?
Duda, tarda en negar y pide sólo agua de jamaica serenada”³¹⁸.

Como también hizo Salvador Novo en un poema sobre la toponimia desértica, también utilizada para la comida. Aunque aquí personificados: *Los nopales nos sacan la lengua / pero los maizales*

³¹⁶ En *Aviso a los naufragos*, Oaxaca, Ed. Calamus, 2006, p. 75.

³¹⁷ En *Erdera*, p. 334.

³¹⁸ En *Erdera*, p. 337.

*por estaturas / nos saludan con sus mangas rotas*³¹⁹.

Mundosnuevos (1991)³²⁰

Éste libro fue editado por primera vez por la editorial mexicana El Tucán de Virginia en la Colección Vita Nova. En esa primera edición, la nota introductoria fue hecha por el ya fallecido poeta Manuel Ulacia, cercano a Gerardo Deniz y evidentemente, a su obra. Ahí, devela el título de este libro de poemas, cito: *Según el Diccionario ideológico de Julio Cásares, la palabra mundosnuevos denomina a un “cajón que contiene un cosmorama portátil u otro artefacto óptico, y que se exhibe en ferias o lugares públicos”*³²¹. *Mundomuevos* que surge de un recuerdo de la palabra y uno del lente que ofrecía un *mundinovi*. Entonces como también lo exalta Ulacia, Gerardo Deniz enfatiza a través de este juego del lente, la parodia.

El primer apartado del libro comienza con apartado que es un poema largo y en verso libre, titulado *La muerte de Sycorax*³²². Que de inmediato recurre la obra *La Tempestad* de William Shakespeare. La bruja Sycorax es el motivo del poema donde también conviven su hijo, el horroroso Calibán y el espíritu Ariel. El poema no es más que una narración de cómo en una etapa de la vida los seres humanos mueren o lo eligen. Aquí con un gran sentido del humor, hace una parodia de una mujer que poderosa por sus artes mágicas, decide abogar por su propia muerte disparando una pistola. Calibán y Ariel por su parte, personajes tan importantes como ésta, se presentan en una atmósfera costeña donde la rareza es latente:

“Calibán, Calibán americanico de tamaño natural
despide alternadamente bocanadas de tabaco y ráfagas de licopodio. Su
deformidad, al grado
de que los vecinos a paso portante fingen no verlo”³²³.

Aparte de éstos personajes, aparece el naturalista francés Jean-Henri Fabre: *Fabre siempre*

³¹⁹ En *Poesía*, México, FCE, 2004, p. 33.

³²⁰ En *Erdera*, p. 340-367.

³²¹ En el prólogo de *Mundosnuevos*, El Tucán de Virginia, México, 1991, p. 9.

³²² En *Erdera*, p. 343-356.

³²³ En *Erdera*, p. 345.

*saludó a Sycorax / con su sombrero felibrés de ala más ancha*³²⁴. Además, recurrente en los poemas, aparece la tradición de la frase, con algunas variaciones: *de a otro perro con ese hueso / Sycorax no se anda por las ramas / le venía como anillo al falo*³²⁵. O la paremia: *Sycorax, tan competente a sus horas, tan dicharachera, tampoco quiso tomar nota de los refranes que decimos los viejos tras el sí de las niñas*³²⁶. Aunque otros versos más adelante: *a cada Capillita le llega su Fiestecita / —sentenciaba el paremista. / Según la tradición —que para buen creyente / pesa tanto como la Escritura—*³²⁷. También como dice Gilberto Owen: “*Si el río suena / es que mucho agua lleva*”. / *Si el vulgo comenta / el tiempo a su tiempo / la verdad revela*³²⁸. Dando una importancia pero a la vez burlándose del conocimiento popular y de la figura del paremiólogo, el que habla con sentencias irrevocables. También, la mención de la comedia del siglo XVIII de Leandro Fernández de Moratín, muy representativa en la literatura mexicana. En las dos últimas estrofas del poema, podemos ver además el recurso de la repetición de versos comenzados por al preposición de; que otorga varias opciones para el acto que la lectura va enunciando:

“Cuando llegara el momento de ella,
 desfilaría entonces todo lo sonoro por venir
 en un orden sin bruja:
 ruido de rótulas rodando arriba,
 de dar más brillo a zapatos relucientes,
 de partir una barra de pan,
 de cartas que echan por debajo de la puerta,
 de cebra al trote,
 de flauta de jade al quebrarse,
 de imprenta clandestina,
 de barrer sin ganas,
 de abrir el refrigerador por la noche,

³²⁴ En *Erdera*, p. 345.

³²⁵ En *Erdera*, p. 347.

³²⁶ En *Erdera*, p. 347.

³²⁷ En *Erdera*, p. 348.

³²⁸ En *Obras*, México, FCE, 1993, p. 117.

de gis escribiendo matemáticas falaces,
 de orinar sobre una arena anhidra,
 de espuma deshaciéndose,
 de amar ciertas bellezas,
 de descolgar la cadena del perro
 (y el perro simultáneo al oír que descuelgan su cadena).
 Sonar de las chanclas que están colgadas.
 Rascar con el pie para burlarse de alguno.
 Despertar, en fin, tocando el órgano³²⁹.

Tal recurso se observa en a doceava estrofa del primer poema de *Poemas proletarios* de Salvador Novo:

“El Himno del trabajo
 en la ciudad antigua, edificada sobre el agua
 los hombres hacen puertas y levantan paredes
 o conducen gente de un sitio a otro
 o fabrican pan
 o vigilan las grandes máquinas que escupen su negrura sobre sus carnes flácidas
 o componen en plomo las frases de los pensadores
 o vocean la cotidiana sabiduría de los periódicos
 o envejecen detrás de los mostradores
 o de los escritorios
 o en las cárceles o en los hospitales
 o destazan la carne sanguinolenta, y la pesan
 o leen atentamente las ofertas de empleos en los diarios
 o llaman a las puertas y muestran un brazo paralizado³³⁰.”

Después un solo verso al finalizar la “Muerte de Sycorax” hay una evocación que recuerda el

³²⁹ En *Erdera*, p. 348.

³³⁰ En *Poesía*, México, FCE, 2004, p. 124.

poema “[20. El atardecer en los suburbios ayuda a concretar un tipo humano, eterno, y a evocar experiencias de juventud, agudas.]”: *atestiguando refocilaciones en suburbios*³³¹.

El segundo apartado titulado *Párega*³³², Gerardo Deniz lo dedica al poeta mexicano Josué Ramírez, que en poemas adelantes lo citará por otra dedicación por el parasol. Recordando del libro de Josué, capítulo diez, los versículos 12 y 13:

“Entonces Josué habló á Jehová el día que Jehová entregó al Amorrheo delante de los hijos de Israel, y dijo en presencia de los Israelitas: Sol, detente en Gabaón; y tú, Luna, en el valle de Ajalón. Y el sol se detuvo y la luna se paró, hasta tanto que la gente se hubo vengado de sus enemigos”.

En este apartado pues, los poemas son medianos y en versos libre. Como constante en la poesía de Gerardo Deniz, la burla es una manera de exponer el conocimiento del mundo, el popular y también los personajes de la historia. En el poema “Sexológica” trata sobre la fricción con una tela al zapato: darle grasa. Y expone una serie de hipótesis si grita, sin le dan doble cera y mito:

“un limpiabotas hacia brotar humo
forzando el trapo (...)
según nuestro estupendo doctor Marañón,
quien exhibe calzado bien pulido coje
mucho.
Ni a Freud se le ocurrió algo tan consecuente”³³³.

En el siguiente poema de la misma página, titulado “Artocarpa” comienza: *Atrapé a la gula por la trenza / y me la senté en las rodillas*³³⁴. Haciendo un tributo paródico de los versos de Rimbaud: *Una noche, senté a la Belleza en mis rodillas y la injurié y la sentí amarga*. Con lo cual, la gula es presentada con los atributos de mujer pero con símiles gastronómicos: *cabello de*

³³¹ En *Erdera*, p. 246.

³³² En *Erdera*, p. 349.

³³³ En *Erdera*, p. 350.

³³⁴ En *Erdera*, p. 350.

chilacayote, pómulos de mazapán barnizado, etc. Para manifestar de nuevo su gusto por los refranes: *como la sabiduría popular previene / que la mujer en casa, y con la pata rota, / tu dirás cuál te quiebro, de preferencia.* Que en la paremiología es: *La mujer casada en el monte es albergada o La mujer en casa y el hombre en la plaza*³³⁵. Con este poema nos damos cuenta que el poeta tiene un gusto por el empleo de las paremias para validar su discurso en el tono irónico, la mayor parte de las veces. Además, los símiles gastronómicos son empleados a lo largo de su obra y enlisto algunos: *perfectos círculos de cereza, barra de pan, galletas rancias, rabadillas de pucella al mojo de ángel, bacalao a la vizcaína, mole a cielo abierto, etc.* Como también se puede ver en “Mar” de Salvador Novo: *¡Hígado de bacalao / calamares de su tinta!*³³⁶. En el poema “Fin de milenio” se burla de la enfermedad y del tiempo de la enfermedad: *Hacia el año dos mil, salvo atajo, / seré el señor comatoso de la cama 301*³³⁷. Aparentemente algunos poemas tratan de cosas banales: la espuma de la lavadora, el polvo de gis, la descripción de las rayas de una cebrá, sobre la historiografía de los rituales, etc.

Dando cierre a este apartado con el poema “Programático”, el cual critica las arbitrariedades a las que puede contaminar la correctísima gramática:

“Me dan ganas de escribirle acento a orden,
a joven, a heroico y hasta a tenue
para sentirme, unos momentos, de ellos,
pero si lo hago dirán es por contrariar a la academia
—y no.
La tilde de imbécil
tampoco me las dicta la academia.
No se dicta el amar ciertas bellezas:
quien en ello la ve se la merece”³³⁸.

³³⁵ Herón Pérez Martínez en *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, México, Zamora, COLMICH/CONACULTA, 2002, p. 226.

³³⁶ En *Poesía*, México, FCE, 2004, p. 56.

³³⁷ En *Erdera*, p. 353.

³³⁸ En *Erdera*, p. 356.

El apartado de cierre de *Mundomuevos* se titula *Verano de 1942*. Interesante este poema porque precisamente fue el tiempo en el que Gerardo Deniz llegó a tierras mexicanas con sus padres, zarpando en el puerto de Veracruz. Si bien, Gerardo Deniz es un seudónimo de Juan Almela, el poema nos aclara algunos datos biográficos que útiles son para algunos lectores apasionados de su obra. Para ahondar más sobre la anécdota personal del autor en esta fecha de llegada, el libro *Poemas/Poems*³³⁹ -en presentación bilingüe- contiene un testimonio con fotografías de la niñez, fechadas por el autor. El poema entonces se compone de una sola pieza que se secciona en ocho partes, en verso libre. Un poema como dije anteriormente, biográfico que muestra una geografía emocional basada en la experiencia del acercamiento cultural. Por ejemplo: las limonadas, las señora cortándose los cayos, las calandrias, las piñas perfumadas, la vainilla, el chocolate, los estropajos, los códices, la tambora, el szópe, el tamal, el pan, la chirimoya, el mole, etc. Así como la escenografía cruzada de los recuerdos de los espacios entre Europa y México: Golfo de México, Papantla-Misantla. Ginebra medieval, Anáhuac, Peralvillo, Mesoamérica, Zócalo, etc. Con la música representativa del compositor Silvestre Revueltas; mientras las cancioncillas se oyen en voces de niños: *¡Alas estatuas demár fil!*³⁴⁰. Ortodoxa la niñez de la voz poética en una mezcla descriptiva del pasado, con el lirismo de lo conceptual:

“Su perfil luce la silueta del león, pero esos grandes ojos
son dos gotas cristalinas de rocío en silencio
por la axila de esta mulata ahumada. Abajo,
las palmeras rechonchas del jardín entre divino olor térreo”³⁴¹.

También de nuevo el uso de las frases comunes: *por si las moscas*. Usada en *Picos pardos* con una variante: *por si las moscas o por si las avispas*³⁴². Así, el poema y el libro termina con unos versos que han sido citados y recordados, que representan la niñez de cualquiera con sus tintes melancólicos: *Mi infancia, como la mayoría, no fue feliz. / Interesante sí lo era*³⁴³.

³³⁹ Editado en México por Ditoria/Lost Roads Publishers, 2000.

³⁴⁰ “4” en *Erdera*, p. 361.

³⁴¹ “8” en *Erdera*, p. 366.

³⁴² “[32.]” en *Erdera*, p. 257.

³⁴³ En *Erdera*, p. 367.

Op. cit. (1992)³⁴⁴

Editado por primera vez bajo el sello de la Universidad Autónoma Metropolitana. El libro apareció como plaquette en una revista llamada “Casa abierta al tiempo” de la misma universidad. La revista integraba trabajos de autores actuales en la colección “Margen de poesía”. En el número 12 apareció Gerardo Deniz con *Op. cit.* El libro se compone de una treintena de poemas de mediana extensión, de verso libre y un tono cotidiano. No así el lenguaje, la mayor de las veces culterano por las acepciones usadas y las referencias científicas. Un libro que media entre burlas que se esconden en aparentes poemas solemnes:

“Diréis, congéneres, lo que a mi juicio ocurrió
(y si los resultados de las investigaciones computarizadas discrepan,
peor por las investigaciones computarizadas):
los excrementos de cada uno de aquellos
entes abonaron sendas parcelas del escribir clásico,
géneros nuevos brotaron en suelos feraces
diferencialmente, y así tuvimos tragedia y comedia,
épica y lírica, historia, elocuencia,
más la filosofía, cosecha inexhaustible”³⁴⁵.

Poemas-preguntas que tienen el interés de develar las curiosidades que no solo centran en un tópico (como la mierda de los seres mitológicos, por ej.); sino que inoculan la curiosidad para desbordar en otros juicios. Interesante así cómo conviven los Reyes Magos en una plaza de pueblo, mientras la crónica periodística duda de su visita en agosto y no en diciembre. La mirada de la voz poética que desde su ventana describe el nuevo edificio de la cuadra con todo albañiles, pensando: *Véase como se quiera, / todo cielo tan azul tiene no sé qué de trastorno mental*³⁴⁶. Los gajes en la oficina cuando un editor y su colega se veían hostigados hasta trabajar tarde producto de las pruebas de edición:

“—Mengana,

³⁴⁴ En *Erdera*, p. 419-448.

³⁴⁵ “Fecal” en *Erdera*, p. 423.

³⁴⁶ En *Erdera*, p. 424.

¿tú conoces la lítote?
 No, ¿verdad? Tampoco es grave.
 Dice que es lo que nos hostigaba en nuestros asientos
 con sus no tanto y sus no mucho y sus no nada
 de ocho a cuatro:
 no poco.
 Pero escúchame ahora,
 siete años después: el dato ha sido declassified;
 ya todo el mundo está enterado”³⁴⁷.

Dando queja de las travesuras de una pareja de trabajadores que en el poema se ilustra por medio del argot de ese oficio. “Lijas” surge a partir de una pregunta aparentemente infértil por hociosa, pero en el poema toma su contexto: *Lijas técnicas Fandeli. / ¿Quién será Fandeli? / No figura en mi diccionario de la Commedia*³⁴⁸. Digresando si Fandeli será un ingeniero que seguramente le gustará Malher, que tanto molesta a la voz. Manifestando las similitudes y las discrepancias entre el personaje imaginario de Fandeli y la voz. Todo porque desde la ventana hacia el edificio de enfrente un anuncio luminoso parpadea promocionándolas.

Así, aunque es un libro bastante digerible a comparación de otras piezas poéticas, por crípticas. Hay referencias cultas que se muestran en el uso de frases en latín; lenguaje técnico; palabras en otros idiomas; nombres de músicos y de escritores. Por otro lado, utiliza referencias al nombrar personajes de la cultura popular y sobre todo, distinguiéndose por un lenguaje convencional como el de la conversación:

“Él hacía girar, en el pivote de la noche grande
 (la que abarca de viernes a domingo)
 una mandarina con nalgas por gajos,
 muestrario revólver de yolandas y patis
 cuya rotación nos embelesó —aunque imposible declarar:

³⁴⁷ “Souvenir typographique” en *Erdera*, p. 425.

³⁴⁸ En *Erdera*, p. 426.

nos habrían calumniado”³⁴⁹.

Entonces, en este libro, resalto los poemas que tienen de alguna forma una conexión expresa con el canon del autor y su idea del suceso poético. En el poema. “Tiritanda” se burla de la poesía aurática cuando los escritores experimentan la desnudez femenina solo mencionándola. Como si el hecho de apuntar la “sin ropa” sea un hecho sublime. Aclarando por qué los poetas samoyedos no escriben ese tipo de cosas, porque en su realidad es imposible:

“La poesía tiene su quever con latitudes
también.

Una razón por la cual
hay poco poetas samoyedos
es que en la lírica buena
las mujeres —numerosas—
tienen que andar encueradas. Siempre.
Sin excepción. (Pues, quién, poeta,
se va privar de: “Tú, desnuda...”
En cambio “vestida” no se ha oído jamás.
Será por algo, pienso yo.)”³⁵⁰.

A su vez, le interesa si un día se anulan los símbolos de los signos zodiacales: *Geminis, Virgo, Libra ¡fuera! / Ocuparán las sinecuras vacantes / el pingüino, el parmecio y la jirafa*³⁵¹. Ahí es cuando menciona a dos de los escritores de la tradición poética mexicana y de los cuales admira - Torri y López Velarde-:

“Ya verán ustedes.

Los nuevos signos los tengo previstos.

Nada más falta, pues, implementar la operación.

³⁴⁹ “Pérez Prado” en *Erdera*, p. 446.

³⁵⁰ En *Erdera*, p. 435.

³⁵¹ “Reforma” en *Erdera*, p. 440.

El resto seguirá idéntico. Diremos sólo, pongamos por caso. Julio Torri por poco fue Pingüino

como López³⁵².

Prosiguiendo con la formalidad de los poemas, hay una parte del libro que cambia la estructura de los mismos. De una serie de poemas medianos, como lo manifesté anteriormente, el poeta utiliza formas no de la métrica tradicional sino de la impresa:

“GAJO epopeya marxista-leninista. 123 hexámetros infecto-contagiosos. Alusiones a Ezequiel (ossa arida) y Acorazado Potencuín. 6 58 79 99. Insista insista.

MADRIGAL a unas manos adaptable fácilmente a pendúnculos. Apremiante. Castigado. Intenso. Sólo usado 2 veces en 400 años. Si ella no sucumbe devuelvo gasto cena. 5 36 22 82 Sr.
Cetina³⁵³.

Los poemas entonces son unos anuncios clasificados que ofrecen la extrañeza de una sensación provocada por un madrigal o un trozo de una epopeya. Mencionando personajes conocidos como el Acorazado o el poeta hispano Gutierre de Cetina. Finalizando así esa mini serie con la mención del aburrimiento que producen los títulos de algunos libros de poemas. Los cuales, cumplen con el cliché de la sensiblería y otros son versos conocidos de la lírica mexicana, como el “sitiado en mi epidermis” de José Gorostiza:

“Cantos de un amor fijo Estos pueblos que el alba
desbandó Semilla y signo Circunnavegaciones
Derecho de canje De vientos y otras costumbres.
Milarepa 115 Sitiada en mi Epidermis Ritual de
ausencias Dura es la vida, Tatiana La mirada en

³⁵² En *Erdera*, p. 440.

³⁵³ “Enumeraciones (ofertas)” en *Erdera*, p. 444.

los espacios

¿Se fijan,
qué cantidad de poemarios
tenemos que concluir antes de junio?”³⁵⁴.

Ton y son (1996)³⁵⁵ & *Fosa escéptica* (2000)³⁵⁶

Estos dos libros fueron editados en México. El primero por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el segundo por una casa editora llamada Ave del Paraíso. Ambos libros son un poco dispares en la obra de Gerardo Deniz. Dispares porque aunque bien escritos, son abundantes y los tópicos que toca son ambiguos. La ambigüedad reside en su variada gama de referencias. A decir verdad, ambos libros contienen esa dificultad del amplio conocimiento del autor sobre temas científicos, gramáticas extranjeras e historiografía de eventos muy específicos.

Ton y son abre con una dedicatoria a Eduardo Mateo Gambarte. Este personaje fue el entrevistador de Gerardo Deniz en un proyecto de diccionario sobre escritores hispanoamericanos editado en Pamplona³⁵⁷. Algunos de los poemas integra son interesantes porque hay una apertura con respecto a su oficio de escritor. Por un lado, describe la escritura desde a cárcel como alguna vez Fray Luis de León por traducir la *Biblia*. La anécdota no es expresa pero se sobrentiende a partir del título del poema: “Desde la torre”³⁵⁸. Así, habrá otras acotaciones con respecto a su condición de “artista” por lo que “escribe”: Esto lo escribo en las tientes de la noche. *Sobre un poema de insectos que se estudian*³⁵⁹, como si el poeta fuese un animalillo extraño sujeto a investigación. Entre otros poemas, “Procesional para saludar a los ninitíes”, resultan ser ilegible por la naturaleza del poema, ya que no usa el lenguaje lingüístico sino una especie de códigos gráficos. Así, prosigue con otros cargados de ironía donde reflexiona

³⁵⁴ “(Censo)” en *Erdera*, p. 444.

³⁵⁵ En *Erdera*, p. 449-492.

³⁵⁶ En *Erdera*, p. 517-554.

³⁵⁷ Ver “Gerardo Deniz: Juan Almela” en *Diccionario del Exilio Español en México (de Carlos Blaico Aguinaga a Ramón Xirau)*. *Biografías, bibliografía y hemerografías*, Pamplona, Ed. Eunate, 1997, p. 77-96.

³⁵⁸ En *Erdera*, p. 453.

³⁵⁹ En *Erdera*, p. 454.

acerca del lugar de la muerte: *aquel hueco / no me pareció mal, nada mal*³⁶⁰. Refiriéndose al hueco donde su madre recién enterrada, lo aguardaría también después de la vida. Para terminar así estos poemas de mediana extensión, con una imagen muy urbana donde la escena del día siguiente comienza cuando el camión de la basura pasa:

“Allá en lo alto del camión de la basura,
obscenamente patas arriba,
encantada de peer por parques y glorietas,
va la mesita coja que tiramos
y a los basureros les supuso un tesoro”³⁶¹.

A su vez, *Fosa escéptica* juega con estos vocablos por la similitud fónica que se encuentra con las palabras fosa séptica. Juego sonoro no para describir sobre el tratamiento de las aguas negras sino para representar un lugar erosionado. Esos recovecos erosionados forman las geografías del libro y de los poemas. Donde el tratamiento del poema es vario aunque un tanto denso por estrechez con que se tejen las referencias y los temas. Encuentro un poema interesante y contextualizado. “Academicae quaestiones” es un poema en cuatro apartados que está inspirado en un tratado de ciencia. Comienza con la descripción del objeto del cual el tratado para su posterior claro tratamiento. El poema es una crítica profunda a los personajes del gremio de los sabios. Pero la acepción de sabio en la modernidad. El poema pues, es una opinión satírica sobre el conflicto que bien pudiera tener su ejemplo real en el conflicto que sucedió entre la Universidad Autónoma de México y sus estudiantes de una manera sarcástica. Haciendo una inteligente metafóricación del consejo de huelga como las imaginadas congregaciones cuando los rituales indígenas:

“Érase un caucus científilitico,
sin cuesco y sin reproche, alteres en alto.
Estaban —continúan— pintados en el basamento
del centro ceremonial, área donde la episteme

³⁶⁰ En *Erdera*, p. 491.

