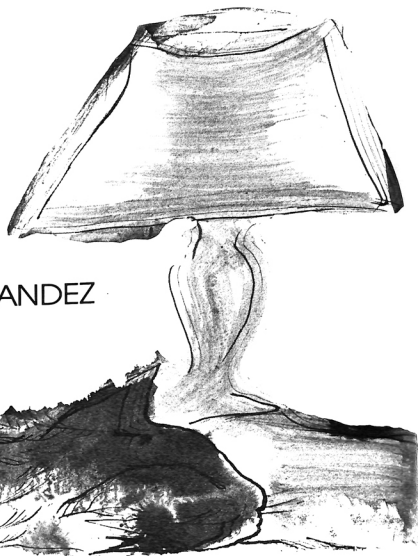


La poesía de Gerardo Deniz

FERNANDO FERNANDEZ



El gozo del ciempiés es la encrucijada JLL

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

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

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

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

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

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

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

(El presente trabajo sirve de introducción a la tesis de licenciatura en Letras Hispánicas de Fernando Fernández, *La poesía de Gerardo Deniz*)

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

Pero lo más chistoso del asunto es la respuesta que publicó Efraín Huerta en el mismo periódico unas semanas después:

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

Las palabras de Huerta son para recordarse:

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

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

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

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

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

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

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

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

Las mitológicas, filosóficas, literarias o musicales, tienen la edad de la poesía. Los epígrafes y versos en lenguas extranjeras, familiares desde Pound y Eliot hasta el "babelismo" actual, pasando por el primer ejemplo de Sor Juana [...] nos hace recordar con G. Steiner (After Babel) que la poesía multilingüe "se remonta por lo menos a la Edad Media"... El trovador alemán



Oswald von Wolkenstein llegó [...] a incorporar seis lenguas" en un solo poema. En cuanto a los términos científicos, [...] se inscriben en una tendencia ya vieja a ensanchar el vocabulario poético.

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

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

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

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

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

Sin embargo, *azar* es algo que no tiene cabida en el método creativo de Deniz. Excepcionalmente, casi nada más, algunos de los pasajes del poema largo *Picos pardos* (1987), donde la imaginación se suelta el pelo y se muestra libre y, allí sí, a veces arbitraria, la poesía de Gerardo

Deniz responde a un rigor intransigente poco común entre nuestros poetas "consagrados". Una característica comprobable en cualquier momento es que la palabra infrecuente y el término científico que no comprendemos, aditados, conducen a una especial precisión. Esas palabras raras no sólo responden al sentido de la sonoridad que en Deniz encuentra el lenguaje y, como hemos dicho, a que éste pertenece a las disciplinas que son suyas, sino que revelan algo mucho más importante: exactitud. La sensación de leer a Góngora a través de Dámaso Alonso es la que experimentamos al desentrañar los sentidos a menudo ocultos de los poemas de Deniz. Como en aquél, en éste hay un velo que, de ser levantado, muestra las cosas no claras, clarísimas, y sobre todo exactas.

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

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

A últimas fechas, la crítica, como decíamos, no sólo se ha entusiasmado con la poesía de Deniz, sino que ha llegado a aceptar, en voz de José María Espinasa, que "los casi veinte años transcurridos [desde la publicación de *Adrede*] han demostrado que su carácter excepcional respondía más bien a un cambio necesario". El cambio que propone Deniz va contra el agotamiento de la poesía misma, de sus fuentes tradicionales, el lirismo de voz quebradiza, la adjetivación, los temas, etc. Deniz representa una respuesta a eso; la manifestación

de una apertura al mundo y a la poesía, sí, pero de una manera diferente. Como ha explicado Julio Hubbard, Deniz "vuelve la poesía a sus caminos más interesantes, a sus vericuetos y no a las anchas avenidas que recorre el espeso vulgo de los poetas". En la suya caben muchas cosas que no tienen cabida en las poéticas más estrechas de los poetas nacidos, como él, en la década de los treinta. La suya es una propuesta arriesgada y muchas veces feroz, pero lo que la hace única es que resulta verdaderamente revitalizadora. Teñida de irreverencia y originalidad, la obra de Deniz es una puerta que abre caminos a la nueva experiencia poética, y el picaporte de esa puerta es *Adrede*.

Independientemente de las rupturas que plantea ese primer libro, *Adrede* presenta una característica fundamental: su prosaísmo. No es una casualidad que sea, entre otros lugares, en su texto sobre ese libro donde Octavio Paz comenta que las lindes entre los géneros

son cada vez más vagas. La poesía camina hacia la prosa y ésta hacia aquélla; se intercambian artificios y atmósferas, se prestan recursos. Las novelas que más nos gustan cada vez se alejan más de las anécdotas puras y se aproximan con más frecuencia, como sucede en la poesía, al lenguaje mismo. Por el contrario, la poesía tiende más ya no al mero dato autobiográfico, sino a los hechos mismos, como posibilidad narrativa. José Gorostiza se quejaba amargamente —y con razón— cuando comentaba que, al parecer, "la única causa capaz de desatar un poema es el dato autobiográfico". No es que desaparezca la primera persona de la lírica tradicional, sino que ésta se expresa con mayor soltura y credibilidad a través de los hechos del mundo externo. A nadie le interesan ya las topografías sentimentales de nadie, el sufrimiento personal a secas, mucho menos en estos tiempos decididos por la parodia, la ironía y el juego inteligente. Hemos llegado al fin de las poéticas "poéticas", y la prosa se presenta no como una opción sino como la salida natural y verdadera.

