

Un mercado de sustancias pegajosas
Una propuesta de una poética neobarroca en Gerardo Deniz

A market of stickies substances
A proposed neobaroque poetic Gerardo Deniz

Patricio Henríquez*

Resumen

En este artículo estableceré una poética de Gerardo Deniz, desde una posición neobarroca a partir algunos de las posiciones de teóricos fundamentales de este movimiento contemporáneo (Roberto Echavarren, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Nestor Perlongher y José Koser), además de la contextualización histórica literaria del vate español-mexicano y el análisis de cuatro poemas extraídos de *Medusario*, *muestra de poesía hispanoamericana*, *Grosso modo* y *Enroque*. Pretendo extraer inductivamente una parcial, pero iluminadora proposición de una poética de este autor, centrándome en una afirmación metaliteraria, orgánica y feísta, tratando de aportar al estudio de este complejo autor.

Palabras clave: Neobarroco, poesía, poética, inestabilidad

Abstract

In this article I will establish a poetic of Gerardo Deniz, from a position neobaroque, from some of the basic theoretical positions of this contemporary movement (Roberto Echavarren, José Lezama Lima, Severo Sarduy, Nestor Perlongher and José Koser), (falta conector copulativo)literary historical context of spanish-mexican poet, and the analysis of four poems from *Medusario*, *sample hispanoamericana poetry*, *Grosso Modo* and *Enroque*. I intend to inductively extract a partial, but enlightening poetic proposition by this autor, focusing on a metaliterary, organic and feist statement, trying to contribute to the study of this complex author.

Keywords: Neobaroque, poetry, poetics, instability

* Chileno, Master en literatura, Universidad de Chile, Dr © en Literatura U. de Chile, Nombre del proyecto: Universidad de Chile (Doctorado en literatura, con mención en literatura chilena e hispanoamericana), años de inicio y término: 2013-2014, lopedevega81@gmail.com

Introducción

Paseándome por las páginas de *Medusario* supe de Gerardo Deniz. Debo reconocer que lo que primero me llamó la atención fueron ciertos hechos de su biografía: la huída de España de sus padres junto a él en 1936, en pleno estallido de la Guerra Civil, sus planes de ser un connotado químico, su curiosa entrada al mundo de las letras y su no menos curiosa amistad con Octavio Paz en el país que se radicó: México. Me encontré con todo un personaje, y luego con sus poemas que son torbellinos de imágenes; acumulaciones de vocablos científicos, arcaísmos, referencias mitológicas, coloquialismos y groserías, y todo esto envuelto en un tono irreverente, burlón y adusto.

Leí toda la obra que me fue posible encontrar de él, pero me queda claro de estas lecturas que en otras tierras Gerardo Deniz es un poeta de culto y muy relevante en la literatura mexicana, e incluso hispanoamericana, no obstante, es bastante desconocido aún, principalmente porque su lírica es muy difícil y es ligado al neobarroco, y esto es, metafóricamente, lo mismo que decir que tiene “lepra”¹. De ahí el rechazo de muchos escritores y críticos de estas latitudes, en especial.

- Situándome en el pantanoso territorio Neobarroco

Cualquier investigador o escritor, por docto que fuese, fracasaría estrepitosamente si intentase dar una definición concluyente y una exacta datación del inicio y del final de los movimientos artísticos denominados barroco y neobarroco, pues hay múltiples enfoques que aportan y que abren camino a nuevos estudios.

En este artículo comprendo el barroco como un estilo transhistórico, vale decir que surge y resurge en diferentes épocas y lugares. La investigadora Luz Ángela Martínez trabaja desde esta perspectiva con “constantes barrocas” (Martínez, 2011: P.235) y, en consecuencia, distingue:

-Dos movimientos, en el sentido más amplio del término, que se encuentran en parte del siglo XVI y todo el siglo XVII: A) barroco europeo (especialmente, el español²) y B) el barroco americano (en especial, el de Indias).

-El neobarroco, que aparece en el siglo XX y en América.

En España este estilo es la representación de una pérdida, pues sus fundamentos se derrumban. Se trata de un período de decadencia en todos los ámbitos, salvo en el arte donde hay plenitud, no obstante, esta termina con Pedro Calderón de Barca, y se cierne, en

¹ Estimo que tiene lepra, pero un sentido positivo. Lo explicaré más adelante.

² Ya que es el movimiento que tendrá mayor incidencia en nuestro continente.

buena medida, una oscuridad cultural en este estado durante tres siglos (Pfandl, 1952: P.238).

Por otra parte, el primer barroco americano se origina por dos catástrofes, esto es, la destrucción de su cultura en manos de los españoles, y luego la degradación en que cae España misma (Martínez, 2011: P.239). Sobreviven ruinas con alto poder de creación, y viene a ser “una poética de nacimiento, de invención del ser y del mundo montada sobre el fénix de la creación” (Martínez, 2011: P.239). Su gran figura es Sor Juana Inés de la Cruz.