³⁶¹ En *Erdera*, p. 491.

superna imanta el reloj del visitante lego
y le enloquece (caso de portarla) su brújula.

(...)

Congregado el conscejo en la escplanada,
se saludan conforme llegan —pas des phrases!—,
con puro sonreír poliédrico y ocelos esferulares,
despejándose todavía de nirvanillas salutíferos”³⁶².

Letritus (1996)³⁶³ & *Semifusas* (2004)³⁶⁴

Publicados ambos por Taller Ditoria, lugar que solo edita libros de autor y artesanales; los dos libro pasaron sin pena ni gloria -según mis investigaciones- en la crítica mexicana. Pero eso no deja de quitarles importancia. *Letritus* y *Semifusas* son dos libros peculiares en la obra del autor. *Letritus* se conforma formalmente con más de dos docenas de poemas epigramísticos de versos ácidos y latosos. Mientras que *Semifusas* es muy prolífico, más de cincuenta poemas. Pero también siguiendo la forma de los poemas sentencias, de versos cortos y muy audaces. La lectura no es fácil por la ambigüedad de los significados que aderezan al poema con referentes múltiples. Dentro de la obra suceden interconexiones del conocimientos culto, lo popular y hasta lo burdo:

“Al sofista Hippias
le daba un gusto grandísimo
hacérselo todo él:
su anillo, sus pantunflas;
su cinturón —preciosos—,
su chaquetita”³⁶⁵.

Con estos libros, pero sobre todo *Letritus*, que es el más temprano, se anuncia un cambio de

³⁶² “I” y “III” en *Erdera*, p. 531 y 534.

³⁶³ En *Erdera*, p. 493-516.

³⁶⁴ En *Erdera*, p. 589-659.

³⁶⁵ “Autosuficiencia” en *Erdera*, p. 498.

poética que no se hace expreso en libros anteriores como *Op. cit.* o *Ton y Son*. Los cuales, manifiestan una actitud sardónica ante estatutos o formas sociales representadas por sujetos institucionalizados. Aparece un tipo de poesía con tono molesto, fastidiado. *Letritus* o *Semifusas* -frente a las grandes épicas agritudulces de *Picos Pardos*, “Duramen” o *La inyección de Irma*-, se tornan diferentes porque la forma breve y necesaria responde al momento de la misma molestia con una actitud holgada, relajada. Para comenzar, ambos libros hacen tributo de nuevo a formas tradicionales gestadas en la antigüedad grecolatina: el aforismo, el epigrama. La naturaleza de estas formas -como las empleadas en los libros-, se caracterizan por la brevedad con la que se presentaba en su forma originaria, por ejemplo el uso de dos versos dísticos de siete sílabas. Así como agudeza crítica que hace de los poemas procesos analíticos, distinto a la pureza conceptual con que muchos consideran la proyección de la poesía o lo poético. Aquí unos versos de *Semifusas*: *Banalidad / ¿se pela como un plátano?*³⁶⁶

Los poemas de estos libros son una especie de saldo en blanco de la cadena de influencias culturales que han pasado en la memoria hablada de todas las sociedades: *Vaya lata con los aforismos / al pasar del cuarto o al quinto. El siguiente ya es un lio fabricado, / intelectual, premeditadamente sabio*³⁶⁷. Recordemos que el epigrama era una inscripción sepulcral conmemorativa o una dedicatoria -por medio de ofrendas en tumbas, monumentos o edificios públicos-, exhortando alguna cuestión de los sujetos o actos de una determinada circunstancia:

“Deliciosa no eres, pero nada.
Nadie te mirará ni por avitaminosis
—pero qué preciosas canciones infantiles sabes
y con qué voz las entonas”³⁶⁸.

Pues, esto se vivió desde los poetas helenísticos hasta los escritores bizantinos para después dar paso a otra forma con la métrica alejandrina. Posteriormente, la tradición oral hizo que también las formas semi-populares como éstas llegara con fuerza al siglo XVIII como el oro de la época.

³⁶⁶ “Musa” en *Erdera*, p. 599.

³⁶⁷ “A remojar” en *Erdera*, p. 496.

³⁶⁸ “Tema” en *Erdera*, p. 603.

Es interesante encontrar en ambos libros el eco de Marcial o Catulo: la brevedad incisiva de variados versos que ocasionales, van delineando partes internas de la construcción de los poemas como unidades. Sin unidad aparente, hay varios tipos de temas que predominan: la experiencia cultural: *o freude nicht diese tone* -para recordar la *Novena Sinfonía de Bethoveen*, “El himno a la alegría”³⁶⁹; la erótica:

“Cuando musitan que así no,
deduzco que antes,
cuando menos cierta vez,
dijeron sí
-a mí no fue”³⁷⁰.

Agregando otros versos eróticos: *Se llama dedo medio / porque solo la mitad / propiamente / vaiviene*³⁷¹; y la poética: *Hermana de Realpolitik. / Igual de burta / y aún mas cantinflera*³⁷². Todos con un tono cómico-satírico que pone al servicio de la burla el alarde de la erudición: ahí la influencia del epigrama. Con esto, hay un eco del poeta Efraín Huerta con su poemínimo “Mandamiento equis”:

“No
Desearás
La
Poesía
De
Tu
Prójimo”.

Mencionaba sobre los temas, específicamente en *Semifusas*, lo de personajes históricos que son burlados por el poeta; los viajes a través de postales del mundo:

³⁶⁹ “Novena” en *Erdera*, p. 497.

³⁷⁰ “Modos” en *Erdera*, p. 506.

³⁷¹ “Digitus Impudicus” en *Erdera*, p. 507.

³⁷² “Realpoetik” en *Erdera*, p. 516.

“Lago de plasma infecto.
 A sus orillas ayuntan a los olmos las vides
 —imantando a Heine y mis clasiqitos,
 quienes pisan el átlat”³⁷³.

Interesante entonces porque en la obra se observa a la vez, distintos registros: desde el visual hasta el filosófico, pasando por las consideraciones de mera textualidad y la literatura. Dando por un lado a *Letritus*, una apertura por tener poemas misceláneos. Por el otro, Semifusas sí se secciona por los apartados que peculiares porque uno es un autorretrato de Gerardo Deniz, hecho por Roberto Rébora -editor de Taller Ditoria-; y el siguiente un punto (.). Apertura y apartados que dan distintos sentidos que definen lo que está “entrelíneas” con su respectiva carga política característica en la escritura del autor. Política por ser una escritura decidida, que elige.

Ejemplos son muchos por ahora, pero puedo recuerdo los poemas amorosos que Catulo dedicó a Lesbia; las transideraciones sorjuanianas superpuestas ante la idea aparato cognitivo frente al motriz; las transideraciones también desde San Juan de la Cruz: *Sali tras ti clamando / ¡y era sida!*³⁷⁴; la develación del sentido vital-sacro en los paseos indios de Octavio Paz; etc. Los libros pues, en su conjunto son una (des)composición. Como bien recuerda el título *Letritus* lado un vocablo cercano, “detritus”: *término dado para un fragmento de material orgánico generalmente proveniente de la descomposición vegetal o animal*. Descomposiciones que anuncian completamente lo contrario.

Entonces el valor de tales poemas reside en esa línea crítica que genera altibajos: el uso de formas sumamente clásicas pero a gusto personal. El caso es que estos dos libros marcan un estilo más variado y más adaptado a las divergencias artísticas: el poema de ficción, el poema narrativo, la prosa poética, etc. Esto lleva a la vez a escuchar los ecos y los intereses de investigación del autor; que nos hace detenernos para escuchar la voz del poeta que susurra consideraciones personalísimas de la poesía en el momento histórico: *POESÍA. s. f. Méj. / PRI*

³⁷³ “Mediterráneo (desde los Alpes Marítimos)” en *Erdera*, p. 625.

³⁷⁴ “Temor” en *Erdera*, p. 638.

*del Espiritu*³⁷⁵. Correspondencia que ante el influjo histórico tiene necesidad de recordar de manera amable, elegante y política los líos que han vuelto borrosa la actitud artística. ¿Qué no es poesía? Más bien un comienzo por pensar en ella, en el poema como suma de entidades, en la voz, la polisemia, las renovaciones de sentido, etc. Pues, la poesía deniziana manifiesta abiertamente su tesis sobre la poesía: *Me vuelvo tedioso / ¿Estaré añanzando la poesía?*³⁷⁶.

... (2000)³⁷⁷

Puntos suspensivos es una oda ensayística a la admiración que tiene el autor por los felinos domésticos. Además, los textos son acompañados por dibujos del artista visual mexicano Juan Soriano. Son ideas llenas de lirismo que exaltan la belleza y la inteligencia de estos animales. Con un lenguaje culto los describe y desentraña sus mitos:

“Se reunió una asamblea de gatos primigenios para decidir cómo expresarían sus emociones. A fin de engatusar, por su puesto. Fueron prometidos premiso a las ideas más originales. De ahí ocurrencias tan únicas como el bufido, el ronroneo, el amasamiento, etc.”³⁷⁸.



³⁷⁵ “Correspondance” en *Erdera*, p. 516.

³⁷⁶ “Recelo” en *Erdera*, p. 516.

³⁷⁷ En *Erdera*, p. 555-563.

³⁷⁸ En *Erdera*, p. 560.

Cubiertos de una piel (2002)³⁷⁹

Compuesto por solamente dieciocho poemas de mediana extensión, el libro se publicó de nuevo en Taller Ditoria de la ciudad de México. Tiene un epígrafe: *El topo a cada paso / daba veinte traspies, / porque tiene los ojos / cubiertos de una piel*³⁸⁰. Que pertenece a la fábula de Tomás de Iriarte, tan citado en los poemas de Gerardo Deniz, titulada “El topo y los otros animales”:

“Ciertos animalitos,
 todos de cuatro pies,
 a la gallina ciega
 jugaban una vez.

Un perrillo, una zorra
 y un ratón, que son tres;
 una ardilla, una liebre
 y un mono, que son seis.

Este a todos vendaba
 los ojos, como es
 el que mejor se sabe
 de las manos valer.

Oyó un topo la bulla
 y dijo: "Pues, pardiez,
 que voy allí, y en rueda
 me he de meter también.

Pidió que le admitiesen;
 y el mono, muy cortés,
 se lo otorgó (sin duda,

³⁷⁹ En *Erdera*, p. 565-587.

³⁸⁰ En *Erdera*, p. 567.

para hacer burla de él).

El topo a cada paso
daba veinte traspiés,
porque tiene los ojos
cubiertos de una piel.

Y a la primera vuelta,
como era de creer,
facilísimamente
pillan a su merced.

De ser gallina ciega
le tocaba la vez;
y ¿quién mejor podía
hacer ese papel?

Pero él, con disimulo
por el bien parecer,
dijo al mono: "¿Qué hacemos?
Vaya, ¿me venda usted?"

Si el que es ciego y lo sabe,
aparenta que ve,
quien sabe que es idiota,
¿confesará que lo es?"

Así, los poemas gozan de una libertad creativa que se observa evidentemente en las alusiones como la fábula de Iriarte; personajes bíblicos; gramaticales; y alimenticias. Poemas sólidos que de nuevo presentan una miscelánea temática. Aunque tengo que ser sincera, este libro muestra el oficio del poeta pero no presenta nada nuevo estructuralmente. Son poemas que más allá de ser

reversiones de anteriores de los primeros libros, son agregados. Extensiones que bien pudieron formar estrofas de otros ya hechos.

Pero hay un par de poemas que me agradan porque son distintos por la combinación del tono pícaro y nostálgico. Los “Edenes” y “Génesis” por supuesto, son actuados por Dios, Adán y Eva. Solo que los poemas son quejas expresas sucedidas de la pregunta: *¿Necesitaron Adán y Eva lenguaje?*³⁸¹. Para comenzar así la historia de la humanidad, con los modales propios de los imperativos, los adverbios y demás para generar la comunicación. Así, Eva, no modesta en carnes, la compara tácitamente con Rúnika al modo que la adjetiva: *Eva fue erigida sabrosa adolescente*³⁸². Pero critica al Dios, *cirujano mediocre*, por haber extraído de Adán, joven tristón, inexperto e insípido. En “Partes de la oración”, es una composición sobre las relaciones gramaticales de la verba. El cómo la relación de los elementos de la oración están en simbiosis. Un poema objetivo que también objetualiza al lenguaje. Además, reescribe la reconocida frase de Wittgenstein: *Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo*. Apropiándosela: *(pero los límites de mi lengua son los límites de mi demi-monde)*³⁸³. Haciendo claro, un pequeño cambio en esa lógica con el cual el mundo se conoce por medio de la conceptualización del lenguaje -no sólo lingüística-; sino que subraya que los límites de “su lengua”, con lo cual construye su lenguaje, es el límite de su medio mundo. Una declaración de sinceridad y humildad de la voz poética. Así, el poema pues es simplemente un ejercicio del gramático que mucho nos recuerda al poema de Leminski³⁸⁴ ya citado en el comentario de *Adrede*.

También, otros poemas tiene como anécdota el paseo en trajinera por Xochimilco entre el fervor cervecero, con pasajes sensuales al describir el antojo por el cuerpo femenino:

“Y entonces a mediasombra
reina un ocaso cervecero eructivo

³⁸¹ En *Erdera*, p. 570.

³⁸² En *Erdera*, p. 571.

³⁸³ En *Erdera*, p.573.

³⁸⁴ “*Mi profesor de análisis sintáctico era el tipo de sujeto inexistente. / Un pleonismo, el principal predicado de su vida, / regular con paradigma de la 1ra conjugación. / Entre una oración subordinada y un adjunto adverbial, / no tenía dudas: siempre encontraba una manera / asindética de torturarnos con una aposición. / Se casó con una regencia. / Fue feliz. / Era posesivo como un pronombre*”.

de nalgonas tototchin, fisiológicas sus turcos,
achispadas romeronálgidas cunicultas”³⁸⁵.

Otros poemas versan sobre las leguminosas que no le agradaba de niño, y la referencia sobre alguna cena familiar, trayendo a colación una zona de Ginebra, donde Voltaire pasó sus últimos días:

“¿Y esos verdes ejotes perennes
que odié mucho de niño,
arranqué y deshilé con estas garras
mientras mi padre se enfrascaba, sobre la mesa de cocina,
en tomos centenarios de agricultura de Ginebra, del pays de Gex,
que Voltaire tal vez hojeó?”³⁸⁶.

Los siguientes sobre la muerte de conocida gata, Koshka. Mejor conocida por haber sido la hija de la gata de Octavio Paz y que de joven rasguño a Claude Lévi-Strauss en una visita al estudio del poeta: *Aporto quince años. Al no mirarla frotaba, / hirviendo sin cesar, amasando a diez gomas; / se anunciaba con erres al entrar donde yo estaba*³⁸⁷. En otro poema titulado “Dies irae” es muy peculiar porque de nuevo reutiliza versos de otros poemas suyos. El primer verso del poema es a su vez el primer verso con que inicia el poema “Posible” de *Gatuperio: Cuando llegue el día, cuando llegue*³⁸⁸.

*Cuatronarices (Bothrops aspers) (2005)*³⁸⁹

Es el último libro que el autor ha publicado en el género de poesía. La primera y única la realizó ediciones Sin Nombre, dirigida por su amigo y también crítico de su obra, José María Espinasa. Es el libro que cierra *Erdera*. Está compuesto por una treintena de poemas que son dedicados a la poeta, también crítica de su obra, Mónica de la Torre. Que además, como dije, es crítica de la

³⁸⁵ “Maduras” en *Erdera*, p. 574.

³⁸⁶ “Leguminosas” en *Erdera*, p. 578.

³⁸⁷ “Supremos” en *Erdera*, p. 579.

³⁸⁸ En *Erdera*, p. 103 / p. 581.

³⁸⁹ En *Erdera*, p. 661-701.

poesía deniziana, es una de las que a través de su obra, sigue con el legado del autor. El legado del autor significa trabajar con la materialidad del lenguaje y su deconstructividad. Entonces, el libro resulta ser singular por el significado del título. Aunque no es tan peculiar en el uso de los mismos en la obra del autor. Cuatronarices es el nombre común de una sierpe que vive en América Central Sudamérica. Su nombre científico es *bothrops aspers*. Es una víbora sigilosa, nocturna y de mayor mortandad por sus mordeduras. Me pregunto yo qué tiene que ver el título con el contenido de libro y así, en la unidad de los poemas. ¿Un manual de herpetología?

Cuatronarices creo que es un libro maduro, autobiográfico, que media entre el lirismo y el lenguaje científico. Aparte del recurso de las referencias de otras ciencias, en este libro hay una naturalidad al ya mostrar un lenguaje literario bastante aprovechado. Son poemas que a su vez, en este constante interés por lo científico, refieren a la enfermedad. Por eso menciono que son autobiográficos. Si no en la vida del poeta, sí en la voz poética hay una distinción sobre la edad y las afecciones intrínsecas o no. Poemas como “Mutación”³⁹⁰ sorprenden a la misma voz poética al repasar el estado de la juventud a la vejez por medio de una acción bajo la lluvia. Melancolía por la resistencia del cuerpo y la energía física. “Nosología”, que además es de ser una ciencia de clasificación de enfermedades; en el poema es la revisión del concepto de enfermedad como sinónimo de muerte o nacimiento: *Siempre supuse / que un hospital servía para morir o dar a luz*³⁹¹. Suposición convertida en ideas que traducen al cuerpo humano como cosa de investigación y escrutinio de una forma molesta pero interesante: *me ha visto durmiendo, me ha estudiado desnudo entre condiscípulos / entusiasmados por mis entresijos*³⁹². Asimismo sucede en el poema “Hôtel Dieu”³⁹³, al describir algunos de los cuadros que cuelgan en las paredes del hospital, generalmente bajo el mal gusto del diseñador: *Ante un inundatio camelorum, y sobre todo, una hebreaza de buen ver (...) / Hay papas renacentistas mal logrados*³⁹⁴. Donde también digresa sobre las enfermeras y demás féminas: *Yo sólo pensaba en las bisagras de una pasante de cajeta envinada (...) / (recalcar que aquella cajeta es metafórica*

³⁹⁰ En *Erdera*, p. 665.

³⁹¹ En *Erdera*, p. 667.

³⁹² En *Erdera*, p. 667.

³⁹³ En *Erdera*, p. 672-674.

³⁹⁴ “I” en *Erdera*, p. 672.

y cromática)³⁹⁵. Con versos que parecen circunloquios mínimos sobre los síntomas del enfermo y sus achaques: *El primer síntoma son lágrimas y caca; / el enfermo se siente decididamente mal*³⁹⁶. Además, compone algunos poemas que refieren a padecimientos como la “Esferocitosis”³⁹⁷ o un tipo de anemia hereditaria; o el “Síndrome de la Tourette”³⁹⁸ o el trastorno neurológico. Además, estimula la imaginación de una manera bastante gráfica el protagonismo del colon en las funciones el aparato digestivo:

“Las bacterias cocteau se apiñan para ver llegar la sonda
o lavativa.
Un caballito de mar gira desolado, enmierdado,
buscando en el limo sus herraduras perdidas.
La sirenita, recostada bocabajo, se lima uñas fecales;
de su culo escamoso asciende una columna ininterrumpida de
burbujas
por la cual la joven ágil trepa cuando requiere remontarse y asomarse a la
superficie
para tomar aire. La juventud ansiosa
de placeres bucofaríngeos, casi no los goza,
porque su práctica obliga a ingerir un desagradable galón de caca amarga”³⁹⁹.

Para terminar, anoto unos versos que versan sobre el proceso y por qué de su escritura. Donde desmiente, aclara y disipa la necesidad de escritura como forma natural de los menesteres de la imaginación y de la investigación para generar conocimiento:

“Todo esto será jocoso,
será infumable,

³⁹⁵ “II” en *Erdera*, p. 672.

³⁹⁶ “Medicina interna” en *Erdera*, p. 695.

³⁹⁷ En *Erdera*, p. 674.

³⁹⁸ En *Erdera*, p. 686.

³⁹⁹ “La primavera en el fondo del colon” en *Erdera*, p. 681. Como mencioné anteriormente, en este mismo poema aparecen los versos: *–y el trabajo callado de la isostasia elevando hasta los bigotes de la industria / nódulos de manganeso*. Que fueron tomados del poema “[1.]” de *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 215.

pero no lo fabrico

—me nace, lo siento mucho.

¿Cómo imaginarán que escribo?

Hablan, esos pobres, del diccionario

que empleo para buscar palabras.

Los listos cultos dicen que es la Espasa.

Son los mismos que suponen

llegas a la librería,

pides: —Quisiera una gramática letona

—y te la traen, impávidos, compilada por un señor de Murcia

o un maestrillo de Gatos Güeros, N. L.

Pues bien, me nace —y no escarbo

(tampoco soy idiota)

de mi puente de Varolio para arriba,

si bien con frecuentes consultas

a los epidídimos y sus mañas.

Ello me basta para recordar cómo se rasca

la zarigüeya, o incluso recrear el rico enfleurage de Gabi

tras ardua jornada despachando helados en verano.

—Qué diccionarios ni qué ocho cuartos.

No fabrico

—me nace⁴⁰⁰.

III. Picos pardos y las escrituras revisitadas: Alfonso Reyes, Octavio Paz, Julio Torri, Salvador Novo y Ramón López Velarde.

La obra poética de Gerardo Deniz es un fenómeno muy peculiar dentro de su misma obra. La construcción de sus libros tiene que ver con una propuesta sobre todo formal y lingüística. Su

⁴⁰⁰ “Vivillos” en *Erdera*, p. 675.

obra se basa exclusivamente en la expansión del lenguaje de una manera plástica antes que escultórica. Se basa en la construcción de entidades estéticas que brotan de sus propios elementos. La materialidad sobre el uso del lenguaje es la rareza de cómo modula textualmente las hablas del poema. Lo estético admite lo aprendido de esa tradición lírica que le ha seducido y le evoca. Hay registros muy específicos de lirismo sentimental y sublime. Pero hay un lirismo anímico que muestra texturas mezcladas entre la sensibilidad y la víscera. La parte estructural responde a una respiración que la verbalidad dicta en el recorrido, fluidez o entrecortamiento de la palabra. Coincido con algunos comentarios que dicen los críticos sobre su obra: Gerardo Deniz crea unidad de poemas como si creara ambiciosas sagas o épicas contemporáneas. Utilizando elementos que le distinguen: la imaginación alucinada, el recuerdo casi nostálgico y el conocimiento enciclopédico; los poemas se convierten en narraciones que median de la memoria para ser contadas, aludidas, recordadas. Pero los poemas como arquitectura se muestran convencionales. Pero lo que los enrarece, es su forma discursiva, en como dicen ese algo. La obra poética deniziana es como un cubo rúbik, un rompecabezas mecánico que debe de estudiarse interiormente para abolir esa complejidad. Ahí su etiqueta y distinción: la dificultad. Pero esa dificultad se aminora cuando observamos que sus intenciones manan de una tradición poética conocida y cultivada. Cuando comenzamos a explorar los referentes y resonancias del conocimiento de sus poemas ya en un efecto matrioska. Citas, ecos, resonancias, retazos, reciclajes de una tradición que va mostrándose extraña por la disparidad con la que muta; porque el mundo nos va cambiando la fisonomía del pasado. Es hasta entonces cuando Gerardo Deniz nos jala al mundo real. Sus poemas, bajo este sutil e inteligente tratamiento de formas ya conocidas, tienen como escenografía la urbanidad de la época actual. Justo ahí observo esa intersección entre la forma y el ánimo de pasado con lo moderno. Todo renovado gracias a la construcción, enunciación y ejecución del poema que evidentemente se levanta de la sobra o los escombros de un mundo donde lo poético se marginaliza.

