

El dificultismo de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la tradición de la poesía mexicana actual

The *dificultismo* of Eduardo Lizalde and Gerardo Deniz in the tradition of current Mexican poetry

ALEJANDRO HIGASHI*

*Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Iztapalapa (México)*

Resumen

La ausencia de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la canónica antología *Poesía en movimiento* no frenó la influencia que ambas poéticas tienen actualmente en México. Con la intertextualidad, el lenguaje enrevesado o el ritmo interno de formas opuestas a la tradición, pero cercanas a los temas aparentemente banales, desafían al escaso público lector y motivan a quienes heredan y continúan la complejidad de estas dos vertientes líricas: Daniel Téllez o Julián Herbert a propósito de Deniz y Jorge Fernández Granados o Hernán Bravo Varela a través de Lizalde. De esta manera, el texto encriptado supone un reto para la crítica y el diálogo de la poesía mexicana contemporánea.

Palabras clave: hermetismo, retórica, complejidad sintáctica, poética, tradición de la ruptura

Abstract

The absence of Eduardo Lizalde and Gerardo Deniz in the canonical anthology *Poesía en movimiento* did not stop the influence that both poetics currently have in Mexico. With intertextuality, the convoluted language or the internal rhythm of forms opposed to tradition, but close to ostensibly banal themes, they challenge the scarce reading public and motivate those who inherit and continue the complexity of these two lyrical aspects: Daniel Téllez or Julián Herbert purpose of Deniz and Jorge Fernández Granados or Hernán Bravo Varela through Lizalde. So, the encrypted text represents a challenge for the criticism and dialogue of contemporary Mexican poetry.

Keywords: hermeticism, rhetoric, syntactic complexity, poetics, tradition of rupture

* <https://orcid.org/0000-0002-2154-9030>

Profesor investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Doctor por El Colegio de México. Sobre literatura mexicana, ha publicado los libros *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas. Siglos XIX y XX* (2013) y *PM / XXI / 360º. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (2015). Ocupó la Cátedra Rosario Castellanos, financiada por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y la Universidad Hebrea de Jerusalén, en 2012, y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 2, desde el 2001. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua y participa en el Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea desde 2012.

Gerardo y Eduardo, Lizalde y Deniz

Gerardo Deniz (1934-2014) y Eduardo Lizalde (1929) compartieron en 1966, sin saberlo, el infortunio de que su obra no fuera seleccionada para formar parte de una de las aventuras editoriales que más impacto tendría en nuestra consciencia lectora como país luego de 1968: *Poesía en movimiento*. Firmada por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (en un orden ponderativo y no alfabético) y animada por un entusiasta Arnaldo Orfila tras bambalinas, la antología de la poesía de la ruptura salía a la luz sin poemas de Gerardo Deniz ni de Eduardo Lizalde. Con una obra todavía en formación, cuyos primeros libros importantes estaban por llegar (*El tigre en la casa* y *Adrede* se publicarían hasta 1970), sus nombres simplemente pasaron inadvertidos para los antologadores.

Como ha señalado Julián Herbert, el poder predictivo y canonizador de *Poesía en movimiento* fue parcial y hubo de recibir muchos reveses:

Con todo y lo feliz que [*Poesía en movimiento*] resulta en la mayoría de sus apuestas, confirmaciones y hallazgos, no deja de ser irónica la ausencia de dos tardíos autores: Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz. Y es que ellos son quizá los poetas mexicanos vivos que más influyen al presente. Ellos y no Rubén Bonifaz Nuño, Homero Aridjis o Jaime Augusto Shelley. *Poesía en movimiento* puede ser leído aún con alegría, y a mí eso me basta para tenerle estima. Pero dos de sus pretensiones declaradas –Chumacero y Pacheco: ser *vademecum* de la herencia que usufructuamos; Paz y Aridjis: erigirse como vaticinio de mutaciones estéticas– fueron parcialmente contrariadas por la historia (*Canibal* 17).

Esta antología, que al día de hoy supera las 35 reimpressiones, no fundó un canon tal y como nos hubiera gustado que lo hiciera: un listado canónico de autores, autoras y obras estelares en el parnaso mexicano, con existencias permanentes en el catálogo de cualquier librería mediana. En todo caso, el mismo Octavio Paz fue consciente de sus errores y olvidos. Respecto a Gerardo Deniz, escribió cuando imaginaba una segunda edición de *Poesía en movimiento* que «entre los poetas realmente nuevos (no jóvenes) hay uno esencial (Juan Almela)» (Paz y Orfila 202). El nombre no podría ser desconocido para Orfila, pues a Juan Almela debería Siglo XXI una veintena de traducciones en distintas disciplinas, aunque en esos años todavía no había nacido como poeta bajo

el seudónimo de Gerardo Deniz. Muy pronto, Paz tendría la oportunidad de resarcir el olvido con una reseña de *Adrede* publicada en *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!* Sólo quien conozca la bibliografía crítica de Octavio Paz sabrá lo difícil que era para él escribir sobre la obra poética de sus contemporáneos. A Lizalde le cantarían la palinodia en un *post-scriptum* en 1986, cuando publicara la edición definitiva del prólogo que preparó para *Poesía en movimiento* (Paz, *Generaciones y semblanzas* 136-137; *Algo sangra* 11-12).