Un buen punto de partida para comprender el complejo y ambiguo movimiento neobarroco esta en el Prólogo de Roberto Echavarren a *Medusario: muestra de poesía hispanoamericana: “es una reacción contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido* (Echavarren en Echavarren, Kozler y Stefamí, 1996: P. 13)”. Es decir, se evita lo programático en un sentido definitivo. Asimismo, estos poetas: “*Pasan de un nivel referencia a otro, sin limitarse a una estrategia específica, o a cierto vocabulario o a una distancia irónica fija*” (Echavarren en Echavarren, Kozler y Stefamí, 1996: P. 14). En síntesis, se trata de una lírica que “*es impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja la sintaxis como el sustrato fónico, las nociones como los localismos. Y pasa del humor al gozo*” (Echavarren en Echavarren, Roberto, José Coser y Jacobo Sefamí, 1996: Pp. 12-14).

También es importante señalar que para este autor hay rasgos comunes para todo barroco:

Lo que comparten es una tendencia al concepto singular, no general, la admisión de la duda y de una necesidad de ir más allá de las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector, el despliegue de las experiencias más allá de cualquier límite” (Echavarren en Echavarren, Kozler y Sefamí, 1996: Pp. 17).

Esta es una conceptualización y descripción, bastante abierta, y no concluyente, sin embargo, me localiza y da rasgos primordiales para esta investigación.

- Propuestas particulares sobre la poesía neobarroca

Explicaré brevemente determinadas proposiciones neobarrocas de teóricos centrales de este movimiento. Son las siguientes:

▪ José Lezama Lima: Arte de la dificultad y la contraconquista

En primer lugar, para Lezama Lima, no hay arte interesante, sino se presenta como un desafío, es decir la dificultad es un rasgo de todo barroco (Lezama Lima, 1993: Pp. 74). En según lugar, reivindica el barroco americano como “arte de contraconquista”, término que juega con la concepción del movimiento como “arte de la contrarreforma”, es decir, su

reducción de a una propaganda del catolicismo, luego del Concilio de Trento, y que acuña Werner Weisbach en su libro (Weisbach, 1942: P. 10). Esta nueva expresión va a afirmar la gran riqueza de los barrocos americanos, sus enormes posibilidades creativas y el desinterés respecto de la obsesiva pregunta respecto del origen (Lezama Lima, 1993: P.63), pues el autor cubano dicho re (ubica) al continente americano como síntesis y cenit de lo occidental), espacio imaginario que realiza, extiende y altera la universalidad, agregándole la incertidumbre de lo incipiente y no nominado (Lezama Lima, 1993: Pp. 82) . En otras palabras, la poesía tiene el poder de re-unir, interpretar y revelar los fragmentos que quedaron de las catástrofes históricas. De este modo, el americano, antes súbdito, es un ser libre que puede construir su arte tomando los materiales que quiera y de donde quiera.

▪ **Severo Sarduy: Ciencia de lo inestable y sus procedimientos**

Sarduy estructura sus ideas sobre el barroco y neobarroco a partir del pensamiento de Lezama Lima, no obstante, profundizará en un ámbito que éste no consideró de gran relevancia: “*la relación poesía – ciencia*” (Martínez, 2011: P.298), y especialmente en la astronomía, la ciencia más relevante, pues “*ha totalizado el saber de una época o ha sido su síntoma cabal*” (Sarduy, 1987: P.183). Una buena síntesis de su explicación astronómica – literaria es la siguiente:

El barroco europeo y primer barroco colonial latinoamericano se dan como imágenes de un universo móvil y descentrado (...), pero aún armónico; se constituyen como portadores de una consonancia: la que tienen con la homogeneidad y el ritmo del logos exterior que los organiza y precede, aun si ese logos se caracteriza por su infinitud, por lo inagotable de su despliegue (...) ninguna imagen puede agotar esa infinitud, pero una estructura puede contenerla en potencia (...). El barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia (...).Arte del destronamiento y la discusión (Sarduy, 1972: P.183).

Quiero insistir en la desestabilización que provoca el Big Bing: “*Mientras más se alejan unas de las otras (las estrellas), más aumenta el vacío del espacio: la densidad de la materia se hace menor, tiende hacia el cero, Universo que se acerca a su final*” (Sarduy, 1987: P.203). Esta situación está en consonancia con lo que ocurre en la literatura contemporánea:

Obra no centrada: de todas partes, sin emisor identificable ni privilegiado, nos llega su irradiación material, el vestigio arqueológico de su estallido inicial, comienzo de la expansión de los signos, vibración fonética constante e isotrópica, rumor de lengua de fondo: frote uniforme de consonantes, ondulación abierta de vocales” (Sarduy, 1987: P.204).

El ya mencionado ensayista y escritor, asimismo, afirma una crítica al corazón del capitalismo:

ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función placer – y no, como en el uso doméstico, en función de su información es un atentado al buen sentido, moralista, y natural (...) en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación” (Sarduy, 1972: P. 209)

Los artificios que el autor cubano señala como propios del neobarroco son muy coherentes a los planteamientos científicos y de crítica socio-económica. Estos recursos son los siguientes:

Sustitución. Un significante que corresponde convencionalmente a un significado es “escamoteado, reemplazado por otro significante que no se relaciona para nada con el significado que por convención es aludido, pero que gracias al contexto lingüístico, se logra vincular (Sarduy, 1972: P. 169).