Y al ir comprendiendo los poemas surgen parentescos, motivos que no solamente salen de la imaginación del poeta. Hay en la obra poética deniziana una dura manera de evocar personajes de su canon. Los confronta, los critica, los ridiculiza. Después, una tenue manera de mostrarles admiración. Tomando así elementos de la obra de éstos poetas, para hacerles un tributo extenso.

La tradición del cual parte Gerardo Deniz es variada. Pero es evidente que tiene un gran conocimiento de la tradición poética española, sobre todo con modelos escriturales como Quevedo, Góngora, Calderón de la Barca, San Juan de la Cruz, etc. Diría pues que hay una gran apropiación de las formas clásicas y sobre todo de la vena del Siglo de Oro. Por ejemplo, en la figura de Quevedo se concentra su lado irónico-lúdico; o de Góngora el culteranismo lingüístico. Por aplicar dos ejemplos visibles. Así, estos aprendizajes lo hicieron reescribir la soledad cuarta gongorina y publicarla⁴⁰¹. Como también alguna vez reescribieron las segunda ejemplarmente, Federico García Lorca y Rafael Alberti⁴⁰². Entonces, en esta parte pequeña que ejemplifica sus gustos e intereses, hay una conciencia histórica sobre el ejercicio escritural. Más allá de emular las formas, las fomenta. Más allá de aderezar los temas de siempre, los hace únicos, contextuales. Más allá de preconizar tal o cual época, autor, estructura; acentúa sus inclinaciones estéticas por medio de parentescos y no fidelidades. En esta cuestión del parentesco es donde convoca ese diálogo entre el pasado y su ahora. Formula una obra poética que como todas propone una o varias formas características de decir la poesía. Sensibilizar, comunicar o evocar lo que a través del lenguaje no convencional no puede externarse o develarse. Pero las características del cómo decir no las obtiene sino reestructurando modelos, maneras, sentidos.

La obra poética de Gerardo Deniz se compone de muchas lecturas, en el sentido amplio del término. Hay muchas resonancias de variadas disciplinas, saberes, experiencias. Hay una organización arquetípica que a partir de *Picos pardos* pude rastrear. Considero que hay un grupo de intelectuales mexicanos que cultivaron la escritura -no solo poética- como medio de desbordar al mismo lenguaje: Alfonso Reyes, Octavio Paz, Ramón López Velarde, Julio Torri y Salvador Novo. Con todos estos comparte un interés fundamental en la proliferación del lenguaje a nivel textual: la escritura en sus variadas formas. Enumeraré elementos de cada uno. De Reyes toma esa distinción estilística de la exquisitez clásica; de Octavio Paz la contextualidad con que los temas son únicos al siempre evocarlos; de López Velarde al otorgar la sorpresa por medio del adjetivo al sustantivo que no tiene vida; de Torri la astucia prosística con limpieza y sobriedad; y de Novo la experimentación de los registros lingüísticos con un español ascético.

⁴⁰¹ Gerardo Deniz, "Soledad cuarta" en (*paréntesis*) (núm. 12, año I), México, Ed. Paréntesis, agosto 2001, p. 17-19.

⁴⁰² En: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/074/074_127.pdf

Alfonso Reyes & Octavio Paz: San Ildefonso.

Gerardo Deniz se proclama un conocedor y admirador de la obra Reyes. Aunque también ha manifestado que su trato con ella ha sido conflictivo y por ende, fecundo. Hace ya algunos años editó una antología del mismo titulada *Una ventana inmensa*⁴⁰³. En el prólogo de la edición, escribe algunas cosas interesantes para entender un poco las preocupaciones y las mañas adoptados del poeta por el poeta. Manifiesta que la poesía alfonsina es desigual por múltiple; y que contiene numerosas alusiones y eso lo hace un poeta poco de fiar. Así, se entiende que de aquello que antologa se vislumbra algo de lo propio.

Todo poema tiene su familiaridad con otro anterior. Sin emular ni copiar, la originalidad no reside en los temas, motivos y formas; sino cómo ello se muestra único con el estilo del autor. Así, vemos algunas marcas escriturales de Alfonso Reyes en Gerardo Deniz. Observamos que en *Picos pardos* como libro medular, remite a un escritura del antes y después, también afectada por esos préstamos. El poema de Reyes titulado “San Ildefonso”⁴⁰⁴, resuena en la obra deniziana por mostrar una voz poética nostálgica de los aconteceres que de niño maravillaban. Sin haber sido de todo feliz, la voy expresa que en su madurez lo es menos. Así, Gerardo Deniz en el apartado de *Verano de 1942*, época de sus primeros días mexicanos, revela: *Mi infancia, como la mayoría, no fue feliz. / Interesante sí lo era*⁴⁰⁵. Así, Reyes reconoce las arterias del centro de la ciudad de México. Percibe los muros rojos de San Ildefonso llenos de historia, con un pasado indígena que reestructura la nación mestiza:

“Cunde una gloria amarilla
de luz en las azoteas,
y abajo hay sangre cuajada
en el vetusto granito
de las fachadas”⁴⁰⁶.

⁴⁰³ Publicado en México, UANL, 2004.

⁴⁰⁴ Con fecha de 1943. En *Obras completas de Alfonso Reyes. X Constancia poética*, México, FCE, 1996, p. 217-220.

⁴⁰⁵ De *Mundosnuevos* (1991) en *Erdera*, p. 367.

⁴⁰⁶ “III” en *Obras completas* de Alfonso Reyes, p. 219.

La nostalgia se manifiesta acrecentando el recuerdo de la voz poética que no mira el presente sino la preocupación de un futuro que no importa. Una voz cansada de andar, un viajero errante, un exiliado de sí: *Yo era otro, siendo el mismo: yo era el que quiere irse*⁴⁰⁷. Modelo de viajero que también se observa en la obra deniziana y sobre todo en *Picos pardos: Así te quise al menos yo, futuro nauta del éter. / No te olvidaré en mis próximas alquimias, vil muchacha*⁴⁰⁸. Solamente que con intereses distintos. Un personaje viajero que recorre la ciudad con el peso del cansancio por la rutina y las preocupaciones amorosas. La escenografía es el espacio urbano donde no hay melancolía por la historia plasmada en la materia. Hay melancolía por la interioridad de los lugares comunales donde el diario vivir se intensifica. Pero Reyes, muestra un ente que recorre pensando que solo la muerte es la que terminará, contundente, sus andares. Hay un malestar por ese tránsito en el mundo pero hay nostalgia de los atardeceres, de la ciudad, su grandeza, referencias de relaciones de hechos.

Aquí, es conveniente mencionar otra de las fuentes del autor: Octavio Paz. Bajo también la influencia de Reyes, Paz compone un poema titulado “Nocturno a San Ildefonso”⁴⁰⁹. Si bien, este poema es un apartado del libro *Vuelta*, que a su vez, es la influencia completa en *Picos pardos*. En *Vuelta* se devela una ciudad urbanizada que convive con el presente moderno y el pasado prehispánico:

“A esta hora
 los muros de San Ildefonso
 son negros y respiran:
 sol hecho tiempo,
 tiempo hecho piedra,
 piedra hecha cuerpo.
 Estas calles fueron canales.

⁴⁰⁷ “[I]” en *Obras completas* de Alfonso Reyes, p. 218.

⁴⁰⁸ “[13.]” de *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 233. Aquí conviene comentar cómo se retoma la palabra y la resignificación de la misma, a partir de unas líneas de López Velarde: “Hundido en el mar del trato humano, te afanabas porque tu fibra sentimental no se gastase tanto con él, y trascendías, así, con el humorismo incontenible del náuta que a zozobrado y caído al fondo del océano y que dice a las esponjas y a los corales (...) Tu condición de vagabundo del éter escandalizará a los municipios de la Vía Láctea (...)”. “La necedad de Zinganol” de *El minuterero* en *Obras*, México, FCE, 2004, p. 292-294.

⁴⁰⁹ De *Vuelta* (1969-1975) en *Obra poética II* (1969-1998), México, FCE, 2004, p. 62-71.

Al sol,
 las casas eran plata:
 ciudad de cal y canto,
 luna caída en el lago.
 Los criollos levantaron,
 sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,
 otra ciudad”⁴¹⁰.

Una ciudad que el poeta percibe desde su habitación, en medio de la noche. Imaginando pero con pleno conocimiento de lo que cuenta. Correspondencias de una caminata nocturna que sabe la geografía espacial concreta y que reflexiona sobre los escombros dolorosos de la conquista. Sabiendo que su lengua, el verbo, los muros sangrientos, la sonoridad de la naturaleza, la calidez del ritmo citadino; son formas que dan tono y textura a su tránsito lado de la amada:

“Cierro los ojos,
 oigo en mi cráneo
 los pasos de mi sangre,
 oigo
 pasar el tiempo por mis sienas.
 Todavía estoy vivo.
 El cuarto se ha enredado de luna.
 Mujer:
 fuente en la noche.
 Yo me fío a su fluir sosegado”⁴¹¹.

Entonces “Nocturno a San Ildefonso” es otro de los poemas que resuenan en los versos denizianos al evocar el tránsito del ser de forma dinámica, basándose en las relaciones objetuales del mundo. Pero también la imaginación otorga a la voz poética como personaje ese desdoblamiento para su recorrido y panorámica:

⁴¹⁰ “II” en *Vuelta*, p. 64.

⁴¹¹ “4” en *Vuelta*, p. 71

“¿estabas cuando se perfilaron edificios muy elevados
 que no reconoces, ya lo sabemos, pero son tu ciudad y debes defenderlos?
 ¿ignoras que entonces
 el mundo —sí, el mundo este, que nos da casa y comida—
 corre el riesgo de ser puesto a vender
 en unas 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 pajarraco carroño de ojo helado?”⁴¹².

Julio Torri

Otro de los personajes que forma parte del canon del autor no es precisamente un poeta. Con una prosa muy limpia, ágil e inteligente; Julio Torri es una modelo para Gerardo Deniz. Al igual que el poeta, en sus prosas aparece la figura del navegante desprotegido. Un Odiseo o Lazarillo entregado a la fortuna de su propio destino:

“¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos.
 Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las
 sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba
 la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.
 ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba
 resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí”⁴¹³.

Aunque pareciera evidente, estos parecidos que delinean al personaje narrativo o poético; en este caso, la idea del aventurero responde al hombre dividido en medio de sus propias sensaciones, necesidades y realidades físicas que ofrece el mismo poema. En *Picos pardos* la voz poética deambula por una ciudad urbana que lo ondula en la imaginación y lo hunde en los pesares de la

⁴¹² Gerardo Deniz, “[37.]” de *Picos pardos* (1987) en *Erdera*, p. 262.

⁴¹³ “A Circe” en *Tres libros. Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*, México, FCE, 1996, p. 9.

ferocidad capitalista. Por un lado, la conceptualización del personaje; por el otro, las maneras para ir definiendo el estilo de escritura según ciertas marcas. Con eso me refiero al interés de ambos escritores por el uso de epígrafes y algunos de ellos, en lengua latina -entre otras-. Torri escribe:

“El epígrafe se refiere pocas veces de manera clara y directa al texto que exorna; se justifica, pues, por la necesidad de expresar relaciones sutiles de las cosas. Es una liberación espiritual dentro de la fealdad y pobreza de las formas literarias oficiales, y deriva siempre de un impulso casi musical del alma. Tiene aire de familia con las alusiones más remotas, y su naturaleza es más tenue que la luz de las estrellas.

A veces no es signo de relaciones, ni siquiera lejanas y quebradizas, sino mera obra del capricho, relampagueo dionisiaco, misteriosa comunicación inmediata con la realidad.

El epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz, en el tiempo pasado”⁴¹⁴.

También Torri hace una crítica clemente sobre los personajes que dan cátedra o instrucción en el sistema educativo –imaginemos el mexicano-: *En una Universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rubicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad y tenía ante sí brillante porvenir en la crítica literaria*⁴¹⁵. Pero Gerardo Deniz exalta más su reticencia acerca de la mísera enseñanza que algunos medio otorgan:

“Duras son las bancas, y el profesor tampoco tan lúcido.

Con frecuencia se nota que improvisa. Que falsea tradiciones, héroes, anatomías

para salir de paso. Y se murmura en los corredores —lo he oído—

que su papel es difícil, pues que se hubiera dedicado a otra cosa, corsario turco,

⁴¹⁴ “Del epígrafe” en *Tres libros*, p. 12.

⁴¹⁵ “La humildad premiada” en *Tres libros*, p. 56.

por ejemplo, pintor de santos de alcoba adulterina: No es disculpa”⁴¹⁶.

Otro de los temas que Julio Torri apuntó en su prosa fue el de las mujeres. Las anécdotas son varias. Sobre el escritor -en una biografía⁴¹⁷- y Gerardo Deniz, mencionan que siempre estaba rodeado de ellas y que además, le agradaba perseguir con sus embelesos a las empleadas domésticas. Algunos textos las refiere con exaltación y otras veces solamente las describe. Pero hay algo curioso, vemos entre ambos autores una actitud sensual al admirarlas:

“Adquirí una amistad preciosa, Miss Brown, tejana, profesora, metodista, de sangre irlandesa, alta y grácil como un joven elefante (...) Ya sabe canciones mexicanas, que yo repaso en el Ford, cuando la restituyo a su hotel por las noches. (Una amistad perfecta en que la malicia no encuentra pantorrillas que morder)”⁴¹⁸.

Esa conducta natural de anhelo, capricho o mero gusto; también está en Gerardo Deniz cuando encuentra en su ideal Rúnika, los bordes sensitivos para evocarla y degustarla: *tal como yo a mis hombros subiría / unas piernas de niña vikinga / tras de lamerle las corvas y antes de otros negocios*⁴¹⁹. Así, vemos que Torri se manifiesta un admirador del género femenino, aunque a veces se confunde por la proliferación de sentimientos encontrados ante el impacto que le dan las mismas. Un texto interesante aparece en el apartado *II De Fusilamientos*:

“Siempre me descubro reverente al paso de las mujeres elefantas, maternas, castísimas, perfectas.

Sé del sortilegio de las mujeres reptiles –los labios fríos, los ojos zarcos- que nos miran sin curiosidad ni comprensión desde otra especie zoológica.

Convulso, no recuerdo si de espanto o atracción, he conocido un raro ejemplar de mujeres tarántulas. Por misteriosa adivinación de su verdadera naturaleza vestía siempre de terciopelo negro. Tenía las pestañas largas y pesadas, y sus ojillos de

⁴¹⁶ “[4.]” en *Erdera*, p. 220.

⁴¹⁷ “Las mujeres” Beatriz Espejo, *Julio Torri. Voyerista desencantado*, México, UNAM, 1986, p. 51-66.

⁴¹⁸ Julio Torri en *Tres libros*, “Las mujeres”, p. 56.

⁴¹⁹ “[14.]” en *Erdera*, p. 234.

bestezuela cándida me miraban con simpatía casi humana.

Las mujeres asnas son la perdición de los hombres superiores. Y los cenobitas secretamente piden que el diablo no revista tan terrible apariencia en la hora mortecina de las tentaciones.

Y tú, a quien acompasadas dichas del matrimonio han metamorfoseado en lucía vaca que rumia deberes y faenas, y que miras con tus grandes ojos el amanerado paisaje donde paces, cesa de mugir, amenazadora al incauto que se acerca a tu vida, no como el tábano de la fábula antigua, sino llevado por veleidades de naturalista curioso”⁴²⁰.

Entonces este motivo de escritura se percibe no sólo en Gerardo Deniz sino en los otros que conforman su canon: Ramón López Velarde habló sobre la calidez y la frialdad que tenía por la prima Águeda o la devoción hacia Fuensanta; Oliverio Gironde eternamente seducido por mujeres que sabrían volar como su María Luisa; pero también la contraparte como las mujeres asnas que desprecia Efraín Huerta; o aquellas de clase zoológica de las cuales hace mofa Gerardo Deniz. Pero en todos coexiste esa sensación misteriosa e inquebrantable hacia la feminidad como el poema de Juan José Tablada:

“Mujeres que pasáis por la Quinta Avenida
tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida...

¿Soñáis desnudas que en el baño os cae
áureo Jove pluvial, como a Danae!,
O por ser impregnadas de un tesoro,
al asalto de un toro de oro
tendéis las ancas, como Pasifae?

¿Sobáis con perversiones de cornac
de broncíneo elefante la trompa metálica
o transmutáis urentes, de Karnak

⁴²⁰ “Las mujeres” en *Tres libros*, p. 60.

la sala hipóstila en fálica?

Mujeres *fire-proof* a la pasión inertes,
 llenas de fortaleza, como cajas fuertes,

en vuestro seno el antro de la ambición histérica
 ¡vuestro secreto es una combinación numérica!»⁴²¹.

También, Torri se muestra crítico ante la exploración del tema literario más allá de su sentido culterano. Como Gerardo Deniz se preguntó en el libro *Op. cit.* (1992) sobre las heces de los seres mitológicos, Torri escribe:

“Por qué el arca de Noé no llevaba unicornios.

Los unicornios, antes que consentir en una turbia promiscuidad indispensable a la perpetuación de su especie, optaron por morir. Al igual que las sirenas, los grifos, y una variedad de dragones de cuya existencia nos conserva irrecusable testimonio la cerámica china, se negaron a entrar en el arca. Con gallardía prefirieron extinguirse. Sin aspavientos perecieron noblemente. Consagrémosles un minuto de silencio, ya que los modernos de nada respetable disponemos fuera de nuestro silencio”⁴²².

Entre otras cosas, juzga el talento o el sentido poético de algunos sujetos: *No cabe duda que los dones poéticos se reparten de modo arbitrario y a veces tocan en suerte a los peores sujetos (de que se pueden aducir tantos ejemplos ilustres)*⁴²³. Como bien Gerardo Deniz también lo hace burlonamente: *Cuando el Poeta les diga / que está hecho pedazos, / olfateen / y comprenderán*⁴²⁴. También cuando se trata de nombrar a otros escritores lo hacen a modo de chacoteo. Gerardo Deniz menciona el nombre de Salvador Novo como *Nalgador Sovo*. Torri: *El*

⁴²¹ “Mujeres *fire-proof*” de “Al sol y bajo la luna” en *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*, México, FCE/FLM/UNAM, México, 2007, p. 81.

⁴²² “Los unicornios” en *Tres libros*, p. 73.

⁴²³ Julio Torri, “Le poète maudit”, p. 76.

⁴²⁴ “Literal” en *Letritus* (1996) en *Erdera*, p. 515.

*poeta Efrén Rebolledo, que vivió tantos años en Oriente que hasta su nombre se transformó en el japonés de Euforén Reboreto San*⁴²⁵.

Con ese espíritu agudo, creo que entre ambos escritores hay una relación muy estrecha. Más allá sobre una similitud en mencionar o cómo tratar los temas, tienen parecidos de conceptualización. Por lo tanto, tanto Torri como Gerardo Deniz muestran en algunas de sus piezas, en forma y contenido, una idea muy particular sobre la escritura: *Hay artículos de crítica –los peores– que tienen lamentable semejanza con alegatos de abogado*⁴²⁶. O como escribe Gerardo Deniz: *Hermana de la Realpolitik. / Igual de bruta / y aún más cantinflera*⁴²⁷. Donde la poesía se convierte en escrituras garrapateadas por escritores pomposos o tediosos. Para así advertir que el propio ejercicio de escritura es un ejercicio de pensamiento y no de oportunidad para soltar la diarrea mental.

Por último, hay un objeto que toma realza en los dos escritores. Torri hace una descripción del por qué usarla, de quiénes la usan y las fantasías que se crean en torno a ella. Gerardo Deniz por su parte, la convierte en fetiche al darle el sustantivo adjetivado a Rúnika de *ciclista biberógrafa*. Así, la bicicleta toma un valor agregado al compararse con otros transportes y ser casi una extensión del cuerpo:

“Es un deporte que para practicarlo no necesita uno de compañeros. Propio pues para misántropos, para orgullosos, para insociables de toda laya. El ciclista es un aprendiz de suicida. Entre los peligros que lo amenazan los menores no son para desestimarse: los perros, enemigos encarnizados de quien anda aprisa y al desgaire; y los guardias que sin gran cortesía recuerdan disposiciones municipales quebrantadas involuntariamente.

Desde que se han multiplicado los automóviles por nuestras calles, he perdido la admiración con que veía antes a los toreros y la he reservado para los aficionados a la bicicleta.

En ella va uno como suspendido en el aire. Quien vuela en aeroplano se

⁴²⁵ “Fantasías” en *Op. cit.*, 1996, p. 97.

⁴²⁶ En *Erdera*, p. 124.

⁴²⁷ “Realpoetik” en *Letritus* (1996) en *Erdera*, p. 516.

desliza del mundo. El que se desliza por su superficie sostenido en dos puntos de contacto no rompe amarras con el planeta.

El avión y el auto no guardan proporción por su velocidad con el hombre, que es mayor de la que él necesita. No así la bicicleta. Raro deporte que se ejercita sentado como el remar. Todos los intentos para compartirlo con otros han sido frustráneos.

Lo exclusivo de su disfrute la hace apreciable a los egoístas. Llegamos a profesarle sentimientos verdaderamente afectuosos. Adivinamos sus pequeños contratiempos, sus bajas necesidades de aire y aceite. Un leve chirrido en la biela o en el buje ilustra suficientemente nuestra solícita atención de hombres sensibles, comedidos, bien educados. Sé de quienes han extremado estos miramientos por su máquina, incurriendo en afecciones que sólo suelen despertar seres humanos. Las bicicletas son también útiles, discretas, económicas⁴²⁸.

Salvador Novo: amor ever

Otro de las grandes figuras que la obra deniziana remite es la Salvador Novo -o Nalgador Sovo como le dice el poeta- y su poesía. Encuentro resonancias de Novo por medio del tratamiento de los temas del amor y la ciudad. Pero sobre todo, encuentro mucha la repercusión del libro *Nuevo amor* (1925)⁴²⁹. Conformado una docena de poemas. La concentración de los mismos se basa en su poder lírico. Poemas de amor agotado, melancólico, triste y muy físico; donde la voz poética se concentra en la interioridad. A diferencia de otros poemas de Novo, estos poemas de amor son más sonoros y menos experimentales en el sentido de los quiebres rítmicos que por ejemplo tiene *Never ever* (1935). Así, el poema se convierte en una desbordamiento emocional que tiene que ver con la queja y no la evocación:

“Al poema confío la pena de perderte.
He de lavar mis ojos de los azules tuyos,
Faros que prolongaron mi naufragio.

⁴²⁸ Julio Torri, “La bicicleta” en *Tres libros*, p. 111.

