



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Filológicas

Testimonio, militancia y poética en la poesía de Jaime Reyes. Una visión desde la hermenéutica de la identidad

Tesis que para OPTAR por el GRADO de:

Doctor en Letras

Presenta:

Ramsés Sandoval Ramírez

TUTORA:

Dra. Yanna Hadatty Mora

Instituto de Investigaciones Filológicas.

Ciudad Universitaria, agosto de 2022.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

...en tu aliento que ningún río duerme a la hora del sueño.

Jaime Reyes

Soy la luz orgullosa del hombre encadenado.

Gonzalo Rojas

Les autres d'emblée me concernent.

Emmanuel Levinas

You Are What You Is.

Frank Zappa

Agradecimientos

Muchas personas han participado en el desarrollo de esta tesis. Reconozco a los académicos que participaron en el Comité Tutorial: Dra. María Andrea Giovine Yáñez, Dr. Sergio Ugalde Quintana, y a mi tutora, Dra. Yanna Hadatty Mora. Faltan palabras para expresar mi gratitud. Añado también a la Dra. Edith Negrín Muñoz, quien fue parte del comité, en una primera etapa.

Extiendo estas palabras con agrado para la Coordinación del Posgrado en Letras, especialmente para la Maestra Brenda Franco.

Faltaría memoria para nombrar con justicia a todos aquellos colegas con quienes intercambié puntos de vista en favor de este trabajo, pero están al interior del mismo.

A mis padres y abuelos.

A aquellos quienes ya se han ido.

Por N., por siempre, a pesar de mí,

Para Güera.

Índice

<i>Agradecimientos</i>	4
<i>Índice</i>	6
<i>Introducción</i>	8
<i>Recepción, intertextualidad y archivo</i>	13
Amores derrotas.....	33
Intermedio y contradicciones.....	41
Y oscuro persevero continuo.....	47
Como repetida invocación.....	56
Testigo de nada, rata del hallazgo.....	62
<i>Comentarios genéticos de Al vuelo el espejo de un río y documentos de archivo</i>	67
I.....	68
II.....	82
III.....	86
IV.....	89
V.....	99
Poemas inéditos y antecedentes de otras publicaciones.....	100
Sumario documental	115
<i>Testimonialidad y ética en la poesía de Jaime Reyes</i>	126
El testimonio.....	126
Islote entre archipiélagos: la soledad de la resistencia	130
La ciudad y otras insularidades.....	142
Intimismo y confesionalidad.....	149
Metaforización y alegoría	152
La historicidad como urgencia.....	157
Identidad y ética	163

Memoria y promesa	169
El reconocimiento mutuo	172
Memoria: mneme, anamnesis y trauma	175
Memoria y narratividad	178
Al margen del ser	182
Trascender la ontología	184
Mirar con la palabra	191
Libertad.....	194
Abraham y Ulises, marginales.....	198
Puentes entre Ricoeur y Levinas.....	202
<i>La omisión de Circe: El erotismo la poesía de Jaime Reyes</i>	204
Siete	204
“La Tora” y otros poemas	238
Anima y Animus.....	253
<i>Conclusiones</i>	256
<i>Bibliografía</i>	268
Bibliografía directa.....	268
Fragmentos y antologías.....	268
Entrevistas	269
Sobre Jaime Reyes	270
Sobre literatura y cultura de México e Hispanoamérica	272
Sobre pensamiento contemporáneo y teoría literaria	280
Cinematografía	286

Introducción

En los primeros años de este siglo, siendo pasante de Letras Hispánicas, y por medio de un grupo de personas ajenas a los estudios literarios, conocí a Carlota Villagrán, con quien entablé una amistad que fue cercana por temporadas. Fue ella quien me proporcionó *Isla de raíz amarga insomne raíz* (1985b) y *La oración del ogro*, además de contarme en forma sucinta sobre la relación que tuvo con Jaime Reyes. Me presentó alguna vez a Roberto Escudero —también amigo cercano del poeta—, entre otros personajes, y alguna vez me invitó a su programa *El Anaquel*, en *Radio UNAM* para leer poemas. Aunque dejamos de vernos por lapsos largos, nunca se rompió el vínculo gracias a esos amigos en común y las redes sociales, hasta antes de su deceso, en 2017.

Admito que la primera lectura de Jaime Reyes me resultó acre, pues si bien percibía la rabia y la voz resonante del autor, también me perdían ciertos pasajes que percibí excesivos. No fue sino después, tras concluir la maestría en Letras Mexicanas, cuando en su relectura me involucré con su obra de una forma brusca en lo sensible y de enorme curiosidad en lo académico. Al conversar con Carlota, me comentó que tenía “algún material” sobre el poeta que había dejado en su casa y él nunca se llevó, por si me interesaba desarrollar por escrito esas aún vagas ideas, y a partir de ello me propuse llevarlo a cabo como proyecto doctoral. Por entonces trabajé con la perspectiva de abordar críticamente sólo su obra publicada y acudir a su archivo como un complemento a un trabajo más bien teórico.

Así, al elaborar el proyecto doctoral, identificaba la militancia como una parte angular de su poética, a partir de las relaciones entre política y poesía; el erotismo, un tema igual de importante, la ciudad como tema transversal, a partir de la noción del testimonio, la historicidad y la identidad, en una sociedad convulsa, tema que podía abordarse en el caso de Jaime Reyes a partir de sus influencias e influjo generacional, con los sucesos de 1968 como una cicatriz visible en todos ellos. De este modo, redacté tres versiones de capítulos para esta tesis hasta antes de acceder al archivo, y uno posterior a ello, con la idea de incluir un apéndice documental.

Entonces Carlota me mostró el material que conservaba, cerrado en un baúl que, a su decir, no había sido abierto desde 1985: en el archivo encontramos borradores, textos inéditos, documentos personales y artículos de otros autores, pero también un compilado de buena parte su propia obra. Por ello, al final del proceso se realizaron ajustes de modo que se diera realce a este material, lo que implicó reformular no sólo el orden capitular, sino algunas de sus perspectivas, por ejemplo, en cuanto a centrarse más en el término “resistencia” — por considerarlo más apegado a la obra del poeta— que el de “militancia” originalmente utilizado en la presentación del proyecto, incluir la conciencia histórica como parte de la identidad, de la voz poética.

Un interés personal paralelo al de la poesía de Jaime Reyes fue indagar en la crítica de autor a partir de los conceptos de pensadores como Emmanuel Levinas, Paul Ricoeur, entre algunos otros, bajo la premisa de que la coetaneidad era en la práctica una fuente central de intertextualidad para el poeta mexicano, por lo al que abordarlo a partir de estos autores, con quienes compartió al menos un largo tiempo vital. No lo tomo como influencia, contacto o conformación de la poética, sino en la confluencia de preocupaciones comunes, desde la Posguerra y la bipolaridad, hasta el umbral de la Globalización, a finales del siglo pasado, que resultan temáticos en esta obra, e incuestionablemente marcas generacionales.

De tal modo, la tesis comienza por un repaso general de sus influencias, intertextos y textos críticos sobre el poeta, en lo cual fue muy importante la hemerografía que él conservaba acerca de sí mismo, además de la investigación de nuestra parte, y artículos que describen de mejor forma estos aspectos, de tal modo que se vuelve más un recuento de recepción, principalmente en los años de mayor actividad editorial del poeta. Llevarse por el archivo no impide detenerse en señalar muchas de sus relaciones intertextuales más notorias y, por ello mismo, doy preferencia a detalles que enriquezcan lo ya señalado y conocido, incluyendo estudios académicos relativamente recientes sobre su obra, pero también me detengo en su visión de la periferia hacia el centro, en tanto fue un poeta que mantenía amistad con autores muy reconocidos, a la vez que con grupos de poetas más cercanos a la marginalidad o la cofradía, tanto en la poesía, como en la música popular, así como en la asimilación del periodismo en su poesía.

En el segundo capítulo, a partir de un compilado hecho por el mismo poeta, del mismo archivo, con todo lo relacionado a *Al vuelo el espejo de un río* (1985a). La decisión se tomó con el criterio de presentar un material que permitiera una noción más completa de su mester que fragmentaria y ese material lo permitía. Ese trabajo es indagatorio, basado en la descripción genética de versiones, apoyado en imágenes, y con la premisa de buscar elementos que permitan explicar la singularidad de la obra de Jaime Reyes, a nivel global, de poemario e incluso en los mismos poemas, en el entendido de que era un autor de obsesivas correcciones y para quien era importante la fuerza expresiva de la lectura en voz alta, aun en textos que parecieran apresurados o poco trabajados. Complemento este capítulo segundo con dos poemas inéditos, que habrían sido considerados para formar parte del poemario, además de fragmentos de borradores de textos de los demás, incluyendo de *Un día un río* (1999), que el poeta habrá re-elaborado años más tarde, sin estos borradores.

En el tercer capítulo desarrollo mi lectura teórica y crítica de su obra, a partir de autores que, en sus mayoría, sin evidencia de contacto, son coincidentes en algunas de las preocupaciones o temas que se desprenden de esta poesía, enfocándose en aspectos de la historia, pero, en este acercamiento, como parte de la identidad. En tal sentido, desarrollo los conceptos de testimonio, resistencia y una noción de urgencia histórica, con la premisa de que su discurso está imbuido de una ética dolorosa y desesperanzada, por un lado, por otro, que ello engloba tanto los aspectos políticos, como de elaboración, estilo, esbozos de una poética, aunque poniéndolo en perspectiva de una evolución de su voz poética en su breve obra, lo que precisa distinguir las notorias diferencias entre cada uno de sus poemarios. Si bien esta urgencia histórica también constituye un espíritu de época, busco en contraparte mostrar también particularidades de la situación en México en el periodo de su actividad editorial.

Finalmente, el cuarto capítulo está dedicado al erotismo, a partir de una propuesta personal de estructura de *Isla de raíz amarga insomne raíz*, lo cual me propongo ilustrar y demostrar, aunque extendiendo el tema a toda su obra. En este sentido, el objetivo es determinar la importancia de este aspecto en su poética, sus características particulares, tomando en

cuenta que es una obra desmesurada de un poeta joven en quienes sus contemporáneos escucharon una voz resonante y particular.

Otros aspectos a tratar, de forma transversal en todos los capítulos, son el tema de la ciudad, la insularidad como alegoría predominante, así como las implicaciones de la provocación poética que representa *La oración del ogro*, pero también algunos pasajes puntuales de *Isla de raíz amarga*. Si bien no me propongo de forma preponderante una reconstrucción biográfica, los datos desprendidos de las referencias aportarán a ello, necesariamente, aunque eludo alguna afirmación que surja de conversaciones de amistad, más allá de lo requerido para los propósitos de esta tesis. En tanto que el primer capítulo hace en muchos sentidos necesario continuar esbozando estos temas, evito extenderme más en su descripción ahora mismo.

Es claro que no me habría podido ser posible desarrollar este trabajo sin la generosidad de Carlota Villagrán, quien habiendo tenido la posibilidad de facilitar el material a plumas con trayectorias literarias reconocidas, pero eligió confiarlo a quien percibía como ajeno o neutral a un círculo, después de años de tenerlo cerrado e intocado. Hablé poco con ella de su relación con Jaime, que se vio truncada en 1985, para no volver a verse; sé que no le molestará en absoluto mi afirmación de que muchos años después seguía siendo un amor fundamental para ella, pero eludo en lo sucesivo basarme en ello para parte alguna de mi trabajo crítico. A la pena de que no esté más, me consuela que haya leído algunos avances, me haya sonreído tras leerlos, aunque deslindándose de dar una opinión sobre mi escrito: sólo dando aliento.

También subrayo que un empuje indispensable para concluir este proyecto es un mérito de mi directora de tesis, Dra. Yanna Hadatty Mora, a quien agradezco infinitamente sus aportes, observaciones, pero más aún reconozco su paciencia y profesionalismo. Extiendo el agradecimiento a sus aportaciones en la elaboración de esta tesis a la Dra. Edith Negrín y el Dr. Sergio Ugalde, quienes formaron parte del comité tutorial, así como al Dr. José Ramón Ruisánchez y la Dra. María Andrea Giovine, quienes formaron parte de los sinodales para el examen de candidatura.

Al calce, comento que, dada su profusión en el texto, en correlación a la importancia de la vida y obra del autor, me permito el uso generalizado de dos siglas: las de la Universidad

Nacional Autónoma de México (UNAM) y las del Fondo de Cultura Económica (FCE), lo que espero que permita un mejor fluidez y legibilidad en algunos párrafos. Asimismo, establezco que todas las citas de la bibliografía directa —salvo algún comentario concreto sobre otras ediciones de la bibliografía directa— se toman de las versiones publicadas de 1971, 1984, 1985 y 1999, y que su citación se hace señalando el número de página y el año, entre paréntesis; en la llana mención del poemario, se obvia. El resto de las citas se harán a pie de página, de acuerdo con el sistema de citación.

Recepción, intertextualidad y archivo

Los artículos críticos acerca de la obra de Jaime Reyes son contados, la mayoría de ellos breves, no obstante que el reconocimiento editorial a su obra se dio desde muy poco tiempo después de sus primeras publicaciones y, posteriormente, el que se le haya otorgado el Premio Xavier Villaurrutia en 1977; en contraparte, han sido plumas muy reconocidas quienes han reseñado su poesía; ciertamente, algunas de ellas son de amigos cercanos, pero aun éstas son más que ilustrativas y acertadas en buena parte sobre aspectos de su obra, aunque también hay otras más inesperadas y, por supuesto, discrepancias en cuanto a la percepción de su obra.

Más raras aún son las publicaciones en que hable él sobre sí mismo y sobre sobre su propia obra; por ello, reproduzco aquí un fragmento de una entrevista que se le hizo en su trabajo, dentro de la Secretaría de Divulgación del Colegio de Ciencias y Humanidades, donde se desempeñaba como editor de la revista *Cuadernos del Colegio*, cuando preparaba a la vez las antologías para el Taller de Lectura del mismo sistema de bachillerato de la UNAM: ¹

GACETA: En la adolescencia siempre se gesta —al calor de los años del bachillerato— una admiración y un gusto que raya en el cariño por la literatura, en particular por la poesía (...) ¿Qué aconsejarías tú a un joven estudiante del CCH que tenga el deseo o el impulso por escribir poesía?

JAIME REYES: Escribir todo el tiempo, en todo lugar, y leer igual, en el camión, en el exbosque de Chapultepec, en la cama, en el baño, a solas, entre la gente: y mirarla, oírla: derramarse en el mundo y devorarlo, para volver a él enriquecido mediante la música, el cine, la reflexión constante y rigurosa, la autodisciplina, el amor florido y no el azote, y sí el amor jodido también, y la mala vida, también las palabras que lo sostengan para no eludir lo concreto, que lo hagan ser una mujer, o un hombre, y le permitan: escribir, todo, el tiempo, en todo...

El trabajo editorial de Jaime Reyes le obligaba al conocimiento no sólo de la literatura universal, sino también de aspectos relacionados con la educación y, por supuesto, con los

¹ “Hacer poesía: un derramarse por el mundo y devorarlo” entrevista a Jaime Reyes en *Gaceta CCH*. Año XI, sexta época, 385, 11 de noviembre de 1985, pp. 6-7.

ámbitos sindical, editorial, académico y estudiantil, desde el Colegio de Ciencias y Humanidades, por entonces.² Destaca que aconseje la vivencialidad a la par de la escritura incesante como método. Se confirma también que la oralidad de su obra es insumo, pero como producto es resultado de un trabajo obsesivo de corrección, de tachado, autocrítica y recomposición.³ La entrevista —breve y que se divide entre la labor poética y la editorial— perfila aquella etiqueta de “poesía juvenil” que alguna vez tuvo su obra.⁴

Adolfo Castañón, en diversos textos sucintos y fundacionales sobre el poeta, señala estos aspectos denotados en la entrevista: su relación con la política, el ser un lector “voraz y apasionado”, más aún “celoso y penetrante”, lo que parece a la distancia una prevención contra quienes a primera vista lo perciban como una voz llanamente visceral.⁵ A reserva de retomar sobre este epílogo de *Un día un río* (1999), por ahora me detengo en la relación entre la soledad y la masa, por su cercana relación con la compleja y paradójica noción de la marginalidad: Castañón describe a Jaime Reyes a partir de sus amistades, en visitas a

2 Proyecto universitario que fue concretado justamente en el año de 1971, cuando Reyes publica su plaquette y se da el “halconazo”. Ver. Gómez Morales, E. (2013) *Nuevas fuentes para la historia del bachillerato universitario*. El Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM: Historiografía y documentos. UNAM: Tesis.