Proliferación. “Consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significado ausente, trazando una órbita alrededor de él , órbita de cuya lectura – que llamaríamos lectura radial – podemos inferir otras veces la agrupación heterogénea de objetos “vaciados” no nos conduce, ni aún de la manera más sutilmente alegórica, a ningún significado preciso” (Sarduy, 1972: P. 170). Cabe afirmar que este el recurso más reconocidamente neobarroco.

Condensación. Corresponde a la unión de dos significantes, o partes de estos, con el fin de generar un nuevo significante y un nuevo significado (Sarduy, 1972: P. 173). Efectivamente, corresponde a un tipo de neologismo, pero no todo neologismo nace del procedimiento de la condensación.

Finalmente, me referiré a la parodia, como un recurso muy relevante en la propuesta de Sarduy. El autor lo entiende de esta manera:

sólo en la medida que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella, está pertenecerá a un género mayor; afirmación que será cada vez más valedera, puesto que más vastas serán las referencias y nuestro conocimiento de ellas, más numerosas las obras en filigrana, ellas mismas desfiguración en filigrana” (Sarduy, 1972: P. 175).

De esta manera desfigurada y re-creativa, se comprende que para Sarduy es de gran importancia la intertextualidad.

- Nestor Perlongher y la lepra creadora

Para Perlongher siempre “el barroco se monta sobre los estilos anteriores por una especie de “inflación de significantes”: *un dispositivo de proliferación*” ((Perlongher en Echavarren, Koser y Stefamí, 1996: P. 23). En los Siglos de Oro se montaba a la condensación renacentista y obligaba a la traducción, protegiéndose en la posibilidad de descifrar su simbología enigmática y en la, consecuente, devolución al texto a su sentido “normal” (Perlongher en Echavarren, Koser y Stefamí, 1996: P. 23). “Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren (...), pero se ingenian para perturbarla y a fin de cuentas destruirla” (Perlongher en Echavarren, Koser y Stefamí, 1996: P. 19). De esta manera, el autor postula una poesía que abandona “lo confesional” y afirma “lo confusional” (Perlongher en Echavarren, Koser y Stefamí, 1996: P. 23).

En esta proposición lo enfermo y lo macabro, lo fusionable y lo viscoso, son fundamentales, ya que de acuerdo al argentino, en el neobarroco latinoamericano abunda la “lepra creadora” que corroe o mina los estilos oficiales del bien decir (Perlongher en Echavarren, Coser y Stefamí, 1996: P. 19), y “que consistiría básicamente en cierta operación de plegado de la materia y la forma. Los torbellinos de la fuerza y el pliegue – esplendor claroscuro de la forma” (Perlongher en Echavarren, Coser y Stefamí, 1996: P. 20). Me es evidente la influencia de los procesos de carnavalización de Mijail Bajtin en Perlongher respecto de la coporalidad, ya que el Canon Grotesco que proviene en línea directa del folklore cómico y del realismo grotesco (Bajtin, 1995: P.282), muestra un enfoque en que el cuerpo es abierto, está inacabado y en interacción con el mundo (Bajtin, 1995: P.252). Es un organismo en movimiento y afectado por los *actos del drama corporal*, es decir, los acontecimientos en que se unen indisolublemente el principio y el final: comer, beber, necesidades naturales (y otras excreciones: transpiración, humor nasal, etc.), acto sexual, embarazo, parto, crecimiento, vejez, enfermedades, muerte, descuartizamiento, despedazamiento, absorción de un cuerpo por otro (Bajtin, 1995: P.286). Se trata de una suerte de cadena infinita de la vida corporal, “donde la vida de un cuerpo nace de la muerte de otro, más viejo” (Bajtin, 1995: P.286).

- José Koser y las líneas del neobarroco

En un artículo reciente Koser clasifica la poesía latinoamericana actual desde la geometría y la densidad, y, en consecuencia, existe una lírica de línea fina, otra de línea intermedia, y, finalmente, la línea espesa (Koser, 2006).

El primer tipo de poesía es “lineal, su expresión familiar, coloquial (...) La primera línea la asocio más con la poesía norteamericana y más aún con la poesía tradicional latinoamericana, incluyendo aspectos de su ya asimilada vanguardia” (Koser, 2006). Se trata de un lenguaje de la claridad. El autor da como ejemplo a la obra de Huidobro,

Neruda, Gabriela Mistral, Paz, Parra, Cardenal, Rojas, por nombrar algunos (Koser, 2006).

El segundo tipo de lírica es: “una línea intermedia, la cual se torna más espesa, e incluye al gran poeta peruano César Vallejo, al surrealista argentino Oliverio Girondo y al peruano Emilio Adolfo Westphalen, también a Carlos Germán Belli y Francisco Madariaga” (Koser, 2006).