⁴²⁹ En *Poesía*, México, FCE, 2004, p. 89-105.

He de coger mi vida desecha entre tus manos,
 leve jirón de niebla
 que el viento entre sus alas efímeras dispersa.
 Vuelva la noche a mí, muda y eterna,
 del diálogo privada de soñarte, indiferente a un día
 que ha de hallarnos ajenos y distantes”⁴³⁰.

También el poema con sus evidentes ecos, Sor Juana revisitada en la mención del menosprecio de ese amor que se entrega:

“Baste ya de rigores, mi bien, baste:
 no te atormenten más celos tiranos,
 ni el vil recelo tu inquietud contraste
 con sombras necias, con indicios vanos,
 pues ya en líquido humor viste y tocaste
 mi corazón deshecho entre tus”.

La influencia, la observo en esa sutil pero a veces afligida forma en que Gerardo Deniz muestra su voz poética cansada y desecha por la elocuencia del amor. Elocuencia aminorada por la falta del sujeto que se ama. Elocuencia que se aminora porque la geografía del poema discurre en espacios vitales concentrados y densos. Pero también en ese ritmo que surge de una normal respiración pero que se detiene, enumerando, para darle más realce a las palabras:

“Hay lluvia de estrellas. Las rameras se santiguan
 antes de ofrecer una galleta al tercer cliente. Mañana
 brillarán más que de costumbre en las rocas, en los muros, en los pavimentos esas
 chispas incrustadas,
 esos puntos de luz que si te mueves se extinguen (aunque
 nazcan otros a lado)”⁴³¹.

⁴³⁰ “Al poema confío la pena de perderte”, p. 97.

⁴³¹ Gerardo Deniz, “[25.]” en *Erdera*, p. 251.

Además, encontramos versos muy parecidos en su concepción, informándonos del estado anímico del poema: *Pienso en amantes cariñosos... / Pasa un tranvía a lo lejos... / Dormidos suspiran viejos*⁴³²; *Mojando el pan en el aceite de soja pienso en las amantes abandonadas por sus amantes*⁴³³. Donde encontramos versos que evocan lo aeróbico de la respiración, como los ejercicios que Rúnika, ciclista, realiza por la urbe en la que habita: *Huecos de carne / de los edificios / para el dolor de adivinar el aire remoto*⁴³⁴. Siguiendo así con la imagen vertiginosa sobre la condición terrena, aunque sutil, el poeta sabe que la condición de poeta es terrenal:

“El suelo se pega a nuestros pies
aunque ascendamos
como se aspira
para expirar”⁴³⁵.

Frente a esa geografía citadina que en *Picos pardos* es indigesta, poluta, ruidosa y cotidianamente sorprendente. Así, se expira y aspira como reacción natural del cuerpo, sus pulmones: la vida surge y se apaga. El tiempo a su vez, es pesaroso en medio de las congestiones emocionales y sociales. Siendo ambivalente a la cercanía y llegada de la muerte: *Esto, con todo, no hubiera sido así / —el mundo, digo—, / según lo manifiestan los múltiples indicios*⁴³⁶. Donde son similares las ideas de Dios, mal cirujano y arquitecto; en una ciudad que es un puñado de galletas rancias. Entonces Salvador Novo escribe:

“Y que cada mañana la ciudad
rumia el chicle solar en sus paredes
y lo hace dúctil sobre las personas
que, como yo, no son más que un índice
y han recorrido ya todo el teclado”⁴³⁷.

⁴³² Salvador Novo, “Noche”, p.18.

⁴³³ Gerardo Deniz, “[12.]” en *Erdera*, p. 230.

⁴³⁴ Salvador Novo, “Ciudad” de *XX poemas* (1925) en *Poesía*, 2004, p. 50.

⁴³⁵ Salvador Novo en el mismo poema, “Ciudad”, p. 50.

⁴³⁶ Gerardo Deniz, “[6.]” en *Erdera*, p. 223.

⁴³⁷ “Hanon” en *Poesía*, p. 55.

Sobre el tiempo y la ciudad, se observa distinto a Reyes y Paz por ser más sensibles, evocativos, misteriosos. Novo y Gerardo Deniz los muestran fluctuantes, modernos, experienciales:

“Nuestro mundo indigesto
 es un puñado de galletas duras (en montón cual ruinas de una pequeña basílica)
 puesto en venta en una panadería de barrio popular, perteneciente a cualquier
 colega negro
 proclive al ron, el malhumor, el vaticinio,
 y pasar con guitarra la noche entera bajo el foco biliar punteado por los
 moscos”⁴³⁸.

Con los males de las urbes que se colapsan día y noche donde el futuro es lineal, no hay progreso y se está destinado a la decadencia:

“Se llega tímido, a la elegante y sabia ciudad,
 vestido de manta, descalzo, callado,
 miedoso de los automóviles raudos
 y se vuelve a su tierra por los caminos desmoronados
 en que crece el tiempo en silencio
 pisando hojas de hierba, polvo de las tumbas
 que agita apenas la palabra”⁴³⁹.

Pero con una contraposición muy interesante, que dado que expresa la falta de sentido, hay una escala de sensaciones por añorar aquel tiempo y espacio idílicos:

“Mejor será no regresar al pueblo,
 al edén subvertido que se calla
 en la mutilación de la metralla

⁴³⁸ Gerardo Deniz, “[12.]” en *Erdera*, p. 217.

⁴³⁹ Salvador Novo en *Poemas proletarios* (1934) en *Poesía*, p. 126:

Hasta los fresnos mancos,
 Los dignatario de cúpula oronda,
 Han de robar las quejas de la torre
 Acribillada en los vientos de fronda”⁴⁴⁰.

Ramón López Velarde: el adjetivo.

Encontrar el eco de Ramón López Velarde es la obra de Gerardo Deniz no es fortuito. Es claro que la influencia del zacatecano está esparcida en la obra de muchos escritores. En Gerardo Deniz no solo encontramos pistas para llegar a López Velarde sino que observamos una lectura detenida, una profunda digestión y una exposición de su legado a través del uso del adjetivo.

Vicente Huidobro fue aquel poeta que dijo: *el adjetivo, cuando no da vida, mata*. Refiriéndose a la vitalidad del sustantivo lado de su calificativo o descripción, exponiendo al verso -o al entero del poema- a una belleza asombrosa. Evidenciando que la efectividad del uso de este, caía en el poder de realce del sustantivo. Así, mostrando el adjetivo como elemento peculiar en la composición poética, López Velarde le da vida de una forma sorpresiva, inusitada. Convirtiéndolo no solo en un calificativo sino en un elemento que distingue la vida del verso, pero además la re conceptualización del sustantivo.

Como ejercicio literario, apuntaré un par de adjetivos que usa López Velarde en su obra poética en general, sin distinguir poemas; y a su vez, también haré un listado de los usado por Gerardo Deniz en *Picos pardos*. Se observará entonces la forma en que sí, el adjetivo es peculiar -y a veces esdrújulo-. Ritmo que determinará el verso entero. Para así, posteriormente encontrar ya los temas y motivos que ambos comparten.

“peso fabuloso
 cadena estremecida
 cuerpos universales

⁴⁴⁰ Ramón López Velarde, “El retorno maléfico” de *Zozobra* (1919), en *La suave patria y otros poemas*, México, FCE, 2009, p. 192.

náufragos racimos
 arcanos insabor
 floresta roja
 orbe vaciado
 infinita agilidad
 hilo escuálido
 talle mórbido
 ala de mosca
 torrente endrino
 lumbre divina
 última odalisca
 nueva miel harem vacío
 victorias opulentas
 eficaz viva rosa
 tierra ingrata”⁴⁴¹.

“anciana perdida
 estimables zánganos
 colega negro
 redonda boina tibia
 cocina sucia
 compañero enamorado
 corsario turco
 clase hostil
 menina astuta
 poetas pastosos
 nauta del éter
 zapatos de lona

⁴⁴¹ Adjetivos lopezvelardeanos.

púberes pielerrojas
 ciclista biberógrafa
 langostas muertasdehambre”⁴⁴².

El uso del adjetivo permeará en la obra de Gerardo Deniz como se ha distinguido, siendo un sello de López Velarde. Pero también, encontramos en ambos, intereses similares que son puestos en el poema. Uno de ellos y ya fue mencionado, es devoción por el sujeto amado: Fuensanta como Rúnika. Fuensanta la enamorada de la voz poética en los textos velardianos:

“Hoy te contemplo en el piano, señora mía, Fuensanta,
 las manos sobre las teclas, en los pedales la planta,
 y ambiciona santamente la dicha de los pedales
 mi corazón, por estar bajo tus pies ideales.
 Porque yo sé de tu planta ser de todas la más pura,
 tu planta sabe las rutas sangrientas de la Pasión,
 que por ir tras Jesucristo por calles de la Amargura
 dejó el sendero de lirios de Belkis y Salomón.
 Y así te imploro, Fuensanta, que en mi corazón camines
 para que tus pies aromen la pecaminosa entraña,
 cuyos senderos polvosos y desolados jardines
 te han de devolver en rosas la más estéril cizaña.
 En las tertulias de noches de prolongada vigilia,
 en el piano me pareces moderna Santa Cecilia
 que cual solícita novia, con sus armónicos pies,
 con la magia de los ojos y el milagro del sonido,
 venciendo horas y distancia me lleva siempre a través
 de los valles lacrimosos, al Paraíso Perdido”⁴⁴³.

Un amor devoto que se profesa hacia la mujer que sin mucho pudor, se describen. Hay en ellos,

⁴⁴² Adjetivos denizianos.

⁴⁴³ Ramón López Velarde, “Para tus pies” de *La sangre devota* (1916) en *Op. cit.*, 2009, p. 118.

desde una intensión anatómica que parte de la descripción casi médica, pero que en el adjetivo enrarecido se tornan muy líricos: *inclitos pies, ingravidos pie*⁴⁴⁴ / *piernas gloriosas superpuestas*⁴⁴⁵, *piernas fabulosas*. Entonces las extremidades de la “mujer ideal” se mencionan con deslumbro:

“Cómo te alteras, Rúnika; mucho comparten tus piernas la
 aventura
 (pues conciencia de mí no tienes: ¿qué soy ante tus piernas?
 ¿qué es nada ni nadie ante tus piernas?);
 cuánto te agitas”⁴⁴⁶.

La pregunta es desesperada. Qué condición entonces tiene la voz poética entre ese ahogo por el impacto de la belleza o las sensaciones de la sorpresa de la carne. Con esa Mirada atónita, pero audaz, también López Velarde canta a las piernas de la bailarina rusa Anna Pavlova:

“Piernas
 eternas
 que decís
 de Luisa La Valière
 y de Thaís...

Piernas de rana,
 de ondina
 y de aldeana”⁴⁴⁷.

Piernas, corvas, pies, rodillas... Sensualidad más exacerbada que los símbolos tradicionales de la belleza femenina: las manos, el cabello, los ojos, etc. Estas mujeres aunque deificadas, mundanas en el mundo del poeta. Así, todas mujeres: ondinas, agua, adolescentes, ninfas, meninas hasta

⁴⁴⁴ “Pobrecilla sonámbula” de *La sangre devota* (1916), p. 109.

⁴⁴⁵ “[25.]” en *Erdera*, p. 251.

⁴⁴⁶ “[27.]” en *Erdera*, p. 257.

⁴⁴⁷ Ramón López Velarde, “Anna Pavlowa” en *El son del corazón* (1919-1921: 1932), p. 245.

niñas:

“Entre las flautas dulces del estilo corren niñas en menores o mínimos paños, trapos al sol, y no está decidido (intencionalmente, quiero decir) qué irá a ser de ellas, pues constituyen una especie aparte como las aceitunas, las cuales desde hace mucho son cosa averiguada (se les estruja o muerde y siempre se tiene presente el hueso, como el dátil, nada más que las niñas propenden al llanto y dicho programa se va al demonio)”⁴⁴⁸.

Delicias que no solamente se comparan con el gusto y el paladar. Delicia delicada que ensancha al corazón que lo alegra y lo hace sufrir. En el poema “Mi corazón se amerita”⁴⁴⁹, de López Velarde es una insistencia de los recovecos ya oscuros del corazón. Símbolo de la emotividad que se ve decaído pero consciente de esa enfermedad llamada amor que le decae. En este poema, el tormento es cáncer y la voz decidida se enfrenta a su propia debilidad ironizándose. Así, Gerardo Deniz manifiesta también el impacto fulminante en las emociones por enamoramiento:

“Me has trascorazonado, adolescente;
mientras recorro la metrópoli en busca de dinero y solas,
tus labios brillantes de algo que brilla en el anuncio se suman al clima excelso
y embonan a mis cangrejos nudistas, ponen un collar de uvas ácidas
a mis preocupaciones palpitantes”⁴⁵⁰.

Haciendo una reflexión de paso sobre la vida, que sin afligir mucho, los torna pesimistas en esa condición de la voz poética al sentirse abrumada: *El instante actual del mundo, con todo y lo descarnado de la lucha, parece ser un instante subjetivo. ¿Qué mundo, pues, que falten los*

⁴⁴⁸ Gerardo Deniz, “[7.]” en *Erdera*, p. 224.

⁴⁴⁹ En *Erdera*, p. 179.

⁴⁵⁰ “[14.]” en *Erdera*, p. 234.

*poetas épicos de afuera?*⁴⁵¹ ¿Qué mundo sería este? El mismo, porque no importan que carezcan de las grandes narraciones y la instauración por medio de las ideas de ellas del rigor de la vida. Gerardo Deniz pues, sabe que los conceptos en los cuales basan su existencia son voraces por recordar lo endeble: *Nuestro mundo indigesto es un puñado de galletas duras (en montón cuañ ruinas de una pequeña basilica) / puesto a la venta en una panadería de barrio popular*⁴⁵².

Así, Zingangol como el nauta del éter de Gerardo Deniz, cavila sobre la vida al manifestarla como *un mal cuarto de hora con algunos instantes deliciosos*⁴⁵³.

IV. Análisis poético-intertextual

Los libros consultados para el análisis poético en Picos pardos fueron *Como se comenta un texto literario* de Ángel Luis Luján Arienza y *Cómo se comenta un texto literario* de Fernando Lázaro Carreter. Así como el modelo que expone Julio Ortega en su estudio sobre *Trilce*. El análisis arroja comentarios que pretenden aclarar el sentido y lo que dice cada poema a partir de las siguientes distinciones: temas; tópicos literarios; tipos de lenguaje; nivel fónico; categorías gramaticales; campos semánticos; giros gramaticales; expresiones fijas; personajes; argumento; estructura textual; etc. El análisis intertextual tiene como modelo el realizado por María del Carmen Sillato en un estudio sobre las marcas intertextuales en *Citas y comentarios* del poeta argentino Juan Gelman⁴⁵⁴. Los criterios para observar los prestamos culturales son: fecha de escritura; vínculos de los personajes de las dedicatorias; detección de alusiones, referencias directas; anticipación del título del libro; carácter de los poemas; elucidación de citas, los comentarios; la unidad del poemario; cadenas significativas; préstamos de discursos. La propuesta de este método fue creado por la propia autora a partir del juego intertextual visto en los poemas de Gelman y la tradición del tango argentino; es responder cómo funciona la tradición en el texto a partir de la cultura del autor y lector. También porque reflexiona en torno al concepto de la otredad como una forma de desplazamiento o desdoblamiento del autor desde

⁴⁵¹ Ramón López Velarde, “El minuterero” en *Obras*, México, FCE, 2004, p. 282.

⁴⁵² “[2.]”, p. 217. O como dice su poema “[21.]” en *Erdera*, p. 248: “Lo relatan los profesores / en mitos de la madre y de la hija, / del cristo marihuano y aquel negro / que vendió nuestro mundo hecho galletas / (no recuerdo su mote, ni hace al caso)”.

⁴⁵³ Ramón López Velarde, “El minuterero”, p. 291.

⁴⁵⁴ María del Carmen Sillato, “La otredad en el texto: intertextualidad, mística y tango en *Citas y comentarios*” en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad y traducción*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1996, p. 79-132.

un texto que pende de la existencia de otros.

Picos pardos tiene un primer apartado que se titula *Jornada de Inquietud* y está dedicado al poeta mexicano Eduardo Lizade; y abre con un epígrafe que dice: *Por las noches, abierto el balcón, / un aliento vacuno en las hospederías; / hasta muy tarde pisadas y querellas, mercaderes de algún país remoto*. Que a su vez fue tomado por el autor de su primero libro *Adrede* (1970); del apartado *Itinerario*⁴⁵⁵. Así, comienza el libro con el poema “[1. Prólogo mientras acaba de entrar el público.]”⁴⁵⁶. Este poema se compone de seis estrofas o seis compendios de versos largos: variados entre trece sílabas y los más largos de veinticinco. Como bien lo indica el título, abre con la posibilidad voraz del discurso como combate. El tópico del poema se centra en las mujeres o las representantes del género femenino: damas, doncellas, la madre, las hadas. Que comentario aparte, ocupan un lugar importante en la obra de Gerardo Deniz. Para muestra se puede consultar “20 000 lugares bajo las madres” (1973-1974), integrado en *Gatuperio*; “La muerte de Sycorax”, que abre el libro *Mundosnuevos* (1991); o en el libro *Amor y Oxidente* (1991), *La inyección de Irma*⁴⁵⁷. Donde algunas son expuestas -por ejemplo- a las rutinas voluptuosas de otros dos personajes expresos: Abel y Caín. Aquí, el ludismo de Gerardo Deniz se intensifica ante las azarosas relaciones del cuerpo y el sentido del cuerpo como vía material de los pensamientos. Más adelante, la figura de la madre frente a estas doncellas inocentes que siempre estarán en riesgo a ser embaucadas otorgan al poema los argumentos necesarios para manifestar la desconfianza, el celo, el cuidado. Asimismo, una alusión las atmósferas, sus cambios de horarios, refieren a las otras maneras de la química corporal y las acciones de ésta (im)posibles al poder de una varita mágica. Así, la voz poética-personaje va enumerando desde un punto interior: *cárcel de cuarzo*; las avenencias de una situación cortesana para ir finalizando el día hacia la noche; y resumir que los deseos son explosivos. De otra manera, aunado con el sentido general del poema, el ritmo se une para darle una fuerza que respira con espacios largos posibles en la dinámica de la lectura verbalizada. Sin rimas, los compendios de versos vistos en estrofas, la cadencia semeja la naturaleza de la poesía en la marcación de la lectura. El vocabulario, por otro lado, se compone en su mayoría por palabras de uso común. Otras algunas son de índole científica: *palillos de tambor, esfera horaria*; o frases

⁴⁵⁵ En *Erdera*, p. 74.

⁴⁵⁶ En *Erdera*, p. 215 y 216.

⁴⁵⁷ Todo estos tres en *Erdera*, México, FCE, 2005, p. 123-150; p. 343-348; y p. 401-418.

fijas o aludidas mediante juegos verbales: *y a otro tórax o palabra de hombre*. El léxico con variedad de niveles lingüísticos entre lo cotidiano: *harta, cualquiera lo soba, desplumadas*; y lo culto: *grabar, amoneda, incubos, súcubos*. De aquí la importancia del poema y en general de todo el libro, una muestra de las posibilidades lingüísticas que rompen con la idealización de un tipo de lenguaje aurático a nivel textual. Esta mezcla entre ambos niveles de comprensión del lenguaje en la poesía de este libro se intensifica además por formas gramaticales no típicas: *bastantemente, demasiadamente*. Que evidente nos recuerda algunos versos de Ramón López Velarde en el uso del adverbio:

“Noble señora de provincia: unidos
 en el viejo balcón que ve al poniente,
 hablamos tristemente, largamente,
 de dichas muertas y de tiempos idos”⁴⁵⁸.

A nivel intertextual, las marcas directas son la presencia de Abel y Caín, personajes del mito de los hermanos nacidos de la unión de Adán y Eva fuera del paraíso. Estos son representativos porque se mencionan un par de veces en el libro y muestra una relación fraterna entre estos hermanos que contrario al mito, no hay celos ni homicidio contra Abel. Además, la mención de *palillos de tambor* refiere a una malformación por bajos niveles crónico de oxígeno en la sangre en la punta de los dedos. Tales se agrandan y las uñas se curvan desde el frente hacia atrás. *A otro tórax y palabra de hombre* refieren a un tipo de discurso adquirido culturalmente como el de las paremias: a otro tema y lo ha dicho dios.

Interesante mencionar aquí a manera de un amplio paréntesis el uso de los refranes en algunos poemas -como este- de *Picos pardos* y demás obra de Gerardo Deniz. El refrán entre sus formas llamadas paremiológicas pueden clasificarse como consejas, recetas, sentencias, mandato, exhortación, pregunta, exclamación, entre otras. En algunos poemas de Gerardo Deniz, como en este caso, podemos ver que son sentencias y exclamaciones en su mayoría que discursivamente se van sosteniendo del discurso general de la obra. Son una especie de recuerdo del valor ya otorgado culturalmente por la veracidad y comprobación de lo que dice. Algunos refranes que

⁴⁵⁸ “Mientras Muere La Tarde...” en *La suave patria y otros poemas*, 2009, p. 130.

Gerardo Deniz los trastoca y hace un juego sintáctico para entonces revalorarlos o darle un significado variados. Aquí algunos ejemplos de refranes resuenan en el cotidiano y porque otros coinciden con las preferencias del autor:

“A cabrón, cabrón y medio.
 A cada puerco le llega su San Martín.
 A darle, que es mole de olla.
 A falta de pan, buenas son cemitas
 A galgo viejo échale liebre, no conejo.
 A gato viejo, ratón tierno.
 A la cama no te irás sin aprenderá nada más.
 A la doncella honrada, en casa y pierna quebrada.
 A la mujer, el diablo le dio saber.
 A nadie le amarga un dulce, aunque tenga otro en la boca.
 A pan duro, diente agudo.
 A santo chico, velitas.
 A todo santito le llega su capillita.
 Achaques quiere la muerte para llevarse al enfermo.
 ¡Ah que rechinar de puertas, parece carpintería!
 Al cuerpo hay que darle lo que pida.
 Al flojo, mandarle, y al mezquino, pedirle.
 Amor que jura no dura.
 Amor, pocas veces da placer y muchas veces da dolor.
 Animales ingratos, las mujeres y los gatos.
 Arañar a una negra sólo un negro.
 Arriba ganas, arriba canas.
 Aunque no soy melón, nomás quiero que me cale.
 Aunque todos somos del mismo barro, no es lo mismo bacín que jarro⁴⁵⁹.

⁴⁵⁹ Herón Pérez Martínez, “Selección” en *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, México, COLMICH/CONACULTA, 2002.

Y finalmente cierra el poema con la mención de la caída de la noche: *La luna tras las cumbres, redonda boina tibia*. Recordándonos que entre las referencias del mito católico, de las enfermedades, etc., el satélite es vital en la idea de la noctívaga ciudad como universo indigesto:

“Los asalta braguetas literarios
 nada comprenderán
 de esta nueva belleza
 sudorosa del siglo,
 y las lunas
 maduras
 que cayeron,
 son esta podredumbre
 que nos llega
 de las tarjeas intelectuales”⁴⁶⁰.