Si *Poesía en movimiento* no constituyó un canon en el sentido del catálogo de libros imperdibles de la literatura mexicana, lo que sí hizo, y sobradamente, fue contribuir a la creación del canon estético que regiría nuestra modernidad, proeza quizá más ambiciosa y redituable a largo plazo. Los años posteriores a *Poesía en movimiento*, que con justicia podría llamarse la era de la tradición de la ruptura, parecen tener como único norte estético el de la poesía en continua transformación, movimiento sin fin expresado en esos opuestos complementarios a los que era tan afecto Octavio Paz: el signo en rotación, la tradición de la ruptura. Esta estética, que he tenido la oportunidad de caracterizar en otra parte (2015), podría sintetizarse en los siguientes aforismos escritos por Octavio Paz en Delhi, en 1966, publicados primero en *Corriente alterna* y después como «Recapitulaciones» a *El arco y la lira*:

La poesía es lucha perpetua contra la significación. Dos extremos: el poema abarca todos los significados, es el significado de todas las significaciones; el poema niega toda significación al lenguaje. En la época moderna la primera tentativa es la de Mallarmé; la segunda, la de Dadá. Un lenguaje más allá del lenguaje o la destrucción del lenguaje por medio del lenguaje.

Dadá fracasó porque creyó que la derrota del lenguaje sería el triunfo del poeta. El surrealismo afirmó la supremacía del lenguaje sobre el poeta. Toca a los poetas jóvenes borrar la distinción entre creador y lector: descubrir el punto de *encuentro* entre el que habla y el que oye.

Abrir el poema en busca de *esto* y encontrar *aquello* –siempre otra cosa.

Abierto o cerrado, el poema exige la abolición del poeta que lo escribe y el nacimiento del poeta que lo lee.

Cada lector es otro poeta; cada poema, otro poema
(Paz, *La casa de la presencia* 294-295).

Las obras de Lizalde y Deniz, excluidas de esta antología fundamental, no quedaron por ello al desamparo de la estética moderna, basada en la desmaterialización del poema, en el ejercicio crítico de un lenguaje que podría reflexionar sobre sí para negarse de un golpe de lectura, «un lenguaje más allá del lenguaje o la destrucción del lenguaje por medio del lenguaje». Ello explica que sean «quizá los poetas mexicanos vivos que más influyen al presente» (Herbert, *Canibal* 17). Lizalde, ya desde *La zorra enferma* de 1974, celebra la imposibilidad de llegar al poema total en una pieza magistral que desde su propia redacción afirma la imposibilidad de su escritura (cito siempre por *Nueva memoria del tigre*, donde el autor recopila su obra previa):

POEMA

Todo poema
es su propio borrador.
El poema es sólo un gesto,
un gesto que revela lo que
no alcanza a expresar.
Los poemas
de perfectísima factura,
los más grandes,
son exclusivamente
un manotazo afortunado.
Todo poema es infinito.
Todo poema es el génesis.
Todo poema nuevo
memoriza el futuro.
Todo poema está empezando (*Nueva memoria del tigre*
207).

Este texto inaugural es, en buena medida, una poética donde «todo poema» deja de ser poema y se convierte en «borrador», «un gesto que revela lo que / no alcanza a expresar», «un manotazo afortunado». ¿La razón? La de siempre para las poéticas modernas: «Todo poema está empezando», ahí donde «cada lector es otro poeta» y «cada poema, otro poema».

En *Adrede* de 1970, el Urbain Le Verrier de Gerardo Deniz, matemático, defenestra a los poetas («Harto de poetas y de pluralidad de mundos, el ilustre Leverrier / ensartó un gato en el sable y cesó al ujier de modo / fulminante, / según consta en la historia»; *Erdera* 64) y en «Épodo»

las palabras simplemente se tiran por la borda (cito siempre por *Erdera*, donde el autor recopila su obra previa):

Písale el rabo al tigre de papel o de encaje, dales las
lilas a las niñas,
presencia el lanzamiento de las palabras por la borda,
cosidas a sus hamacas, lastradas con balas de cañón
—en bajas latitudes, surcando un océano de leña verde
que arranca
las rémoras del casco,
los apellidos del nombre, la mucosa
de los labios (*Erdera* 58).

Deniz no se refiere manifiestamente a la crisis de los lenguajes literarios como sí lo hizo Octavio Paz en repetidas ocasiones, sino que los hace entrar en crisis en pleno ejercicio poético, frente a los mismos ojos del público lector, a través del pastiche; en «Díptico» de *Adrede*, el sorjuanino «Este que ves, engaño colorido...» se transforma en «Este que veis aquí, color siniestro...» y el «indignor quandoque bonus dormitat Homerus» de Horacio (*Arte poetica* v. 359) termina en un urgente «¡Alfonso, corre, que despierta Homero! / (porque a ratos dormita, es bien sabido)» (*Erdera* 29).

La obra de Lizalde y Deniz ofrece muchas otras coincidencias que explican, en parte, el auge que ha disfrutado entre las generaciones más recientes, pese a sus diferencias. Para ambos, la esencia del poema no estaba en el tratamiento de temas sublimes, sino en el rigor formal. El poema era crítico y se escribía contra sí mismo, pero desde el rigor formal. Por eso el Deniz de *Adrede* apostó al contraste desproporcionado entre un estilo gongorino, desbordante de adjetivos fosilizados en la poesía del barroco y métricas clásicas, y una realidad vulgar: el calamar cocinado que servirá de ejemplo al ambicioso; el discreto plumaje del emú que lo salva del cazador; una serie de tres sonetos eróticos que inicia con «Vedi Napoli e poi muori!» para hablar de un ayuntamiento sexual. El Lizalde de *El tigre en la casa* tampoco despreció los temas banales: la araña, la abeja, el polvo de los muebles, las colchas de la cama y hasta del colchón Simmons. La realidad, simple, rotunda y contundente, pero con el rigor formal de un lenguaje moldeado a fuerza de martillo y sonoro como el bronce. En su poema «Simmons, adiós», sorprende esa sonoridad compleja cuyo principal diapasón es el verso libre y una sutil combinación de rimas internas y sintaxis rítmica:

SIMMONS, ADIÓS

Hoy, lecho simmons,
 hoy, potro de tortura para ella,
 me despido de ti, duermo en tus senos
 y caliente tus muslos de algodón
 como las playas de una isla
 a punto de perderse.