3 Esto lo emparenta con uno de sus autores más caros: César Vallejo. Un ejemplo de este paralelismo está en *Trilce*, cuyos cambios de una versión previa a la definitiva en este poemario, muestran el tachado paulatino, incluso en elementos que afectan la llana gramática. Ver. Ortega, J., “Introducción” a César Vallejo, 2003, pp. 51-55, y Martínez García, F. “Introducción biográfica y crítica en César Vallejo, 1987, 7-53, y 100-101. Asimismo, de entre los documentos a que tuvimos acceso, el poeta peruano es una figura notoria; por ejemplo, Reyes tenía un ejemplar de: Muciño, J. Antonio. *César Vallejo: un camino a la poesía*. México: UNAM-CCH Vallejo, 1973. Que haya conservado este ejemplar es significativo, pues la mayor parte proviene de los años ochenta.

4 Sin duda, esto viene de la corta edad en que ganó el Premio Villaurrutia, aunque hace algunos años el premio de poesía juvenil de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México se llamó Jaime Reyes (luego fue llamado “Alejandro Aura”).

5 Ver. Castañón, Adolfo (1999). “Jaime Reyes: del Ogro y su testamento”, en Reyes, Jaime. *Un día un río*. México: Aldus, 1999, pp. 91-95.

la vivienda de vecindad en Mixcoac —callejón de La Castañeda, rumbo también de esa figura hasta cierto punto antagónica de Octavio Paz, así como de Mario Santiago—, donde residía el poeta, o en casas de otros personajes claves para Jaime Reyes.⁶ Enseguida, el crítico apunta hacia esa relación, tan visible en la obra, entre la soledad y la multitud:⁷

Pero Jaime Reyes no era un hombre de multitudes aunque ya desde antes Canetti lo fascinara —como al Capitán Ahab la ballena blanca— la Masa. Y de hecho si en su poesía aparece un protagonista central no es acaso la figura desgarrada del propio poeta autorretratado —una cuerda compartida con Sabines—, sino la sombra informe, clamorosa, ondulante y polifónica de una muchedumbre huérfana y errante, expatriada y despavorida (como en su poema “La Tora”). A Jaime Reyes no se le escapaba el lado oscuro de los desfiles, marchas y manifestaciones, fuesen oficiales o de protesta.

6 Castañón conoció a Reyes por David Huerta, y se reunieron algunas ocasiones en casa de Eduardo Lizalde; testimonia las visitas de Ricardo Yáñez y Ricardo Castillo en la vecindad de la calle La Castañeda, y complementariamente, sobre las reuniones en casa de Carlota Villagrán († 2017), hermana de Armando Villagrán, ilustrador de la edición dual de los poemarios por el FCE (Castañón, *Ibid.*, p, 95), quien también ilustra *La vida literaria* (30. Julio-Agosto de 1978: el ejemplar tiene entre otros autores a José Revueltas (“El árbol último”, inédito para ese tiempo), Agustí Bartra, Homero Aridjis y Samuel Gordon, ejemplar que conservó Jaime Reyes en su archivo. En una revista editada por Orlando Guillén, el poeta Pedro Damián testimonia también sobre las reuniones en casa de Carlota Villagrán con Jaime Reyes: Cfr. Damián, Pedro. (2003) “Jaime Reyes” en *Deriva*, 13, abril del 2003, 9-11.

De vuelta a Mixcoac, en un testimonio más reciente, Alejandro de la Garza escribe: “El alacrán (...) desde el fondo de su nido invoca al poeta Jaime Reyes, fallecido a consecuencia de una neumonía hace veinte años, a las doce horas del 29 de enero de 1999, en la misma Ciudad de México donde había nacido 51 años antes. (...) El escorpión conoció al poeta en Mixcoac, en el departamento donde vivió muchos años. Lo condujeron hasta allá Silvia Tomasa Rivera y Ricardo Castillo, poetas también de rebeldía aún palpitante. “Amargo, insomne Jaime Reyes”, El sino del escorpión: en *El cultural de La Razón de México*, consultado en versión Web, 15 de marzo de 2019: <https://www.razon.com.mx/el-cultural/amargo-insomne-jaime-reyes/>

7 Castañón, *Opus cit.*, 92.

Resulta necesario utilizar la antítesis e incluso el oxímoron para referirse a la poesía de Reyes como un todo, o bien para contrastar la congruencia personal del autor con la desmesura de su obra que conduce a la aparente contradicción; transcribo aquí, para ilustrar la conjunción del hombre subsumido en la adversidad de la masa, un fragmento más del extenso poema en prosa recién citado en palabras de Castañón:

De nuevo el gemido entre los cuerpos el gemido y de nuevo nos rebelamos y no sabemos, y no comprendemos, y golpeamos contra las puertas y el silencio hiere los puntos, traspasa las columnas saladas de esta ciudad entera hecha para hacernos pedazos, para nutrirnos de esta savia mortal, entera, que nos asesina día a día, noche tras noche, cada noche sin saberlo aún desconocíamos el camino y nuestro era el peregrinaje entre las ramas entecas de esta ciudad de escalofrío, río que si viene ahuyenta, sangre que apenas toca umbrales y al hacerlo huye estremecida por un ramaje de pulsaciones informes, sin fe ni fecha y sin nombre en qué apoyarse y sin brazos ni lianas de las cuales apoderarse. Sobre un lento sueño abatido sólo un tronco solemne y soberano, caído de sus propias ramas buscando en qué apoyarse.

Y hacemos gargantas en los maleficios antiguos, y nos precipitamos a la caída para ya no levantarnos.

Una lluvia fina, de ciertos números, de ciertos cuerpos lavados por el viento, ciertas hojas desconocidas en la oscuridad navegando un río de escondidos minerales

vuelve a buscarnos,

vuelve,

bajos los iconos busca y bajo los intersticios y el fango de los andurriales y aun en ciertas heridas vivas, curtidas por la sal y el viento, y en vano nos anudamos, en vano aceptamos este don de luz, esta entrega, y no hallamos reposo sobre la maldita tierra que aceptamos y entonces hizo de nosotros el destierro y la nostalgia su más fiel (y más fuerte defensa) y esta es la historia.

(1985b, 74-75)

Aunque en este fragmento, a diferencia de otros de “La Tora”, no se alterna la primera persona del singular con la del plural, sino que la voz poética se mantiene integrada, es ejemplar en cuanto al uso mayestático, pues sin dejar de ser nosotros, el hecho de ejercer la voz ya lo distingue: es el poeta quien puede hablar del silencio que hiere y dar sentido a la procesión de lamentos; levantar la voz le provee de la capacidad de alternar el presente histórico del pretérito, y de comprender como el más cruel desarraigo la pertenencia a esa prisión donde su tribu habita en círculos.

Cuando Adolfo Castañón precisa que el poeta no era un proscrito, pero sí un “ermitaño recluso en la modestia de su urbana espelunca”,⁸ realza la vez la apuesta por la poesía testimonial y el rechazo de Jaime Reyes a la auto-marginación: esto se refiere al actuar del poeta dentro de la poesía y la política, no así al carácter o la proveniencia de los márgenes de la Ciudad de México, el aledaño a Santa Fe, actualmente una isla más, por entonces lugar de “chavos banda”, barrancas, cumbias y rock artesanal: realidad transfigurada en sus letras como tema, testimonio, paisaje urbano y oralidad.⁹

Los poetas infrarrealistas sí asumieron la marginación —antes lo hizo José Revueltas— como un rechazo radical a unas letras mexicanas que percibían retardatarias, caciquiles y mediocres. Por ello, aunque contemporáneo de estos poetas, con algunos de los cuales mantuvo incluso amistad, discusión, intercambio de ideas y afinidades literarias, podría decirse que Jaime Reyes se distingue tanto por sus diferencias con ellos en lo político, que por sus semejanzas en el tono, la provocación, la ira, influencias comunes y una clara cercanía temática.¹⁰ Por otro lado, el hecho mismo de que tuviera relación con ellos, además de los poetas del 68 —con alguno, de forma muy estrecha—, a la vez que mantuviera relaciones sólidas con personajes como Carlos Monsiváis, así como publicar en

8 Castañón en Reyes, *Opus cit.*, 1999, 94.

9 Un material bibliográfico interesante sobre este fenómeno es: León, Fabrizio. *La banda, el consejo y otros panchos*. México, Grijalbo, 1985.

10 Una actitud como la enunciada por Mario Santiago Papasquiaro al señalar que la poesía mexicana se divide en los infrarrealistas y los demás es impensable en Jaime Reyes, más aún, el incluir como enemigos jurados a tan amplio espectro de rivalidades que propiciaron los autores de este grupo de poetas. Raúl Silva me comentó en nuestra conversación en 2011 que Mario y Jaime se aceptaban, pero discutían siempre: el primero predominantemente poeta, Reyes con un pensamiento político más integrado en su quehacer. En esa misma conversación, Raúl Silva hacía notar que claramente Mario Santiago decidió la marginalidad, pues no era alguien de escasos recursos, quitando sus viajes y temporadas en vagancia y de *clochard*, mientras que Reyes sí tenía clara la vivencia de ser marginado socialmente, aunque lo rechazaba como postura estética viable.

los medios dirigidos por ellos —repudiado por los Infrarrealistas—, muestran claramente voluntad de integración al mundo editorial, más que el afán por vulnerarlo.

La vida laboral y sindical de Reyes también refleja la pluralidad de su visión política más allá de lo poético, integrada en éste, con el reto de producir, al cabo, poesía, con la UNAM como epicentro y mosaico a su vez de la problemática de todo el país: reafirma que la poesía era para él una forma más de lucha.¹¹ Esa es una diferencia total entre el poeta capitalino y el grupo literario que adquiriera fama con la novela *Los detectives salvajes*: Jaime Reyes confiaba en la permanencia de la literatura como palabra impresa y, en tanto poesía testimonial, conlleva urgencia de ello; como acontecimiento, en cuanto a lecturas públicas, festivales y presentaciones,¹² pero también con el afán de fomentar y mantener una labor editorial de la academia y del Estado.

Concuerdo con Ignacio Ballester cuando señala: “La poesía que se publica en México a partir de 1960 ocupa distintos movimientos, generaciones, geografías, temas, pero siempre

11 Entre los documentos personales que me fue posible consultar, del archivo de Jaime Reyes, se encuentran varios recortes que denotan el seguimiento del poeta a la polémica del Fondo de Cultura Económica, con la salida de Jaime García Terrés, la puesta en discusión sobre la coherencia de que el Estado de un país sumido en una profunda crisis patrocinara una editorial de la magnitud del FCE, así como los cuestionamientos acerca de los autores publicados, durante la primera mitad de la década de los años ochenta. Lo comento porque es un hecho que reafirma lo anterior, además de simbolizar la integración entre pensamiento político dentro del quehacer poético. Conservaba el artículo “Inquietud entre escritores y trabajadores del FCE ante la actual política editorial”, subrayado en rojo, de *unomásuno*, martes 2 de julio de 1985, p. 17.

12 En *Siempre!*, en la sección “Figuras de la semana” (1625, agosto 15 de 1984. P. 9), se da cuenta de la presentación de *La oración del ogro*, en la Galería Metropolitana de la UAM: “Los actores Germán Castillo, Delia Casanova y Carlota Villagrán montaron un número para representar algunos poemas (...). Entre otros personajes, asistieron los poetas Ricardo Yáñez, Carlos Illescas y Beatriz McKensie, así como el actor Gerardo de la Torre”. En esa página, la foto de Reyes alterna con la de Maricruz Olivier, James Mason y Julio Alemán (Ver imagen 53, en la última página de las “Conclusiones” de esta tesis).

está conectada a una realidad, a un espacio urbano que crece sin medida...”.¹³ Ese crecimiento de la ciudad es un en sí, derivado de la ciudad, y debe tomarse también como una forma de experiencia nueva también en su paisaje sonoro, sus dimensiones y multitud que, ya para entonces, hacían ver a López Velarde encarnado como el retrato de un abuelo que jamás quiso el lugar donde nacieron o vivían sus supuestos nietos, transterrados muchos de ellos, los habitantes de aquel tiempo. El poeta debe ser visto a la luz de su esa experiencia, como en el futuro deberemos contar con los medios digitales en tanto formadores de la percepción, y como en otros tiempos lo era el ideal del amor o la religión: la voz matinal de Pedro Infante, la voz nocturnal de Zabludovsky, el tono telefónico, la hora Haste Haste, la campana de la basura, los gritos de los vendedores de gas, afiladores, ladridos, motores y demás elementos multánimes del paisaje sonoro.¹⁴

En tal sentido, el paso de la infancia en Barrio Norte a Mixcoac y Tacubaya —lugares donde Reyes vivió—, hasta años después, ya hablando de su obra, encontramos los recorridos por las zonas cosméticas de Reforma es un hecho significativo en su obra, del que varios

13 Ballester, Ignacio. *La dimensión cívica en la poesía mexicana desde 1960: Herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte*. Universidad de Alicante: Tesis doctoral, p. 41. Christopher Domínguez muestra a Jaime Reyes como constructor a su vez de ese espacio específico que es la Ciudad de México en el imaginario poético. Ver. *Proceso*, 422, 1984, p. 63.

¹⁴ La estación XEQK al menos desde 1941 repetía las 24 su salmodia publicitaria de un minuto y era acicate asiduo para salir oportunamente, una indudable marca entre al menos tres generaciones (Ver. México desconocido, “La voz de la hora exacta en México”, Autor, 2010, en línea). El programa de Pedro Infante se transmitía matinalmente desde 1955 y su culto se potenció con la muerte prematura del cantante en 1957 (Ver. Cruz B., Arturo. “La Hora de Pedro Infante; el más largo homenaje: 55 años al aire” en *La Jornada*, 27 de enero de 2007, en línea). El noticiero oficialista *24 horas* es posterior, de 1970, pero es emblemático de la creciente indolencia que algunos textos de Reyes denuncian, en la posterioridad a los hechos de 1968 y 1971. Cfr. Flores R. María P. *La cobertura del caso Colosio a través de 24 horas: su impacto en la opinión pública*. México, Universidad Iberoamericana, Tesis de maestría, pp. 7-12.

autores han dado cuenta; transcribo aquí las afirmaciones de Eduardo Hurtado, quien se refiere a *Un día un río*:¹⁵

Aquí no hay señas perdurables, todo es provisional, cada edificio es una ruina instantánea, no hay momento para la nostalgia. Jaime Reyes, que en sus primeros libros se propuso abarcar cada rincón del escenario urbano, descubre ahora que la megalópolis se opone a las categorías convencionales de la mirada; entonces decide internarse en el bosque urbano como quien sondea las orillas accidentadas de una ribera. En la ciudad cercada por la violencia, el flâneur debe ceder su sitio al desmedrado peatón que charquea sobre el fango en Tlatelolco y San Cosme, para luego explorar en su interior la pasión de mirar —una pasión que lo consume y que ya no se atreve a salir. Para ese curioso amenazado, el interior y la intemperie son extensiones simultáneas.

En la Ciudad de México el miedo a perder la calle sólo puede compararse con el temor de que la intemperie lo perforo todo. Para oponerse al determinismo urbano, Jaime Reyes abre los ojos y las ventanas al rutinario desfile de lo inconcebible: el amor que se come a la gente en las noches de fiesta de las vecindades; los ácidos acróbatas de limones en las esquinas del subempleo; el alegórico Batman justiciero que cuelga de un poste en un cruce de Insurgentes y Reforma; los Garcías que a nadie pelan en sus escaños de las cámaras; las gracias de Hortensia, que avivan el recuerdo de que la noche se hizo para divertirse (y el día también).