“[2. Comienza el día y su cuidado. Riesgos y premoniciones.]”⁴⁶¹ es un poema raro porque se compone de dos estrofas: la primera por más de veinte versos y la segunda -y final- de tres. Como indica el título, la ciudad está amaneciendo y es el comienzo de un nuevo día. El poema inicia con la enumeración de ciertas prácticas de sugestión para mantener una especie de suerte o superstición: *opta por el fuego, miye del agua fría*. Además de las especulaciones que supone el verbo y la palabra para que la suerte sea reflejada hacia el universo: *tenemos verbo, / nombre, / las lindas conjunciones del ónix*. Con ello, la voz poética antecede su discurso amoroso con una analogía muscular: *y las adolescentes que caminan por esas cuerdas flojas no / contienen, empero, / corazón sino un órgano rojo, del tamaño del puño*. Que tiene su resonancia en un verso de *Las Elegías del Duino*: *pues nuestro corazón nos sigue trascendiendo*⁴⁶². Mostrándose claramente que en el mapa imaginario de la poesía anterior y actual, el corazón sigue simbolizando los sentimientos, las emanaciones del alma. También se evidencia la peculiaridad de los personajes y el mundo que estos habitan en el tiempo de la desazón: nuestro mundo indigesto. Se presenta el argumento que ratifica la verdad universal del poema. La comparación

⁴⁶⁰ Manuel Maples Arce, “Canto I” de *Vrbe* en *Op. cit.*, 1997, p. 427.

⁴⁶¹ En *Erdera*, p. 216 y 217.

⁴⁶² Rainer Maria Rilke, “Segunda elegía” en *Las Elegías de Duino*, México, UNAM, 1995, p. 39.

del mundo como puñado de galletas rancias a la venta en una panadería de barrio determina ciertos juicios entre estereotipos y prácticas sociales. Aparece por primera vez el personaje del negro malhumorado y la abuela que, como estos estereotipos delinear un tipo de concepción de las cosas, conocimiento y saber a nivel popular. El vocabulario desde el inicio en este ambiente lingüístico de la suerte, profecía o vaticino; recuerda la frase mágica de ábrete sésamo: *Hundir la mano y extraer del alibabá cálido un dátíl*. Que a su vez, recuerdan la anécdota/ambiente de Alí Babá y los cuarenta ladrones. Palabras arcaicas como vaticino o centinelas, que dan un toque de historia de un tiempo remoto a la misma narrativa del poema, en otro tiempo contemporáneo: *edificios, panadería*. La modernidad frente al halo azaroso se personifica en la ciudad, siempre en movimiento, afluente:

“Los ábregos modulan su lastimera nota,
 los altos edificios parecen que dormitan;
 allá, lejos, muy lejos, la gran ciudad borbota
 y aquí, en redor, gimiendo, los árboles tiritan”⁴⁶³.

Gerardo Deniz escribe: *En la distancia surgen edificios muy elevados que nadie reconoce*. La perspectiva del ciudadano entonces se trunca por el atrofio o por la abundancia del crecimiento de la geografía.

“La tarde, acribillada de ventanas
 flota sobre los hilos del teléfono,
 y entre los atravesañes inversos de la hora
 se cuelgan los adioses de las máquinas”⁴⁶⁴.

Asimismo, las formas gramaticales se evidencian gracias al uso de epítetos: *nieto del musgo* y *oh buscador de motivos*. La adjetivización es importante porque forma imágenes de los sujetos y objetos que se mencionan: *foco biliar, estimables zánganos, mundo indigesto*; muy al estilo lopezvelardeando, al sorprendernos. También, esos adjetivos como *foco biliar* o *corazón tamaño*

⁴⁶³ Amado Nervo, “Les oiseaux s’envolvent et les fleurs tombent” en *Antología de la poesía mexicana moderna*, 1940, p. 88.

⁴⁶⁴ Manuel Maples Arce, “Canto III” de *Vrbe* en *Op. cit.*, 1997, p. 430.

del puño recuerdan la intensa sustancia alcalina que genera el hígado; y por el otro, suposiciones empíricas del tamaño de este músculo.

Así, se cierra el poema con el emblema de urbe muy al estilo de la Ciudad de México. Recordándonos las lecturas de Manuel Apley Arce, su *Vrbe* y otros poemas estridentistas:

“La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico”⁴⁶⁵.

Pero también encontrándose con el eco del poema *Vuelta* de Octavio Paz al develarnos una ciudad urbanizada que convive con el presente moderno y el pasado prehispánico. Una ciudad donde el poeta vaga otorgando una correspondencia muy cercana a los versos de *Picos pardos*. Correspondencias al caminar una geografía espacial concreta que va tomando forma, tono y textura en el cuerpo femenino. Finalmente la ciudad también es una fémica que da frutos:

“Camino sin avanzar
estoy rodeado de ciudad me falta aire
me falta cuerpo
me faltan
la piedra que es almohada y losa
la yerba que es nube y agua
Se apaga el ánima
Mediodía
puño de luz que golpea y golpea
Caer de una oficina
o sobre el asfalto
ir a parar a un hospital

⁴⁶⁵ Manuel Maples Arce, “Prisma” en *El estridentismo. Antología. Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide, Kin Taniya y Salvador Gallardo*, 1997, p. 15.

la pena de morir así
no vale la pena”⁴⁶⁶.

El poema “[3. El correligionario de la suerte. Descontento popular en la capital. Una guapa ciudadana entiende mal y se gana un poco de doctrina.]”⁴⁶⁷ se compone de seis estrofas o compendios de versos largos. Sólo que la estrofa final y cierre del poema funciona como acotación de la voz poética para hablar con mayor intensidad de lo sucedido a espaldas de los personajes/hechos. Tal acotación, como algunas más pequeñas en estrofas anteriores; se manifiestan por medio del uso del –paréntesis-. Uno de los personajes del poema, Buempaso - personaje de bajo perfil-, ropavejero, pregona dentro del núcleo comunal el recuerdo del castigo. Aquí, ese recuerdo se une a la consideración general del poema: los vicios y los castigos generados ante una ola de hechos apocalípticos como las ratas, cucarachas u hombres dorados al horno en la panadería. El título coincidirá con el trato del tema del poema, esa capacidad del enojo y la culpa de ciertos personajes incidentales: el panadero, la gente en los mercados; ante las injusticias de un retirado pero imaginario dios/ministro que nada ayuda. Dentro del tratamiento, suceden como mencioné, las acotaciones; el pregón verbal de Buempaso como una especie de ropavejero de la conciencia y San Martín de Porres en el recuerdo alusivo al barrer las ratas del castigo que supone la peste por las malas acciones. Además, recordar una analogía vital que estará a lo largo del libro también como verdad única:

“–Cuando el Hacedor cambió de domicilio,
nuestro mundo se infestó de esas cucarachas que aún le repugnan, señora,
procedentes de aquella cocina sucia
donde fue, con todo, amasada la masa que es la nuestra”⁴⁶⁸.

De nuevo, Octavio Paz en el poema “Nocturno a San Idelfonso” digresiona acerca de la participación del hombre en la representación de la vida con su representación más vil o precaria. Así como Gerardo Deniz reflexiona entorno a la calidad humana que tanto ocupa al discurso

⁴⁶⁶ Octavio Paz, “Vuelta” del apartado Ciudad de México en *Vuelta*, Obra poética II (1969-1998), México, FCE, 2004, p. 34.

⁴⁶⁷ En *Erdera*, p. 218 y 219.

⁴⁶⁸ En *Erdera*, p. 219.

literario, filosófico, etc.

“Enredo circular:
 todos hemos sido,
 en el Gran Teatro del Inmundo,
 jueces, verdugos, víctimas, testigos,
 todos
 hemos levantado falso testimonio
 contra los otros
 y contra nosotros mismos”⁴⁶⁹.

La marcas aquí se componen de una locución verbal que indica el pago de uso de tierra pero en su variante: *impuesto sobre la cal*. La alusión de San Martín de Porres, el santo de la escoba que simboliza la humildad. Además de la presencia del poema *Nadadora de noche* de Pedro Salinas al mencionar *el oleaje de tiniebla: Nadadora de noche, nadadora / entre olas y tinieblas*⁴⁷⁰.

El siguiente poema abre con una estrofa de versos largos donde se representa la dinámica de un profesor incompetente ante su clase y personajes peculiares. “[4. La escuela autoritaria y cómo nació un respetable género de literatura.]”⁴⁷¹, muestra una desesperación por el cambio de la dinámica de instrucción escolar. Como refiere, la escuela no es la más autoritaria como bien podrían ser las operaciones del mentor ante sus determinaciones didácticas. A la vez, el género de literatura que abre por medio de esas ortografías inseguras de sus alumnos no se evoca abiertamente: podrá ser la poesía, podrá ser otra materia. El poema es importante para el desarrollo del libro porque precisamente se burla de la enseñanza del conocimiento. En inicio, tiene como característica en los versos iniciales la presentación de la perspectiva del texto: *duras son las bancas y el profesor tampoco tan lúcido*. Apertura con el argumento más determinante y el personaje que atacará dada también, su condición en la tradición de la lección. El poema se ayuda de las marcas gráficas como guiones o (paréntesis) para acotar, dar información extra. A nivel morfosintáctico se emplean verbos de dinamismo, sustantivos concretos y adjetivizaciones

⁴⁶⁹ Octavio Paz, “Nocturno a San Ildefonso” de *Vuelta* en *Op. cit.*, 2004, p. 67.

⁴⁷⁰ En <http://www.poesiaspoemas.com/pedro-salinas/nadadora-de-noche>

⁴⁷¹ En *Erdera*, p. 220 y 221.

calificativas: *corsario turco, pintor de santos de alcoba adulterina, hermano dromedario; cornudo mentor, ortografía insegura, profesor pelotudo*. Teniendo a lo largo, reminiscencias de notas científicas al compartir un lenguaje de la zoología a la par que va construyendo algunos epítetos y analogías animales: *hermana marta, animalesa de homogéneo traje sastre, hermano conejo y hermano dromedario*. Con cadencia y ritmo contundentes. Pero sobre todo, un especial cierre que en vez de concluir con el sentido del poema hace completamente lo contrario y anuncia un enigma: *Hay quien ejerce cuarenta y tantos años prosa o verso / sin emplear ni una vez el verbo sublevarse. Quien / lea, entenderá*. Las marcas en este poema es la mención de la marta, un animal de la familia de los mustélidos que viven en zonas forestales. *Y con el amor no se juega*: frase popular que en sí misma tiene su verdad y juicio.

Como uno de los poemas más importantes de la obra de Gerardo Deniz a mi juicio por proponer una poética amorosa que resume otros poemas como “Duramen”⁴⁷² (1978) o algunos de los sonetos de *Adrede*⁴⁷³ (1970). En *Picos pardos* el poema “[12. Excelente comida entre consideraciones morales e históricas (sobre artistas tísicos, por ej.), pero debe de reconocerse que Rúnika –ya mencionada– es lo más trascendental del todo. Invocación inocente.*]”⁴⁷⁴ ejemplifica las características escriturales de Gerardo Deniz. Este, compuesto por ocho estrofas con casi la misma similitud cuantitativa y de longitud en los versos; aborda uno de los temas centrales de la poética deniziana: el amor melancólico. La primera estrofa comienza con una digresión sobre la depilación que producen ciertas cales. Tema aparte, en la misma estrofa la voz poética-narrador entra al recinto de una fonda, muy semejantes a las de la Ciudad de México para comer: *recetas apostólicas o rabadillas de pucella al mojo de ángel*. La necesidad vital de la comida como excusa para recordar las pláticas entre los comensales en una ciudad poluta:

“Para que no se manche tu ropa con el barro
de ciudades impuras, a tu pueblo regresa;
y sólo te pido, en nombre mi tristeza extática
que oyó con voz ingenua, que en la nocturna plática

⁴⁷² En *Gatuperio de Erdera*, México, FCE, 2005, p. 107-115.

⁴⁷³ En *Erdera*, 2005, p. 9-89.

⁴⁷⁴ En *Erdera*, p. 229-232.

hagas de mí un recuerdo jovial de sobremesa”⁴⁷⁵.

Sobremesas que a juicio de la voz poética también tuvieron Abel y Caín, con respecto a lo que pensaban del mundo y el futuro. Estas sobremesas de los hermanos son mencionadas en el poema “[1. Prólogo mientras acaba de entrar el público.]”:

“Pues ya en las sobremesas entre Abel y Caín
 –donde tantas figuras fueron desplumadas–
 se habló de cuatro cocoteros heridos de centella y en medio, necesario el
 primer patíbulo.
 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”⁴⁷⁶.

Pero ya en este poema refiere cómo esas sobremesas se seguía platicando y se convertían en una especial fiesta de solteros:

“Parecidas a ésta fueron, a mi juicio, muchas sobremesas entre
 Abel y Caín
 cuando, en su departamento de solteros oloroso a pintura reciente,
 discutían de todo lo habido y por haber
 (sólo que ellos sacaban el brandy)
 y a menudo despatarraban sobre el mantel manchado de catsup, con objeto de
 examinarlas bien por vez primera en la historia universal”⁴⁷⁷.

En esa fonda discreta como refiere la voz, los comensales se mantienen solamente inmersos en sus pensamientos, no emiten palabra: *Mojando el pan en el aceite de soja pienso en las amantes abandonadas por sus amantes, con lo cual / –afirman poetas pastosos– / alcanzaré esclarecimientos decisivos*. Recordando unos versos de Francisco Quevedo donde se burla de los

⁴⁷⁵ Ramón López Velarde, “A una viajera” en *La suave patria y otros poemas*, 2009, p. 89.

⁴⁷⁶ En *Erdera*, p. 215.

⁴⁷⁷ En *Erdera*, p. 232.

poetastros:

“Ándese Orlando el furioso
saltando de viga en viga,
juntando para traerla
calaveras y ternillas”⁴⁷⁸.

En esta atmósfera, completamente cotidiana, se intercala entre las reflexiones del personaje en sus adentros con respecto a la erotización del objeto femenino. Como manifestar a la musa del libro: Rúnika, saltando desde un cartel donde anuncia zapatillas de goma -viles tenis-. Este anuncio será el pretexto para anunciarla a lo largo de varios poemas y libros -como *Enroque*⁴⁷⁹-, como ideal muy personal de la belleza femenina. Así, Rúnika saltadora en distintos puntos de la ciudad, va tomando vida entre los andenes del metro hasta los panorámicos más lejanos o luminosos: *una ciclista adolescente está en muchas paredes, con sus piernas*. O como dice Octavio Paz: *El viento indiferente arranca en las paredes anuncios lacerados*⁴⁸⁰. Evidentemente por la atención puesta en la creación llamada Rúnika, además de verla en otros anuncios, la trae en la mirada: *tus labios brillantes de algo que brilla en el anuncio se suman al clima excelso*⁴⁸¹.

De tal forma, el deseo por la mujer bidimensionada potencializa y enuncia que la materialización del amor también le sucumbe en el recuerdo del amor encarnizado: *Mojando pan en el aceite de soya pienso en las amantes abandonadas por sus amantes*. Versos representativos -y de mis preferidos al citar- en la obra de Gerardo Deniz y que tiene su eco por encontrarse en la lírica de Rilke: *Casi envidias a esos abandonados que descubriste / más amantes que los correspondidos*⁴⁸².

Entonces, entre dos mundos paralelos: el del cotidiano, el sucedido en esa fonda; y otro que pervive en el imaginario con un diálogo amoroso, Gerardo Deniz anuncia otra figura femenina

⁴⁷⁸ “Burla el poeta de medoro, a medoro de los poetas” en *Versos de burlas*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998, p. 54.

⁴⁷⁹ En *Erdera*, México, FCE, 2005, p. 159-212.

⁴⁸⁰ “Nocturno a San Idelfonso” en *Op. cit.*, 2004, p. 64.

⁴⁸¹ “[14.]” en *Erdera*, p. 234.

⁴⁸² “Segunda elegía” en *Op. cit.*, 1995, p. 29.

real y emotiva: Gabriela. El poema pues, en su cierre propone como un decreto al universo la declaración del enamorado a su musa Rúnika expresa -y por accidente a Gabriela- *la posibilidad de los amantes en su ejercicio de abejorros*. Por otro lado, la estructura del poema es interesante por todo lo que integra. El nivel lingüístico es más variado que los anteriores poemas, ya que su léxico oscila entre el lenguaje completamente cotidiano pero con empleo de palabras cultas o técnicas: *freudianos, alcázar, pedagógica, grecos, ticianos, farfullar, mansarda, macarrónicos, voluta, cenagosa, esputo, etc.* Que indagando sabemos que refieren a Sigmund Freud o mejor conocido como el padre del psicoanálisis; o a los pintores el renacimiento europeo como Doménikos Theotokópoulos alias “El Griego” y Tiziano Vecellio. También, los campos semánticos que construyen al poema tiene que ver con los alimentos: *cocina, bebidas alcohólicas, receta, merengues, el guiso, lumbre, saborear, pan, aceite de soja, etc.*; la enfermedad de la tisis: *curación, ardor, tuberculosis, esputo, sangre, ardor, etc.*; el cuerpo femenino: *piernas, pies plantarrosas, dedogordos, etc.* Como bien dice: *sus pies plantarrosa / son amenos, los amamos, mordisqueamos –sin tisis– dedogordos*. Teniendo de nuevo su resonancia con algunos versos de Octavio Paz:

“Fluye bajo sus ojos cerrados,
desde su frente se despeña,
torrente silencioso,
hasta sus pies,
en sí misma se desploma
y de sí misma brota,
sus latidos la esculpen”⁴⁸³.

Y en este canto que se ensalza de los atributos que califican un tipo de sensibilidad amorosa, la voz poética adolece tanto al observar y sentir la belleza:

“Me has trascorazonado, adolescente;
mientras recorro la metrópoli en busca de dinero y solaz,
tus labios brillan de algo que brilla en el anuncio se suman al clima excelso

⁴⁸³ “Nocturno a San Idelfonso” en *Op. cit.*, 2004, p. 70.

y emboban a mis cangrejos nudistas, ponen un collar de uvas
 ácidas
 a mis preocupaciones palpitantes⁴⁸⁴.

En esos vericuetos del corazón la ciudad es una especie de ritmo vertiginoso que acelera el ansia y acelera la contraposición de lo urbano frente a lo rural. Un mapa que refiere la pérdida de la calma, el confort y la armonía. Como se lee en el poema *A una viajera* de Ramón López Velarde:

“¡Pobre amiga de entonces, pobre flor provinciana,
 que en metrópolis andas en ruidoso paseo;
 pobre flor casadera, rosa que eres hermana
 de las que se desmayan en humilde cacharro
 esperando que vuelvas del viaje del recreo⁴⁸⁵”.

Pero frente a esta panorámica abierta también hay espacios que delimitan un contexto como: *vecindario, fonda, departamento, etc.*; que interfieren esta armonía para integrarnos en discursos problematizados y específicos.

A nivel morfosintáctico emplea muchas alteraciones: *plantarroja, dedogordos, butterfly, pasar la noche en fela y psicorrata*. Donde las formas gramaticales como los adjetivos se intensifican: *receta apostólica, pedagógica babosa, poetas pastosos, comensales picaros*. Asimismo, emplea muchas expresiones fijas, locuciones, reiteraciones, verbalizaciones: *todo lo habido y por haber, ¿no?, brandy, siglo y pico, etc.* Además de expresar de nuevo una de las verdades del poema o uno de las tesis más empleadas: el mundo como una forma de desvelo.

En general, es un poema de varios niveles discursivos pero emparentados. Un poema que resume -sin exagerar- las máximas vitales de todo ejercicio poético: la escritura por sí misma, el yo vulnerable ante la desazón de la figura del poeta en esta nueva forma de la poesía y los

⁴⁸⁴ “[14.]” en *Erdera*, p. 234.

⁴⁸⁵ En *La suave patria y otros poemas*, 2009, p. 89.

grandes motivos universales. De nuevo las marcas intertextuales responden a un saber popular sobre la cocina y los guisos con *rabadilla de pucella al mojo de ángel*. Que bien uno agradece que la imaginación no traicione con la literalidad del ajo. Rúnika, la musa en la pared y en el corazón del poeta que (de)lira es una mención hipotética del anuncio de zapatos deportivos realizado por la modelo y actriz mexicana Claudia Ramírez en la década del ochenta. Algunas referencias de personajes de la plástica occidental que explotaron mucho las imágenes religiosas en su producción: *miguelangel, grecos y ticianos*. Asimismo, conocimiento teórico al referirse a Sigmund Freud.

Otro momento contundente del poema visto en los versos: *Cualquier camino lleva a Roma / y el concepto de Roma es muy extenso*. Estos versos lo caracterizan por la referencia cultural directa sobre la ingeniería de los romanos. Pero más allá de eso, por la intensión del acto de caminar, recorrer, buscar. *Todos los caminos conducen a Roma* dice el proverbio, pero en palabras de Octavio Paz de nuevo la dificultad no está en planear llegar sino cómo caminarlo para llegar al punto indicado:

“La historia es el camino:
no va a ninguna parte,
todos lo caminamos,
la verdad es caminarlo”⁴⁸⁶.

Así, la vida como recorrido entre los menesteres de la cotidianeidad se ve liberada o asfixiada por los aconteceres. Entonces la noche como fin de la jornada simula la paz y esa cercanía con lo amado, la casa, etc. Los balcones están abiertos esperando la brisa para amainar el calor y casi todo descansa: *La lujuria, apedreó toda la noche, / los balcones a obscuras de una virginidad*⁴⁸⁷. Y la voz poética entre la mansedad pide para ser descubierto por el otro:

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

⁴⁸⁶ En “Nocturno a San Idelfonso”, *Op. cit.*, 2004, p. 69.

⁴⁸⁷ Manuel Maples Arce, “Canto V” en *Vrbe*, *Op. cit.*, 1997, p. 434.

El vecindario guardaría reverencial cordura, canturreando a boca
 cerrada como en la buterflay
 –sin fiestas estridentes ni estallidos de estufas; sin las sirenas de la policía–,
 para arullar nomás nuestro ejercicio de abejorros alternos y después
 simultáneos,
 pues contigo, Rúnika, cómo mentir, no habría pincelada dispensable.)”⁴⁸⁸.

Compuesto con una sola estrofa de veintisiete versos largos, el poema “[13. La persistencia del bienestar ordinario y ceniciente queda atrás.]”⁴⁸⁹ acontece en el Palacio Pardiez mientras Gabriela hace sus diarios quehaceres. La chica del aseo es otro de los motivos de escritura -como dije anteriormente- de la voz poética/narrador al ser parte importante y estimulante. La sacerdotiza de limpieza, epíteto de la misma, es la excusa para las digresiones varias acerca de las afectaciones hechas por las féminas en el corazón de la voz: Así te quise al menos yo, futuro nauta del éter. Poeta de la alquimia al nombrarse un navegante perdido entre la sustancia de los dioses, esa quintaesencia que descubre la poesía. O como el sobrepaso del amor que Ramón López Velarde le externa otra vez a Fuensanta:

“Amada, es Primavera.
 Fuensanta, es que florece
 la eclesiástica unción de la cuaresma.

Hay un alivio dulce
 en las almas enfermas,
 porque abril con sus auras les va dando
 la sensación de la convalecencia.

Se viste el cielo del mejor azul
 y de rosas la tierra,
 y yo me visto con tu amor... ¡Oh gloria

⁴⁸⁸ En *Erdera*, p. 232.