Entro en el mar.
 Olvido inmensas noches
 en que la carne anduvo sola entre las sábanas,
 sin apenas saberlo.

Hoy cama, oh simmons,
 toco tus caderas de resorte,
 beso tus pies amados,
 nado en tu vello de bestia fina
 como sobre rebaños de corderos,
 y acaricio el hueco de una espalda
 que luyó las mantas,
 se enfrió con su luciérnaga en mi pecho
 y desplumó sus alas en mi piel de lagarto
 (*Nueva memoria del tigre* 142-143).

El ritmo no es el tradicional del isosilabismo, acorde con ese programa estético de *Poesía en movimiento* que desterraba a la métrica regular y a la rima como indeseables (no hay en *Poesía en movimiento* un sólo ejemplo de poesía regular y en el intercambio postal con Orfila puede verse la posición de Paz al respecto: «en general, creo que debemos rechazar, hasta donde sea posible, las formas fijas»; Paz y Orfila 60), sino el de la sintaxis rítmica, esas formas especiales de repetición que modulan una impresión perceptiva de regularidad a partir de la combinación y sucesión de patrones sintácticos y pausas en el enunciado (esta forma de composición está bien estudiada, por ejemplo, en la obra de Antonio Colinas; véase Martínez Cantón). En este poema, las asonancias internas se presentan en un flujo continuo pero moderado, que igual puede atravesar todo el poema (por ejemplo, la asonancia en é-o, *lecho*, *duermo*, *senos*, *caliente*, *entro*, *saberlo*, *beso*, *vello*, *corderos*, *hueco*, *pecho*; si consideramos que el poema tiene un total de 19 versos, estas 11 rimas internas nos dan una idea de su densidad) que condensarse en algunos pocos versos («*duermo en tus senos / y caliente*», «*beso tus pies amados, / nado en tu vello*», «*de corderos, / y acaricio el hueco de una espalda / que luyó las mantas*»). Estas

asonancias se encuentran distribuidas a través de un conjunto de isotaxias que recorren el poema hasta el final, centradas en acciones de la voz lírica en presente y primera persona que impactan en un sujeto paciente que recibe la acción («de ti», «tus senos», «tus muslos», «tus caderas», «tus pies», «tu vello») hasta los últimos tres versos de la subordinada que remite a «*espalda*»:

me despido de ti
duermo en tus senos
caliente tus muslos de algodón [...]
Entro en el mar
Olvido inmensas noches [...]
toco tus caderas de resorte
beso tus pies amados
nado en tu vello de bestia fina [...]
acaricio el hueco de una espalda
 que luyó las mantas,
 [que] se enfrió con su luciérnaga en mi pecho
 [que] desplumó sus alas en mi piel de lagarto

Sería ingrato, por supuesto, no reconocer que la métrica regular tiene un papel clave en algunas secciones del poema, con algunos endecasílabos sonoros como:

me despido de ti, duermo en tus senos
 y caliente tus muslos de algodón

como sobre rebaños de corderos

se enfrió con su luciérnaga en mi pecho

O el alejandrino con que cierra espléndidamente el poema («y desplumó sus alas en mi piel de lagarto»).

Se trata de mecanismos habituales en la poesía de Lizalde (habituales, pero no por ello de menor calado) de los que hace depender la sonoridad de sus versos. En los cinco primeros versos de «El tigre» se pueden volver a ver las asonancias internas recurrentes (á-a: *casa*, *desgarra*, *zarpas*), rimas asonantes versales (i-a: *mira* y *espía*), una combinación de isotaxias con rimas consonantes (*por dentro* vv. 2 y 4; *Y sólo* vv. 3 y 4) y cierta polimetría: abre con un octosílabo (v. 1), sigue con un endecasílabo (v. 2); ello, sin contar la amplificación entre los versos 2 y 3-4 («desgarra por dentro al que lo mira»: «Y sólo tiene zarpas para el que lo espía, / y sólo puede herir por dentro»):

EL TIGRE

Hay un tigre en la casa
que desgarrar por dentro al que lo mira.
Y sólo tiene zarpas para el que lo espía,
y sólo puede herir por dentro,
y es enorme (*Nueva memoria del tigre* 121).

La poesía de Deniz también puede caracterizarse por su rigor formal y por la tensión acústica alcanzada en el terreno de la recitación; igual que Lizalde, muy pronto recurrió a un versolibrismo armónico y lleno de recurrencias sonoras:

BRUJA

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

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

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

Pero has puesto el coseno bajo el seno,
por la tangente escapas. ¡Qué transvección, versiera!
Ya en la escoba eres un punto que dibuja
una onda frente a la luna (*Erdera* 209-210).

Vuelve a aparecer un arsenal de rimas internas, algunas de ellas escogidas para subrayar el juego entre lo obscuro (el valor erótico del *seno*) y lo erudito (el valor matemático del *coseno*), como sucede con la asonancia é-o, aglomerada al principio del poema («Lleno de respeto hacia las probabilidades, / considero»), con algunas incidencias hacia su mitad (*presiento* y *senos*) y desbordado en el endecasílabo que abre la última estrofa irregular («Pero has puesto el coseno bajo el seno»); algunas de las rimas asonantes se presentan regular pero espaciadamente (ó-a: hermosa, sabihonda, sabrosa, toca, escoba, onda; á-a: Gaetana, cada, palabra, hermana, canta, escapas) y en ocasiones se concentran en algunas zonas del

poema (á-a y á-o: «a cada palabra te arranco otro trapo»); es notable la frenética concentración de rimas asonantes internas en la última estrofa irregular del poema (donde llama especialmente la atención la asonancia ú-a de los últimos dos versos, en concordancia con el título «Bruja»):