Del joven atrincherado en el alcohol y el cuarto de vecindad al ogro que transige para salir a la calle y volverse de nuevo un errabundo. Un poeta en ciernes expoliado entre tantos otros estudiantes en Tlatelolco hacia su hacinamiento de soledad, al cabo de los años vuelve a Tlatelolco, que ya para entonces se ha convertido en emblema de otra sociedad, y quien observa lo que en el proceso perdió y que termina en madurez disfrutando de su reconquista, inacabada siempre; pero no sólo peregrina por Reforma la voz poética del poemario póstumo,¹⁶ sino que desde el corazón mismo del poder y la lápida del pasado en sedimentos, el Zócalo, entiende lo caminado al hablar de ello, sea en la trinchera o en el movimiento:

15 Hurtado, Eduardo. “Lo consumió la aurora” en *Letras Libres*, 11, Noviembre de 1999, p. 92.

16 Cito los versos de *Un día un río*: “colgar a batman en un poste de Insurgentes/ y Reforma de las orejas de un caimán” (1999, p. 5), en una clara alusión al “Batman” de José Carlos Becerra.

Porque no sea mía
oigan cinco explosiones en las escuelas
déjenme explicar nada y estar con las manos
al ras de la cintura flotando mojadas
frente a un baño público.
No quiero seguir río y me preparo a serlo,
desde hace horas sonriendo
manchado en grasa de zapatos
en miradas comiendo
sin trabajo dientes pelados y mi río
y mi burla de mi risa
(...)
(1999, p. 6)

Aquí es significativo poner atención a una entrevista de Margarita García Flores, muchos años antes, en la que el poeta habla de que, tras la publicación de *Isla de raíz amarga...*, tiene una nueva visión en la que hay que "recobrar las calles".¹⁷ "Recobrar" aún no es reapropiarse, como parece suceder ya *Un día un río*. De ser así, ese proceso es también una forma de leer sus dos libros posteriores al de 1976 y es un proyecto poético que incluye la acción personal y la entrada de los otros como voces en sus letras. La política es de hecho una motivación poética, de acuerdo con lo que habla en esta misma entrevista, transcrita parcialmente unas páginas adelante. En tal sentido, este libro es una suerte de reapropiación de su archipiélago en forma, por momentos, de postales.¹⁸

17 García Flores, M. "Entrevista a Jaime Reyes" en *Diálogos*, de Radio UNAM (s/f, 1978). Consultado en: <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/audio-del-dia-3/113-audio-del-dia/1049-jaime-reyes>, 19 de mayo de 2019.

18 Alberto Paredes señala que, más que madurez, en este poemario se asomaba acaso un nuevo derrotero poético que "...parece ser: del predominio del yo coral al yo asentado en su individualidad". Cfr. Paredes Alberto, *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*, México, Conaculta, 2004, pp. 15-42.

Otra referencia indispensable Monsiváis, en el “Prólogo” al mismo *Un día un río*, indica ese aparejamiento entre la evolución poética con el crecimiento de la Ciudad de México, que tuvo origen reciente justo en el sexenio en que el poeta nació, en ese proceso ya descrito de industrialización y crecimiento urbano desmesurado, sin dejar de subrayar el mencionado cambio de hálito y métrica en el poemario póstumo: ¹⁹

Para ser fiel a su mundo poético —el viaje de los matices en la ciudad agreste—, Jaime Reyes se atiene a su idea de lo urbano como la explosión de los mundos desconocidos, donde todo se contempla a través de cicatrices y hendeduras. La fidelidad a las atmósferas formativas es manifiesta, pero Reyes ya descrea del impulso épico o antiépico de su primera etapa, tan colmada de hermosos homenajes a la imprecación como tormenta lírica. Reyes ha dejado de confiar en el ánimo versicular que le permitió cronicar de las batallas del amor y el dolor, ya hora se aventura en los vericuetos de una lógica oscurecida y diáfana, que persigue a una idea poética, la atrapa, la deja ir, la recupera en su metamorfosis, la olvida, vuelve a ella con devoción. El ritmo poético se articula y se desarticula en cada página, la fe y las canciones se emparejan, los rostros son banderas agitadas por el viento y la lluvia, en el fondo del abismo siempre se recomienza.

El tiempo de vida de los nacidos en esa generación, coincide también con una era distinta de la ciudad real y de la misma como imaginario poético, y posteriormente como epicentro de sucesos que la cambiaron por siempre hasta el final mismo del siglo, por crecimiento urbano, actos de represión, movilización social y desastres naturales. Cito ahora a Hermann Bellinghausen: de sus textos se desprende no sólo una admiración hacia su obra, sino la impronta de una amistad entrañable, lo cual no obsta, sino que enmarca, el que el médico y escritor haga señalamientos reveladores sobre las letras propiamente; transcribo fragmentos de este artículo de 1999, posterior al deceso de Reyes:²⁰

19 Carlos Monsiváis, “Prólogo” a: Reyes, Jaime, 1999, IX-X.

20 Bellinghausen, H. “El poeta Jaime Reyes inició con su muerte un viaje a la luz” en *La Jornada*, 31 de enero de 1999, consultado en: <https://www.jornada.com.mx/1999/01/31/cul-poeta.html>, el 20 de mayo de 2019. ver: Bellinghausen, H. “Las dichas son las palabras” en *La Jornada*, 12 de julio de 1999. Consultado en: <https://ecologica.jornada.com.mx/1999/07/12/bellinghausen.html>

Su viaje fue para salir de lo oscuro hacia la luz. Hoy resulta obvio que el título de su primer libro (*Salgo de lo oscuro*, 1970) [sic.] enunciaba lo que sería su constancia poética: la lucha de las tripas y del corazón con la existencia. Así fue como produjo una de las obras poéticas más intensas de nuestra literatura. Con violentas pinceladas que venían, si de alguien, de José Clemente Orozco, la poesía de Jaime Reyes nace para salir de la rabia, del dolor, de la podredumbre, de la injusticia, de la derrota.

Tal vez sea suyo el poema más tremendo, el testimonio más demoledor de la generación del 68: “Los derrotados”. Aparecido en 1976, su libro *Isla de raíz amarga, insomne raíz* dejó a todos con la boca abierta. Hacían diez años del contundente corte de caja de *Poesía en movimiento* (aquel nocaut de Octavio Paz, et. al. y la tradición de ruptura a nuestra poesía) y parecía que nadie después de José Emilio Pacheco estaba escribiendo cosas que de veras importaran. Hasta que apareció ese libro admirable y, para muchos, sin duda incómodo.

(...)

Entre las valoraciones personales está la de la recepción del poeta en los primeros años de sus publicaciones, y retomo aquí la referencia al muralismo orozquiano, que a la vez que complementa la relación personal y literaria de Jaime Reyes con autores tapatíos —Ricardo Castillo, Ricardo Yáñez y Jesús Arellano, de entre sus contemporáneos—, también perfila una característica poco señalada de la poesía reyesiana, concretamente de sus poemarios y algunas notables publicaciones sueltas: la relación efrástica que es derivada de la interacción con lo sensorial: de manera interna, en sus letras, como conformación de un espacio poético que distingue o integra de sí; y en interacción complementaria, con la pintura, la ilustración y la fotografía, además, en la interacción con la música, y el ruido ambiental.²¹ Continúo la cita:

También cito aquí un poema homenaje y autobiográfico de Navarro N. Víctor. “Hoy me desperté con tu muerte 29-01-99”, con la dedicatoria “Para Jaime Reyes, hoy y siempre”, en *La Guirnalda polar. La Revista Electrónica de Cultura Latinoamericana en Canadá*. Núm. 46. Especial sobre jóvenes escritores mexicanos, agosto, 2000.

²¹ Existe, entre los archivos, una versión de “La ciudad destruida”, editado por Casa del Lago, de la UNAM, en 1979, con fotografías de Pablo González de Alba, en sinergia con una exposición

Hombre solitario, pero muy marcado generacionalmente, silencioso las más de las veces, con frecuencia cubierto por un ceniciento velo de sombra, propio de los artistas que sienten "de más", también podía ser un conversador apasionado, convincente, brillante. Era más maestro de lo que él mismo se reconocía.

Sindicalista universitario, y acompañante conspicuo de las luchas campesinas, en su tercer libro, *La oración del ogro*, reinventó el poema como crónica, a partir de un reportaje de Carmen Lira para el viejo *Unomásuno* sobre los campesinos, la represión y la resistencia en la Huasteca.

Miles de jóvenes ceceacheros se iniciaron en la lectura literaria guiados, sin saberlo, por Jaime Reyes, quien durante muchos años elaboró antologías y cuadernos de lectura para el CCH de la UNAM. Ediciones modestas, pero dispensadoras de un gusto privilegiado.

Su vocación de compromiso lo condujo también a Chiapas, para apoyar y aportar ideas a los indígenas rebeldes.

Tuvo tiempos oscuros. Quiero decir, de veras oscuros. Su departamento en la calle La Castañeda, no lejos de donde estuvo el célebre frenopático del mismo nombre, por épocas era la buhardilla del artista huraño, hirsuto, al parecer inabordable, en que se había transformado Jaime. Entraba tan poca luz, aun de día, que era difícil ver el reinado allí del polvo.

Su poesía lo acompañó en ese viaje para adentro. A sus amigos y sus lectores les dio la sensación de que su escritura se había vuelto incomprensible. Barrocos, densos versos largos.

fotográfica, sólo como un ejemplo de los poemas de *La oración del ogro*, que publicó fragmentariamente en numerosos medios. Mencioné en una nota anterior la importancia de Jaime Villagrán, quien ilustra la edición dual de 1984 del FCE; añadido que *Salgo del oscuro* (1971) fue ilustrada con dibujos de Arturo Pastrana, la edición de *Isla de raíz amarga...* de Era en 1976, con dibujos de Carlos Ramos, y llamo la atención sobre el comentario de Bellinghausen que relaciona a José Clemente Orozco y a Reyes, recién reproducido y citado.

No menos importante es su relación con el sonido mediante la oralidad. En tal sentido, también podría ser una línea de trabajo a desarrollar en otro espacio, con la poesía sonora y concreta hecha en México durante los años setenta. Ver. González, S. "Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis" en *Acta Poética*, 29 (2), Otoño de 2008. Un ejemplo de estudio académico al respecto es: Cruz Arzabal, Roberto. *Visión y posibilidad: aproximaciones a la poesía de Coral Bracho y Jorge Esquinca desde las poéticas visuales*. Tesis, UNAM, 2012.

Pero su paciencia y sus ganas de generosidad se vieron recompensadas con el encuentro con la medicina acupunturista. En años recientes, Jaime aprendió a curar. Eso lo transformó, le iluminó la vida descubrir que con sus manos podía curar.

“A fin de cuentas es lo mismo que uno busca con la poesía” me dijo la, ahora resulta, última vez que lo vi, el pasado diciembre, en una librería de la ciudad.

(Bellinghausen, *Ibíd.*)

Si bien es gesto o acaso tico el referirse desde la reseña a los poetas en forma antitética o a partir del oxímoron —como la hace Monsiváis en el fragmento antes citado—, considero que para esta obra que nos atañe es una necesidad; de hecho, aquellos críticos que en algún momento han intentado definirla a partir de un término emblemático (poética “del fracaso”, señala Paredes; poesía “de la barbarie”,²² dice Espinasa;²³ dentro de la entrada “Literatura urbana” lo incluye el *Diccionario de Literatura Mexicana*²⁴), desatienden la constante dualidad de esta poesía, los vaivenes que hemos señalado, y la paradoja de escribir sobre la desesperanza. Respecto a lo anterior, Bellinghausen acuña una frase que podría señalar el centro dual de la obra reyesiana: “Poesía hermética y abierta. En la orilla, pero en medio”: esta frase clarifica en gran medida los atisbos que Adolfo Castañón ofrece en sus artículos, también autobiográficos, sobre el poeta y, por otro lado, conlleva a una mención de años atrás, del mismo Bellinghausen, que provocó una polémica literaria, consignada y respondida por José Joaquín Blanco, en otro de los artículos que conservaba Reyes, en el material consultado para este trabajo.²⁵

22 Opus. cit., 33

23 Espinasa, José María. (1995) “Recuento de las últimas dos décadas de la poesía mexicana” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24, pp. 11-23.

24 El *Diccionario de Escritores Mexicanos, siglo XX: R* (México, UNAM, 1988, p. 207), menciona “desesperanza”, “derrota”, “pérdida”, “testimonio” y “denuncia” en la entrada del poeta.

25 En “¡Las musas no pueden ser tan despiadadas!” (*La Jornada*, 12 de noviembre de 1984, p. 18), Blanco refuta el pesimismo de Bellinghausen acerca de la poesía mexicana en “Poesía mexicana reciente, 1968-1984”, en *Nexos*, 1 de septiembre de 1984, pues el primero considera un panorama menos sombrío: “El apocalipsis que Hermann Bellinghausen-en-Patmos tan doloridamente entona

De una opinión análoga es Christopher Domínguez, quien, a razón de una reseña dedicada a la publicación de *La oración del ogro*, y cuyo título no podría ser más certero: “El ogro en su isla”, denuesta la división artificial entre poesía culta y poesía de la calle. En el artículo, Domínguez señala esa vocación por transfigurar en poesía la crónica —y, agrego, alear el periodismo con la poesía—, además del gesto-manifiesto de ceder el espacio poemático a los campesinos y habitantes de la ciudad desplazados, de un modo u otro, por la prepotencia y el poder. No obstante, admite que “...carece de la fuerza y el ritmo del primer libro de Reyes No hay en él, sobre todo, la pasión unificadora de un comienzo como el de *Isla de raíz amarga, insomne raíz*”, pero advierte que pese a ello: “...es posible seguir escribiendo una poesía que sea voz de los condenados.”²⁶

se debe principalmente a defectos administrativos. No ve mucha poesía de calidad, porque no hay colecciones ni nóminas canónicas que separen a los múltiples charlatanes de los escasos poetas. Quizás, entonces, sea menos culpa de la poesía que de la crítica, por no haber metido escoba desde hace años. Pero aun así Bellinghausen no puede negar que por primera vez, desde Contemporáneos, hay un grupo —un grupo sin grupo— de poetas importantes.” Aunque ambos autores en sus sendos artículos ponderan de forma positiva la obra de Reyes, concluyo el listado de Blanco, entendiendo que para él, como escribe adelante “No nos hagamos ilusiones: una generación son cuatro o cinco poetas buenos y ya.”: Jaime Reyes, Ricardo Castillo, Luis Miguel Aguilar, Ricardo Yáñez, Kira Galván y Silvia Tomasa Rivera (por orden de mención del autor).

26 Christopher Domínguez continúa: “Pese a la degradación panfletaria, pese a la violencia de las literaturas burocráticas Pese a todo ello, a pesar del descrédito de los compromisos sociales y sus experiencias literarias, Jaime Reyes demuestra en *La oración del Ogro* que el lenguaje poético es todavía, puede ser, un cazador de las voces silenciadas.” (Ver. “El ogro en su isla” en *Proceso*, 422, 1984). Me baso en esta última frase, “cazador de voces”, para comentar sobre lo experimental de este libro, más si lo comparamos con una descripción de la poesía sonora: “(...) incluso se aventuró aún más allá de la propia voz para fungir como ‘oído lírico’ de otras voces, artífice de aquel signo sonoro —incluyendo el incidental— que fuera susceptible de ser escuchado ‘poéticamente’. Así, esta poesía comenzó a mostrar una faceta que ya no sólo vinculaba lo escrito y visual con lo sonoro, ni pretendía ser de orden vocal —expresión humana—, sino que abarcaba lo humanamente

El autor de *Tiros en el concierto*... retoma la irregularidad de la poesía reyesiana y delinea, en principio, la función que asume en este poemario el poeta, menos de voz poética imperante que de ensamblador de la voz de aquellos a quienes les fue arrebatada:

(...) Al recoger las voces de quienes viven en el abismo cruel del desastre nacional, Reyes, en función de relator que organiza una realidad verbal en lenguaje poético, sin poner otra cosa que las coordenadas creadoras de un orden.

Los viajes de Jaime Reyes de la formación poética al dictado en prosa en *La oración del ogro* podrán presentar caídas, pero resalta una constancia. Debe quedar claro que no estamos haciendo una elección. Una poética como la de Reyes es tan necesaria para la literatura mexicana como la de quienes siguen haciendo y deshaciendo entuertos del lenguaje y de la condición humana. Tomar partido como principio, ya sea por los poetas del llamado cultismo o por los de la llamada calle y oponerlos como vías estéticas e incluso éticas, de imposible convivencia, es dar la espalda al valor histórico y moral de cualquier literatura: su inspiración polifónica.