⁴⁸⁹ En *Erdera*, p. 232 y 233.

de estar enamorado, enamorado,
 ebrio de amor a ti, novia perpetua,
 enloquecidamente enamorado,
 como quince años, cual pasión primera!

Y con la dicha de palomas que huyen
 del convento en que estaban prisioneras y
 se ven lejos, bajo la promesa
 azul del firmamento
 y sobre la florida de la tierra,
 así vuelan a verte en otros climas
 ¡oh santa, oh amadísima, oh enferma!
 estos versos de infancia que brotaron
 bajo el imperio de la Primavera”⁴⁹⁰.

Es afectación entonces lo (des)ubica otra vez entre la trasumancia de la vida se muestra algunos versos de Rilke: *solo nosotros pasamos ante todo como intercambio aéreo*⁴⁹¹. Y en esos cambios casi extremos de esotéricos, Gabriela no se pasa desapercibida: *No te olvidaré en mis próximas alquimias. Vil muchacha.*

“[14. Después de presenciar una discusión fallida, Rúnika sigue creciendo.]”⁴⁹² cuenta del ahorcamiento en público de un toro. Haciendo escarnio de la dinámica de una sociedad bárbara y tendenciosa; el poema en sus primeras estrofas -de dos- representa una plaza donde un juicio hacia este animal potencializa a la voz poética/narrador hacia menesteres amorosos. El motivo entonces en el texto es la recurrencia del amor a partir de sucesos varios. La última estrofa -menor en versos que la primera- con un rango de treces versos de larga extensión; se intensifica ese enamoramiento a través de una declaración *in situ*:

“Me has transcorazonado, adolescente;

⁴⁹⁰ En “El reinado de la primavera”, *Op. cit.*, 2009, p. 102.

⁴⁹¹ En “Tercera elegía”, *Op. cit.*, 1995, p. 37.

⁴⁹² En *Erdera*, p. 233 y 234.

mientras recorro la metrópoli en busca de dinero y solaz,
 tus labios brillan de algo que brilla en el anuncio se suman al clima excelso
 y emboban a mis cangrejos nudistas, ponen un collar de uvas
 ácidas
 a mis preocupaciones palpitantes”⁴⁹³.

Versos que han sido recurrentemente citados por mostrar la locura que desata el objeto amado – Rúnika-. Avivando el deseo y extendiendo la ansiedad de esa vida extra que lega el amor.

Así, con un tipo de lirismo cotidiano y a la vez constructor de otras formas de apreciar el verso; la mezcla de palabras cultas –algunas- y otras comunes, perviven sin problemas y sin choques de significación: *Plácemes de la existencia callejera, / me detengo ante la ceremonia de esta glorieta*. Con un uso lexical de fácil comprensión: *estiráizón, rabo, surianas, encaraman, corvas, cavilar, etc.* Así también el uso de adverbios de forma atípica: *talmente*. Con algunas acotaciones entre paréntesis. Neologismos como: *trancorazonado, pielerrojas*. La frase fija de: *Vivo y coleante*. Algo de redundancia: *tus labios brillantes de algo que brilla*. Trayendo el referente de Rilke al esculpir lingüísticamente a la mujer:

“Tú, entonces, amada,
 tú, calladamente rebosada por los júbilos
 más exaltantes. Tal vez son
 felices tus flecos por ti,
 o bien, sobre tus jóvenes
 tungentes pechos la verde y metálica seda
 se siente infinitamente mimada y de nada caree.
 Tú
 una y mil veces colocada sobre las oscilantes balanzas del equilibrio
 fruta recién expuesta en el mercado de la serenidad
 públicamente mostrada sobre los hombros”⁴⁹⁴.

⁴⁹³ En *Erdera*, p. 234.

⁴⁹⁴ En “Quinta elegía”, *Op. cit.*, 2005, p. 57.

También las marcas en *vivo y coleante* refieren a la expresión popular de estar muy bien de salud y presente. La mención de los zapatos deportivos de Rúnika como pasados de modas, cual *mosqueteros*, como los personajes de la novela de Dumas. Finalizando el poema con más calificativos sobre las adolescente que tanto furor causan:

“Más bien si las púberes pielrojas decimonónicas –ellas, tan bellas,
con sus narices aguileñas
y una graciosa pluma enhiesta tras la oreja–
serían, aparte de crueles, sensibles en las corvas
como Rúnika debiera serlo por su bien”⁴⁹⁵.

Peculiar el inicio de “[15. Es presentado el visir -ya aludido en anticipación descarnada- Vituperio de la incompetencia del gobierno, ilustrada irremediamente por el ejemplo de Rúnika y sus alcances espirituales, etc.]”⁴⁹⁶, ya que pone en cuestión la problemática de la burocracia de la ciudad que *Picos pardos* manifiesta. En principio, la voz poética/narrador en su omnisciencia, critica desde su postura del que juzga con la licencia poética -claro está-, las acciones de un visir que se equivoca -con errores garrafales- en los negocios del poder. Así, este inicio abre y entera a un grupo de *damas fermorosas* la patente del errar gubernamental por medio de un lenguaje castizo que más allá de otorgarle un aire solemne, sucumbe ante un ataque del pitorreo más irónico: *seráos de provecho informaros que no todo en este imperio como en vuestro serrallo mucilaginoso; / hay también fricciones de partidos*. Como también Ramón López Velarde se burla de los personajes del poder en un poema del libro *Zozobra*:

“Un día que el payaso dio a probar
su rastro de amazona al ejemplar
señor Gobernador de aquel Estado, comprendí lo que es
Poder Ejecutivo aturrullado”⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ En *Erdera*, p. 234.

⁴⁹⁶ En *Erdera*, p. 235 y 236.

⁴⁹⁷ En “Memorias del circo”, *la suave patria y otros poemas*, 2009, p. 184.

Así, se sitúa este poema accional -personajes que andan a tientas como el visir; o corriendo como Rúnika en sus zapatillas de goma gris rata; o Buempaso que anda por la vida andando; o Gabriela/cenicienta que quiere andar entre los juegos del erotismo, que muestra la incontinencia mental de los gobernantes ante un grupo de seres que representan la sociedad -o contexto- entera: *la dinastía no modela ya las mallas que otrora nos hacía la nación más obscena, y el viejo tirano comete un error garrafal cada semana / y se burla pretendiendo que aún es poco*. Con cinco estrofas o compendios versales irregulares: desde los quince versos hasta la última estrofa compuesta de dos versos. Al igual que anteriores poemas, el inicio y puesta del tema siempre funcionan a la vez como digresiones o puesta de la perspectiva general del texto. El hecho de comenzar con una crítica de un modo de actuar común; la voz poética/narrador inmediatamente en esa queja del error garrafal anuncia como salvadora de su propia pena a Rúnika: *Una ciclista biberógrafa / se deja ver por la capital, en vivo y en estampa*. Una ciclista que podría ser la ideal Fuenstanta y que pertinente es el poemínimo *Cincuentenario del subdesarrollo* de Efraín Huerta en forma de pregunta: *Fuensanta / ¿Tú conoces / El Metro?*⁴⁹⁸ Y la trae a colación ante la voz, el visir y del modelo femenino. Encarrilándose en estrofas posteriores de nuevo en la denuncia por una estado de la cosas truqueado: *crece la rabia entre la ciudadanía; / a los bustos de próceres les huele a ajo la boca / y en muchos monumento cóncavos hay goteras de ricino*.

Por otro lado, el nivel morfosintáctico aparecen algunas funciones no típicas del español en México: *seráos, jarretera*. Además de presentar arcaísmos del español castizo: *fermorosas*. Algunas frases fijas del uso común: *dignas gatas, error garrafal, en vivo y en estampa*. Alusiones a Homero y uso de signos de puntuación para hacer acotaciones. Siendo así muy fluido pero en este poema con un registro lírico inusual: *–algo, en resumen, que conmemore semejante concentración salvaje de luz en la materia*. Y no es que Gerardo Deniz alcance esos momentos líricos, sino que los manifiesta de otra forma, a manera de puzzle de la tradición. La marcas intertextuales observadas comprenden la parodia de un tipo de lenguaje pasado de moda: *seráos de provecho informarles*. La expresión de andar a gatas, por el suelo, arrastrándose el visir: *dignas gatas*. La expresión de *error garrafal* que refiere a un error de magnitudes espectaculares. De nuevo la presencia de Rúnika en *vivo y en estampa* o *en vivo y a todo color*.

⁴⁹⁸ “Cincuentenario del subdesarrollo” en <http://www.oem.com.mx/Elsoldemexico/notasn1296862.htm>

La calabaza amueblada o la carroza donde Rúnika se desplazará como protagonista de cuento de hadas. Y posiblemente el “Canto V” de la Odisea al mencionar *Homero en la noche submarina*.

“[17. La parte del visir expuesta con realismo.]”⁴⁹⁹ abre el segundo apartado del libro: *Noche política*. Y este apartado nos recuerda el poema de José Juan Tablada sobre la excepcionalidad de una noche que puede ser un momento suspenso:

“Neoyorkina noche dorada,
fríos muros de cal moruna,
Rector´s, champaña, fox-trot,
casas mudas y fuertes rejas,
y volviendo la mirada
sobre las silenciosas tejas,
el alma petrificada,
los gatos blancos de la luna
como la mujer de Loth.
Y sin embargo
es una
misma en New York y
en Bogotá
la luna...!”⁵⁰⁰.

Como mismo lo indica, este poema expone al personaje del visir que siempre gatea por su estado de ebriedad. Así, el tema resulta ser una exaltación de los malos manejos del monarca y sus enjuagues burocráticos con otros personajes de la misma calaña: el gobierno, el príncipe Saltamonti y las esposas. Con ocho estrofas o compendios de versos, hay una línea argumentativa que no se diluye con otras consideraciones de la voz poética. Mientras ubica el problema de las manías, ganancias, hastíos y males del visir en su última etapa de la vida; describe sus últimos movimientos de poder por el palacio Pardiez -la casa oficial-:

⁴⁹⁹ En *Erdera*, p. 239-241.

⁵⁰⁰ “Nocturno alterno” en *De Coyoacán a la Quinta avenida*, México, FCE, 2007, p. 102.

“Hoy, gateando por la terraza caliza, en tu ala norte del Pardiez, rememoras los baldosines con humildes mostachos:
días de contabilidad, noches de orgía; esposas repudiadas
sonando como enormes tortillas a la francesa al rodar desnudas
por los escalones”⁵⁰¹.

Su aún permanente relación con los asesores del gobierno que emulan viejos patrones para gobernar. Donde a la plebe, la peor parte y la mejor aquí, recuerda de nuevo a Rúnika:

“Mas –eso sí– que no se entrometa el vulgo. Que una mañana,
después de ordeñar la oveja
hasta extraerle toda la espuma de poliuretano,
se hallen frente al hecho. A la plebe se le podrá repartir, a lo
sumo,
calzado de lona. Del mejor”⁵⁰².

Cerrando el poema como el ocaso de la vida del visir y otros tantos viejos necios: *Desde tu terraza, una constelación nueva pedía ser leída*. El poema por tal, presenta a diferencia de otros, la descripción física de sus personajes, como el visir: *cómo han emblanquecido tu pecho, tus ingles, / y cuán singular, sentirse canas en los sobacos*. Trayendo a colación un poema sobre la necesidad de la vejez y las herencias de ello: *Viejo encanece, arrúguese y se seca; / llega la muerte, y todo lo bazuca, / y lo que deja paga, y lo que peca*⁵⁰³.

Así, el viejo visir es objeto de escarnio, burla pero también de un profundo rechazo por su incapacidad de acción. Aquí la crítica evidente al estado de las cosas y el contexto en el que se envuelve no solo el poema sino el libro: *Muchos pantanos te llamaban por tu nombre, cabrón viejo; fueron amigos tuyos desde chico*. Rechazo que también se plasma en otros verso que

⁵⁰¹ En *Erdera*, p. 240.

⁵⁰² En *Erdera*, p. 240.

⁵⁰³ Francisco de Quevedo, “Pronuncia con sus nombres los trastos y miserias de la vida”, *Op. cit.*, 1998, p. 12.

resuenan en la poesía de Gerardo Deniz:

“Desmiente a un viejo por la barba.
Viejo verde, viejo verde
más negro vas que la tinta,
pues a poder de borrones
la barba llevas escrita”⁵⁰⁴.

El léxico que usa se conforma del contexto del impresor, de palacio, de la burocracia: *visir*, *príncipe*, *supremo*, *peculado*, *brigada*, *viuda*, *circunloquio*, *ballestas*, *yelmos*. Las marcas se evidencia en la expresión popular *echó de patillas que significa poner de patitas en la calle*.

Y entre las tinturas lingüísticas también encontramos una visita de Rubén Darío en la apropiación del visir de las *Mil y una noches*. Es visir que puede existir en *Picos pardos: Dudas aún, malicioso visir; / bien lo notamos si te rascas la sien con índice ganchudo*. Es por tanto, un indicio de la cercanía de Rúnika con Scherezada, al menos en este poema. Así, el poema de Darío:

“Por lamentar a mi conciencia
quedó de un sonoro marfil
un cuerno que fue de las Mil
y Una Noches de mi existencia...”⁵⁰⁵.

“[19. Grandeza e ilustración del contracrepúsculo. Oda al mismo, hasta alcanzar una anécdota del Titanic.]”⁵⁰⁶, es una oda al contracrepúsculo como lo indica el título. Pero más allá de ensalzar uno de los momentos de la naturaleza más tratados en la poesía; es una burla, una parodia. Dado de cinco estrofas de extrema extensión, la primera describe sucesos como de enciclopedia: *Pirul, un árbol. Pelicano, pone huevos. / Iturbide, emperador. Y el sandio Sócrates chachalaquea revolviendo su cicuta*.

⁵⁰⁴ Francisco de Quevedo, *Op. cit.*, 1998, p. 40.

⁵⁰⁵ “Soneto de trece versos” en *31 poemas*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998, p. 58.

⁵⁰⁶ En *Erdera*, p. 243-245.

Haciendo una acotación sobre el atractivo de ciertas lecturas con una receptora en el cuerpo del poema: Gabriela. Para así, como anuncia el título, es una oda que manifiesta la parte marginal del sentido sentimental de cierta poesía. Sí, un contra del curso solemne de la lírica que el autor tanto maquilla: *contracrepúsculo*, *contraoponiente*, *contrataradecer*. Haciendo alusión a la figura “del poeta” que sublima la tarde y los efectos anímicos que devienen de ésta: *El poeta, interrogado al respecto, / se refugia en la posible luna y si ésta no asomare / hará otro ridículo. Si otro más*. Interesante por el oxímoron donde la oda se monumentaliza:

“En la acera de enfrente del atardecer
 –o sea, de ordinario, a espaldas nuestras–
 evoluciona en hondo espejo
 una versión de lo mismo más adulta y severa.
 Nadie la ensalza. Se ve cruzar por ella a un zurdo
 ante un letrero inverso: “RODNEL PSELE ESI PON”
 –“no pise el esplendor”⁵⁰⁷.

Con ello, “RODNEL PSELE ESI PON” funciona como signo fuera del lenguaje. Siendo así, una evidente alusión a César Vallejo en el poema XIII de *Trilce: Oh, escándalo de miel de los crepúsculos. / Oh estruendo mudo. / ¡Odumodneurtse!* Por otro lado, el poema registra neologismos varios: *contrataradecer*, *contracrepúsculo*, *contraoponiente*, *pequeñoburgués*, *gramproletariado*. Donde el lenguaje deviene de campos semánticos de la astrología, la biología, la ciencia y lo popular: *atardecer*, *esplendor*, *hélices*, *amarillo piraña*, *amazona*, *óbolos*, *zepelín*, etc. Con uno del signo gráfico del guión largo para acotar siempre un post-discurso. Las marcas intertextuales además de la vallejana, comprenden la mención del transatlántico Titanic y de una historia de amor ficticio muy popularizada. Además de nombres como Ituribe, político novohispano y primer emperador de México; y el filósofo griego Sócrates. Así como la expresión que *será primero, la galla o el gallino*; que proviene de un dilema filosófico que cuestiona el origen de la vida y el universo. De nuevo Francisco de Quevedo con algunos versos se une a la percepción del huevo, la gallina y la malicia con la que se tergiversa el mensaje:

⁵⁰⁷ En *Erdera*, p. 244.

“Sabén, vecinas,
que mujeres y gallinas
todas ponemos:
unas cuernos y otras huevos”⁵⁰⁸.

A propósito del crepúsculo, en la novela *Estrella de la calle sexta*⁵⁰⁹ del narrador Luis Humberto Crosthwaite encontramos referencias expresas de *Trilce*:

“El Pancho cavila, aputa algo en su libreta. Mira a unas parejas que están bailando en la pista, iluminadas de rojo. Entra al baño, orina. Escribe en una pared con un plumón negro: Pancho was here, tecate rifa konzafoz, Cesar Vallejo was also here, Puto el que no lea *Trilce*, y ¡Odumodneurtse!”⁵¹⁰.

Desde el balcón donde el visir gatea entonces se puede ver el poniente y el contra poniente. Y a continuación un poema de Ramón López Velarde para observar en Gerardo Deniz las resonancias de este poeta en el uso del adverbio, así como otro crepúsculo más allá de Vallejo.

“Noble señora de provincia: unidos
en el viejo balcón que ve al poniente,
hablamos tristemente, largamente,
de dichas muertas y de tiempos idos.

De los rústicos tiestos florecidos
desprendo rosas para ornar tu frente,
y hay en los fresnos del jardín de enfrente
un escándalo de aves en los nidos.

⁵⁰⁸ “Letrilla satírica” en *Op. cit.*, 1998, p. 26.

⁵⁰⁹ Luis Humberto Crosthwaite, “El gran pretender” en *Estrella de la Calle Sexta*, México, Tusquets, 2000, p. 77-150.

⁵¹⁰ “El gran pretender” en *Op. cit.*, p. 100.

El crepúsculo cae soñoliento,
y si con tus desdenes amortiguas
la llama de mi amor, yo me contento

con el hondo mirar de tus arcanos
ojos, mientras admiro las antiguas
joyas de las abuelas en tus manos”⁵¹¹.

“[25. Éxtasis arriesgado dentro de la cama de Rúnika, dormida.]”⁵¹² es un poema mediano de dos estrofas y veinte versos largos. El poema trata sobre el acompañamiento del personaje poético en la propia cama de Rúnika. Mientras esta en el sueño, aquél pícaro con lámpara de minero bajo las sábanas inspecciona el cuerpo tendido de ésta. Se manifiesta abriendo el poema la locución tendida a la bartola para suponer que Rúnika está relajada, profundamente dormida. En una cama donde el colchón tiene resortes emotivos que suenan casi a la marcha nupcial. Aquí entonces una perífrasis del amor: *Ahora querría conocer el camino que deduzco / por la otra vertiente de este cuerpo enorme, bendecir la simetría de sus rótulas*. Por lo tanto, un poema concreto que sólo como marca intertextual tiene la locución ya mencionada; y que refiere a un tipo de conocimiento popular que se comprueba mediante la observación.

“[32. Las zozobras del amor a Rúnika se anudan con la política y el caso del soberano parece desesperado.]”⁵¹³ es un poema de amor y moderado en sus estrofas. Con el uso del verso largo al estilo narrativo, el personaje poético acota hacia Rúnika la inconciencia de su belleza y de la presencia del enamoramiento de éste: *¿qué soy yo ante tus piernas? ¿qué es nada ni nadie ante tus piernas?* A la vez, Rúnika, abatida a las tres de la mañana por un sueño con príncipes le asusta: *un príncipe azul es algo horripilante*. Jocosamente que a lo largo de la exposición de su amor, alude de nuevo a la foto que volvió a Rúnika famosa portando esos tenis ahulados. Mientras que otras alcobas del Pardiez, el rey sigue desconociendo la historia política y mea con el nulo ímpetu de su vejez. Así, las marcas intertextuales son la mención del concepto de *príncipe azul*,

⁵¹¹ “Mientras muere la tarde...” en *La suave patria y otros poemas*, 2009, p. 130.

⁵¹² En *Erdera*, p. 251 y 252.

⁵¹³ En *Erdera*, p. 257 y 258.

el ideal de la belleza masculina en los cuentos o relatos de hadas. La locución *por si las moscas* que refiere a la prudencia o evitar malas circunstancias del acto antecedido.

Finalmente, el libro cierra con el poema titulado “[39. Fin del déspota. Destrucción del visir. Cárcel de amor. Observaciones finales.]”⁵¹⁴ Compuesto por dos estrofas, la primer es la despedida (teatral) algunos personajes del libro; y reflexiones sobre la vida. La voz poética critica a manera de caída de telón, a la majestad muerto en la disección por sus males urinarios y al príncipe Saltamonti en la cloaca de sus vicios. Asimismo a la *sacerdotisa de la limpieza* o Gabriela -que también cenicienta- es la que encuentra al rey de pie muerto y orinado. De ahí que su reflexión sobre la vida haga impacto en un poema que al parecer es trágico pero más bien irónico: *La vida es una artesanía de México. / Papel picado, barro, baja; ojos. Olote. / No dura nada nada.*

Representativo que el poema que cierra a *Picos pardos* tenga esos versos tan contundentes por su plasticidad y veracidad. La vida es tan chafa como comprar artesanías en cualquier puesto de tianguis dominguero. Manuel Maples Arce dice en otros versos: *y la vida, es una tumultuosa conversión hacia la izquierda*⁵¹⁵.

Así, se interrumpe la digresión de la volatilidad de la existencia por la llegada de Rúnika de sus ejercicios. Cerrando finalmente con el enamoramiento del personaje poético. Las marcas intertextuales observadas en este poema corresponde al uso de frases fijas como *muy movida la batuta* o hasta muy tarde; *natilla al fuego fatuo* o reminiscencia al postre de leche popular español; así como el verso *la vida es una artesanía de México* que refiere a una crítica al tradición y al sincretismo religioso de tanto arraigo.

⁵¹⁴ En *Erdera*, p. 263 y 264.

⁵¹⁵ “Canto IV” de *Vrbe en Op. cit.*, 1997, p. 432.

Bibliografía

AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel, *Historia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1977 (Col. Biblioteca Románica Hispánica).

AGUILAR GONZÁLEZ, Luz Eugenia, “La intertextualidad: estrategia para el desarrollo de competencias comunicativas”.

E-archive: http://www.fonael.org/Articulos_Mem_FONAEL_II/Aguilar_Gonzalez_Luz_Eugenia.pdf

ALONSO, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte de estilo*, Madrid, Aguilar, 1967.

AMEGUAL, Gabriel, Mateu Cabot y Juan L. Vernal (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008 (Col. Estructura y procesos. Serie filosofía).

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954 (Col. Breviarios, núm. 89).

ANGENOT, Marc, Jean Bessiere, Downe Fokkema y Eva Kushner, *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI, 2002 (Col. Lingüística y Literatura).

ARGARAÑAZ, N. N., *Poesía latinoamericana de vanguardia: de la poesía concreta a la poesía inobjetual*, Montevideo, Ediciones O Dos, 1992.

ARGÜELLES, Juan Domingo (selección, prólogo y notas), *El poeta y la crítica. Grandes poetas hispanoamericanos del siglo XX como críticos. Antología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998 (Col. Poemas y Ensayos).