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

El ritmo sintáctico de la poesía de Deniz dista mucho del que hemos podido ver en la obra de Lizalde. Si en Lizalde hay una tendencia a la regularidad, en Deniz parece dominar la *variatio* y, en consecuencia, un ritmo sintáctico sincopado, irregular, centrado en sus interrupciones y cambios abruptos, donde a la adjetivación bimembre en versos inmediatos («Fanciulla pedante trilingüe», «sabihonda sabrosa») sigue en contrapunto una extensa oración declarativa encabalgada («presiento / por ciertas instituciones analíticas / que en materia de senos puedes todo»). El ritmo sintáctico previo de la enunciación en primera persona («Considero...», «Presiento...») se rompe sin consideración para establecer uno nuevo de tercera persona y luego primera plural («tu hermana toca y canta», «abajo [...] mientras nos perseguimos por los tejados sublimes») que avanza con un par de sintagmas yuxtapuestos que se incrustan en el discurso («—Oh; Sophonisba, Sophonisba, Oh!—» y «caterwauling»).

Deniz y Lizalde para las promociones más recientes

El rigor formal autoimpuesto en la obra de estos dos grandes poetas ha llamado poderosamente la atención de las siguientes generaciones de diferentes maneras. En ambos casos, el reconocimiento ha llegado a través de distintos, numerosos y prestigiosos premios (el Xavier Villaurrutia en 1991 y el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes de 2008 por trayectoria para Deniz; Lizalde, por su parte, ha recibido el Premio Xavier Villaurrutia en 1970, el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes en 1974, el Premio Nacional de Ciencias y Artes otorgado por la Secretaría de Educación Pública en 1988, el Premio Iberoamericano Ramón López Velarde en 2002, el Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca en 2013 y el Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en español en

2017). En el caso de Lizalde, son emblemáticos de la simpatía que despierta su obra *Algo sangra*, compilado por Marco Antonio Campos, o *Una raya más, ensayos sobre Eduardo Lizalde*, compilado por Víctor Cabrera, donde se mezclan los juicios de poetas de distintas generaciones, desde Ramón Xirau, Juan Gelman, Jaime Labastida, Evodio Escalante, Francisco Hernández, Jenaro Talens, Antonio del Toro, Vicente Quirarte, Víctor Manuel Mendiola, Mario Bojórquez, Luis Vicente de Aguinaga y hasta Balam Rodrigo, Manuel Iris, Natalia González Gottdiener, Mijail Lamas y varios más. En el volumen *Deniz a mansalva*, compilado por Josué Ramírez, podemos ver los testimonios, ensayos y reescrituras de autores y autoras de las últimas promociones, como Daniel Saldaña, Amaranta Caballero, Eduardo Padilla, Zazil Collins, Rodrigo Castillo, Santiago Matías, Jorge Solís Arenzanas, Rodrigo Flores, Minerva Reynosa, Hugo García Manríquez, Luis Jorge Boone y Feli Dávalos.

¿Cuál ha sido el influjo real de ambos poetas en el panorama de la poesía mexicana reciente, más allá de estas manifiestas muestras de respeto y aprecio a sus respectivas obras poéticas?

«La poesía buscaba ociosos»: cultivar el dificultismo de Deniz

Alejandro Palma Castro se ha referido no hace mucho a un concepto clave que explica las poéticas circunstanciales de Deniz y Lizalde: el *dificultismo*. En un trabajo sobre la obra de Deniz publicado en 2016, Palma Castro demuestra su sobrada capacidad para construir un *poema estratificado*, cuya *densidad intertextual* proviene de esa profundidad temática y crítica donde las capas que se superponen crean una fuerte tensión entre ellas:

Las diversas textualidades que nos acercan hacia el poema van articulándose intertextualmente para revelar el carácter estético de esta escritura; el lector construye el texto poético a partir de una serie de textualidades dispersas discursivamente de diversos modos. [...] Es de notarse la extravagancia temática, recurso particular en casi toda la obra de Deniz; los espacios, las referencias a otros textos, la música o los personajes son siempre lejanos, cultos o iniciáticos. Aunque en el discurso poético se tratan con suma familiaridad, el efecto que deja en el lector es de incertidumbre, de fragmentariedad discursiva, un reto para descifrar (Palma Castro 228).

Aunque ninguno de estos recursos es nuevo por sí mismo, su refinada destilación en el poema provoca un efecto de lectura revulsivo, como sucede con la «Nueva Eloísa» de Deniz:

La serie de referencias sueltas se vuelve un rompecabezas que aparentemente no llega a un significado concreto, más bien el texto ha sido rellenado con palabras e ideas fragmentadas. Esto es evidente en el final del poema donde incluso la voz poética alude a la falta de entendimiento del receptor. [...] Este procedimiento descoloca al lector, sobre todo a aquel atento, al evadir un significado total del poema. La extrañeza, en este caso, estaría asociada a la imposibilidad de conjuntar un sentido desde las referencias sueltas (229).

Estas composiciones, lejos de responder a las inquietudes estéticas de su momento, se ajustaron al principio de desproporción que caracterizaría la obra posterior de Deniz; como señala Palma Castro en un análisis de «Dístico», poema de *Adrede*:

[...] este acercamiento al sentido del díptico solamente ha podido irse develando a partir de la extrañeza de varios de sus niveles de composición: el de la lógica común del discurso poético que se enreace al incluir una cita a un acta médica; el de la fuente compositiva que mezcla al menos un texto clásico de la literatura finlandesa, la Grecia antigua, una referencia a la *Poética* de Horacio y un poema de Alfonso Reyes; el nivel lexicológico al incluir en el alfabeto del griego antiguo las palabras espada (ξίφος) y arco (τόξον); el semántico al vincular un verso del primer soneto: «en este mundo quien no cae, resbala» con la sentencia horaciana sobre un posible descuido de Homero. Todos estos elementos tienen como propósito llamar la atención desde su extrañeza para cautivar al lector (227).