El tercer tipo de poesía: “es prismática, intrincada, su expresión turbulenta y densa(...) la real espesura, una poesía para ser asociada con las esferas de James Joyce, Marcel Proust, Herman Broch y Gertrude Stein, con nuestro propio siglo dorado, y el Barroco de Francisco Medrano, la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz y los previamente mencionados Góngora y Quevedo, sólo serán encontrados en la más reciente poesía de los así llamados poetas neo-barrocos, un grupo, o grupos de individuos, viviendo (algunos han muerto recientemente) en la segunda mitad del Siglo 20” (Koser, 2006). Este es ya un lenguaje hermético totalmente o en buena parte.

La misma clasificación, que va desde cierta claridad a la oscuridad, la utiliza para los neobarrocos. En este sentido habrá poetas de línea fina, intermedios y espesos.

▪ Gerardo Deniz : Algunos datos generales

En primer lugar, y ya citados algunos relevantes datos sobre la vida de este poeta, es significativo tener en cuenta que el mismo Deniz que fue mexicano por casualidad y luego por gusto.

En segundo lugar dicho, debe considerarse la enorme incidencia que tuvieron las ideas (expresadas tanto en sus ensayos como en su literatura) de Octavio Paz en la lírica de su país, especialmente, la tradición de la ruptura, como bien lo señala David Huerta en el ensayo “Poesía mexicana del siglo XX” (Huerta, 1999). Paz sería todo un descubrimiento y una puerta de acceso a un mundo rechazado hasta entonces desconocido para el joven científico Juan Almendra (España, 1934), más conocido por su pseudónimo: Gerardo Deniz.

En tercer lugar, tal como lo afirma Huerta, el vate español – mexicano , pese a ser considerado un raro, ya que no tiene, según el poeta y ensayista, antecedentes claros en la literatura de país en que se radicó ni en otras latitudes, es considerado un poeta muy relevante: “Estoy convencido de que, al lado de la poesía de Gerardo Deniz, la de Coral Bracho es la más original que se ha escrito entre nosotros en la segunda mitad del siglo XX” (Huerta, 1999) . Deniz, Bracho y el mismo Huerta son poetas más o menos coetáneos en sus publicaciones, pese a que, como afirmaba, Koser, el primero es más viejo. Entre ellos se conocen, y de hecho, le dedica el poema “Hábitat”, del libro *Enroque*, a David Huerta.

En cuarto lugar, retomando la clasificación de Koser, hay que hacer notar la alta dificultad de la obra de Gerardo Deniz:

El Sr. Deniz será mi primer ejemplo de poeta Neo Barroco espeso. Es él, en serio, espeso y pesado como una plomada. Gruñón. Aislado (...) Su vocabulario experimenta con lo teológico y lo metalingüístico, con el así llamado “feísmo” o la vindicación de lo feo, y lo repugnante. Y aún él usa ritmo interno, puede rimar y escribir un perfecto soneto. Para él nada es permanente, lo inmutable es vagamente posible, ironía y sarcasmos son armas para sobrevivir, y pobreza, pobreza real, significa tener que desperdiciar tiempo entre imbéciles. Para Deniz, muy poca gente no son imbéciles (Koser, 2006).

En cuarto lugar, debo agregar que en las entrevistas el poeta, aún a sus 79 años, es todo un personaje, uno que ríe mucho y habla muy poco en serio. Basten sólo dos ejemplos: consultado por su opinión sobre Lezama Lima, responde: “Era un señor creo que cubano y maricón. No me interesa” (Yendi, 2013); le preguntan que es la poesía y su respuesta es: “Es el resultado de aquello de escribir en rengloncitos cortos (Yendi, 2013)”.

❖ Cuatro bardos estertores de Deniz: Análisis de cuatro poemas

Mi centro en esta poesía descentrada es la poesía misma y procederé indagando desde una cronología inversa, es decir, comenzaré con dos textos de *Grosso Modo* (1988), luego con otro de *Enroque* (1986) y finalizaré con un texto incluido en *Medusario*, escrito 1969. Parodiando a Koser, iré examinando diferentes líneas, pero todas espesas, extrayendo los rasgos que permitan configurar posteriormente una poética.

nevermore

Empieza de esta manera:

*Llegó un mediodía,
 no la esperaba.
 Parecía bien dispuesta. Bastante fea.
 Recordé haberla visto cuando hice poesía, como ahora quiero de nuevo.
 Por el momento sólo se me ocurrió darle un trapo
 y señalarle aquellos libros (Deniz, 1988: P.107-108).*

En la primera estrofa el hablante, identificado con un poeta, comienza a relatar una historia que se da en la hora de mayor luminosidad, momento en que llega aparentemente una mujer (suerte de empleada del sujeto lírico). Se resaltan de ella dos características que se contraponen: su laboriosidad y su apariencia horrible.