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

Con respecto a lo primero, se entiende que Blanco oyó campanas y no supo dónde. Deniz manifiesta, sí, ese agotamiento, pero el agotado no es él sino, como queda dicho, un tipo de poesía tradicional. Blanco no puede entender que las rupturas de *Adrede* son precisamente una reacción contra ese agotamiento y, lo más importante, que de ellas puede salir una renovación. Es cierto que Deniz es un destructor que se alimenta de la destrucción, pero también levanta con las piedras derrumbadas, y propone, con ellas, nuevas construcciones.

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

Pero la cosa no termina allí. Todavía en esa línea de completa oscuridad, Blanco dice: "Muy próximos a los *Cantos* de Pound, [Deniz] escribe ilegibles textos que son y representan el aglutina-

miento confuso del mundo en la conciencia". Pero nada más alejado de la poesía de Deniz que Pound. Como explica David Huerta, "a diferencia de Pound, [...] Gerardo Deniz ha renunciado a los grandes propósitos poéticos". A Blanco deben parecerle muy cercanos dos señores que escriben, los dos, en versículos; que utilizan palabras y hasta frases enteras, los dos, en varias lenguas; que casi nadie les entiende. Mientras Pound proyecta "escribir el Paraíso" y reproducir el mundo, y sus temas son la Belleza, el Amor y la Muerte como problemáticas universales de su tiempo, y su preocupación es la usura, a Deniz le preocupa una sonata de Ravel o un pequeño león de mármol, o, por pura curiosidad de filólogo doméstico, la forma del genitivo en determinado dialecto asiático.

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

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

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

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

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

Otra influencia definitiva (y cada vez nos alejamos más de Pound) es sin duda Saint-John Perse. En 1961 Deniz descubre en Perse esos inconfundibles ambientes exóticos y tropicales (aquí el Oriente, allá el Océano), pero, más que nada, el gusto intransigente

por las palabras y su sentido plenamente musical. Además, Perse es definitivo en la solución de la problemática formal. Aunque Eliot también usaba el versículo (nueva herencia de la prosa o, al menos, el mejor encuentro de ella y la poesía), es en Perse donde Deniz encuentra su estilo propio a través de subunidades y variaciones de la métrica de arte mayor, endecasílabos y alejandrinos con más frecuencia.

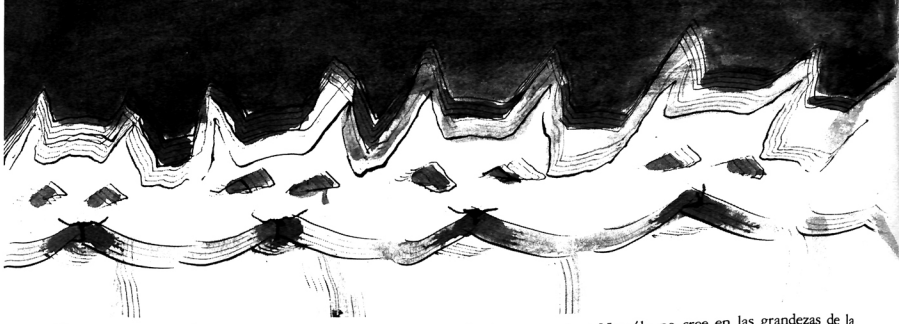
Una influencia más es Góngora. Es innegable el parentesco de Gerardo Deniz con el barroco. Cuando descubrimos los sentidos aparentemente ocultos de la poesía de Deniz, tenemos la misma sensación de leer a Góngora a través de Dámaso Alonso. Un velo cubre las cosas pero no las oculta; es a través de él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

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

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

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

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



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

Una última característica fundamental presenta la poesía de Deniz. Si la hemos dejado a un lado hasta ahora —apenas la nombramos más arriba—, ha sido porque no se trata ya de un artificio literario o de un recurso artístico, sino de una posición general: la ironía. Indudablemente es irónico el camino de la exactitud poética que pasa por el uso de datos y conocimientos científicos, más en una época en la cual la ciencia es una especie de religión. Ironía contra todo (y contra sí mismo): las instituciones, los ideales, el amor, la poesía y los poetas; en fin, todo cuanto lo rodea pasa o ha pasado por las fauces intransigentes de su burla.

Su especial manejo del lenguaje revelaba algo que la ironía sólo viene a comprobar: Deniz no es nada más un inconforme, sino también un sublevado, un inconforme beligerante, en armas. No cree en nada ni en nadie, pero no se detiene allí: también ataca. Si conforme avanza su poesía las rupturas sintácticas se afinan y dejan de aparecer con la primera frecuencia, la beligerancia se vuelve frontal, más clara. Su último libro, *Grosso modo* (1988), abunda de tal manera en agresiones que éstas forman una sección aparte, "Tropos al sol", cuyo epígrafe dice expresamente, citando a Alfonso Reyes, que si ayer miró las cosas "con sorna", hoy las contempla "con ira".

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

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

Deniz no niega la posibilidad poética de los momentos del

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

Si es cierto que la ironía de Deniz puede resultar a ratos amarga, en general posee un gran sentido del humor. Donde el lector común menos se lo espera, acostumbrado a la solemnidad tradicional de la poesía mexicana, Deniz mete una broma o de plano un chiste. Como admite Sandro Cohen, se trata de "uno de los pocos mexicanos capaces de utilizar el humor como recurso retórico", porque no se queda sólo en humor. "Deniz transgrede la condición efímera del chiste y lo vuelve objeto de reflexión. Pero no una reflexión a secas, con gracia", como ha explicado Josué Ramírez.

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

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

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

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

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