De forma eficaz, Domínguez resalta el trasfondo ético, por sobre la perfección formal en las letras de Jaime Reyes, en un sentido, mientras que en otro el negarse éste a asumir la marginación ni como bandera, ni como algo a que darle la espalda, hablando concretamente de la labor del poeta, pues, como hemos leído en los testimonios sobre su vida, tuvo épocas de insularidad vivencial.²⁷

asimilable del amplio mundo sonoro —expresión humanizada.” Ver. González A., Susana. 2008, Locus cit.

27 Es justo aquí comentar otra opinión, de años posteriores, sobre el resultado de *La oración*...: “Efectivamente, el poemario fue construido a partir de la exposición de fragmentos de crónicas y entrevistas con diversos personajes (todos ellos desconocidos habitantes ciudadanos o rurales), pero el resultado no aseguró, más allá de la denuncia social, la tensión reclamada por el lenguaje poético y los versos construidos por la intervención de Reyes ofrecieron ejemplos de dudosa calidad” Malva Flores. Cabe añadir que el juicio de esta autora hacia la obra en general de Reyes, en otros pasajes de su texto, es más bien positivo. Añado de ella un párrafo que abona al reconocimiento temprano de la obra del poeta: “*Plural* era una buena opción, pero dada la abundancia de jóvenes bardos (en su *Asamblea de poetas*... Zaid revisó cerca de 600 poetas nacidos entre 1950 y 1962),

Asimismo, a la inversa, ponderar aquí que el afán por publicar, participar en lecturas públicas, además de los certámenes que obtuvo y las plumas que de él se ocuparon, no significa que el poeta pretendiera gozar de amplia popularidad: como podemos colegir, esto a su vez no es incongruente con el ego de un autor. Escribe Moreno Villarreal:²⁸

Jaime Reyes es un poeta impopular. Él mismo comentó, durante una lectura reciente, que el reducido auditorio era el mismo del año pasado. Cada vez son más las diferencias que lo separan del mundillo consagratorio de los escritores. Se ha despreocupado del México [sic], y tanto que desprecia el reconocimiento que, sin buscar, ha obtenido. Con *Isla de raíz amarga, insomne raíz* la “joven promesa de las letras mexicanas” se convirtió en “ganadora del Premio Villaurrutia de poesía 1977”; otro escalón en la lista de epítetos que conforman una biografía literaria.

Pero no se piense que Jaime Reyes juega al poeta maldito. Su posición política se lo impediría. La actitud que demuestra es sencillamente congruente con su ideología. Impugna el status de poeta como trabajador intelectual *in excelsis* y se preocupa por la vinculación de su práctica literaria con su práctica política.

La conciencia de la impopularidad y la brega por mantenerse en los márgenes de las publicaciones y lecturas públicas tienen correlato en el riesgo de la poesía testimonial: si se testimonia como un recurso desesperado de la derrota, se debe a que se aspira a que la voz del testimoniante sobreviva a contracorriente de una verdad oficial que buscará acallarla con la mirada en la exoneración eventual de la Historia a partir de la historia por ellos escrita. La evolución de la voz poética va aparejada con la evolución de una sociedad

representó un espacio incapaz de acoger a un número significativo de ellos y en sus cinco años de vida publicó a catorce poetas jóvenes, agrupados en su mayoría en el número 20, de mayo de 1973, cuando, bajo la coordinación y selección de Carlos Montemayor, apareció una muestra de ‘La joven literatura mexicana’, que incluyó a once de aquellos: Pablo Arrangoiz, Alejandro Aura, José Joaquín Blanco, Raúl Garduño, Carlos Isla, Daniel Leyva, el propio Montemayor, Jaime Reyes, Mario del Valle y Joaquín Xirau.” *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”* Xalapa, Universidad Veracruzana, p. 97.

28 Moreno Villarreal, Jaime. (1978) “Las huellas del sometimiento”, *Nexos*, 1 de mayo de 1978. Reyes reconoce al autor en la entrevista radiofónica por su crítica.

abatida. En tal sentido, cito aquí las palabras de otro crítico, Rafael Vargas, quien expone que si *Isla de raíz amarga*... representa la derrota:²⁹

En cambio, *La oración del ogro* vuelve a ese lenguaje, pero no para expresar la impotencia y la humillación, sino la resistencia; ahora reclama como suyos el juego y la sabiduría. En este libro Reyes atiende a las posibilidades lúdicas de sus palabras e, inclusive, ensaya una especie de *ars combinatoria* a partir del lenguaje del pueblo, ya sea recogiéndolo en grabaciones directas o empleando crónicas periodísticas acerca de comunicadas campesinas y urbanas en lucha. Reyes politiza al extremo sus poemas, y lo que impide que se conviertan en aterradores fárragos realistas es esa voluntad de fuego.

Suscribo estas palabras que llevan a ver el poeta como quien contiene la corrosión de la realidad referencial y del lirismo, aun en una obra testimonial, aunque el resultado siga pareciendo desmezurado; cierto es que la politización de la poesía en una suerte de ruptura que, en la poesía mexicana, como apuntó Bellinghausen,³⁰ es una suerte de tradición, aludiendo, irremediablemente, a Octavio Paz, pero la coeteneidad tiene un peso muy importante en sus influencias: los poetas y pensadores de una o dos generaciones anteriores son intertextualmente preponderantes.³¹

29 El autor considera *La oración del ogro*, junto con *El pobrecito sr. X*, de Ricardo Castillo, *Versión* de David Huerta, *Tierra nativa*, de José Luis Rivas, *Chetumal Bay Anthology* de Luis Miguel Aguilar y *Escritura sumaria* de Ricardo Yáñez, como poemarios capitales en la poesía mexicana de su tiempo. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Núm. 148-149, Julio-Diciembre 1989.

A propósito del tema, Gustavo Jiménez señala: “1976 fue un año importante para algunos poetas que se dieron a conocer en revistas como *Latitudes*, *El Ciervo Herido* y *La Mesa Llena*. David Huerta y Ricardo Castillo publicaron, respectivamente, dos libros perdurables: *Cuaderno de noviembre* y *El pobrecito señor X*, y Jaime Reyes su desigual *Isla de raíz amarga, insomne raíz*”. En: *El horizonte* [Página Web], consultado el 30 de abril del 2019 en: <http://www.horizonte.unam.mx/eloriz.html>.

³⁰ Locus cit., 31 de enero de 1999.

³¹ Reyes no comulgaba con Paz, aunque es claro que todos los poetas de esos años fueron también partícipes de un modo u otro de la polémica generada por la antología *Poesía en movimiento*,

Por otra parte, Jaime Reyes también fue, en algún momento de su vida, sujeto de ataques y desencuentros, literarios y personales, en una sociedad bastante menos preocupada que ahora —por tanto que falte—, aun en los sectores progresistas, por la discriminación y el clasismo, además de, como todos, por las vicisitudes amorosas y por las diferencias políticas.³² Huelga establecer lo delineado para puntualizar que Reyes tenía largas y profundas temporadas de ogro, aislamiento, consumo de alcohol y marihuana, además de que las tareas de militancia y los resabios de radicalización en esos años convulsos también incidían en la estabilidad de las relaciones personales, a nivel general.

Vuelve entonces la paradoja de la marginalidad. Resulta ahora pertinente un artículo de Luis Miguel Aguilar: “Es obvio que ese adjetivo no corresponde a los poetas. La idea de un poeta que fuera marginal es una imposibilidad; los marginales no escriben poesía porque son precisamente eso: marginales”.³³ Concluye:

No se trata, obviamente, de remar al lado del *establishment* (y sí puede haber una disidencia que no marginalidad concreta frente a él), sino de hacerlo con todos los hombres, es decir, con todos los hombres que no están en ese *establishment* y que en este país son la mayoría. No me refiero a un compromiso político sino literario o cotidiano; los jóvenes poetas mexicanos han tenido sus mejores momentos cuando han

centralmente, de la que mucho se ha escrito. Remito a un estudio que toma en cuenta esa tensión entre el centro y los márgenes de la poesía mexicana. Ver. Moreno V., Jaime. *La línea y el círculo*. México, UAM-I, 1981.

³² “En la canibalesca poesía mexicana lograr algún brillo en algún momento es casi anuncio de muerte literaria inmediata, y hasta de linchamiento publicitario por parte del gremio, que suele hacer efímeros “consensos” de montoneros en favor o en contra... A Jaime Reyes, a Ricardo Castillo, a Silvia Tomasa Rivera, por ejemplo, se les hizo pagar hasta con insultos inconcebibles ciertos tempraneros veranillos de la fama. Sus envidiosos los degradaron, varias veces, a “los peores poetas de México”, para no recordar insidias más innobles y personalizadas...”. Jiménez, Gabriel. “Entrevista trucada”, reseña a *Entrevista trucada* de José Joaquín Blanco en *La Crónica Cultural*, mayo de 2005.

³³ Aguilar, Luis M. “Cuadros para montar una impresión. La poesía mexicana en 1978”, en *Nexos*, 1 de enero de 1979, revisado en Web: <https://www.nexos.com.mx/?p=3260>.

logrado suspender su soledad y han logrado ser, en su actitud y su lenguaje, como todos.

Más allá de la postura personal de Aguilar, interesante de por sí, yo lo adapto para distinguir la postura del poeta en cuanto a la relación con el mundo editorial y la tradición literaria. Una evidencia más de la transigencia del poeta con lineamientos editoriales es que explica que el mismo Jaime Reyes explica, sobre *Isla de raíz amarga* que “tiene en algún sentido carácter de antología”, que quería dejarlo hasta “Expatriamiento” y que había otros poemas que desechó, pero que por “razones de interés comercial” para las editoriales —lo que fue dicho en tono natural, muy al comienzo de la entrevista— el libro quedó como tal. Esa pragmaticidad sería impensable en los Infrarrealistas y reafirma a Reyes como un hombre afincado al cabo, en los libros y en la Universidad Nacional desde una posición laboral y sus intrincados pasillos y resonancias, su apertura social y, al mismo tiempo, más en esos años, su carácter de isla.³⁴

Lo anterior también dispararía la viabilidad de la interpretación de este poemario como un libro total, partiendo de la intención autoral, lo establece como un poeta de tachaduras y fragmentos y, como detallaré más adelante, de poemarios malogrados, si por esto se entiende que nunca llegaron a ver la luz como tales, sino fragmentariamente. Esto confirma los poemas de la sección VII como de otro influjo, otra voz que revisaremos en el capítulo relativo al erotismo, además de que el poema de largo aliento “La Tora” y, por supuesto, “Sin memoria ni olvido”, son representativos de otro momento que el desastre: la posterioridad. La fragmenteriedad del poemario, que hemos señalado, es irregularidad

34 En ella, se hace mención justamente de la favorable recepción de *Isla de raíz amarga*..., de que ese entusiasmo provino incluso de autores inesperados, diversos, y comentaron que no era común en el ambiente literario mexicano: “Yo también estoy sorprendido”, señaló. Al final de la entrevista, el poeta lee: “Entre la espuma, sal en mi lengua, gota en mi cuello” y la primera parte de “Los derrotados”. Es justo subrayar que es la misma Margarita a quien Revueltas confesó que quería llamar a toda su obra “Los días terrenales” en 1996, lo que ha sido citado en numerosas ocasiones. Como ejemplo: Evodio Escalante (coord). *Los días terrenales*. Edición crítica, Madrid, 1996, Universidad de Costa Rica, p. 436.

icónica como un efecto estético y Reyes corregía a lo largo de los años; no obstante, también hay poemas de tono menor —para él mismo, para los lectores—, encajados o polizones. El poeta abunda en la entrevista que su perspectiva, desde la desesperanza con la que cierra el poemario, ha cambiado para el momento de la entrevista. Transcribo:

(...)

Ya “La Tora”, el poema que... Se dirían, “Expatriamiento”, que es la blasfemia mayor, la maldición mayor que pude lograr, dada esa situación, (...) se pasa a un negar, a un pisotear, y a un querer expresar mediante eso, con la mayor fidelidad, las el amor familiar, por ejemplo, el poema de “Sin memoria ni olvido” no es tanto una elegía ,para nada, es la expresión de otro tipo de amor, así como en el principio se habla de la relación, después se habla del amor fraterno, amor filial.

“La tora”, el poema numero diez, corresponde al marasmo y al desconcierto en que quedó la vida mexicana después del 68, los años del 69, 70.

Y finalmente “Alba” sería una manera de cerrar ese periodo, una manera de cerrar esta visión del mundo, con la que ya no estoy de acuerdo ahora, porque se cierra desesperanzadamente, la ultima línea es nihilista, pero yo no estoy de acuerdo ya con este ciclo, en el momento que escribí “Alba” si parecía que no había ninguna opción ni moral, ni política, ni social, ni sexual, ni literaria, por este marasmo anterior; pero de 1972 para acá han pasado cosas que me han hecho cambiar esta visión, y que se expresan en los nuevos poemas que estoy escribiendo, es en esos nuevos poemas, es en ese recobrar las calles, ya no por los estudiantes sino por los obreros, en todo este tipo de cosas, en la necesidad critica y la emergencia de órganos críticos verdaderamente: es en estos signos donde, a los que me refería que teníamos que atenderlos la gente que nos dedicamos a este tipo de labores.

(*Radio Unam*, Locus cit.)

Al menos de lo que se desprende de la entrevista, es “La tora” el poema que menos puede contextualizar, en sus palabras, en el todo del poemario; dada la extensión de lo que él quería incluir, sin contar las adecuaciones editoriales que menciona: me aventuro a pensar que en su concepción es un poemario por sí mismo, y precisaría una focalización en ese sentido, desde la crítica. Asimismo, denota que para Reyes, el erotismo es parte integral del desastre de su tiempo, figura por ello entre las posibles salidas y es un motivo para continuar la lucha. Uno de los grandes influjos de su obra. Subrayo el hecho de que el poeta se deslinda más propiamente de los últimos versos que de la sección, pues se salta mencionar los textos “El astillado de luz” y los previos de la sección VII del libro: se enfoca

en “Alba”, poema final, por “nihilista”, pues afirma que después de 1972 —la entrevista es en el 78— su perspectiva cambió respecto a esos poemas.

Amores derrotas

En este apartado focalizo en la intertextualidad evidente con el poema de Sábines, pues la consulta de fuentes nos aporta claridad en distintos puntos concretos, así como dar pie a los temas a abordar posteriormente. El poema “Los derrotados” es parte de *Isla de raíz amarga*, pero no tiene antecedente en *Salgo del oscuro*, a diferencia de la mayoría de los otros textos iniciales de la edición de 1976,³⁵ lo que ya lo vuelve significativo, además de la dedicatoria; poco después, comienza a resonar el intertexto:

Los derrotados

A Carlos Monsiváis.

1

Van hacia atrás, atropellándose,
y nada sino la mueca del dolor en que se hallan les importa.
Semejantes a los amorosos no oyen, no ven, están llenos de polvo de
viejo miasma y de calor.
Bajo los muelles se reúnen a darse besos de lata y aserrín,
y se cogen las manos y bailan a la luz del alcohol
y cantan y creen en la vida, pero en nada creen, están solos, solos como
ellos mismos.
Han dejado el cáncer en el cuello de sus padres, y, a veces,
en el sueño de gusanos que les llena se sobresaltan, gritan, se revuelcan;

³⁵ El texto de 1971 comienza con “Cada día”, que como tal no es desarrollado después, y “De los estériles”, que se evade en *Isla de raíz amarga*... pero reaparece en *Al vuelo el espejo de un río*. En lo anterior, y una vez más basándome en el confeso rechazo al nihilismo del propio Reyes, en 1978, veo una suerte de reflejo de su propia poética, entre el 71 y el 76, que avizoraba esa declaración: entre un texto y otro amputa la pertenencia identitaria a esterilidad por la identidad con los derrotados: con ello, establecemos otro peldaño en la evolución de la voz poética en esta obra.

pero al llegar el día buscan afanosos bajo las cloacas
y entonces se reconcilian con todo e intuyen que una vez más han ganado.
Son las víctimas, y porque desde el principio están vencidos
y lo saben y se burlan de los que creen ganar, son ellos los victimarios.
A nadie podrán vencer, lo saben también, y por ello desde el principio son los victoriosos,
los que siempre se salen con la suya, los estériles,
los que todo tienen porque nada pueden perder.
(1985b, p. 32)

Reyes retoma la tercera persona del plural directamente del poema de Sábines y, con ello, soslaya la confesionalidad de los poemas previos, para salir del cuadro de su voz poética y ahora amoldar su discurso en el pastiche que en su voz interpreta abiertamente el intertexto del que procede, una suerte de contra-argumento alterado, ecurriendo al polisíndeton y la geminación en “solos, solos”, como un balbuceo anafórico. También en el título “Soy de los que no tienen paciencia y esperan” hay un guiño al poeta de Chiapas y su célebre poema. El poema “Los derrotados” se compone de tres partes: si bien en la segunda de ellas se reitera el plural en tercera persona, podría decirse que la distancia entre el poeta y la gleba se acorta, pues la mirada de la voz poética se entorna hacia su proximidad, lejos de la universalización del intertexto sabinesco, llegando a un plural que lo incluye en la pragmática de la enunciación, como una nueva confesión involuntaria, una ironía hacia su mismo pastiche.