En la segunda estrofa el hablante agradado con la labor de limpieza, decide dejar a este ser mujer sola para que se sienta más en confianza, y trabajé mejor. Sin embargo, la “señora”

se toma atribuciones que convencionalmente no le corresponden, descubiertas a la vuelta del sujeto lírico:

*Por múltiples detalles advertí
 que había puesto discos,
 había leído mis papiros más inconfesables,
 había descansado encima (cuando menos) de la cama
 --y me encongé de hombros, cual todo calatravo debe.
 (También me había robado un par de libros, noté luego.)* (Deniz, 1988: P.107-108).

Frente a todas estas intromisiones (incluso husmear los mayores secretos), en la tercera estrofa el hablante tiene una conducta totalmente inversa a la normal, y que me coloca en la expectativa de que la sencillez del texto era aparente, y que se ha usado el recurso de la proliferación con fines de construir una alegoría: *Le pagué con esplendidez y partió, modosa* (Deniz, 1988: P.107-108)

El sujeto lírico cuenta entonces que intento escribir poesía, pero fue imposible: estaba en blanco. Y entonces llega a la siguiente conclusión:

*En fin, no quiero disimularlo. El hecho es que de repente
 caí en la cuenta: era la Inspiración
 y yo la había tratado de aquel modo. (Nada mal, ya se ha visto,
 pero tampoco—* (Deniz, 1988: P.107-108).

En estos versos finales de la tercera estrofa, se cierra la cadena metafórica y se entiende que aquella entidad era la Inspiración, a la cual trato sólo correctamente. Sin embargo, quedan cabos sueltos a la alegoría metapoética, ya que el texto termina con el verso aparte:

Así se explica esto y más (Deniz, 1988: P.107-108).

Esto revela que el poema esconde mucho más de lo que muestra. Es decir, esto no es sólo la degradación de la inspiración poética (en su sentido más cursi), sino también afirmación de una poética por negación. Esto es: La poesía no puede ser un ejercicio de limpieza, se requiere de la suciedad y el desorden. De aquí este ambiente húmedo y antiséptico, sea el más desfavorable y funesto para el ejercicio literario.

Asimismo es la musa clásica convertida un esperpento infame, comparable al cuervo del conocido poema de Edgar Allan Poe, símbolo condenatorio y macabro. Todo lo contrario a la golondrina, que por convención designa a la poesía y la vitalidad. He aquí ya una primera explicación del título: “nevermore”, palabra construida de la condensación de “never” y “more” (que son las palabras que emite el cuervo de Poe). Me encuentro con el procedimiento de la parodia, doble en este caso: es la musa grecolatina y el famoso poema de Poe. También hay un rechazo de la escritura automática, en este dejar actuar sólo de la “horrorosa y entrometida mujer”, que es un rechazo de las vanguardias por la sujeción a

procedimientos establecidos que son parte de programas homogéneos (surrealismo, en este caso). El autor propugna una poesía compleja, pero elaborada desde la conciencia, y que deberá optar por dominar a la musas o alejarlas. De una u otra forma, hay una contraconquista literaria.

Se podrá utilizar algún tipo de inspiración, pero no la oficial. La Inspiración mata a la poesía de Deniz. Sin duda, hay un claro desengaño de la poesía, porque en el fondo este “Nevermore” fue un intento fracasado de creación, y que infiero nunca más lo usará, pero esto no niega que en las próximas experimentaciones literarias del autor vaya a fracasar de nuevo. Siguiendo con esto, aquí Deniz (como sucede en varios poemas de la última sección de Grosso Modo) experimenta con en coloquialismo en un texto largo de métrica sumamente irregular.

▪ **Aguafiestas**

*El poema tendrá un sentido
 O ninguno, dos, tres, varios
 -muchos (hable la euforia, pues).
 Pero decir que infinitos
 Es neocursilería pura (Deniz, 1988: P.51-52)*

Este texto es una reflexión metapoética en cinco versos. En los dos primeros hay una meditación bastante cavilada por este corrosivo movimiento: ¿tiene sentido la obra literaria o no? Las respuestas del hablante son, en síntesis, tres: uno, varios o ninguno. Es muy significativo el vocablo “ninguno” que tiene coherencia con la propuesta de Perlongher (el sentido queda aplastado bajo los versos de la lepra creadora) o con las Proliferaciones de Sarduy que hacen desaparecer el significado (destrucción de la alegoría). El tercer verso está lleno de ironía, y de hecho, la euforia por una exacerbada polisemia ya se ha acabado en este sujeto lírico, y aún más, se transluce desengaño por la poesía misma.

En los dos últimos versos hay un sarcasmo brutal, en que se niega cualquier posibilidad de la infinitud de interpretaciones poéticas. La palabra “neocursilería” la entiendo como un Procedimiento de Condensación, ya que desde el Siglo XX, en especial, hay una propagación de denominaciones a movimientos artísticos que contienen este prefijo (neorromanticismo, neorealismo, neobarroco, etc.). Sin embargo, si hay un grupo o grupos artísticos que propone que las obras tienen sentidos innumerable, son las neovanguardias. Por lo tanto, postulo que “neocursilería” es un vocablo construido por “neovanguardia” y “cursilería”. De esta manera, el hablante está denigrando a los nuevos movimientos de avanzada, que en este caso son una versión renovada de un arte artificioso (literatura de adornos, pero vacua). El título indica que el hablante viene a joderles la fiesta a quienes le parecen los falsos experimentalistas.