La búsqueda de una mayor densidad intertextual cruza transversalmente el campo cultural de las últimas promociones. Puede verse con nitidez, por ejemplo, en la acumulación de referencias que se pliegan (y se despliegan) desde los mismos títulos de las antologías de poesía joven: *El manantial latente, muestra de poesía mexicana desde el ahora, 1986-2002*, preparada por Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, toma su nombre de un verso de «A un poeta futuro» de Luis Cernuda, citado como epígrafe (7); *La luz que va dando nombre, Veinte años de la poesía última en México 1965-1985*, dirigida por Alí Calderón y preparada por José Antonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís, recuerda el último verso de *Incurable*,

de David Huerta: «la luz va dándome nombre» (12). Estos títulos alcanzan su efecto revulsivo por la tensión que produce la convivencia de las últimas promociones poéticas con una tradición literaria consolidada en una lectura estratigráfica: Luis Cernuda o David Huerta. La única condición para apreciar la densidad de estas propuestas estéticas es, por supuesto, desplegarlas.

Estas antologías traducen, en cierto sentido, la tendencia al dificultismo de mucha de la obra de las promociones más recientes. Si seguimos las pistas del estilo poético enriquecido por el cruce con los lenguajes especializados, el desdoblamiento de referencias literarias, la fragmentación discursiva, la yuxtaposición de citas y referencias de procedencia muy distinta, la sonoridad que se desprende del rigor de las formas, no es muy difícil vislumbrar algunas genealogías que hunden sus raíces en la obra de Deniz de modos muy distintos. Pienso, por ejemplo, en el automatismo con el que se abusa de todos estos recursos en *Perlesía* (2012) y *1331* (2013) de Ángel Ortuño o en *Caja negra que se llame como a mí* (2015) de Diana Garza Islas. En otras obras, por el contrario, las mismas estrategias de composición se magnifican y evolucionan con creatividad y nuevas posibilidades de articulación en libros de amplio calado; pienso en los de Daniel Téllez, Julián Herbert o Christian Peña.

Para Daniel Téllez, la obra de Deniz funciona como un telón de fondo fundamental, que autoriza y al mismo tiempo se deja superar cuando pasa del mero juego formal al despliegue de sus significados posibles. En «Todo está sobre la mesa», casi al cierre de *A tiro de piedra* (63-69), Téllez expone su poética a través del diálogo con Raúl Zurita, de forma explícita, pero también de forma implícita con Gerardo Deniz. Ahí, «Zurita es un roble» que «ha esperado a mansalva, adrede y gatuperio, algún salmo penitencial cantado a grito» (65), pero también oportunidad para ver magnificada una poética del panlirismo que profesan Deniz, Zurita y el mismo Téllez. Desde esta perspectiva, la definición del poema está dada por su capacidad de desdoblamiento en continuas reescrituras, en un poema de donde precisamente se extrae el título del libro:

No hay afectos, Zurita. Es la eterna reescritura. La geografía de la conciencia. El cerco del pasado. Filos del participio y del gerundio. El perímetro de la escritura es el Rubick, Zurita. 360° de bosques y bonsáis inmateriales en el ecléctico estudio. El archipiélago de apegos entonces tiene nombre. ¿A quién admiras

más, Zurita? ¿Quiénes encabezan tu peculiar registro? ¿Cómo viajar en este tentempié que es la escritura? A tiro de piedra esto de las palabras es un voltaje emocional. Un rastro clandestino, Zurita, que sobrevive donde mea un perro (68).

La idea de la literatura como un conjunto de capas superpuestas en una dimensión dinámica (tanto, al menos, como la del cubo Rubick) conduce al reto de la recomposición. Se trata, por supuesto, de un reto que no termina nunca: «En ciertos casos, Zurita, la escritura es camaleónica. Cambia a voluntad y ese mix de las junturas sólo trae a colación nuestra conversación, de manera inesperada, tirando de la lengua hasta que san Juan baje el dedo» (69).

Con el título de *Kubla Khan*, Julián Herbert parecería sugerir un poema de máscara sobre Kublai Khan, al estilo de *Moneda de tres caras*; al recorrer las páginas del libro, se advierte que no hay un poema de máscara, sino alusiones dispersas cuyos sustratos o pliegues conceden su densidad al nombre (y a la poética que plasma Herbert en el poemario): un epígrafe de Coleridge y otro de Italo Calvino donde el nombre se asocia al placer (a través del recuerdo de Xanadú, el palacio de verano del Khan) y a su gusto por las historias de Marco Polo. Un epígrafe de Ángel Ortuño explicita el poderío bélico del último Khan, Gengis Khan (título de la última sección del libro y vinculados ambos por un arco temporal: «¿Cuántas horas se hacen / del domo de placer de Kubla Khan / a la persiana de mandobles con la que Gengis Khan / se protege del sol en un hotel que es un caballo?» 78). Como en el poemario homónimo, en este personaje histórico se repliegan tres naturalezas distintas que le confieren densidad: su inclinación por la belleza (y ahí está Xanadú), su aprecio por las historias (Marco Polo) y una profunda violencia (una ola de mutilación). Esta red sutil de correspondencias se repite de varias formas al interior del libro: Xanadú fue el nombre del primer proyecto hipertextual ideado por Ted Nelson y el paraíso oriental descrito por Coleridge; por ello, Borges sería en Xanadú un inspector sanitario por decreto de Kubla Khan (38) y las monedas en Xanadú mostraban la leyenda «Todo es presente» (20), cita tomada calculadamente de «Fuente», de Octavio Paz, poema de *Libertad bajo palabra (Obra poética I 200-202)*. La noción de unidad en Julián Herbert sólo se comprende cuando se enmarca en una totalidad discursiva hipertextual. De ahí que la idea de poemario como álbum, libro en blanco donde se acumulan al azar textos y fotografías, dé nombre a su último libro, *Álbum Iscariote*, del 2013.