2

(...)

Un mismo paisaje de una misma espera están viendo,
y a nadie participan sus descubrimientos, porque en realidad nada descubren,
están viendo hacia adentro de ellos y saben que en ellos nada se halla
sino tumbas y neblina y una creciente oscuridad
poblada de gritos y gatos e impaciencia que se ahogan
en el vino y las drogas fermentando sobre sus cuerpos.

Más adelante, el discurso mayestático deja de ser un disimulo y retoma el tono acusatorio, no sólo alejándose así del texto de Sábines, sino re-adentrándose en la temática general

del resto de *Isla de raíz amarga*... Un elemento estilístico gráfico que acendra esta individualización del discurso poético es el uso del paréntesis, a la vez que se erosiona gráficamente el ritmo, una réplica además del mismo hartazgo sobre el que abunda:

(...)

Conjurados en una falsa rebeldía,
un día despertaron sintiéndose impotentes y enfurecidos;
entonces se propusieron olvidar y olvidaron,
porque al callar no sabían qué decir
y al hacerlo se encontraban mudos y atados de manos y de patas,
como los ciervos, a una piedra de imprevistos sacrificios.
(Están viendo que nadie los llama, pero ahí van, tercamente, a darse,
sabiendo que los rechazarán.)
(Míticos, sombras empolvadas, amenazan con destruir cuanto tocan,
tocados ellos mismos del don inexorable que los destruye y los alcanza.)
Y siguen así hasta el cansancio,
hasta el agotamiento límite en este juego que nunca termina.
(Ibíd., pp. 33-34)

El tercer fragmento comienza de nuevo con el tono de encabalgamiento que da el polisíndeton y la complejión con el término “nada” y, en la concatenación que viene tras la mención de “padres” y rompe el ritmo hipotáctico, a la vez que con el plural indeterminado para aludir y acusar con nombres y apellidos el objeto de su epitome que surge de este inciso intertextual en la estructura del poemario.

3

(...)

y sus padres sintieron como si alguien clavara un clavo en sus carnes,
pero no se movieron ni dijeron nada ni lloraron siquiera
ni recordaron las pisadas de los batallones dentro de sus cabezas
asesinando gente impunemente y pregonando la paz.
Lo único que oyeron fue sus dedos al rozar los botones,
prender la radio y oír las noticias.
Pero nada dijeron, nada pidieron que evitara la matanza.

Y los jóvenes, astrosos y melencólicos,
se escondieron bajo los puentes, a orillas de las carreteras,
frente a los durmientes en las estaciones,
y se llenaron de polvo y agua de cloacas
y después se fueron haciendo blandos, transigentes e iguales,
hasta que aceptaron el orden establecido
y sus carnes, vestidos, modo de hablar y actitudes fueron
fuente de ingresos para el turismo y el presidente los aceptó
y premió a algunos de ellos y ellos se sintieron felices,
volviendo a reptar por las calles, a la luz del día.

(Ibíd., p. 35)

Castañón (1999, Op. cit.), señalaba sobre la afinidad entre Reyes y Sabines: “Y, de hecho, si en su poesía aparece un protagonista central no es acaso la figura desgarrada del propio poeta autorretratado —una cuerda compartida con Sabines—, sino la sombra informe, clamorosa, ondulante y polifónica de una muchedumbre huérfana y errante, expatriada y despavorida (como en su poema ‘La tora’), si bien en cuanto a ‘Los derrotados’, soslaya el intertexto y más bien subraya la dedicatoria a Monsiváis. En otro sentido, David Huerta, en una breve mención sobre la influencia del poeta que fue su padre, cuenta bajo ese influjo a Jaime Reyes y principalmente a ‘Los derrotados’.³⁶ Bellinghausen en su comentario aminora también el punto de esta relación intertextual, y señala, respecto a Reyes: “A Sabines lo acerca un cierto tipo de entraña, y quizá los derrumbes que van de ‘Los amorosos’ a ‘Los derrotados’”.³⁷

Una cuerda, una entraña. Con Sabines como precursor y Jaime Reyes como uno de los radicales posteriores. Salazar Mallén, a propósito de *Salgo del oscuro*, señalaba en 1986

36 Ver. Huerta, David. “Notas sobre la poesía de Efraín Huerta Idolatrías y demonios” en *Revista de la Universidad de México*, 126, 2014, pp. 6-17.

37 Locus Cit., 1999. Por otro lado, esta parquedad contrasta aparentemente con un texto de 1985, en el que Bellinghausen terea en ese diálogo entre Sabines y Reyes, “Los tronados” (La Jornada, p. 21), epíteto que improvisa para caracterizar a una generación en esos años despolitizada, enajenada y que voltea la cara a la realidad.

que: “Ahí, se dijo, había un nuevo Jaime Sabines (...) Tenía tanta fuerza de expresión como él, pero tenía también personalidad propia, su manera de ser fuerte”.³⁸ En esto se asoma el tema de la sensibilidad sonora como parte de ese horizonte generacional de la poesía mexicana. No se habla de novedades métricas, sino de expresividad; se habla de nuevas voces o nuevos sonidos: si bien es cierto que la sinestesia es moneda común, en este caso está más cerca de lo literal, cuando hablan de voces distintas que recuerdan una forma de expresión común que nace de la entraña: algo así como el blues.

Reyes persistía, aun de vez en cuando, en la participación de lecturas en vivo a mediados de los años ochenta y que él mismo haya conservado dos lecturas con su voz y otros poetas, en el material de él que revisé. Poesía a gritos de un hombre callado.³⁹ Por otra parte, la simple alusión a una obra textual tan conocida ya para esos tiempos implica por sí una resonancia anafórica que apunta a la identificación de la referencia y la transgresión, un tema que, más allá de la incidencia y la multiplicidad, entraña un discurso de efecto apelativo de la mayor complejidad: un efecto retroactivo que obliga a volver sobre el sentido global.⁴⁰ Las relaciones de la anáfora a la vez con la literatura, que con el discurso político,

38 ‘El poeta rabioso’ “Atisbos” en *unomásuno*, lunes 3 de febrero de 1986. Añado aquí otro texto sobre Reyes, previo, del mismo diario: “...*Isla de raíz amarga insomne raíz*, es excelente; Reyes pertenece a la familia de los desgarrados, de los exuberantes, de los que entienden la poesía como una confesión general. Las imágenes y metáforas son tuyas, aunque en el fondo suenen otras voces, otros ámbitos”. Ver. Emmanuel Carballo en *unomásuno* (“Los poetas novísimos”, miércoles 11 de septiembre de 1985, p. 21)

39 Además de lo reseñado, el carácter reservado en la conversación de Reyes lo confirman con quienes hablé personalmente para este trabajo, y es una especie de reclamo que le hace Margarita García Flores, al finalizar la entrevista en Radio UNAM de 1978: “Ya que siempre rehúyes las entrevistas”, lo que amplía esa reserva al comentario público sobre la poesía.

40 Lisa Block establece de manera eficaz el uso de la anáfora, como un fenómeno más amplio que figura retórica —de hecho señala casos, como el de Du Marsais, que la excluye de los tropos—, partiendo de la literatura y la lingüística, pero llega a la publicidad y al discurso político y al propaganda: “Si por figura también se entiende la iniciativa, la libertad que se toma el hablante para

la publicidad y la propaganda son bien conocidas y un acercamiento de la misma más acorde a la poesía que tratamos. A su vez, la reproducción del texto que conlleva recíprocamente un homenaje al autor, lo hace retumbar desde su propia voz, fenómeno anafórico que deja en vilo una noción cercana a que los poemas son de todos.⁴¹

Esa anáfora produce identificación, pero también distanciamiento, como en variantes de jazz sobre el mismo tema, símil menos arbitrario si clarificamos que, así como fue marginado y se negó a ser marginal, y si bien en su obra los marginados tienen un lugar preponderante, la apelación a que se identifique el inter-texto, en este caso, o a quién se dirige la pregunta de si esto es poesía, de qué significa que firme yo como poeta testimonios

amortiguar la compulsión social de los automatismos impuestos por la lengua, se verá que la anáfora también quebranta la naturaleza del signo lingüístico, como las demás figuras. En efecto, sus propiedades esenciales, arbitrariedad y linealidad, resultan cuestionadas por la imaginación de la figura. De la misma manera que la metáfora y la metonimia intentan invalidar la arbitrariedad del signo, motivándolo, la circularidad regresiva de la anáfora tal como se propuso, limita su linealidad”. En: “Anáfora e intermediación” en: *Logos Semantikos. Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu. 1929 1981*. Vol. II. Gredos, Madrid. Yo lo cito de un pdf en el blog de la autora: <http://blockdebehar.port5.com>.

Otro estudio interesante de la autora es: “La recurrencia anafórica de Juan Rulfo”, consultado en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7261/19765P53.pdf?sequence=2&isAllowed=y>; de este texto me llama la atención que se centra en la recurrencia narrativa, lo cual es más acertado, en el caso de Jaime Reyes, en los poemas versiculares y discursivos.

41 La anáfora de hecho es un fenómeno que representa un reto para los actuales estudios de reconocimiento de voz e inteligencia artificial, pues une y recurre, pero a la vez obliga a la concreción de referentes y contextos, con lo que se crea polisemia, se induce la reflexión metalingüística o bien se implanta la indeterminación. Para un estudio bastante explicativo de estos retos lingüísticos-cibernéticos, ver: Morales, C. R. *Resolución automática de la anáfora indirecta en el español*. México, IPN, Tesis doctoral. Además de la exposición que permite comprender aun sin ser especialista, es interesante ver los diagramas de las anáforas para la determinación en Inteligencia Artificial (IA) del sentido preciso.

de otros, es a la comunidad cultural y académica: principalmente al lector de poesía, más con la apelación de abrirse más allá de sus destinatarios naturales.⁴²

En el material del poeta, al que tuve acceso, había tres casetes: uno de ellos es parte de una lectura del poeta chileno; adicionalmente, Reyes conservaba textos mecanografiados de Rojas, etiquetados para ese tiempo como “inéditos” y que documenta a su vez al menos un encuentro entre ambos. Retomando el poder de expresión que comentamos a cuento de Sabines, cito a Castañón, quien ha mencionado el ascendente de Rojas en la poesía de Reyes, además de una reflexión sobre la lectura de poesía:⁴³

1] México, octubre de 1979.

El poeta mexicano Jaime Reyes me invitó a su casa para “compartir algo muy valioso”. Era *Oscuro*, el libro de Gonzalo Rojas, que se acababa de publicar en Caracas con el sello de Monteávila. Jaime Reyes me leyó varios poemas del libro en voz alta. Ahora tú, me dijo, y me pidió que leyera los mismos. Luego volvió a leerlos y me miró con ojos de pregunta: “¿Te diste cuenta?” “Sí, el poema cambia con el lector”, dije. Él insistió: no, no sólo eso: el poema te obliga a leerle”.

Además de que ilustra ejemplarmente este párrafo la admiración de Reyes por Rojas, deja ahí una clave también de la lectura en voz alta, cuando el poema es logrado en tal medida, su expresividad obliga a leerle. En Reyes la política y la poesía convergen, pero en su intención de creador no llegan a identificarse: ni aun los textos transcritivos de *La oración del ogro* escapan de esto, su intención efrástica, su experimentación y la provocación literaria de qué es un autor de poemas los sostienen en principio e invitan a leerlos de nuevo, como instrumentos sonoros, o viceversa. La sonoridad es el rostro del poema. Es un testimonio que impuso su misión.

En el párrafo citado, Reyes no refuta a Castañón, concede y añade; puede interpretarse también: “el poema te obliga a leerle y cambia con cada lector”. Es obvio que no todos los

42 Ver. Landa, Josú. (1996) *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. México: FFyL-UNAM, 1996, pp. 89-121.

43 Castañón, A. “Gonzalo Rojas, el oscuro replámpago” en *América sintaxis. Lección antológica de poesía iberoamericana y de otros lugares*. México, UNAM, 152.

textos poéticos lo logran, pero me parece claro que en sus mejores textos —o debería precisar, en los que es más ambicioso— Reyes apela a lograr esto. En el caso de Rojas, además de lo sonoro, a nivel temático, en lo que más veo influjo de sus poemarios, que van hasta *Del relámpago* (1984), sobre el poeta mexicano, es justamente la sonoridad, el erotismo, y la ética de quien debe denunciar *La miseria del hombre*.⁴⁴

Alberto Paredes repara en esa coexistencia de la efectividad sonora por sobre el logos y los dejes políticos, materializado, como en los párrafos anteriores, en la lectura en voz alta: “Los poemas de Reyes no están sostenidos sólo por una actitud moral, sino por el lenguaje... (...) Se llega, más pronto o a veces casi al final, a la frase del título después de un cierto tiempo de estar escuchando la voz altisonante y tenaz de Reyes. Efecto sorprendente de reconocimiento.”⁴⁵ y asimismo esta cita nos avisa sobre el “reconocimiento” en Paul Ricoeur, al que habremos de acudir más adelante. Y en efecto, tras toda la irregularidad de su poesía, en sus momentos cenitales reconocemos que es él. Habla y canto que impregnan la escritura, lo delatan y encuentran reconocimiento en una obra en muchos sentidos distinta a la suya: la del autor de *Transtierro*.

Resuena aquí, vertida previamente en la noción de la sonoridad contemporánea en la poesía, la idea de la erótica del texto —más allá de misas y masas—, el momento en que el poema te toma, es capaz de provocar tu abandono. Y también aquello de: “El texto es (debiera ser) esa persona audaz que muestra su trasero al *Padre Político*”.⁴⁶ Lograr ese efecto es un tema de precisión, pero también de abundancia; cito de nuevo a Lisa Block.⁴⁷

Interesa señalar que la importancia crucial de la anáfora debe entenderse en varios sentidos. Entre ellos se destacan las funciones decisivas de la anáfora en la concepción unitaria del texto, sobre todo, por su especial posición de tránsito, es decir, la propiedad de encontrarse a medio camino, en la intersección de varios planos: entre el gesto y el

44 Para señalar una confluencia, David Huerta confiesa una afición a escuchar lectura en voz viva de Gonzalo Rojas. Ver. “Gonzalo Rojas” en *Letras Libres*, 30 de abril del 2004.

45 Paredes, Opus. cit., p. 33.

46 Barthes, R. *El placer del texto*. México, Siglo XXI, 83.

47 “Anáfora e intermediación”, Locus cit.

signo, entre el índice, la señal y el signo, entre la oración y el discurso, el metalenguaje y el lenguaje objeto; articulando el enunciado y la enunciación, limitando lo semiótico y lo semántico (...)

Resulta obligado relacionarlo con aquella frase de Bellinghausen sobre la poesía de Reyes: “en la orilla, pero en medio”.⁴⁸ Finalizo señalando que hay al menos una antología en traducción que incluye a Reyes, y no puedo evitar imaginarme que muchos de sus textos serían proyectos de traducción atractivos y, por supuesto, necesarios.⁴⁹

Intermedio y contradicciones

No podría estar completo este recuento de crítica y recepción, que a su vez, por necesidad, integra la construcción de la ciudad como escenario de la poesía de esa generación, lo cual, en un poeta que, como ya se ha mencionado, tiene un apego casi permanente por el aquí y el ahora, es la base de las transfiguraciones alegóricas, y también implica un recuento breve de influencias e intertextos.⁵⁰ Antes de comentar sobre algunas de ellas, de forma ineludible, y a partir de lo recientemente citado, es preciso mencionar “Sin memoria ni

48 Entre los poemas que conservaba Reyes mecanografiados de Rojas se encuentran “Críptico”, “Jorge Millas”, “The Cloisters”, “La piedra”, todos ellos marcados de manera manuscrita como inéditos, además de “Réquiem de la mariposa”, “El helicóptero” y “Carta de amor”.