Pero no es sólo crítica, sino también declaración de principios: la lírica no es tanto como dicen, pues tiene limitaciones. Ahora bien, también se puede leer el texto como una completa ironía. No obstante, se mantendría la afirmación de la variedad de sentidos. Nuevamente Deniz usa predominantemente un lenguaje coloquial, pero en el poema breve.

▪ **CAPRICHO (en estado de ebriedad)**

*Mundo mongoloide y pendejo - ¡que sí!
 vean en la Trinidad su trisomía; vean en el cielo
 en esa luna blanquecina de las ocho temprano
 la señal de donde fue malarrancada la etiqueta con el
 Precio de todo esto
 - mientras desayunan calentándose las manos en las
 tazas
 (el yavista, el eloísta, el pederasta),
 festejando la invención de la leche. Selah. (Deniz, 1986: P.20).*

Lo primero que consideraré es ese subtítulo entre paréntesis. La embriaguez, ya sea de alcohol u de otra cosa, produce una visión deformada de la realidad, pero también, genera una lucidez y honestidad notables, puesto que el sujeto se desinhibe y entra en un estado carnavalesco, que le permite observar y expresar cosas que lo oficial reprime. Me quedé con el segundo efecto como un eje de comprensión del poema y a este se le agrega que la realidad está embriagada, es decir, distorsionada.

El hablante maldice groseramente al mundo al tratarlo de “pendejo”, pero este término no sólo significa tonto (o como se diría en Chile, “huevo”), sino que también significa cobarde y desordenado (Diccionario de la RAE). No obstante, llama a compartir una visión, en un sentido epifánico, de la realidad que se le presenta en la mañana: es la Trinidad cristiana (Padre, Hijo y Espíritu Santo), ordenadora del universo, revelada en su profunda imperfección, puesto que se la relaciona a trisomía: “Anomalía genética que consiste en la presencia de un cromosoma adicional en uno de los pares normales” (Diccionario de la RAE), y esto aclara el adjetivo “mongoloide”, pues el Síndrome de Down es una trisomía del cromosoma 21. No bastando la blasfemia que advierte el caos, se apunta a la observación de un detalle que es observable gracias a la claridad de la mañana: la luna tiene etiqueta, lo que significa que es un artificio, un objeto de consumo hecho por el hombre, y que tiene dos consecuencias: la realidad que perciben los hombres en una trampa, y además niega la existencia de Dios o bien lo vuelve cómplice de sistema capitalista, al que se le ven las costuras. De este modo, los líderes espirituales (el yavista y el eloísta) se muestran como los mercaderes del gran negocio de la religión. La última palabra del poema “Selah” parece en este caso estar indicando un irónico silencio ante tan vergonzosa visión de la realidad.

La relación con Sarduy es evidente: el mundo descentrado, pero con un signo muy negativo, ya que estos guías de la iglesia cristiana son seres inmorales, dignos de una

virulenta mofa, y por esto, quedan al lado del pederasta, es decir, el abusador de menores, al lado de los otros abusadores que festejan la creación de este alimento materno, que se relaciona a la luna, y que también es producto comerciable, que les ha dejado grandes ganancias. ¿Se podría hablar de una poética de denuncia? Sí, pero jamás en el sentido directo de mucha poesía política. Hay una denuncia connotativa y profunda, un ataque al sistema capitalista, como veía más arriba en una cita de Sarduy.

También hay relación con Lezama Lima, por la idea del sujeto americano que toma libremente referencias culturales diversas. En este sentido, el título puede estar aludiendo a uno o más boleros. Sin embargo, también propongo que influye en este poema Sor Juana Inés de la Cruz, en el sentido de la obra literaria como un rebelde viaje al conocimiento, pero no a través del sueño, sino que a través de la embriaguez. De este modo, el poema de Deniz puede comprenderse como parodia de “El Neptuno alegórico”. Asimismo en toda esta fealdad y crítica hay reminiscencias de los poemas satírico – burlescos de Quevedo. Reina nuevamente el procedimiento de la proliferación y hay claramente una condensación en la palabra “malarrancada”. Asimismo, hay que considerar la combinación de distintos niveles y registros de habla (palabras cultas y groserías).

▪ Antistrofa

El mejor ejemplo de la proliferación llevada más allá de los límites convencionales está en este largo y torrencial poema. Universo en expansión de sustituciones:

(...) *sésamo que entreabre lacas rojas de caracol salado* (...) (Deniz en Echavarren, Coser y Sefamí, 1996: P. 13)

Y así también de proliferaciones: (...)