La aplicación mecánica de las técnicas de descomposición asociadas a la obra de Deniz (yuxtaposición de fragmentos, dislocación de la fábula, ensamblaje de textos misceláneos, etc.) conlleva el riesgo, claro, de caer en el lugar común huyendo de él y las nuevas promociones lo saben, de modo que el ensamblado simultaneísta de citas y situaciones extraídas de ámbitos muy distintos ha seguido nuevos caminos. En *Me llamo Hokusai* (2014), Christian Peña yuxtapone secuencias narrativas, en apariencia independientes, y crea ese efecto tan característico en la poesía de Deniz de enfrentarnos a la «serie de textualidades dispersas discursivamente de diversos modos» al que aludía Palma Castro (228). Aunque en un principio estos fragmentos narrativos no parecen tener ninguna relación entre sí, cada historia progresa linealmente en interacción con otra gracias a una compleja labor de entrelazado narrativo, hasta su integración como una anécdota única en el desenlace del poema. Los títulos de las cinco secciones resultan fundamentales para provocar esta idea de descomposición narrativa tan característica del dificultismo de Deniz (aunque ayudan, simultáneamente, a seguir las historias que se entrelazan complementándose y fortaleciéndose hasta su desenlace):

LA GRAN OLA DE KANAGAWA PUDO SER LA OLA QUE ARRASTRÓ EL CADÁVER DE UN MARINERO A LAS COSTAS DE HAWÁI EN 1982 O LA MISMA QUE SACUDIÓ UN BUQUE CARGUERO ZARPADO DE HONG KONG DEJANDO A LA DERIVA UN CONTENEDOR CON PATITOS DE PLÁSTICO PARA JUGAR EN LA BAÑERA O LA MISMA QUE TEMÍA PUDIERA AHOGARME DURANTE MIS CLASES DE NATACIÓN (15).

El entrelazado de diferentes anécdotas tan distantes en espacio y tiempo propone un reto epistemológico al público lector: el de seguir, unir y dar sentido al resultado del entrelazamiento narrativo, que parece en una primera lectura caótico, fragmentario e irresoluble como muchas de las historias contadas por Deniz en su poesía. Pero Peña no se contenta con proponer el enigma y dejarlo ahí para descolocar a quien lee; el desenlace del poema resulta apoteósico precisamente porque todos los indicios previos, contradictorios y desarticulados al principio, se solidarizan en una historia coherente con un sentido unitario: el ahogado simbolizará a su propio padre inmerso en la monotonía de su trabajo como oficinista y la ola de Hokusai se conectará con las clases

de natación de los viernes (con un pato que sirve de fetiche y un padre frustrado por los escasos avances del niño que aprende a nadar); la mezcla de tiempos (el tiempo de Hokusai, el del ahogado, el del padre, el del abuelo, el del sujeto de la enunciación) y espacios (Hong Kong, monte Fuji, Hawái, la alberca, la playa de Barra Vieja en Guerrero) convergen en una situación trivial (un programa de televisión en el canal de *National Geographic*), pero que funciona como el escenario perfecto para recrear la imagen de una figura paterna, gris y convencional, que llega a casa a ver televisión después de haber trabajado ocho horas o más en una oficina. La fragmentación del discurso es aparente y sirve como un incentivo para llegar a la anécdota primigenia que une y articula todas las historias previas. La fragmentación narrativa en Peña sirve como un pretexto para contar una de las historias fundamentales del ser humano: la búsqueda del padre. Aunque recuerda mucho al mejor Deniz, el proyecto de Peña se orienta en el sentido contrario: lejos de evadir un significado total, la descomposición narrativa de *Me llamo Hokusai* sirve para construir un sentido; lejos de ser una suma de fragmentos inconexos, el lector tiene una historia compleja perfectamente articulada por una historia primigenia. Peña tiene mucho mérito en dislocar su historia, pero donde salen a relucir sus capacidades técnicas como poeta es, paradójicamente, al contar una historia coherente, humana y con la que resulta difícil no identificarse.

**«El texto es previsible y que otro lo redacte»:
Lizalde y otros dificultistas**

Este proceso de opacar la forma a través de la acumulación de recursos compositivos tiene distintas vertientes. Aunque el dificultismo es un rasgo que identifica la obra de muchos de nuestros y nuestras poetas actuales (la lista es interminable, pero bien podría empezar por José Emilio Pacheco), lo cierto es que uno es el dificultismo de Deniz y otro el de Lizalde. Sin duda, la obra de Lizalde también puede leerse desde la condensación de varias capas de intertextualidad (como ha apuntado Marco Antonio Campos, «muy pocos en la poesía hispanoamericana contemporánea han puesto tantas señales cultas como él. Son decenas»; 77); pero no es menos cierto que el rasgo que sobresale con mayor interés al leerlo es la precisión quirúrgica con que comunica una experiencia. Para ello, se vale de varias estrategias: la presencia de una anécdota sólida

que se desarrolla paulatinamente a través de una sostenida trama alegórica. Como apuntó Ramón Xirau ya en 1980, «el poeta parte de narraciones, anécdotas, datos, para elevarlos a nivel de poesía y, a veces, como contrapunto, dentro del mismo poema, sus metáforas y su idea del mundo» (47). Estas historias continuamente se articulan gracias al lenguaje domeñado por la lógica y nitidez expresivas que ha visto Víctor Manuel Mendiola: «los poemas inolvidables de Eduardo Lizalde, sobre todo los de formato mediano o corto [...], crean una voz concentrada y monolítica [...] en donde la exactitud del lenguaje mide y sopesa las proporciones de la realidad» (114).