49 Se trata de *Poetry of transition: mexican poetry of the 1960s & 1970s*, Linda Scheer y Miguel Flores Ramírez (Mexican Poetry Translation Press). Esta nota también era conservada por el poeta de *La Jornada Semanal*, año I, 18, 20 de enero de 1985, p. 9. La nota comenta que el centro de la obra son los nacidos en los años 40: Francisco Hernández, David Huerta, Jaime Reyes, José de Jesús Sampedro, Marco Antonio Campos, Eva Macías y Ernesto Trejo.

50 Entre la bibliografía me llama la atención el concepto de “Aquismo”, que Oscar Wong trae a cuento para explicar precisamente la poesía mexicana de los años setenta (Wong, Óscar. (1982) “La década de los setenta” en *La Palabra y el Hombre*, abril-junio 1982, no. 42, p. 87-91), aplicado al tiempo de *Salgo del oscuro*, y si bien lo relaciona más con los Infrarrealistas, y da antecedentes en Sudamérica, me parece un término interesante para reflexiones posteriores.

olvido”, no sólo por su singularidad, aun en un poeta por momentos altisonante, sino porque la dedicatoria es mucho menos intertextual que aquella a Revueltas o a Monsiváis: ésta es mucho más personal, ésta es menos un diálogo de autores o un homenaje, que una hablada entre amigos de garito, de esas largas, purulentas, de intercambio intelectual y político a gritos, y admiración mutua. Para ya pasar a algunas valoraciones críticas al respecto, transcribo algunos de los versos finales del poema:

10

(...)

Digo que ya estás muerto, bien muerto,
pero antes de mí ya te estabas pudriendo y bien que lo sabías,
por algo mandaste viejas esquelas con amoroso miembro a los amigos.
Por algo encargaste a un batallón de arañas
antes que a mí tejerte una dulce hamaca, responso del perdón,
mayorazgo de la quietud.

Y qué, qué de que antes de mí ya estuvieras muerto,
si ni siquiera tu cuerpo inmóvil pudiste evitarme.
Qué si antes te hubieras muerto y no hubiera sabido de ti.
Me golpea tu risa de enfermo
que ya no se esfuerza en ocultar el mal.
Me golpean tus libros y tus hojas
y la pluma que ya no usas todas las noches me despierta burlona,
cruel,
cosquilleando en la nariz para expandirme de ti ya sin ti, ya sin ti
viejo cabrón qué huevos tuviste al morirte,
qué huevos para no evitar tus salidas y tus torpes aventuras.

11

Es tarde y tengo que dormirme. Ya es tarde para todo.

(1985b, p. 54)

Es un poema de insomnio, del hábito de pensar en alguien para combatir, para compartir una idea. Es la voz poética de Reyes subvirtiendo, como señala Castañeda, el lema del

movimiento del 68 “Sin perdón ni olvido”.⁵¹ En propias palabras del poeta: “no es tanto una elegía, para nada, es la expresión de otro tipo de amor, así como en el principio se habla de la relación, después se habla del amor fraterno, amor filial”.⁵² De hecho, no puede ser una elegía, a menos que ésta sea anticipada —un adiós equivalente a una muerte—, o bien que el detonante sea la noticia de una enfermedad, ya que Salazar Mallén muere en 1986 y el poema, con todo y dedicatoria, viene de diez años antes. Estamos antes bien ante una falsa elegía, un pastiche sobre un subgénero.

Por momentos estos versos recuerdan aquellas formas de halago que rayan con la blasfemia, o el reconocimiento a denuestos de un delincuente a otro, uno proscrito incluso de entre otros bandidos.⁵³ Un largo y discontinuo brindis, convirtiendo los apóstrofes en una perorata de cruda, de no poder creer que aquel ser a quien odias y admiras —un amigo— no esté más, ahora sí no esté más. En tal sentido, me apego más a las palabras del poeta en cuanto a que está más emparentado con los poemas de amor, que con los políticos: es un largo adiós y no un treno, una venganza y una burla llena de amarga admiración, que al cabo devino en un artefacto sonoro digno de ser conservado y releído.

En una nota a propósito del fallecimiento del escritor veracruzano, una figura contradictoria, atrabiliaria y que recorre desde Contemporáneos hasta la mitad de los años 80 la cultura

51 Eva Castañeda, “En la orilla del canón: Jaime Reyes” en *Cuadrivio*, 16 de diciembre de 2012, si bien actualmente la página ya no está disponible en esa dirección, pero sí en: <http://sol-negro.blogspot.com/2013/10/en-la-orilla-del-canon-jaime-reyes-por.html>

52 .García Flores, 1978, *Ibid.*

53 Eva Castañeda (Locus cit.) resalta la coloquialidad del poema y la trasfiguración del lema referido. Para Vera García (2013), es un símbolo de la nada. Me resulta difícil leer este texto de otra forma que muy cercano al insomnio, al alcohol, a la complicidad y el rencor, que desde una semiótica más compleja; lo veo como uno de sus poemas más viscerales, en ese interregno que viene del desamor o la muerte: eso es algo, sólo se siente como la nada. (La elegía del desprecio, un encuentro entre Jaime Reyes y Rubén Salazar Mallén. Documento Web: https://www.academia.edu/7146753/La_eleg%C3%ADa_del_desprecio_un_encuentro_entre_Jaime_Reyes_y_Rub%C3%A9n_Salazar_Mall%C3%A9n).

nacional, como un marginado, como un auto-marginado y, al cabo, como un gran nihilista, se menciona a Jaime Reyes como uno de sus asiduos amigos.⁵⁴ Si hay dolor en este poema, viene de la amistad: ese es el tema, su amistad rayana en odio.

Entre los artículos que el poeta conservó, de entre en el material que revisé, están dos artículos que cito enseguida y que pueden ampliar nuestro juicio sobre la relevancia de este poema y la ponderación de su clara dedicatoria. Uno de ellos es de Evodio Escalante en *unomásuno*, quien menciona a Jaime Reyes, señalando lo anterior: “Como revancha, y sin que le falten razones para ello, el ‘viejo carajo, viejo del demonio’, como lo llamó Jaime Reyes...”, en cita textual a este poema, y en un texto que es más bien laudatorio de Salazar Mallén, deseante de que se revalore su obra y compleja figura.⁵⁵

En cambio, también hay en el mismo diario lo que sí, por su cercanía con la muerte del autor, es una despedida y una virtual respuesta, al menos en esta percepción de lectura, de aquel texto de casi diez años antes de Reyes, y que recapitula, a partir de *Al vuelo es espejo de un río*, la obra bien conocida por ese canijo maestro, dándonos una interpretación distinta de ella; cito:

Con esta última obra, Reyes había interrumpido su trayectoria poética. Fue *La oración del ogro* un ambicioso experimento literario que, participando del panfleto y de la crónica, buscó vanamente la poesía. Parece haberse perdido para siempre el poeta de *Isla de raíz amarga, insomne raíz*: Reyes se había vuelto contra sí mismo, empujado por preocupaciones ideológicas.

Afortunadamente, esa desviación de Reyes en su creación poética fue solamente aparente. El poeta resurgió en *Al vuelo el espejo de un río*. Su fuerza, su ímpetu, su cólera no había desaparecido, sino que callaban un momento. Y Reyes volvió a ser el “poeta rabioso”, llamado así por sus compañeros de aulas. Pues él se inició en la poesía desde que era estudiante de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

(...)

⁵⁴ Federico Campbell y Armando Ponce, “1905-1986 Rubén Salazar Mallén: entre el escándalo y el olvido” en *Proceso*, 28 de junio de 1986.

⁵⁵ Escalante, Evodio. “Salazar Mallén: escritor inoportuno”, *unomásuno*, 14 de julio de 1985, p. 18.

Si parte de los objetivos de este capítulo es el de recopilar la recepción, estas líneas son cruciales, pues implican una lectura de la mayor parte de la obra que tratamos aquí: la de una línea de altura poética, interrumpida por el afán panfletario, al que se juzga fallido. No lo dice un purista de la poesía —de acuerdo con Escalante, es quien aventuró señalar que lo importante de *Contemporáneos* son más bien sus prosistas— ni de alguien ajeno a la militancia radical, y quien tampoco esconde la subjetividad de conocer de forma profunda al autor sobre el cual trata su reseña. Sigo con la cita de Salazar Mallén, quien menciona —aunque en cierta medida suena a una delación— como el primer libro de Reyes iba a llamarse:

Nunca vio la luz **La sarna de Dios** [sic.]. Se hundió en la incipencia, como aquellos poemas amorosos en que Jaime Reyes apuntó (apuntó apenas) a la poesía. Eran poemas de amor dedicados a una imaginaria Laura, que Reyes había inventado para su propio consumo, porque por aquel entonces estaba convencido de que un poeta que no ama a una mujer no es poeta.

De lo anterior resuena una polémica particular entre dos amigos, una contestación largamente añejada por un hombre cerca de morir, y resalta, además de haberlo conservado, el que Reyes ya no volviera en vida a publicar. También el hecho de que la reseña sea a causa de la publicación dual de ambos poemarios, como juntando el mismo hálito interrumpido que menciona Mallén.⁵⁶ Entre el material al que tuve acceso, en una lectura pública, cercana a 1985, que conservaba en un casete, Jaime Reyes seguía leyendo de forma pública fragmentos de “Sin perdón ni olvido”.⁵⁷

56 Salazar M., Rubén, Opus. Cit. En este mismo artículo, en el párrafo de cierre reitera: “El poeta se ha recuperado. No es imposible que, dado su carácter, vuelva a la experimentación de La oración del ogro; pero del momento está en su línea, en ese impulso que hizo ver en él a uno de los posible grandes poetas de México.” Vale señalar que el artículo se publica apenas unos meses antes del deceso del autor de Coatzacoalcos, Veracruz.

57 Christopher Domínguez, en “El ogro en su isla” (Op. cit), también precisa sobre que: “En efecto, La oración del ogro carece de la fuerza y el ritmo del primer libro de Reyes”. No obstante, en su

En contraparte, resuena aquella apuesta de poesía testimonial que menciona Castañón — y de la que se trata ampliamente en otro capítulo—, pues justamente *La oración del ogro* es el libro de Reyes en que el testimonio, por sí mismo, apenas transfigurado y, no partiendo del yo, apuesta a ser poesía: en algún momento se habrá discutido eso entre los odiados amigos, pues es claro que el texto del veracruzano no está desprovisto de un más tenue y rancio reproche. El viejo rebelde respondió las invectivas en tono menor, reconociendo la altura de las mejores letras en su amigo, sí, y festejando su regreso, pero catalogando su experimento pasado como fallido en lo poético, al igual que en géneros periodísticos.⁵⁸

No dudo que las meditaciones del “maestro del carajo” entre la valoración propia de su propia obra, pues incluso Reyes entre sus notas conservaba la preparación de una entrevista que Carlota Villagrán haría a Salazar Mallén, en apariencia años antes del artículo citado, con anotaciones de Reyes, lo que puede consultarse en el apéndice documental, ya que es revelador del autor de *Cariátide*, pero más aún de las relaciones de Reyes y el conocimiento agudo de la obra de aquél.

último párrafo, Domínguez abiertamente prefiere la provocación, a costa de lo imperfecto: “Los viajes de Jaime Reyes de la formación poética al dictado en prosa en *La oración del ogro* podrán presentar caídas, pero resalta una constancia. Debe quedar claro que no estamos haciendo una elección. Una poética como la de Reyes es tan necesaria para la literatura mexicana como la de quienes siguen haciendo y deshaciendo los entuertos del lenguaje y de la condición humana. Tomar partido como principio, ya sea por los poetas del llamado cultismo o por los de la llamada calle y oponerlos como vías estéticas e incluso éticas, de imposible convivencia, es dar la espalda al valor histórico y moral de cualquier literatura: su inspiración polifónica.”

58 Francisco Hernández, en *El Semanario cultural de Novedades* (“Jaime Reyes o el nuevo desaliento”, 190, 8 de diciembre de 1985) afirma que ese desaliento de la poesía reyesiana es justamente uno de los factores por los que los jóvenes acudían a él.

Y oscuro persevero continúo

Lo anterior sirve como bisagra para pasar ahora a comentar algunos de los estudios académicos sobre el poeta que en años más recientes se han producido en la UNAM o en colaboración con ella, gracias en buena parte a los integrantes del Seminario de Literatura Mexicana, con algunos incluso coincidí en seminarios de maestría, en coloquios y aulas: su trabajo colectivo representa un renovado interés por las letras de nuestro autor y de la poesía de las últimas décadas del XX, con perspectivas distintas a la de su propio tiempo.⁵⁹ Para utilidad de este capítulo, también es espacio para ampliar y distinguir distintos momentos de esta obra, contrastando estas distintas lecturas, a décadas de su publicación original, pues si el ascenso de Jaime Reyes fue fulgurante, no mucho más se añadió sobre sus letras en un buen periodo, posterior a su muerte.

En su tesis doctoral, Israel Ramírez toma como punto de partida el ritmo poético y la idea de que las manifestaciones contemporáneas de la poesía —a partir e las obras de Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes—, particularmente aquellas que asumen como forma de expresión el versículo y el verso libre, no pueden ser leídas ni estudiadas a partir de los conceptos clásicos de la métrica, pues de origen fueron escritas con otra intención y otra sensibilidad.⁶⁰ Esto se debe a que, a partir de la irrupción de las vanguardias literarias del siglo XX: “los rasgos sintácticos, semánticos y visuales contribuyen en la construcción del poema”, a diferencia de lo que ocurría en la poesía de versos “medidos” (49), por ende, conceptos como el del encabalgamiento —propio de la poesía clásica, centrada en la métrica—, deben ser entendidos desde otra perspectiva: donde hay una

59 De hecho, los miembros de este seminario reeditaron una serie de títulos de poesía, El Archivo Negro de la Poesía Mexicana: en esa colección se reedita *La oración del ogro* (Conaculta, 2014), con prólogo de Eva Castañeda, antes citado. Para una reseña de la colección: Sánchez Prado, Ignacio. “Las otras poesías mexicanas” en *Confabulario*, suplemento de El Universal, 22 de agosto de 2015.

60 Ramírez, Israel. *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes*. México, UNAM, tesis doctoral, 2014, p. 8-17.

“discordancia verso-frase o verso-sintaxis”, en el verso libre, debe plantearse una “discordancia línea tipográfica-sintaxis o línea tipográfica-frase, pues ya no interviene para nada el metro del verso” (78).⁶¹

Ramírez subraya que de nada sirve un conteo silábico ante la mayoría de los textos poéticos de Jaime Reyes, cuando las mismas líneas en su forma visual y su ritmo parecen requerir, pues nacen de otra vertiente, muy distintas herramientas de análisis (270); para ello, este crítico apunta hacia elementos como la coloquialidad y la anáfora, pero llama la atención también cuando señala que este carácter coloquial en Reyes adquiere un tinte particular, pues, a diferencia de otras manifestaciones coloquiales, como Jaime Sabines, en las que “...muchas veces el sentido literal es precisamente fundamental en la interpretación, sin embargo, en Reyes el contenido ‘directo’ se modifica ante nuestros ojos al ser presentado de una manera que propicia que la claridad se transforme en misterio” (276).

Concuerdo acerca de que en obras como las que motivan estos trabajos, las preceptivas estilísticas apenas fundamentaron su estética, pues si bien la estilística puede aplicarse a cualquier texto poético, no es parte del horizonte *poietico* ni del *ahiestetico* de un poeta obsesionado con el registro del presente y la experimentación sonora en los textos.⁶²

En cualquier caso, en la visión de Israel Ramírez, para el poeta no se trata de una ida y vuelta de la métrica tradicional, sino de que el poema contemporáneo —y esto es claro en Reyes— supone también no una preceptiva al receptor —en los términos de Jauss—, sino

61 Esto debe entenderse dentro del análisis métrico, pues, visto de manera sincrónica, Israel Ramírez aclara —siguiendo a Antonio Quilis— que precisamente el encabalgamiento es una de las causas que da origen al verso libre: “...recordemos que en la poética clásica dieciochesca de Boileau este recurso era mal visto desde la perspectiva preceptiva, pues se creía que debía existir correspondencia entre la sintaxis y el sentido para configurar lo que se conocía como ‘verso’. Hoy en día, el encabalgamiento no sólo ha fracturado al ‘verso’, fracturó también a las estrofas (o a las unidades que organizan al poema).” Opus cit., 278.