ASIAIN, Aurelio, “Enroque, de Gerardo Deniz” en *Vuelta* (núm. 120, Vol. 10), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., noviembre 1986, p. 62-65.

ASIAIN, Aurelio, “Soñador irónico” en *Caracteres de imprenta*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Dir. Gral. De Publicaciones/Ed. El Equilibrista, 1996 (Col. Hora Actual), p. 101-110.

AZAUSTRE, Antonio y Juan Casas, *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 2001 (Col. Letras e Ideas).

BARTHES, Roland, *El placer del texto. La lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, México, Siglo XXI Editores, 2007 (Col. Teoría).

BARTHES, Roland, “The death of the author” and “From work to text” en *Image, music, text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977, p. 142-148 y 155-164.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, México, Porrúa, 2001.

BLANCO, José Joaquín, *Crónica de poesía mexicana*, Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco, 1977.

BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Modernidad de lo barroco*, México, Era/Universidad Nacional Autónoma de México, 1998 (Col. Biblioteca Era).

BOLÍVAR ECHEVERRÍA (compilador), *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*, México, Universidad Autónoma de México/El equilibrista, 1994.

BOLLIG, Ben, "Chapter 3" and "Methodology" en Néstor Perlongher. *The poetic search for an argentine marginal voice*, UK, University of Wales/CARDIFF (Iberian and Latino American Studies), 2008.

BURKE, Sean, "Introduction: the responsibilities of the writer" en *The ethics of writing. Authorship and legacy in Plato and Nietzsche*, Gran Bretaña, Edinburgh University Press, 2008, p. 19-45.

BLOOM, Harold, Paul de Man, Jaques Derrida, Geoffrey Hartman y J. Hillis Miller, *Deconstrucción y crítica*, México, Siglo XXI Editores, 2003 (Col. Lingüística y teoría literaria).

BOUILLAGUET, Annick, "Des personnages intertextuels", "Conclusion: le lois du jeu intertextuel", "Relance de imaginaire", "Fixation du rêve, contribution technique et structurelle" y "L'anxiété intertextuelle: factuer de créativité" en *Marcel Proust: le jeu intertextuel*, París, Ediciones du Titre, 1990, p. 149-157, 159-173, 191-195 y 205-214.

CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1997 (Col. El Signo).

CAMARERO, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Editorial Anthropos, Madrid, 2008.

CARREIRA, Antonio, "Góngora y su aversión por la reescritura" en *Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998 (Núm. 74), p. 65-79.

CARREIRA, Antonio, "Visita sin guía: alusiones recónditas en la poesía de Gerardo Deniz", *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 46, agosto 2005, p. 12-15.

CASADOS, Miguel, "Pistas para llegar a Gerardo Deniz" en *Vuelta* (núm. 198, Vol. 17), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., mayo 1993, p. 67.

CASTRO, Elena, "Introducción" en *La subversión en el espacio poético en el surrealismo español*, Madrid, Visor, 2007 (Col. Biblioteca Filológica Hispana, núm. 98), p. 15-28.

CATULO, "Poemas" en *Poemas. Tíbulo. Elegías*, Madrid, Gredos, 1993 (Biblioteca Clásica

Gredos, 188).

CERNUDA, Luis, *Antología*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001 (Col. Letras Hispánicas).

CORTÉS BAGALLÓ, Luis (ed. and translator), *Conecting Lines. New Poetry form Mexico*, Kentucky, Sarabande Books, 2006.

CUESTA, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*, presentación de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 1985 (Col. Letras Mexicanas. Núm. 99).

CROSTWHAITE, Luis Humbreto, *Estrella de la Calle Sexta*, México, Tusquets, 2000 (Col. Andanzas).

CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.

CULLER, Jonathan, "Presupposition and intertuality" en *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*, Nueva York, Cornell University Press, 2002, p. 109-118.

CHATMAN, Seymour, Umberto Eco y Jean-Marie Klinkenberg (ed.), *A semiotic lanscape. Proceeding of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, Mouton Publishers, 1974.

CHIAMPI, Irleamar, *Modernidad y barroco*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000 (Col. Lengua y Estudios Literarios).

DANIEL, Claudio (organizaçao, seleçao e notas), *Jardim de Camaleoes; a poesia neobarroca na America Latina*, tradução Claudio Daniel, Luis Roberto Guede et Glauco Mattoso, Brazil, Ed. Iluminuras, 2004.

DARÍO, Rubén, *31 poemas*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998 (Col. Mitos poesía. Núm. 11).

DE ANDRADE, Oswald, *A utopia antropofágica*, Brasil, Editora Globo, 1990 (Col. Obras Completas de Oswald De Andrade).

DE CAMPOS, Augusto, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, *Teoría da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, Brasil, Livraria Duas Cidades, 1975.

DE CAMPOS, Augusto, *CidadeCitéCity*.
E-archive: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>

DE CAMPOS, Haroldo, *Galáxias*, trad. Reynaldo Jiménez, Montevideo, La Flauta Mágica, 2010.

DE CAMPOS, Haroldo, *Galáxias*, Sao Pablo, Editora Ex Libris, 1984.

DE LA CRUZ, Gerardo, “Poemas/Poems (reseña de la antología poética de Deniz)” en *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 95), México, Gatuperio Editores, abril 2001, p. 16.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *El sueño*, (edición de Alfonso Méndez Plancarte), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Col. Biblioteca del Estudiante Universitario).

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Poesía, teatro y prosa*, (edición y prólogo de Antonio Castro Leal), México, Porrúa, 1981.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obras completas*, (prólogo de Francisco Monteverde), México, Porrúa, 2004 (Col. “Sepan cuántos...” Núm. 100).

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz I. Lírica Personal*, edición, prólogo y notas Alfonso Méndez Plancarte, México, Fondo de Cultura Económica, 1951 (Col. Serie de Literatura Colonial).

DE LA TORRE, Mónica, “Los 20 000 lugares de la poesía deniziana”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 46, México, agosto 2005, p. 16-20.

DE LA TORRE, Mónica y Michael Wieggers (eds.), *Reversible Monuments. Contemporary Mexican Poetry*, int. Eliot Weinberger, Washington, Cooper Cnyon Press (A Kagen-an Book), 2002, p. 206-227.

DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, “Rhizome” en *Postmodern literary theory. An anthology*, editado por Niall Lucy, Massachusets, Blackwell Publishers, 2000, p. 92-120.

DENIZ, Gerardo, “Poema: TLC” en *Vuelta* (núm. 17, Vol. 2), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., abril 1978, p. 24.

DENIZ, Gerardo, “Poemas” en *Vuelta* (núm. 35, Vol. 15), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., octubre 1979, p. 14 y 15.

DENIZ, Gerardo, “La muerte de Sycorax (fragmento)” en *Vuelta* (núm. 35, Vol. 15), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., octubre 1979, p. 14 y 15.

DENIZ, Gerardo, *Enroque*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (Col. Lecturas Mexicanas).

DENIZ, Gerardo, *Mansalva*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987 (Col. Lecturas Mexicanas, segunda época, núm. 85).

DENIZ, Gerardo, “Amor y Oxidente (fragmento)” en *Vuelta* (núm. 128, Vol. XI), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., julio 1987, p. 2.

DENIZ, Gerardo, "Fosfenos" en *Vuelta* (núm. 136, Vol. 12), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V. Marzo 1988, p. 20-23.

DENIZ, Gerardo, "Poemas" en *Biblioteca de México* (núm. cero), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, noviembre-diciembre 1990, p. 32 y 33.

DENIZ, Gerardo, *Mundosnuevos*, prólogo de Manuel Ulacia, México, El Tucán de Virginia, 1991.

DENIZ, Gerardo, "Mester de Maxmordonia" en *Biblioteca de México* (núm. dos), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, marzo-abril 1991, p. 40.

DENIZ, Gerardo, "Mester de Maxmordonia II" en *Biblioteca de México* (núm. tres-cuatro), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, agosto 1991, p. 67.

DENIZ, Gerardo, "Mester de Maxmordonia III" en *Biblioteca de México* (núm. cinco), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, octubre 1991, p. 46.

DENIZ, Gerardo, "Visitación" en *Vuelta* (núm. 180, Vol. 15), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., noviembre 1991, p. 42.

DENIZ, Gerardo, "Mester de Maxmordonia IV" en *Biblioteca de México* (núm. seis-siete), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, diciembre 1991-febrero 1992, p. 79.

DENIZ, Gerardo, *Alebrijes*, México, El Equilibrista, 1992.

DENIZ, Gerardo, *Op. cit.*, México, Universidad Autónoma de México, 1992 (Casa Abierta al Tiempo, Margen de Poesía, núm. 12).

DENIZ, Gerardo, *Picos Pardos*, México, Vuelta, 1992 (Col. La Imaginación). DENIZ, Gerardo, "Literales" en *Vuelta* (núm. 184, Vol. 16), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., marzo 1992, p. 57.

DENIZ, Gerardo, "Mester de Maxmordonia V" en *Biblioteca de México* (núm. ocho), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, marzo-abril 1992, p. 44.

DENIZ, Gerardo, "Mester de Maxmordonia VI" en *Biblioteca de México* (núm. nueve), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, mayo-junio 1992, p. 61.

DENIZ, Gerardo, "Mester de Maxmordonia VII" en *Biblioteca de México* (núm. diez), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, julio-agosto 1992, p. 64.

DENIZ, Gerardo, "El Heine de Torri" en *Biblioteca de México* (núm. diez), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, julio-agosto 1992, p. 59 y 60.

DENIZ, Gerardo, "Fecal" en *Vuelta* (núm. 189, Vol. 16), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., agosto 1992, p. 26.

DENIZ, Gerardo, “Pacheco bajo el microscopio (análisis del poema de José Emilio Pacheco)” en *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 1), México, Gatuperio Editores, noviembre-diciembre 1992, p. 46 y 47.

DENIZ, Gerardo, “Mester de Maxmordonia VIII” en *Biblioteca de México* (núm. once-doce), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, diciembre 1992, p. 62.

DENIZ, Gerardo, “Mester de Maxmordonia IX” en *Biblioteca de México* (núm. trece), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, febrero 1993, p. 60.

DENIZ, Gerardo, “Mester de Maxmordonia X” en *Biblioteca de México* (núm. catorce), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, marzo-abril 1993, p. 59.

DENIZ, Gerardo, “Fiesta a guardar” en *Vuelta* (núm. 197, Vol. 17), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., abril 1993, p. 15.

DENIZ, Gerardo, “Mester de Maxmordonia XI” en *Biblioteca de México* (núm. quince-dieciséis), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, agosto 1993, p. 76.

DENIZ, Gerardo, “Prehistoria del hexágono” en *Vuelta* (núm. 201, Vol. 17), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., agosto 1993, p. 69.

DENIZ, Gerardo, “Salamandra” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 8), México, Gatuperio Editores, enero 1994, p. 44.

DENIZ, Gerardo, “De solapa a prólogo” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 11), México, Gatuperio Editores, abril 1994, p. 79.

DENIZ, Gerardo, “Saint-John Perse en Mongolia” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 12), México, Gatuperio Editores, mayo 1994, p. 50.

DENIZ, Gerardo, “Curiosidades persianas” en *Vuelta* (núm. 210, Vol. 18), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., mayo 1994, p. 27.

DENIZ, Gerardo, “Calvino en el infierno” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 13), México, Gatuperio Editores, junio 1994, p. 47.

DENIZ, Gerardo, “Desde el pie de la página: el reverso de Gerardo Deniz” en *Nagara: 21 de Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, director invitado: Pablo Mora, (núm. 13), México, Gatuperio Editores, julio 1994, p. 65-88.

DENIZ, Gerardo, “Nada más una pisada” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 15), México, Gatuperio Editores, agosto 1994, p. 50.

DENIZ, Gerardo, “El mico de la taberna” en *Vuelta* (núm. 214, Vol. 18), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., septiembre 1994, p. 9.

DENIZ, Gerardo, “Quemazón de condesas” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 18), México, Gatuperio Editores, noviembre 1994, p. 57.

DENIZ, Gerardo, “Las verdades de Mr. Spencer” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 20), México, Gatuperio Editores, enero 1995, p. 49.

DENIZ, Gerardo, “La desmesura de Raimondi” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 22), México, Gatuperio Editores, marzo 1995, p. 70.

DENIZ, Gerardo, “Breve tratado sobre lengua chechena” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 23), México, Gatuperio Editores, abril 1995, p. 48.

DENIZ, Gerardo, “El himen de México” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 24), México, Gatuperio Editores, mayo 1995, p. 80.

DENIZ, Gerardo, “El cadáver de Antole France” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 25), México, Gatuperio Editores, junio 1995, p. 80.

DENIZ, Gerardo, “La estafa del dinosaurio” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 26), México, Gatuperio Editores, julio 1995, p. 80.

DENIZ, Gerardo, “Hoja entre las hojas” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 27), México, Gatuperio Editores, agosto 1995, p. 80.

DENIZ, Gerardo, *Ton y Son*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996 (Col. Práctica mortal).

DENIZ, Gerardo, “Pedro F. Miret: los dibujos del narrador” en *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 33), México, Gatuperio Editores, febrero 1996, p. 27-37.

DENIZ, Gerardo, “D. F., 1 de enero” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 34), México, Gatuperio Editores, marzo 1996, p. 80.

DENIZ, Gerardo, “La química de Toscuente” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 39), México, Gatuperio Editores, agosto 1996, p. 58.

DENIZ, Gerardo, “Escena dramática o el arte cotidiano” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 41), México, Gatuperio Editores, octubre 1996, p. 78.

DENIZ, Gerardo, “Corazón, diario de un niño” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 42), México, Gatuperio Editores, noviembre 1996, p. 80.

DENIZ, Gerardo, “Los placeres recónditos del gusto” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 46), México, Gatuperio Editores, noviembre 1996, p. 80.

DENIZ, Gerardo, “De cápsulas oníricas y otras golosinas” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 44), México, Gatuperio Editores, enero 1997, p. 80.

DENIZ, Gerardo, “Las fantasmagorías moralínicas de Usigli” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 45), México, Gatuperio Editores, febrero 1997, p. 80.

DENIZ, Gerardo, “12 escritores mexicanos en su infancia: niño Gerardo Deniz del a O.” en *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 47), México, Gatuperio Editores, abril 1997, p. 10.

DENIZ, Gerardo, *Adrede y Gatuperio*, presentación de Fernando Fernández, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998 (Col. Lecturas Mexicanas, cuarta serie).

DENIZ, Gerardo, *Anticuerpos*, México, Juan Pablos Editor/Ediciones Sin Nombre, 1998 (Col. Los libros del arquero).

DENIZ, Gerardo, *Grosso Modo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (Col. Lecturas Mexicanas).

DENIZ, Gerardo, “El mico de la taberna” en *Vuelta* (núm. 261, año XXII), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., agosto-septiembre 1998, p. 49.

DENIZ, Gerardo, “Cuatro poemas de Párega” en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* (núm. 67), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, julio-septiembre 1998, p. 32 y 33.

DENIZ, Gerardo, *Poemas Poems*, translation and edition Mónica de la Torre, preface for David Huerta, México, Ditoria/Lost Roads Publishers, 2000.

DENIZ, Gerardo, *Visitas guiadas, 36 poemas comentados por su autor*, México, Gatuperio Editores, 2000.

DENIZ, Gerardo, “Academicae Quaestiones” en *(paréntesis)* (núm. 2, año I), México, Ed. Paréntesis S. A. de C. V., enero 2000, p. 21-24.

DENIZ, Gerardo, “Dantescos” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 80), México, Gatuperio Editores, enero 2000, p. 56 y 57.

DENIZ, Gerardo, “Cántico” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 81), México, Gatuperio Editores, febrero 2000, p. 58 y 59.

DENIZ, Gerardo, “Cecalmecas: Series” en *Letras Libres* (núm. 14, año II), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., febrero 2000, p. 81.

DENIZ, Gerardo, “Eysenck” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 82), México, Gatuperio Editores, marzo 2000, p. 62 y 63.

DENIZ, Gerardo, “De libros y editores” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 83), México, Gatuperio Editores, abril 2000, p. 62.

DENIZ, Gerardo, “Busser” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 84), México, Gatuperio Editores, mayo 2000, p. 64.

DENIZ, Gerardo, “Cecalmecas: Patentes” en *Letras Libres* (núm. 17, año II), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., mayo 2000, p. 86.

DENIZ, Gerardo, “Cecalmecas: Monstruos” en *Letras Libres* (núm. 17, año II), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., mayo 2000, p. 75.

DENIZ, Gerardo, “Amanecerá” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 86), México, Gatuperio Editores, julio 2000, p. 46.

DENIZ, Gerardo, “Literales” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 85), México, Gatuperio Editores, junio 2000, p. 19.

DENIZ, Gerardo, “Deriva” en *Letras Libres* (núm. 19, año II), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., julio 2000, p. 112.

DENIZ, Gerardo, “Pornografía” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 87), México, Gatuperio Editores, agosto 2000, p. 50.

DENIZ, Gerardo, “Fábulas” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 88), México, Gatuperio Editores, septiembre 2000, p. 49.

DENIZ, Gerardo, “Preludio a Sydney” en *Letras Libres* (núm. 21, año II), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., septiembre 2000, p. 32-34.

DENIZ, Gerardo, Enrique Krauze, González Gortázar, De la Colina, Helguera, Alatorre et al., “Días de radio” en *Letras Libres* (núm. 22, año II), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., octubre 2000, p. 56-58.

DENIZ, Gerardo, “Defenestaciones” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 89), México, Gatuperio Editores, octubre 2000, p. 48.

DENIZ, Gerardo, “Nagara, el gato de Octavio Paz” en Nagara: 37 de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, textos de Francisco Serrano, Fernando Rodríguez Guerra, Jorge Fernández Granados, entrevista con Gerardo Deniz bajo la coordinación de Fernando Fernández, (núm. 90), México, Gatuperio Editores, noviembre 2000, p. 65-70.

DENIZ, Gerardo, “Violín” en la columna Red de agujeritos de *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 91), México, Gatuperio Editores, diciembre 2000, p. 64.

DENIZ, Gerardo, “Fantasía” en *Letras Libres* (núm. 28, año III), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., abril 2001, p. 38-40.

DENIZ, Gerardo, “Soledad cuarta” en (*paréntesis*) (núm. 12, año I), México, Ed. Paréntesis S. A. de C. V., agosto 2001, p. 17-19.

DENIZ, Gerardo, “Palindromos” en (*paréntesis*) (núm. 12, año I), México, Ed. Paréntesis S. A. de C. V., agosto 2001, p. 43-45.

DENIZ, Gerardo, *Paños menores*, Tusquets editores, Madrid, 2002 (Col. Los marginales).

DENIZ, Gerardo, “Cuatro poemas” en Periódico de poesía (núm. 3, nueva época), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, primavera 2002, p. 18-22.

DENIZ, Gerardo, “Sorpresa” en *Letras Libres* (núm. 8, año IV), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., mayo 2002, p. 31.

DENIZ, Gerardo, “Poemas” en *Los universitarios* (núm. 21, nueva época), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural, junio 2002, p. 16 y 17.

DENIZ, Gerardo, “FF. CC” en *Tierra Adentro* (núm. 116), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes/Instituto de Cultura de Aguascalientes/Patronato de la Feria de San Marcos, junio-julio 2002, p. 16-20.

DENIZ, Gerardo, “Hôtel-Dieu” en *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical* (núm. 84), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, octubre-diciembre 2002, p. 18-20.

DENIZ, Gerardo, “De la sublevación en calzoncillos” en *Letras Libres* (núm. 47, año IV), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., noviembre 2002, p. 86 y 87.

- DENIZ, Gerardo, *Paños menores*, Madrid, Tusquets editores, 2002 (Col. Los Marginales).
- DENIZ, Gerardo, “La primavera en el fondo del colón” en *Letras Libres* (núm. 49, año IV), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., enero 2003, p. 20.
- DENIZ, Gerardo, *Carnesponendas*, prólogo de Pablo Mora, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Col. Confabuladores).
- DENIZ, Gerardo, *Erdera*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (Col. Letras Mexicanas).
- DENIZ, Gerardo, *IMDNE*, México, Taller Ditoria, edición de autor, 2006.
- DENIZ, Gerardo, *De marras*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016 (Col. Letras Mexicanas).
- DERRIDA, Jacques, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, intro. Patricio Peñalver, Barcelona, Paidós/I.C.E./U.A.B., 1989 (Col. Pensamiento Contemporáneo, núm. 2).
- DÍAZ ENCISO, Adriana, “Op. cit., de Gerardo Deniz” en *Vuelta* (núm. 195, Vol. 17), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., febrero 1993, p. 43.
- DÍAZ-CANEDO, Enrique, *La nueva poesía. Curso de divulgación en la Universidad de Primavera vasco de Quiroga en el año de 1940*, en Morelia, Michoacán, Tlalpan, Libros del Umbral, 2001.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, *Hispanoamérica en su literatura*, México, Salvat Editores, 1972 (Col. Biblioteca Básica Salvat).
- D’ORS, Eugenio, *Lo barroco*, prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez, edición por Ángel d’Ors y Alicia García de d’Ors, Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2002.
- DORANTES, Adriana, “Deniz a mansalva: lo raro hecho arte” en Coordinación Nacional de Literatura. E-archive:
http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/diccionarios/notas_more.php?id=A7298_0_4_0_M
- ECHAVARREN, Roberto (selección y prólogo), *Transplatinos. Muestra de poesía rioplatense*, México, El Tucán de Virginia, 1991.
- ECHAVARREN, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (selección y notas), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (Col. Tierra Firme).
- ELIOT, T. S., *Función de la Poesía y Función de la Crítica*, trad. Jaime Gil de Biedma, España, Seix Barral, 1955 (Col. Biblioteca Breve).

ELIOT, T. S., “Tierra Baldía” en *Poesías reunidas 1909/1962*, int. y trad. José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1978 (Col. Alianza Tres).

ELIOT, T. S., “Tradition and the individual talent” en *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, Londres, Methuen & Co. LTD, 1960, p. 47-59.

ENRIGUE, Álvaro, “Alebrijes, de Gerardo Deniz” en *Vuelta* (núm. 191, Vol. 16), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., octubre 1992, p. 46 y 47.

ESCALANTE, Evodio, “La nueva poesía y el descrédito de los discursos de la racionalidad” en *Sábado. Uno más uno*, (núm. 768), México, 20 junio 1992, p. 1 y 3.

ESPEJO, Beatriz, Julio Torri. *Voyerista desencantado*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986 (Col. Estudios literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas).

ESPINASA, José María, “Picos Pardos, de Gerardo Deniz” en *Vuelta* (núm. 135, Vol. XII), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., febrero 1988, p. 46-51.

ESPINASA, José María, “Cartografía de un poeta: el sí negativo” en *Hacia el otro*, México, Coord. De Difusión Cultural/Dirección de Literatura/Universidad Autónoma de México, 1990 (Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal), p. 103-117.

ESPINASA, José María, “Los libros de Gerardo Deniz”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 46, agosto 2005, p. 10 y 11.

FABRE, Luis Felipe, (selección y prólogo), *Divino Tesoro. Muestra de poesía Mexicana (autores nacidos entre 1976 y 1990)*, México, Fundación Centro Histórico/Casa Vecina/Libros de la Meseta, 2008.