La vía que propone la poesía de Lizalde no es fácil de seguir sin tropiezos. Unir el fluir natural de la narración a ese estilo poético que aspira a la exactitud expresiva y a la ejecución sonora requiere un enorme compromiso. No es la ruta, en todo caso, frecuentada más asiduamente por las promociones que han leído y admirado la obra de Lizalde. En 1992, Víctor Manuel Mendiola sorprendió con *Vuelo 294*, un poema largo polifónico que recogía a través de varios sonetos el flujo de conciencia del sujeto de la enunciación. Ahí, el encabalgamiento entre versos, estrofas y a menudo sonetos, consiguió un efecto de continuidad que borró muy pronto la sensación repetitiva de las formas fijas; la flexibilidad del endecasílabo de Mendiola hospedó cualquier tema por trivial y poco poético que pareciera (empiezo con un endecasílabo del soneto anterior y lo distribuyo en estrofas para mayor claridad):

No es asunto de afuera. Con la plata

y el petróleo, el país saldrá adelante.
Ilusiones. El radio. Los discursos.
Gente pobre. La virgen. Los recursos
de Hacienda cada vez más bajos, ante

lo cual el precio de la deuda sube
y el desempleo alcanza un alarmante
nivel. La industria y más allá un distante
resplandor de hechos turbios. Siempre tuve

la inquietud de saber qué sucedió
en esos años. Cómo una familia
casi desaparece en la confusa

agua del tiempo. Fechas. Cifras. No
la buena suerte, sino la vigilia
de un error. Una oscuridad. Ilusa (19-21)

Lograr que el sintético rigor del soneto diera paso al caos del flujo de conciencia fue casi un lance prodigioso.

Pocos años después, otro enamorado de las formas que acarrear la experiencia vital, Jorge Fernández Granados, inauguró *Los hábitos de la ceniza* (2000) con dos poemas neostroficos: «Xihualpa» (9-14), una *sexta fernandezgranadina*, y «Neme» (15-17), una *novena fernandezgranadina*, ambas polimétricas en espejo. En Mendiola y Fernández Granados, la regularidad métrica confiere densidad y profundidad a un discurso centrado en el libre deambular de la memoria, donde simultáneamente se renuncia a la espontaneidad del monólogo interior para desplegar el orden profundamente lógico y volitivo de la métrica regular. Las memorias son memorias y son experiencia vital, pero en el poema se organizan conforme a las reglas del arte.

La lección de estos poetas, con Lizalde a la cabeza, fue repasada y asimilada magníficamente por el Hernán Bravo Varela de *Hasta aquí* (2014), donde el clímax de la primera sección dedicada a las memorias infantiles es un soneto; la historia de un niño de primaria que encuentra su vocación en travestirse para seducir a otros niños (21):

(POR ESO LO EXPULSARON DE LA PRIMARIA)

La cosa era tocarse y no entender
que en el baño, bajada la bragueta
de tres compañeritos, la alcahueta
era el cuarto que hacía de mujer.

Se puso aretes y sacó un brasier
de la mochila. Ya sin camiseta
falseó la voz, se hizo llamar «Violeta».
Los otros se tocaban sin saber

cómo aplaudir. Poco después, durante
el primer acto (la transformación
del niño en bailarina), el ayudante

de limpieza entró al baño. La afición
se subió la bragueta en el instante
que «Violeta» entendía su función (21).

Como en Fernández Granados, la tensión entre la memoria personal y la métrica regular confiere una densidad literaria a lo que de otra forma no pasaría de ser una anécdota algo lúgubre. Lo métrica regular, en todo caso, no es una rareza en la obra de Bravo Varela: mientras que en sus primeros libros

probó con el endecasílabo blanco, el soneto y las liras (puede verse en *Prueba* 12-13, 33, 37-39, 44-48), en *Sobrenaturaleza* (2010) y *Realidad & Deseo Producciones* (2012) apuesta por los poemas polimétricos en versos de arte menor.

Final

La tradición de la poesía mexicana se crea y se recrea a través de la lectura de sus autores más influyentes; ya para seguirlos, ya para refutarlos. ¿Cómo es que su obra se vuelve influyente hasta el grado de condicionar los caminos de los epígonos futuros? Esta pregunta no tiene una respuesta fácil. Quizá se vuelve influyente en el camino de ser leída e imitada en algunas de sus técnicas hasta que un día llega otra obra que, partiendo de las mismas bases, logra superar a la primera. Así las cosas, tendremos que aceptar que la superación de Deniz no fue Deniz, quien nunca quiso establecer un sentido unívoco para sus poemas. Incluso cuando pareció ceder en sus *Visitas guiadas* del año 2000 y trazó rutas de lectura con todos los ingredientes del poema (la fuente bibliográfica buscada o accidental, la pieza musical o su partitura, la fórmula matemática, la cadena de asociaciones mentales), lejos de aclarar algo sólo dio rienda suelta al juego de la semiosis sin fin. La superación llegó, probablemente, a través de la imposición de un sentido integrador como eje de la diversidad en la obra de Téllez, Herbert y Peña. La superación de Lizalde no fue Lizalde, una de las voces poéticas más consolidada e identificable de los últimos años; su obra creció y se diversificó en los pocos que han explorado con entusiasmo y sin restricciones la unión de emoción y rigor formal. No fue ni en el tigre ni en la rosa, sino en los derroteros de la construcción literaria.

Dos formas del dificultismo que, cada una a su manera, influyen en el panorama de la literatura mexicana; la de Deniz se imita con facilidad en el terreno de la creación: dislocar y remachar misceláneas de fragmentos sin sentido tiene algo de facilismo. Quienes han superado esta comprensión claramente superficial de la obra de Deniz han encontrado, por supuesto, un lugar importante en la historia de la literatura reciente y los trabajos de Téllez, Herbert y Peña lo demuestran. En todo caso, su dificultad tiene más que ver con la lectura, como se deduce de los vacíos críticos alrededor de la obra de Deniz, rara vez analizada. La propuesta de Lizalde requiere una formación literaria muy sólida, talento y disciplina; se le imita menos porque su grado de compromiso

y dificultad es mayor; su obra no es difícil de leer porque detrás de la musicalidad de la palabra siempre hay un poema, sino difícil de construir. No se forma de romper y rasgar, sino de conocer los hilos y el revés de las tramas.