62 “Introducción” a *La oración del ogro*. Op. Cit. Encuentro interesante la afirmación que hace sobre el uso de los pronombres y el enemigo, con el nombrar e individualizar a los cercanos o a las víctimas, pues me lleva al tema posterior de la identidad y la ética.

una adaptación a una nueva realidad y distintas formas de lectura, sensibilidad y escucha contemporánea. Linda con el apremio del testimonio y pugna por asentar lo hecho, por registrarlo, como en el periodismo y su historicidad hormiga: añade acción al carácter apelativo intrínseco del texto. Añado que no puede ser inmutable escribir para quien frecuentaba bibliotecas o salones, que para quien lee en el metro, en la misma ruidosa facultad, aunque los vecinos innumerables le suben a la huaracha o cuando hay madrazos justo afuera, que en un espacio propio y propicio; los usos de los mass media y el afán explícito de los usos coloquiales son bien numerosos en sus letras.

Otro autor a comentar ahora es Jorge Aguilera López, quien integra a Jaime Reyes como uno de los poetas que conforman un “nuevo canon poético”⁶³ y también de aquellos que más notoriamente continúan la tradición de la poesía con compromiso político en México, no obstante el desencanto generalizado en la generación que comenzó a escribir en los años setenta, desencanto y militancia que se mantendría hasta el final de siglo. Si bien Aguilera no lo menciona en su tesis de maestría, donde delinea definiciones de poesía social, poesía política y poesía comprometida a partir del caso de Enrique González Rojo, en la poesía de México que tiene como contrapartida la antología de Paz, Chumacero y Aridjis (otro “poeta joven”), punta de lanza de una estética diletante en la que la política estaba proscrita, o dicho de otro modo, propugnaba una poesía depurada de asuntos no intrínsecamente estéticos.⁶⁴ La poesía no sólo discutía sobre si versar o no de política, sino que ello mismo era una discusión estética; pero también política: Reyes, como ya hemos visto, no era ajeno al interés editorial de México, más allá de ser autor y editor, dentro de su trabajo en la UNAM; a mi parecer tenía claro que no sólo se peleaba gloria, sino espacios

63 Aguilera L., Jorge. “La musa ya no canta, ahora postea” en *Sapiencia*, No. 6-7, UAM Azcapotzalco, México, 2011, pp. 75-87.

64 El autor resume las características de la poesía “política” o “comprometida” (Aguilera incluye ambos términos para la misma categoría): “...el compromiso directo con la realidad, la asunción de tal compromiso como actitud ética, la necesidad de comunicación, la búsqueda de salvaguardar lo específicamente poético”. Aguilera, J. *Más allá e la marginación existe la estética...* México, UNAM, 2010, Tesis de maestría.

concretos de empleo, difusión y, derivado de ello, una visión de país desde el mundo de las letras mexicanas: un animal político .

Esa polémica de administración y línea cultural sustenta esos términos, a partir de la proscripción de facto y su ruptura, pero también de lo experimental y, por ello, propiamente poético, para el caso mexicano, pues más allá de que sea plausible una afirmación como de que se trata, en términos generacionales amplios de “poesía cívica”⁶⁵ —el mismo movimiento de 1968 demandaba en principio mecanismos democráticos; la resistencia es cívica, por necesidad—, el término termina por quedarse corto para representar de Jaime Reyes la virulencia hacia los otros, hacia sí mismo o el apremio y completa vulnerabilidad, individual o colectiva de su testimonio, la algolagnia de su confesionalidad.⁶⁶

Si re-ilustramos aquellos años, la actitud y aliento —y desaliento— en las obras era tan político como la percepción de que el Estado era perfectamente capaz de mostrar represión policiaca y aún militar, flotaban en la UNAM sospechas de espionaje y porrismo; había canibalismo sindical y académico, por no mencionar ser un sector al tanto de la violencia y el conocimiento de los hechos en los regímenes totalitarios, principalmente de Latinoamérica —más y mejor reseñada desde los medios a que acudía el autor—, situación cercana a los activistas de izquierda: los poemas de *La oración del ogro* son un recordatorio de esta percepción —quince años después de aquel 2 de octubre—, de que la causa de aquello persistía, que no había terminado.⁶⁷

65 Ballester, Ignacio. Locus cit.

66 El término “agolagnia”, como la define Vicente Quirarte: “...una visión erótica, una sensibilidad perversa donde placer y dolor, amor y odio, ternura y sadismo aparecen combinados” (1990:100).

67 Esta noción de alerta de la prevalencia de las arbitrariedades tiene antecedente en José Revueltas, quien previo a los hechos de octubre del 68 avizoraba la represión y “...fue de las pocas personas en México a quien no lo tomaron totalmente desprevenido los sucesos del 68, su previsión se sustentó, en este caso, en una excelente capacidad práctico-política”, como señala Roberto Escudero —amigo de ambos— en el “Prólogo” a Revueltas, José. *México 68: juventud y revolución*, México, Era, 2013, p. 11-18. Entre los documentos del material del poeta, está el número 3 de la revista *Territorios*, de la UAM-X, Julio-Agosto, 1980, dirigida por Escudero, donde

La lucha política entre poetas mexicanos tampoco es un fenómeno sin antecedentes previos al 68, más bien es continua, pero es innegable que ese hecho extra-literario en principio representa un parteaguas y posteriormente un tema generacional de un modo que no puede obviarse y que lo emparenta a la literatura dimanada de otros conflictos violentos, quizá, a nivel literario, a nivel nacional, de forma tan decisiva como la literatura de la Revolución; más allá de lo anterior, en la entrevista citada el poeta manifiesta no estar más de acuerdo con el nihilismo ni con la desesperanza con que cierra su poema; ahondaremos más en otro capítulo sobre la concepción histórica del poeta, presente en sus textos, preocupaciones teóricas y quehacer cotidiano que admite y lo define.

El poeta actuaba en función de reproducir para que el poema sea otro en cada uno que obligue a leerlo, y como un activista sabe que debe repartir mil volantes antes de que alguno halle un receptor propicio. *La oración del ogro* es documental, pero la provocación dentro de la poesía sí es mayúscula: es un mitin; el riesgo de fracasar se compensa con lograr arrojarlo a las caras de los rivales: político, hacia dentro del mundo poético.

En tal sentido, Eva Castañeda identifica a Jaime Reyes a partir de la aversión contra la tradición esteticista de la poesía mexicana en los años setenta, que tenía como uno de sus puntos conflictivos el papel del autor y de la literatura en la vida política de México. A partir de ese deslinde, en un texto a propósito de *La oración del ogro*, Castañeda señala que dos: "...estrategias ordenan (...), apropiación y reescritura. Ejes a partir de los cuales, el libro se construye, lo que permite que el discurso poético eche mano de lo tradicionalmente considerado como no poético".⁶⁸ Subraya también que se utiliza recortes de periódicos, que el collage y el *cut-up* son técnicas clave en este poemario, reflejos a su vez de los oficios

Reyes publica un poema ("Rostros de polvo, lapidaria..."; 67). De manera complementaria, cito que Reyes publicó también en *así es* [sic.] del Partido Socialista Unificado de México (PSUM), en el número 1 (28 de enero-4 de febrero de 1982:15), "Retrato de sociedad", también fragmento de *La oración del ogro*.

68 Castañeda, Eva. "La transgresión poética de los setenta" en: *Destiempos, Revista de curiosidad cultural*. 29, 2011, consultado en: <http://www.destiempos.com/n29/castaneda.pdf>

gráficos-editoriales, de recortes y tinta, pizarrones atiborrados, el de las galeras y los mimeógrafos, que es parte de la formación periodística y editorial de Reyes.

En su tesis doctoral,⁶⁹ Castañeda abunda en que este libro representa una “dislocación de la coloquialidad” en la poesía mexicana, para lo cual recurre al término “híbrido”, como una “diversidad de significados que se contraponen unos a otros”, al igual que una mezcla de géneros literarios y registros discursivos (171-172) concepto que condensaría el sentido de lo fragmentario.⁷⁰ Las afirmaciones sobre la reescritura fragmentaria y lo híbrido como concepto es cotejable con evidencias en el archivo del poeta de un trabajo de preparación arduo para *La oración del ogro*: no fue en lo absoluto un libro improvisado: hay un trabajo de composición detrás, aún en los transcriptivos hubieron borradores múltiples; fue un acto largamente planeado que incluyó en algún momento trabajo escritural, sonoro y gráfico, lo cual, por ende, también lo colectiviza en su creación y reproducción.

Sin embargo, las múltiples versiones de poemas de *La oración del ogro* por separado confirman que es quizá éste el poemario donde el concepto de la unidad es parte integral de su concepción en la subversividad en los poemas transcriptivos, también por su método. No obstante, tomando en cuenta que la unidad, principalmente como poemario, fue para él

69 Castañeda, E. *La coloquialidad poética: una caracterización a partir de la poesía mexicana contemporánea*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Letra. México, UNAM, 230 pp.

70 Esto me lleva a señalar el punto común de lo fragmentario en Reyes y Mario Santiago, aunque de forma tan divergente del mismo término. Une a los dos poetas —Reyes y Santiago—, de un modo casi opuesto, y sin que ignore el influjo epocal, la fragmentariedad: Mario Raúl Guzmán señala sobre Mario Santiago que: “Le faltó humildad para darse cuenta de que se regodeaba ad nauseam y despilfarraba sus hallazgos.” En: “La bendición de la insensatez” prólogo a Santiago P., Mario. *Jeta de santo*. México, FCE, 2008, pp. 9-21. Sobre ese depilfarro de hallazgos, ver. Fabre, F. *Arte & Basura. Mario Santiago Papasquiaro*, México, Almadía, 2012.

Cabe aquí referir a las palabras de Christopher Domínguez, contra Mario Santiago y contrastándolo con Reyes y Guillén: “Para poesía arrabalera y deprecatoria, prefiero la de Jaime Reyes (1947-1999) o la de Orlando Guillén (1945).” De: “All work and no play makes Jack a dull boy”, en *Letras Libres*, 13 de junio de 2016.

perdiendo importancia con los años, y quizá fue una limitación de autor, si tomamos en cuenta lo dicho por Salazar Mallén, y la existencia de aparente proyectos de poemarios que al fin fueron deshechados —como veremos en el próximo capítulo—, publicados fragmentariamente, y como parte de libros muy distintos a su origen, además de que lo confirma el mismo Reyes, a razón de *Isla de raíz amarga...*, en la entrevista de Radio UNAM. Así, la fragmentariedad no siempre es un ataque a “la unidad” conceptualmente,⁷¹ y que la corrección en fases a lo largo de los años de los poemas, contrasta con la composición heterogénea de sus poemarios.

Si la poesía comprometida busca eficacia comunicativa, para la poesía testimonial es una condición determinante, en tanto la urgencia es mayor, puede ser de hecho el único recurso que queda por apelar: el oído de alguien. Preservar aquello que es poético, como en la poesía política, en lo testimonial conlleva los riesgos del panfleto, pero también de la catarsis crasa sin trascendencia con el paso de los años; sin embargo, como vamos reseñando, más allá de la apuesta estética, y por supuesto donde encuentran una individualidad de autor, incluso en la voz cedida, es en la sonoridad, como ya han

71 De “La ciudad destruida” hay otra versión, aparentemente también de una exposición homónima, también en colaboración con el mismo Pablo González de Alba, pero editado por la Universidad Autónoma de Puebla, sin año, aunque con la fecha de la inauguración, pero no el día, para el 11 de noviembre. Hay una versión también de “El campo destruido” en *La Cultura en México, suplemento de Siempre!*, 1559, Mayo 11 de 1983, con fotos de Miguel Bracho, pp. I-V. En el suplemento *La Cultura en México*, en *Siempre!* (1519, agosto 4 de 1982, pp. II-V), publica “Retrato de sociedad” con dibujos de Fons Van Woerkom; el título que utiliza aquí lo usa de forma genérica para la publicación de fragmentos de ese libro en distintas revistas; de hecho, al final de esta publicación, se menciona: “Del libro Retrato de sociedad (1) [sic], que próximamente publicará la Coordinación de Extensión Universitaria de la UAM-Iztapalapa.”, lo cual al parecer no sucedió, sino que se subsumió todo en *La oración del ogro*. Ya para el número 1598, de febrero 8 de 1984, en *Siempre!*, publica fragmentos, con el título “De la oración del ogro” (avisado que se publicará en *Era*, ya con ese título), y con ilustraciones del caricaturista Naranjo. Para complementar este amplio, pero no total recuento de sinergia con lo visual en la poesía de Reyes, comento que *Un día un río* es ilustrado con un óleo de Jorge Tacla.

comentado varios autores. Roberto Cruz Arzabal escribe, a propósito también de *La Oración del ogro*, sobre la indisoluble mezcla entre el sentido y la musicalidad en su obra:⁷²

Por otro lado, la lectura poética, musical y espacial de los poemas provoca el reconocimiento de la experiencia límite, una experiencia estética empática o catártica en la que por medio de la revelación que otorga el fraccionamiento discursivo el lector puede formar comunidad con el poema como objeto estético, con los enunciantes como representaciones sociales; la experiencia estética funciona también como comunicación corporal, los espacios vacíos del poema en su espacialidad y de la enunciación en sus interrupciones generan un contacto sensorial entre el lector y lo que lee.

Un apunte interesante que conduce a señalar, en concordancia con el emborronamiento como un método de composición poética, que esos espacios vacíos crean improntas, algunas de ellas no perceptibles para el lector. En poemas como “El campo destruido”, esos blancos en el espacio del poema son la marca no de la autoría —ésta reside en su firma y de origen es provocación literaria—, sino del papel del poeta: el silencio es su presencia junto a los desarraigados, en estos textos; de hecho, si atendemos las distintas versiones de algunos de los poemas de este libro, la perfección al imprimir los espacios es accesoria. Cito otro texto de Cruz Arzabal:⁷³

Decía que Reyes fue a su modo un vanguardista de la forma que no se separó de la militancia pero que tampoco la elaboró mediante manifiestos. Frente a la política de las vanguardias históricas, el proyecto de Reyes pertenece a lo que Roberto Espósito denomina lo impolítico, no la negación sino la vuelta a la raíz. Si la raíz de lo político está en el espacio creado por la comunidad, a partir de *La oración del ogro* creo que la comunidad contemporánea, desobrada y derramada en la multiplicidad de las identidades inestables, ya no se abre como un horizonte posible sino como una

72 Cruz A., Roberto. “La epísteme ficcional, ficción y discurso en la poesía de Efraín Huerta y Jaime Reyes”. Ponencia presentada para el XV Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea “La Revolución en literatura”. El Paso, Texas, marzo de 2010.

73 Cruz A., Roberto. (s/f) “La oración del ogro: de la comunidad desobrada a la comunidad demandante.” En *Tierra Adentro*: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-oracion-del-ogro-de-la-comunidad-desobrada-a-la-comunidad-demandante/>

reconstrucción necesaria para la visión de otro horizonte. La comunidad es demandante porque es la instauración de sí misma, y también su contingencia.

El párrafo (final de su artículo) relaciona este poemario, de forma comparativa, en un contexto más amplio que el nacional, en la poesía testimonial, de donde este estudio también parte en una vertiente. El término “impolítico”, como regreso al germen de la organización humana, ilustra también esa distinción entre lo momentáneo de los textos transcritivos de este libro, como de los relacionados al movimiento del 68, donde lo testimonial y la resistencia sustenta por sí lo político, de aquellos como “La Tora”, o algunos poemas de *Un día un río*, para indagar sobre esa “vuelta a la raíz”. Sin embargo, conforme avanzamos en el detalle de su lectura, se constata que no es sólo una voz y una temática, y que éstas tampoco son monolíticas: hay diferencia entre el compromiso, lo militante, lo político, lo testimonial y la provocación poética.