FEILING, C. E., “Sobre Gerardo Deniz y el principio de autoridad” en *Vuelta* (núm. 169, Vol. 14), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., diciembre 1990, p. 54.

FERNÁNDEZ, Fernando, “Entre el pincel y el revólver: una entrevista con Gerardo Deniz” en *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 7), México, Gatuperio Editores, noviembre-diciembre 1993, p. 42-47.

FERNÁNDEZ, Fernando, “Anticuerpos de Gerardo Deniz” en *Viceversa. Medios, cultura, fotografía, ideas y estilo*, (núm. 60), México, Gatuperio Editores, mayo 1998, p. 72.

FERNÁNDEZ FIGUEROA, Fernando Santos, *La poesía de Gerardo Deniz* (tesis de licenciatura inédita), México, Universidad Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1990.

FERNÁNDEZ, Fernando, “El poeta del contra-crepúsculo” en *Revista de la Universidad de México*, núm. 52, México, Universidad Nacional Autónoma de México, junio 2008, p. 51-56.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “La hora de la reescritura en Quevedo” en *Criticón*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000 (Núm. 79), p. 65-86.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo” en *Edad de Oro*, España, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004 (Tomo XIII), p. 47-63.

FERNÁNDEZ MORENO, César (coordinador), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI/UNESCO, 2000 (Serie “América Latina en su Literatura”).

FOUCAULT, Michel, “What is an author?” en *Textual strategies. Perspectives in post-structuralism criticism*, editado por Josué V. Harari, Nueva York, Cornell University Press, 1979, p. 141-160.

FRENK, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglo XV – XVII). Tomo I y II*, México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de México/Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2002 (Col. Tezontle).

FRENK, Margit, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (Col. Lengua y Estudios Literarios).

FRENK, Margit, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006 (Col. Lengua y Estudios Literarios).

GADAMER, Hans-Georg, *Poema y diálogo*, Barcelona, Gedisa, 1999 (Col. Crítica Literaria).

GAMBARETE, Eduardo Mateo, “Gerardo Deniz: Juan Almela” en *Diccionario del Exilio Español en México (de carlos Blaico Aguinaga a Ramón Xirau). Biografías, bibliografía y hemerografías*, Pamplona, Ed. Eunate, 1997, p. 77-96.

GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, Madrid, Cátedra, 2004.

GARCÍA ETCHEVERY, Manuel, “El verso y la prosa” en *El ritmo en el verso*, Córdoba, Ed. Del Copista, 2003, p. 430.

GARCÍA GUAL, Carlos (intr. general), *Tratados hipocráticos I*, Madrid, Gredos, 1990 (Biblioteca Clásica Gredos, 63).

GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

GARCÍA RAMÍREZ, Fernando, “Todo se vale a pequeña escala” en *Letras Libres* (núm. 69, año VI), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., septiembre 2004, p. 54-58.

GOMEZ REDONDO, Fernando, “El discurso poético” en *El lenguaje literario. Teoría y*

práctica, Madrid, EDAF, 1999 (Col. Autoaprendizaje, núm. 6), p. 53-124.

GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, edición de Robert James, Madrid, Castalia, 1994 (Col. Clásicos Castalia, núm. 202).

GÓNGORA, Luis de, *Poesías*, México, Porrúa, 1998 (Col. Sepan Cuantos..., núm. 262).

GONZÁLEZ DE LEÓN, Ulalume, “Gerardo Deniz: Adrede y Gatuperio” en *Vuelta* (núm. 21, Vol. 2), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., agosto 1978, p. 15-19.

GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, México, Secretaría de Educación Pública/Fondo de Cultura Económica, 1983 (Col. Lecturas Mexicanas, Núm. 13).

GRAÑA, María Cecilia (compiladora), Ignacio Alvarez, Geneviève Fabry, Franceso Fava, Antonio Melis, Andrea Ostrov, Alvaro Salvador y Nicanor Vélez, “Introducción” en *La suma que es el todo que no cesa. El poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 2006 (Col. Tesis/Ensayo), p. 6-25.

GUEDEA, Rogelio, *Gerardo Deniz: la ironía desencantada*, e-word archive.

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (Col. Breviarios, núm. 229).

HELGUERA, Luis Ignacio, *Antología del poema en prosa en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (Col. Letras Mexicanas).

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias de la América Hispánica*, trad. Joaquín Díez-Canedo, Colombia, Fondo de Cultura Económica, 1994 (Biblioteca Americana).

HERBERT, Julián, “Technopaegnia y Poesía”. E-archive:
<http://letraslibres.com/revista/letrillas/technopaegnia-y-poesia>

HERNÁNDEZ BUSTOS, Ernesto, “Ton y son, de Gerardo Deniz” en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, México, D. F.: editorial Fondo de Cultura Económica, nueva época, núm. 317, mayo de 1997, p. 54 y 55.

HIGHET, Gilbert, *La tradición clásica I y II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (Col. Estudios Literarios).

HINOSTROZA, Rodolfo, *Contra Natura*, Barcelona, Barral Ediciones, 1971. HUERTA, David, *Incurable*, México, Era, 1987 (Biblioteca Era: Serie Claves).

HUERTA, David, “Hacia Erdera”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 46, agosto 2005, p. 2-4.

HUIDOBRO, Vicente, *Altazor. Temblor de cielo*, México, Rei, 1997, p. 137 (Col. Letras

Hispánicas).

KRISTEVA, Julia, "From one identity to another" en *Postmodern literary theory. An anthology*, editado por Niall Lucy, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2000, p. 69-91.

LABRADA, María-Antonia, *Sobre la razón poética*, España, Ediciones de la Universidad de Navarra/Pamplona, 1992 (Col. Biblioteca de Filosofía).

LAMBORGHINI, Leónidas, *carroña última forma*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001 (Col. la lengua / poesía).

LAMBORGHINI, Olsvaldo, *Poemas 1969-1985*, edición al cuidado de César Aria, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004 (Col. Narrativas).

LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 2008 (Col. Crítica y Estudios Literarios).

LEMINSKI, Paulo, Leminskiana. *Antología Variada*, selección, cronología y prólogo de Mario Cámara, texto críticos de María Esther Maciel, Célia Pedrosa y André Dick, Buenos Aires, Corregidor Ed., 2005 (Col. Vereda Brasil, 12).

LEMINSKI, Paulo, *Aviso a los naufragos*, selección y traducción de Rodolfo Mata, Oaxaca, Ed. Calamus, 2006 (Col. Poesía).

LEVI STRAUSS, en Gerard Genette, "Estructuralismo y crítica literaria" en *Textos críticos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México, UAM, 2003.

LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, edición de Irlemar Chiampi, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 (Col. Tierra Firme).

LIZALDE, Eduardo, "Picos Pardos, de Gerardo Deniz" en *Vuelta* (núm. 136, Vol. XII), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., mayo 1988, p. 31 y 32.

LÓPEZ MILLS, Tedi, "Erdera, de Gerardo Deniz" en *Letras Libres* (núm. 87, año VIII), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., marzo 2006, p. 76 y 77.

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *La suave patria y otros poemas*, prólogo de Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 2009 (Col. Popular. Núm. 347).

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obras*, edición de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Col. Biblioteca Americana).

LUCY, Niall (editora), "Introduction (On the way to genre)" en *Postmodern literary theory. An anthology*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2000, p. 1-39.

LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000

(Col. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada).

LYOTARD, Jean-Francois, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, traducción de Mariano Antolin Rato, México, Rei, 1990.

LYOTARD, Jean-Francois, "Something like: communication... without communication" en *Postmodern literary theory. An anthology*, editado por Niall Lucy, Massachusets, Blackwell Publishers, 2000, p. 58-68.

MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969 (Col. Austral. Núm. 149).

MALLARMÉ, Stéphane, *Antología*, Madrid, Visor, 1971 (Col. Visor de Poesía).

MALLÉN, Enrique, "El desafío del lenguaje: Entrevista con Marjorie Perloff/The Challenger of language: interview with Marjorie Perloff" en *New World Poetics*, Texas, College Station, 2010, p. 26-41.

MAPLES ARCE, Manuel (presentador), *Antología de la poesía mexicana moderna*, Roma, Poligráfica Tiberina, 1940.

MAPLES ARCE, Manuel, "Vrbe. Súper-poema bolchevique en 5 cantos" en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, por Luis Mario Schneider, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997 (Col. Letras Mexicanas).

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2002 (Col. Studia).

MARCIAL, *Epigramas (Vol. I y II)*, Madrid, Gredos, 1997 (Biblioteca Clásica Gredos, 236).

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, *Poetas novohispanos (segundo ciclo) (1621-1721)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 (Biblioteca del estudiante universitario, núm. 54), vol. II.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Estudios literarios*, España, Espasa-Calpe, 1973 (Col. Serie de Literatura Colonial).

MENDIOLA, José María, "Gerardo Deniz: la risa loca" en *Breves ensayos largos*, México, Ediciones Casa Juan Pablos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, p. 29-43.

MESCHONNIC, Henri, "Le poème et la poésie, ou le cinq sens de la poésie plus un, pour la forme" en *Célébration de la poésie*, France, Editions Verdier, 2001.

MILÁN, Eduardo, "Amor y Oxidente de Gerardo Deniz" en *Vuelta* (núm. 179, Vol. 15), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., octubre 1991, p. 37.

MILÁN, Eduardo y Ernesto Lumbreras (compiladores), *Pristina última piedra. Antología de poesía hispanoamericana presente*, México, Editorial Aldus, 1999.

MILÁN, Eduardo, *Resistr. Insistencias sobre el presente poético*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Col. Tierra Firme).

MILÁN, Eduardo, *Justificación material. Ensayos sobre poesía latinoamericana*, México, Universidad de la Ciudad de México, 2004.

MILÁN, Eduardo, *Un ensayo sobre poesía*, México, Libros del Umbral, 2006 (Col. Raíz en trance).

MILESI, Laurent, “inter-textualités: enjeux et perspectives (en guise d’avant- propos)” en *Texte(s) et intertexte(s)*, editado por Éric Le Calvez y Marie-Claude Canova-Green, Holanda, Rodopi, 1997, p. 8-34.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español, I-Z*, Madrid, Gredos, 2004.

MORA PÉREZ-TEJEDA, Pablo Gerardo, (tesis de licenciatura), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 1993.

MORA, Pablo, “Erotismo y pornografía en la poesía y prosa de Gerardo Deniz”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 46, agosto 2005, p. 21-24.

MONTES DE OCA, Francisco, *Ochos Siglo de Poesía en Lengua Castellana*, México, Porrúa, 2001 (Col. Sepan Cuantos..., núm. 8).

MOSCONA, Myriam, “Gerardo Deniz” en la columna *De frente y de perfil de la Jornada semanal*, (núm. 98, nueva época), México, 28 abril 1991, p. 48.

MOSCONA, Myriam, “Gerardo Deniz” en *De frente y de perfil. Semblanza de poetas*, México, Secretaría General de Desarrollo Social, 1994, p. 104-108.

NASH, Suzanne, “Other voices: intertextuality and the arto f pure poetry” en *Reading Paul Valéry*, editado por Paul Gifford and Brian Stimpson, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 1998, p. 187-199.

NOTIMEX, “Hacen jóvenes ensayistas homenaje al vate Gerardo Deniz” en SDP Noticias en línea, 18 de febrero, 2009. E-archive: <http://sdpnoticias.com/sdp/contenido/2009/02/18/334191>

NOTIMEX, “Rinden homenaje poetas a su colega Gerardo Deniz en Bellas Artes” en El Porvenir.com, lunes 16 de junio, 2008. E-archive: http://www.elporvenir.mx/notas.asp?nota_id=225564

NOVO, Salvador, *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 (Col. Letras Mexicanas).

NUÑEZ RAMOS, Rafael, *La poesía*, Madrid, Síntesis, 2008 (Col. Teoría de la literatura y literatura comparada. Núm. 15).

OLSON, Charles, "Projective Verse" en <http://www.angelfire.com/poetry/jarnot/olson.html>, 29-07-09, 10:02am.

ORR, Mary, *Intertextuality: debates and context*, Gran Bretaña, Polity, 2003.

ORTEGA, Julio (compilador), *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo XXI editores, 2009 (Col. La Creación Literaria).

OWEN, Gilberto, *Obras*, prólogo Alí Chumacero, México, Fondo de Cultura Económica, 1979 (Col. Letras Mexicanas).

P. AULLÓN DE HARO (coord.), J. Huerta Calvo, T. Albaladejo Mayordomo, J. Rodríguez Puértolas, Castilla del Pino y A. García Berrio, "Crítica de los géneros literarios" en *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Ed. Playor, 1984, p. 83-120.

PALPAS QUIJAS, Fabiola, "Leer la poesía de Gerardo Deniz es como aterrizar en un planeta desconocido: Espinasa" en La Jornada en línea, lunes 16 de junio de 2008.
E-archive <http://www.jornada.unam.mx/2008/06/16/index.php?section=cultura&article=a12n1cul>

PARAÍSO, Isabel, *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985 (Col. Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos, núm. 339).

PASCUAL BUXÓ, José, *Las figuraciones del sentido. Ensayos sobre la poética semiológica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 (Col. Lengua y Estudios Literarios).

PAZ, Octavio, *Las peras del Olmo*, Seix Barral, México, 1974 (Col. Biblioteca Breve de Bolsillo).

PAZ, Octavio, "Adrede: composiciones y descomposiciones" en *El signo y el garabato*, México, Joaquín Mortiz, 1992, p. 236-250.

PAZ, Octavio, *Árbol Adentro*, México, Seix Barral, 1987 (Biblioteca Breve).

PAZ, Octavio, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998 (Col. Lengua y Estudios Literarios).

PAZ, Octavio, "Contar y cantar (sobre el poema extenso)" en *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, México, Seix Barral, 1998 (Col. Biblioteca Breve), p. 11-30.

PAZ, Octavio, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (selección y notas), prólogo de Octavio Paz, *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, México, Siglo XXI Editores, 1986.

PAZ, Octavio, *Obra poética (1935-1957)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (Col. Letras Mexicanas).

PAZ, Octavio, *Obra poética I (1935-1970)*, México, Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores, edición del autor, 2006 (Col. Letras Mexicanas).

PAZ, Octavio, *Obras poéticas II (1969-1998)*, México, Fondo de Cultura Económica, edición de autor, 2004 (Col. Letras Mexicanas).

PAZ, Octavio, *Vuelta*, México, Editorial Seix Barral, 1985 (Col. Biblioteca Breve).

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2000.

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, Zamora, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 2002 (Col. Tradiciones).

PÉREZ MARTÍNEZ, Herón, *Refrán viejo nunca muere*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1993.

PERLOFF, Marjorie, "After free verse. The new nonlinear poetics" en *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, ed. By Charles Bernstein, USA, Oxford University Press, 1998.

PERLOFF, Marjorie, "Concrete prose: Haroldo de Campos's Galaxias and After" en http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/perloff_decampos.html, 17-08-09, 14:37pm.

PERRÉN, Lilia, "Viaje al corazón de Quevedo, Neruda y Miguel Hernández", en *La intertextualidad desde el punto de la literatura comparada*, Argentina, Escuela de Filosofía y Humanidades/Universidad Nacional de Córdoba, 1993, p. 71-92.

PERSE, Saint-John, *Antología mínima*, trad. Jorge Zalamea, selección notas José Emilio Pacheco, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Dirección General de Difusión Cultural/ Departamento de Humanidades (Col. Material de Lectura, Serie de Poesía Moderna, núm. 13).

POHLENZ, Ricardo, "Mundos nuevos de Gerardo Deniz" en *Vuelta* (núm. 179, Vol. 15), México, Ed. Vuelta S. A. de C. V., octubre 1991, p. 38.

POUND, Ezra, *Antología*, traducción de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal, prólogo de Ernesto Cardenal, Madrid, Visor, 1983 (Col. Visor de Poesía).

QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética (II). Parte II*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Editorial Castalia, 2001 (Col. Biblioteca Clásica Castalia).

QUEVEDO, Francisco de, *Versos de burlas*, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1998 (Col. Mitos

poesía. Núm. 19).

R. DE LA FLOR, Fernando, Barroco. *Representación de una ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002 (Col. Crítica y Estudios Literarios).

RAMÍREZ, Josué, “Deniz o la fe agnóstica”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, núm. 46, agosto 2005, pp. 6-9.

RAMÍREZ, Josué, “Sobres las íes / Antología personal de Gerardo Deniz” en *Letras Libres.com*, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13134>, 11-03-09, 04:01pm.

REYES, Alfonso, *Obras completas de Alfonso Reyes. X. Constancia poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (Col. Letras Mexicanas).

REYES, Alfonso, *Trazos de historia literaria*, México, Espasa Calpe Mexicana, 1994 (Col. Austral Mexicana, Literatura de México).

REYES, Alfonso, *Una ventana inmensa. Antología poética*, edición, selección y prólogo de Gerardo Deniz, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2004 (Col. Ediciones del Festival Alfonsino).

RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Coordinación de Difusión Cultural, 2005 (Serie El Puente).

RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno*, México, Ediciones Coyoacán, 1994 (Col. Reino imaginario. Núm. 39).

RÍOS, Sergio Ernesto, “Los libros de poesía más experimentales en lengua española” en <http://hangar-sergio.blogspot.com>, 25-07-09, 11:53am.

RODRÍGUEZ RUÍZ, Jaime Alejandro, *Hipertexto y literatura. Una batalla por el signo en tiempos postmodernos*, Santa Fe de Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana/Facultad de Ciencias Sociales/Departamento de Literatura, 2000.

S. KUHNHEIM, Hill, *Spanish American poetry and the End of the Twentieth Century*, Austin, Textual Disruption/University of Texas Press, 2004.

SÁNCHEZ AMBRIZ, Mary Carmen, “Entrevista con Gerardo Deniz: Me hace falta vivir otro siglo” en prensafondo.com, 26 de noviembre, 2008, 11-03-09, 04:06pm.

SANTAMARÍA, Alberto, *El poema envenenado. Tentativas sobre estética y poética*, Valencia, Pre-Textos, 2008 (Col. Textos y Pretextos, núm. 934).

SARDUY, Severo, *Obra completa*, Fondo de Cultura Económica/UNESCO, México, 2000, Tomo I y II.

SCHNEIDER, Luis Mario (prólogo y selección), *El estridentismo. Antología. Manuel Maples Arce, Aqueles Vela, Germán List Arzubide, Kin Taniya y Salvador Gallardo*, México, Difusión Cultural/Universidad Nacional Autónoma de México, 1983 (Col. Cuadernos de humanidades, 23).

SCHULTZ, Susan M. (ed.), "World Trade Center. Writting alter 9/11" en *A poetics for impasse in Modern and Contemporary American Poetry*, Tucsalooa, University of Alabama, 2005, p. 209-216.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, traducción de los textos en portugués de Estela Dos Santos, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 (Col. Tierra Firme).

SELDEN, Raman, Meter Widdowson y Meter Broker, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2001.

SICOT, Bernard, *El mar de los desterrados, desde Unamuno hasta los hispanomexicanos*. Sicot, Bernard, L'exile mythifié des républicains espagnols au Mexique, deus vois discordantes: César Rodríguez Chicharro et Gerardo Deniz.

SICOT, Bernard, *L'exile de poètes hispano-mexicains: dénís et sarcasmos de Gerardo Deniz*. Sicot, Bernard, *Presence es poètes hispano-mexicains: "ser" y "estar"*. París, Francia; Sorbona X-Nanterre. E-archive.

SIEBENMANN, Gustav, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América Hispana y Brasil. Historia. Movimientos. Poetas*, Madrid, Gredos, 1997 (Col. Biblioteca Románica Hispánica, núm. 79).

SILLATO, María del Carmen, "La otredad en el texto: intertextualidad mística y tango en Citas y comentarios" en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad. Heteronimia, intertextualidad y traducción*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora, 1996 (Col. Tesis/Ensayo), p. 79-132.

SOLT, Mary Ellen (ed.), *Concret Poetry: a World View*, Hispanic Arte/Indiana University, USA, 1968.

SPHAR, Juliana, "Introduction" en *American Women Poets in the 21 st. Century. Where lyric meets language*, editado por Claudia Rankine y Juliana Spahr, USA, Wesleyan University Press/ Middletown Connecticut, 2002, p. 1-17.

STILL, Judith y Michael Worton, "Introduction" en *Intertextuality. Theories and practicies*, editado por Judith Still y Michael Worton, EUA, Manchester University Press, 1990, p. 1-44.

TABLADA, Juan José, *De Coyoacán a la Quinta Avenida. Una antología general*, México, Fondo de Cultura Económica/Fundación para las Letras Mexicanas/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007 (Col. Biblioteca Americana).

TABLADA, Juan José, *Un día... poemas sinéticos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.

Texte. Revue de critique et de théorie littéraire, Numéro temático: L'intertextualité, intertexte, autotexte et intratexte, Canadá, Les Éditions Trintexte, 1994.

THEIS, Raimund y Hans S. Siepe, *Le plaisir de l'intertexte. Formes et fonctions de l'intertextualité. Roman populaire, surréalisme, André Gide et nouveau roman*, Alemania, Verlag Peter Lang, 1989.

TODOROV, Tzvetan, "Définition de la poétique" en *Qu'est-ce que l'estructuralisme? 2. Poétique*, Paris, Ed. Du Seuil, 1968 (Col. Points. Essais, núm. 45), p. 15-28.

TORRI, Julio, *Tres libros. Ensayos y poemas. De fusilamientos. Prosas dispersas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (Col. Letras Mexicanas).

URIBE, Eduardo, "Las pantuflas del rey (carta a Juan Almela)" en *Periódico de poesía* (núm. 3, nueva época), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, primavera 2002, p. 15-17.

VALLEJO, César, *Trilce*, edición de Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1993 (Col. Letras Hispánicas).

VALÉRY, Paul, *Discurso a los cirujanos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Verdehalago, 1998.

VALERA GESTOSO, Mónica Inés, "Declamación de Jesucristo a su eterno padre en el huerto y unos sonetos de Quevedo: intertextualidad prosa-poesía" en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, editado por María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, España, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1998 (Tomo 2), p. 1611-1619.

VILLARREAL, José Javier, "El paraíso recobrado en Gerardo Deniz" en *Los fantasmas de la pasión*, Aldus, México, 1997 (Col. Las Horas Situadas), p. 149-190.

WELLEK, René y Austin Warren, *Teoría literaria*, prólogo de Dámaso Alonso, versión española de José M. Gimeno, cuarta edición, Madrid, Gredos, 1985 (Col. Biblioteca Románica Hispánica).

YLLERA, Alicia, "La poética: estudio de la literatura y/o de la función poética del lenguaje" en *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza Ed., 1974 (Col. Alianza Universidad), p. 49-102.

ZAID, Gabriel (presentación, compilación y notas), *Omnibus de la poesía mexicana*, México, Siglo XXI, 1972 (Col. Mínima Mayor).

ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005 (Col. Conmemorativa 70 aniversario).

ZAPATA, Miguel Ángel (prólogo y selección), *Antología de poesía hispanoamericana presente*, México, Universidad Autónoma de México/Universidad Veracruzana, 1999.

ZURITA, Raúl, *Los poemas muertos*, México, Libros del Umbral/Rcono, 2006 (Col. Raíz en trance).