*la noche toda agosto –allí riña tumultuaria
 de tantas potestades sin sentido: Cazador, Cinosura,
 imagen, paloma de huesos huecos que sostiene el azar
 sobre el largo desdén con que el río se entrega hasta la encordadura”* (...) (Deniz en Echavarren, Coser y Sefamí, 1996: P. 13)

Es un texto que dejaría feliz al Góngora de las *Soledades* y *El Polifemo* y *Galatea*, pero que desquiciaría a los Dámasos que lo quisieran traducir.

Lírica tórrida en que no hay centros ni alegorías que se completen, pero sí reflexiones muy significativas sobre la poesía que él quiere hacer y ya está haciendo:

(...) —*Poesía la llamarán, oh indecisa
 mordiéndose los labios cada pocas palabras* (...) (Deniz en Echavarren, Coser y Sefamí, 1996: P. 13)

En estos versos, además del maltrato hablado a la poesía (constante en este texto), se instala la idea de que la poesía es duda, pues todo es tan inestable y torrencial que aseverar es difícil. Es un ejercicio de palabras que luchan por mantenerse en pie.

(...) *Rumbo será, no más, y tal vez
 para nadie.* (...) (Deniz en Echavarren, Coser y Sefamí, 1996: P. 13)

Aquí se afirma que no es una vía en el sentido de Antonio Machado, por ejemplo, y me refiero al famoso “se hace camino al andar”. O no lleva a ningún o llevará a un basurero o algo peor. Se infiere la desconfianza por la lírica.

el azogue sin fin del no saber³ (...) (Deniz en Echavarren, Coser y Sefamí, 1996: P. 13)

Dada la polisemia del término “azogue”, comprendo de este verso clave la poesía es un conjunto de pequeños comercios de pueblo donde se sabe que se vende, o bien es la inquietud de no saber nunca, pero buscar siempre un conocimiento.

(...) *Poesía
 un mercado de sustancias pegajosas* (...) (Deniz en Echavarren, Coser y Sefamí, 1996: P. 14)

Esta es la afirmación más importante: la lírica, es para Deniz, es un sitio público destinado permanentemente, o en días señalados, para vender, comprar o permutar bienes o servicios. Ni por pienso es un mal, sino la feria pobre donde los valores de las cosas son regateables y baratos, donde aún funciona el trueque, y la palabras, las imágenes, las referencias, los versos y las estrofas se pegan, como trozos de pescados que renacerán, como juguetes viejos que se adosan a todo, como frutas podridas y viscosas, y que combinándose, como en una alcantarilla las orinas, las excretas, la sangre, el vómito, el semen y todas las secreciones, conformarán la poesía.

❖ Propuesta de una poética deniziana

Considerando todo lo anterior, y a modo de un manifiesto inestable que no obliga, sino que a lo más orienta, infiero y afirmo:

1. La poesía es impura: combina lo alto y lo bajo, lo mundano y lo divino, es el truco donde confluye un arcaísmo o cultismo como Cinosura (la Osa Menor) y la grosería “pendejo”, es el sitio de la heteroglosia y lo heterolingüístico. Es el lugar que parecía imposible: donde Quevedo y Góngora se abrazan borrachos y charlan
-

en la misma mesa con Sor Juana. Es el cuadro formado de vivas y muertas cubiertas de sangre o de semen, vale decir, el collage de la repugnancia seductora y densa, para estómagos y mentes con aguante y astucia, pero construido desde la razón abierta y caótica, como el universo mismo. Lepra creadora desde la lúcida conciencia de un moribundo, que manda al carajo con una sonrisa sucia la escritura automática, por neocursi, y a las musas que quieran poseerlo.

2. La lírica no tiene un objetivo ni una sola forma: será para buscar conocimiento, de la mano de la duda y de Sor Juana, aunque lo que se descubra sea un espanto, o para denunciar el corazón del capitalismo y de todo sistema que se crea verdadero y absoluto, o para mandar a chingar a su madre a algo o alguien, o para reflexionar sobre ella misma, o por puro gusto, pero no por Lujo. “Pobre Quevedo”, diría Deniz, “para que separar los poemas altos (los religiosos, los más moralistas, los de amor) y los bajos (los satírico- burlescos), alejar la *sortija de Lisi del ojo del culo*, y además ya viejo pedir disculpas por las groserías, tendré algún Ethos, pero no una moral, menos una neoestoica. He aprendido más de las putas que de los libros, y he gozado más.” Algo así diría el casi octogenario vate. Y las formas, hay que usarlas todas y los estilos también: poemas largos, medianos y cortos, así como el coloquialismo, el cultismo, el vanguardismo, pero no se casa esta escritura con nada. Es como esas mujeres que conocen el secreto de la seducción: no, no es la belleza, ni el lujo, ni el exotismo, es saber y hacer saber que no le pertenecen a nadie.
3. Afirmar por negación, mostrar, pero más sugerir: el placer está escondido, las grandezas riquezas, en el hueso del texto, porque llegar a la médula es muy difícil, puede ser el pantano que no perdona.
4. Preferir la fealdad, lo repulsivo, es más rico, productivo y atrayente. A fin de cuentas eso que llaman bello es *vanitas vanitatum*. Todo es inestable, dinámico, incluso la muerte, la que después de todo importa un pito.
5. Adusta, gruñona, crítica, quevedesca, pero sin dejar del humor (negro como un buen café cargado, para cualquier resaca), que no es sólo arma, sino también una forma de vida que permite la creatividad, la creación, la orgía de los fragmentos con los fragmentos.