Bibliografía

- BRAVO VARELA, Hernán. *Sobrenaturaleza*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- BRAVO VARELA, Hernán. *Realidad & Deseo Producciones*. México: Bonobos / Secretaría de Cultura de Coahuila, 2012.
- BRAVO VARELA, Hernán. *Prueba de sonido, antología personal (1997-2012)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / PD. Editores, 2013.
- BRAVO VARELA, Hernán. *Hasta aquí*. México: Almadía, 2014.
- CABRERA, Víctor (introd. y comp.). *Una raya más, ensayos sobre Eduardo Lizalde*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- CALDERÓN, Alí (dir.). *La luz que va dando nombre, Veinte años de la poesía última en México 1965-1985*. Selección de Alí Calderón, José Antonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2007.
- CAMPOS, Marco Antonio. «La caza del tigre». Marco Antonio Campos (comp.). *Algo sangra. Aproximaciones críticas a Eduardo Lizalde*. México: Ediciones Sin Nombre / Seminario de Cultura Mexicana, 2015: 72-80.
- CAMPOS, Marco Antonio (comp.). *Algo sangra. Aproximaciones críticas a Eduardo Lizalde*. México: Ediciones Sin Nombre / Seminario de Cultura Mexicana, 2015.
- DENIZ, Gerardo. *Visitas guiadas. 36 poemas comentados por su autor*. México: Gatuperio Ediciones, 2000.
- DENIZ, Gerardo. *Erdera*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge. *Los hábitos de la ceniza*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Joaquín Mortiz, 2000.
- GARZA ISLAS, Diana. *Caja negra que se llame como a mí*. México: Bonobos, 2015. Poesía Mexa. Medio de publicación (web). <<https://poesiamexa.wordpress.com/2016/03/18/diana-garza-islas/>>. Consultado 7 jun. 2018.
- HERBERT, Julián. *Kubla Khan*. México: Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

- HERBERT, Julián. *Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Bonobos, 2010.
- HERBERT, Julián. *Álbum Iscariote*. México: Era / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.
- HIGASHI, Alejandro. *PM / XXI / 360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Tirant Humanidades / Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- LIZALDE, Eduardo. *Nueva memoria del tigre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- LUMBRERAS, Ernesto y Hernán Bravo Varela (sel., pról., notas y apéndices). *El manantial latente, muestra de poesía mexicana desde el ahora, 1986-2002*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara I. *El ritmo como clave del verso en Antonio Colinas. Elementos rítmicos no métricos*. León: Universidad de León, 2013.
- MENDIOLA, Víctor Manuel. *Vuelo 294*. México: Verdehalago / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005 [ed. or. 1992].
- MENDIOLA, Víctor Manuel. «La superpoesía de Eduardo Lizalde». Marco Antonio Campos (comp.). *Algo sangra. Aproximaciones críticas a Eduardo Lizalde*. México: Ediciones Sin Nombre / Seminario de Cultura Mexicana, 2015: 110-116.
- ORTUÑO, Ángel. *Perlesía*. México: Bonobos / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- ORTUÑO, Ángel. *1331*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013. Poesía Mexa. Medio de publicación (web). <<https://poesiamexa.wordpress.com/2016/03/12/angel-ortuno/>>. Consultado 7 jun. 2018.
- PALMA CASTRO, Alejandro. «De la extrañeza al dificultismo: los monstruos de Gerardo Deniz». «*This Spanish Thing*»: *Essays in Honor of Edward F. Stanton*. Edited by Michael J. McGrath. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2016: 221-236. Academia. Medio de publicación (web). <https://www.academia.edu/34143726/De_la_extra%C3%B1eza_al_dificultismo_los_monstruos_de_Gerardo_Deniz>. Consultado 27 febr. 2018.
- PAZ, Octavio. «Gerardo Deniz: composiciones y descomposiciones (*Adrede*)». *La Cultura en México*, suplemento de la revista *Siempre!*, 449, 16 de septiembre, 1970, p. XI; cito por Paz, *Generaciones y semblanzas, dominio mexicano, obras completas*, t. 4, edición del autor. 4a reimpr. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2006, 1991: 333-337.
- PAZ, Octavio. *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Edición del Autor. 3ª reimpr. México: Fondo de Cultura Económica / Círculo de Lectores, 1999 [ed. or. 1991].
- PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas, dominio mexicano, obras completas*, t. 4, edición del autor. 4a reimpr. México: Círculo de Lectores / Fondo de Cultura Económica, 2006, 1991: 15-26.
- PAZ, Octavio. *Obra poética I (1935-1970)*. Edición del autor. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- PAZ, Octavio y Arnaldo Orfila. *Cartas cruzadas*. México: Siglo XXI, 2005.
- PEÑA, Christian. *Me llamo Hokusai*. México: Fondo de Cultura Económica / Instituto Cultural de Aguascalientes / Instituto Cultural de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Poesía en movimiento. México 1915-1966*, sel. y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, pról. de Octavio Paz. México: Siglo XXI, 1966.
- RAMÍREZ, Josué (comp.). *Deniz a mansalva*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- TÉLLEZ, Daniel. *A tiro de piedra*. Bonobos / Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- XIRAU, Ramón. «Eduardo Lizalde en su *Caza mayor*». *Diálogos*, 16: 92 (marzo-abril 1980): 47-48. Otros diálogos. Medio de publicación (web). <http://otrosdialogos.colmex.mx/wp-content/uploads/2017/08/dialogos_1980_92_revista_completa.pdf>. Consultado 7 jun. 2018.