❖ Conclusiones

- Utilizar un concepto transhistórico del barroco, entendido como movimientos varios, permite comprenderlo de manera más profunda, y comprender la profunda modernidad que estaba desde su comienzo.
- Sin deseo alguno de llegar a una definición concluyente, comprendo al neobarroco como un movimiento que tiene como elementos comunes la dificultad, la diversidad y libertad de estilos, formas y temas. Se aviene con la fealdad y se niega al imperio del consumo y del espectáculo vacío. Como afirma Rojas, viene a

recuperar un sentido, por pobre y miserable que sea aquel sentido. No ataca al banco ni al banquero, sino al orden neoliberal económico.

- El neobarroco es un estilo siempre abierto, siempre creándose, sacando fuerza de la inestabilidad del universo que lo rodea y de las ruinas vivas que le dejaron al sujeto americano del primer barroco. Hasta hoy es muy válido pensarlo como arte o artes de contraconquista, como postulaba Lezama Lima.
- Gerardo Deniz propone una poética heteroglótica, heterolingüística, poliforme, repulsiva y más hilarante que agria, pero consciente y razonada. Su erotismo, tiene que ver con la seducción al lector. No se muestra todo, por eso es poética erótica y no pornográfica.
- Deniz, además, rehúsa formar parte de cualquier programa poético y se mofa de ellos: coloquialistas, classicistas, clásicos, vanguardistas y neovanguardistas. Sin embargo, de todos toma lo que necesita y lo funde con otros elementos.
- La propuesta que más lo atrae es la Severo Sarduy, pero también la de Nestor Perlongher, ya que vincula su lírica a la ciencia y a los resultados inestables que obtiene en su observación del universo, usa los procedimientos que postula el cubano, y está muy conectado a la idea de la lepra creadora. De José Lezama Lima toma ciertos elementos. De José Kozer es muy atinado al tildarlo de espeso, pero como a Deniz le cargan las clasificaciones, se llevaría a lo menos una proliferación de groserías de alto calibre quien lo encasillara de esta manera.
- Por otra parte, Kozer tiene toda la razón cuando afirma que este poeta es barroco del Siglo de Oro combinado con mexicanismos, más un lenguaje científico y pseudo-científico. Mixtura de esto y de todo lo encuentre. No obstante, aunque tienen incidencia Góngora y Sor Juana, es Quevedo, respecto de los tres. Hay marcadas diferencias, pero muchas similitudes.
- En las discusiones académicas sobre este corrosivo y variado estilo literario hay poco consenso respecto de los escritores que lo representan, las subdivisiones de este movimiento, etc. A pesar de esto, poetas e investigadores afirman que puede ser más productiva la interpretación desde alguna luz neobarroca de una obras u obras en particular, a fin de contribuir a las conceptualizaciones de este estilo tan plural y complejo.

Recibido: 8 mayo 2014

Aceptado: 29 octubre 2014

❖ Bibliografía

Fuentes Primarias

- Deniz, Gerardo. *Grosso modo*. México: FCE, 1988.
- Deniz, Gerardo. *Enroque*. México: FCE, 1986.
- Echavarren, Roberto, José Kozér y Jacobo Sefamí. *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Fuentes secundarias

- Alcántara, Omar. Gerardo Deniz: el monstruo de la alquimia lingüística. <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1685-gerardo-deniz-semblanza>
- Bajtín, Mijail; *La cultura popular en la Edad y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*:_Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Diccionario de la RAE. <http://lema.rae.es/>
- Echavarren, Roberto. “Prologo” en Echavarren, Roberto; Kozér, José y Stefamí, Jacobo (compiladores) en *Medusario muestra de poesía latinoamericana*:. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Huerta, David. “Poesía mexicana del siglo XX”. <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/786/2/1999112P29.pdf>
- Coser, José. “El neobarroco: una convergencia en la poesía latinoamericana” en *Revista Sol Negro*, n 1, 2006. <http://www.revistasolnegro.com/sol%20negro/josekozer.htm>
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: FCE, 1993.
- Martínez, Luz Ángela. *Barroco y Neobarroco: del descentramiento a la carnavalización del mundo*. Chile: Universitaria, 2011
- Mercaba. La web de información para líderes católicos. <http://www.mercaba.org/>
- Perlongher, Nestor. “Prólogo” en Echavarren, Roberto; Kozér, José y Stefamí, Jacobo (compiladores). *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Ramos, Yendi. Entrevista a Gerardo Deniz: “La muerte me importa un pito” en *Este país*, n.261, Enero 2013. <http://estepais.com/site/?p=41721>
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”. En: *América Latina en su literatura*. Fernández Moreno, César comp. México: Siglo XXI editores, 1972.
- Weisbach, Werner. *El Barroco: Arte de Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942.