En cualquier caso, volvemos a que el poemario como base es un acercamiento engañoso en este poeta, y que la transversalidad y las relaciones poemáticas son vertientes de estudio más acordes a su poética.⁷⁴ Esto lleva también, extrapolando a la poesía de esa generación, a la mencionada necesidad de incorporar un inédito horizonte en el que esos poetas crecieron, el que incluye la vida sonora y tecnológica, la cultura popular, así como la relación con otras artes.⁷⁵

74 En este sentido, me causa curiosidad que se mencione: “El asunto del poemario es un tema repetido en la poesía occidental, desde Catulo [sic.] hasta Eduardo Lizalde y Jaime Reyes”; especulo que se refiere justamente a la carencia de unidad del poemario. Bravo, Roberto “La apuesta de Rubén Bonifaz Nuño”, en *El mollete literario* (página web), febrero del 2013.

75 Cruz Arabal, Op. cit. *Visión y posibilidad: aproximaciones a la poesía de Coral Bracho y Jorge Esquinca desde las poéticas visuales*. México, UNAM, Tesis de maestría en Letras Mexicanas.

Como repetida invocación

El trabajo de composición radical implica potencialmente una transfiguración mayor: el experimento del artefacto poético, más que el conjunto de poemas, es lo que parece invitar a su uso más allá de la lectura. En este apartado incorpo la música popular, principalmente el rock urbano, como en cuanto a la relación con los poetas de esta generación, así como un elemento conformante del nuevo paisaje sonoro de la ciudad, también parte de la percepción estética y recepción poética en la actualidad, de manera tangible; aquí reseñamos algunos acercamientos del poeta, en intención e interacción, con cantautores mexicanos de los años ochenta del siglo pasado, cuya importancia aún está por escribirse, pues por fortuna muchos de ellos continúan creando a la fecha.

El control de Estado sobre los medios electrónicos era aún más hegemónico que por sobre los medios escritos, y la música propugnada por sus monopolios moldeó de forma definitiva la percepción del arte de esas generaciones: aislarse de ello era aislarse de la masa y requería un esfuerzo no menor; para un habitante de vecindades y unidades habitacionales, como Jaime Reyes ya era literalmente imposible no escuchar la radio popular. En el Distrito Federal se inhibía y perseguía de facto la música de rock en vivo, principalmente en español, pues se le identificaba como inspiración de rebeldía, por parte del Estado Mexicano, las concentraciones de jóvenes enardecidos sí eran una preocupación policiaca, más a partir de 1971.

Se conforma entonces un fenómeno de rock urbano entre los jóvenes marginales, no sólo como respuesta a esa discriminación de facto —a la que iba aparejado un aspecto agresivo en respuesta—, sino como una seña de identidad entre sí que unía, agrupados en bandas, a masas de jóvenes de toda la mancha metropolitana. De hecho, hasta casi el final de los ochenta, escuchar a grupos de rock requería ir a Tlaxtepec, a Naucalpan o Ecatepec: en el Distrito Federal sólo había ya algunos espacios cerrados, como algunos bares y recintos universitarios como el Foro Isabelino y, eminentemente, el Museo del Chopo, donde se originó también el legendario tianguis que nunca abandonó su homónimo de origen.⁷⁶

⁷⁶ Acerca de la historia del tianguis del Chopo y los fenómenos urbanos de aquellos años, remito a Agustín, J. *La contracultura en México*. México, Debolisillo, 2012.

Los nombres paralelos a esos hechos a nivel masivo van de Julio Iglesias, innumerables mujeres baladistas, a Luis Miguel y teniendo como apóstol a Raúl Velasco en un foro transnacional y aspiracional de América Latina, desde 1969 hasta 1998: Jaime Reyes, por ejemplo, duró menos de un año sin la sombra de ese programa en México, además en los hechos de esa prohibición no escrita que acendrababa sin saberlo el carácter insular ya mencionado de la Ciudad de México, el atraso en un género global y las resmas de un nacionalismo descascarado. Ver a este autor de una sociedad en vías de tecnologización sin ese aspecto, equivale a omitir aspectos de su educación formal o su proveniencia. Ver a México sin ese actor mediático también supone entenderlo de forma parcial, en forma análoga a no mirar lo marginal por razones inversas: por elitismo.

De manera clara, la imagen del poeta sería incompleta sin ese componente barrial que define su actuar y, en cierta medida, su personalidad; hay que incluirlo también como un personaje de aquella urbe que, era consciente de la marginación impuesta y el estigma de ella, en los niveles de joven, pobre, estudiante, comunista, greñudo y mariguano, sabía que era de muchas formas parte de una minoría: todo ello, estigmas en su propio lugar de nacimiento, e incluso para algunos espacios y grupos culturales. Y hacia el exterior, ser chilango. No en el sentido reapropiado y hípster de tiempos más recientes y café de mejor calidad, sino en el epíteto hiriente, como lo evidencian palabras de Pedro Damián, mientras compartían un “toque” en el Periférico, aún en su versión primigenia sin segundos pisos:⁷⁷

...nadie va a darle asilo político a los distritofederalenses cuando haiga aquí un movimiento de masas, nos espetó. Nadien, cabrones, nadien. Sociopolíticamente. Porque ¿saben de qué?, a unos nos tocó chingarnos, a unos nos tocó arrempujarnos los unos a los otros en los espacios desde en que nacimos, en las beneficiencias, en los solares, terminales de autobuses de tercera, rancherías; manque la vida nos cueste; porque no vinimos aquí, hasta acá, a hacernos bueyes; “ira estas manos, “ira...

77 Ibid, 2003. Damián defiende la vivencialidad y, añadido, las particularidades del testimonio de esa generación: “De la vida de los poetas es de lo que hay que hablar. Ya no de la obra, son de lo que ataca, de lo que determina, de lo que a todas luces oscurece o ilumina. De la cumbia maldita de la que estamos compuestos. Danzón en país maquilador y hartos de su pinche danzón mismo.”

En esta exposición brota más claramente otro vaivén que puede definir su obra: la consciencia tanto de la preservación de la palabra escrita como la fugacidad de su decir, que es menos poder en la memoria que en la comunión: en eso se emparentan en cierta medida los recitales de poesía con las tocaditas de rock, en tal contexto.

Jaime Reyes, después de su silencio editorial, siguió leyendo su poesía también en conciertos de rock, principalmente entre aquellos cercanos en tendencia y presencia a Rockdrigo, músico tamaulipeco de nacimiento (una de las definiciones populares de “chilango”), que hizo del *folk* urbano también vehículo de su poesía, que se ha vuelto para ciertos sectores culturales un emblema de culto de la megaurbe adoptiva.⁷⁸

Si bien es necesario señalar que este grupo tiene diversas etapas, como puede leerse en los testimonios de *Rupestre*, es difícil no imaginarse a Jaime Reyes identificándose en canciones de Rockdrigo, quien murió, como es bien sabido, en el terremoto de 1985, aunque su influencia es bien conocida hasta nuestros días, cuando no sólo siguen tocando músicos cercanos a él, como Roberto González, Roberto Ponce, Armando Palomas y Fausto Arreguín, entre otros, conocidos como los Rupestres —relacionados con ellos también Jaime López, Guillermo Briseño y más—, además incluso de homenajes musicales diversos en el transcurso de los años, que son a su vez reconocimiento, pero también cierre de esa etapa de influencia.⁷⁹ Más allá del “Profeta del nopal”, los contactos entre Rupestres

78 La definición del *Diccionario de mexicanismos* siglo XXI 2010 sólo habla de lo relativo al Distrito Federal, sin tomar en cuenta esta noción bien conocida; la definición de RAE tampoco es mayor. El *Diccionario del español usual en México* abunda en la llana definición, y pone como ejemplo: “¡Cómo son neuróticos los chilangos!, una actitud chilanga.” 427, 2009. Mejor referencia es: Zaid, G. “Chilango como gentilicio” en *Letras Libres*, Noviembre de 1999. Sobre la relación de Jaime Reyes con la música, me baso en las conversaciones presenciales, por correo y mensajería que tuve con Raúl Silva, Rafael Catana y Carlota Villagrán.

79 Pantoja, Jorge y Raúl Silva. *Rupestre*. México, Conaculta, 2013. Es una trilogía que incorpora un cancionero y un documental.

y Generación del 68 han sido vastos.⁸⁰ Baste aquí citar un párrafo, sobre las afinidades tempranas (y eclécticas, para algunos), de uno de los cantautores más importantes y añejos del movimiento, además de locutor en *Radio Educación* por muchos años, Rafael Catana:⁸¹

Hacia una vida común y corriente a partir de mi trabajo artístico, descubriéndolo y aprendiendo a componer canciones, buscando entender cómo se hace una rola y cuál es el patín de esa creación: el texto y la música, algo que a lo mejor nunca he aprendido a hacer correctamente. Viajé a Centroamérica haciendo teatro con una bola de locos y nos tocó estar cerca de la Revolución. Luego conocí a los infrarrealistas y a una generación de poetas hermanos: Ricardo Castillo, Beatriz Stellino, Pedro Damián, Silvia Tomasa Rivera, Hermann Bellinghausen, David Huerta y mucha gente con la que comencé a formar mi familia, una gran familia que ahora tengo. Soy de una generación con mucha suerte, mucha química, vibra y energía, en el sentido del rol, el viaje, el movimiento y los movimientos sociales.

Entre los documentos que pude consultar, el poeta conserva lecturas de poesía en público con Ricardo Castillo, entre otros poetas, y éste también tuvo una colaboración cercana con varios de estos artistas y cantautores, en espectáculos que combinaban teatro, música y poesía, en los que tengo entendido que llegó a participar también Jaime Reyes.⁸² Entre los

80 En Pantoja, *Ibidem*, 2013 “Un gato de corazón púrpura”, responde Rafael Catana: “Mario Santiago y Rockdrigo jamás hicieron buena química. Cuando se conocieron en mi casa hubo un choque eléctrico: punta contra punta. No se dio un entendimiento ni un encuentro sino más bien una especie de odio entre ellos, pero sin violencia. Cada uno, con su tremendo ego, quería brillar más que John Lennon; algo realmente imposible.” en *Rupestre*, op. cit., pp. 51-68.

81 Catana, Rafael. Mensajes electrónicos vía Facebook, 10 y 11 de diciembre de 2010. Conversación telefónica | 11 de febrero de 2011. Para este trabajo, intercambié mensajes con Rafael Catana, me comentó que había material adicional con la voz de Jaime Reyes en *Radio Educación*, así como de forma general su relación con este grupo de artistas. Un testimonio sobre la relación directa de Reyes con grupos de rock mexicano, la leemos de José Cruz, líder de Real de Catorce, en “Sigue con tu ruido eterno” en: <https://www.kehuelga.net/spip.php?article2440>

82 No lo señalan ni en la literatura rupestre, ni en la de los Infrarrealistas, sin embargo todos ellos testimonian su cercanía. En el listado que da Catana se mencionan amistades que datan del

recortes de prensa del archivo del poeta, también destacan —aunque quizá como coincidencia— notas sobre Rockdrigo y los Rupestres (en *unomásuno*, *La Jornada* y *Tiempo Libre*, por ejemplo). No se integró formalmente en ese movimiento, tampoco, pero las apariciones públicas, las amistades en común y la sinergia con la música también tocan el tema de sus distintas voces y ritmos de habla. Es un autor que se refleja lo mismo por afinidades que por equidistancias con estos personajes, al igual que con aquellos denominados “Infrarrealistas”, otro punto que unía la bisagra que han representado los Rupestres en estos años.⁸³

En gran parte de su obra poética, la anáfora, además de en lo textual, se percibe en la percepción de esa frase gritada entre la masa que todos replican en respuesta, al pie de una tocada o en una marcha: en laica comunión, no desprovista de una pulsión erótica y ritual, presente en sus textos. No obstante, la baja incidencia textual de la música como

movimiento y relaciones sentimentales, sin que él aparezca. En alguna conversación que tuve durante esta investigación, alguien tardó algunos segundos en reconocerlo y al fin dijo: “Sí, ya recuerdo: es el chavo callado que venía con Silvia” (ver. Silvia Tomasa Rivera, “Un actor de violencia” en *Proceso*, diciembre de 2003. ; “Jaime era muy callado”; “Claro que platicamos, pero te advierto que Jaime no hablaba mucho”, son otras respuestas que recibí.

Acoto aquí que el mismo Rafael Catana ha publicado en forma de poemas en colaboración con este grupo de creadores: Ver. Catana, Rafael. “Los pájaros de la cervecería” (y otros seis poemas) en *La zorra vuelve al gallinero*, 2, 2000, 12-14.

83 Por ejemplo, en otro número de *Deriva*, de donde cité a Pedro Damián previamente, revista cercana a los Infrarrealistas, publican a Jaime Reyes (con ilustración de Omar Soto) en la portada, un número que es una antología de poesía a la embriaguez. También han sido publicados textos del poeta en *La zorra vuelve al gallinero*, revista de dirección colectiva, entre otros de Pedro Damián y Mario Raúl Guzmán, como señala Bellinghausen en otro artículo: “Los muertos que vos matasteis.” en *La Jornada*, 17 de diciembre de 2018.

En cuanto al peso de la música en los Infrarrealistas baste leer sus poemas; por señalar un ejemplo, ver: “Neuma” (prólogo a Santiago P., Mario. *Respiración del laberinto*, Cuernavaca, La rata cartonera, 2010, pp. 7-9.) de Pedro Damián, donde en tres páginas va del jazz, al rock, ampliamente, y a Chava Flores.

tema y mención en la obra de Reyes es significativa. En buena medida la omisión fue parte de sus correcciones, pero también entreveo que, en aquel tiempo, la música que se te imponía desde fuera y a partir de los monopolios mediáticos también era algo a lo que se debía resistir —aunque al cabo, a estas alturas, mucho de ello también forme parte ahora de nuestro horizonte estético— y precisaba de no poco esfuerzo; el poeta depura sus textos de lo que no es su voz o el habla, una suerte de mandato coloquial.⁸⁴

También parte de esta obra, es lo que esa repetición externa provoca en el poeta. Es algo que avista Monsiváis:⁸⁵

En la tierra baldía se ha instalado una colonia popular, y sus habitantes decoran con maleza y círculos de inacabamiento las casas que lentamente van surgiendo, con imágenes restallantes, recuerdo de escenas que de tanto repetirse nunca son las mismas, agua sucia y torrentes de agua ígnea, video-clips de violencia y domesticidad, escenas de la calle atisbadas en el televisor de los recuerdos cancelados (...).

El anterior pasaje también me recuerda a Jaime Reyes, en la orilla, pero en medio, y reflexiono que no es ajeno a la fascinación por comulgar con la masa con bajo perfil, o sumado a la lista de colaboradores en un evento solidario, o preparado para el “palomazo” en una tocada. El poeta también busca ser de las voces incontables de entre la que surge el grito que se lematiza y se condena a ser significativa múltiple en cada escucha, como a tener significados distintos en cada reiteración de la rola, el poema u otras formas de comulgar el ser la masa, como en “Los amorosos”: un clásico en el sentido del rock.

84 Cito los versos de Víctor M. Navarro (Locus cit.), con motivo del deceso de Jaime Reyes: “Aún no sabía que estabas muerto/ pero la vieja vecindad de Mixcoac/ las fiestas la fogata la poesía/ los Rolling con cigarrillos al atardecer/ empaparon de sonámbulos amorosos/ los minutos que caminé en sentido/ contrario”, Locus cit., documento en Web.

85 Monsiváis, C., Opus cit., en Reyes, J., 1999.

Concluyo el apartado con una cita de Vilma Fuentes,⁸⁶ que en forma emotiva y sucinta testimonia de aquellos años en la creación artística y la vida estudiantil de México:

Suerte o azar, dos caras de la fatídica moneda, me tocó leer los primeros esbozos de los poemas de David Huerta. Era 1965 o 1966: como David y yo, ninguno de los amigos alcanzaba la mayoría de edad. Lo cual no nos impedía haber escogido nuestra vocación, como si la decisión dependiera de cada quien y pudiésemos elegir el ineluctable destino a nuestro antojo. Eran, si mal no recuerdo, tres las inclinaciones que más inspiraban: músico de rock, revolucionario y poeta. En el espejo de su imaginación, los adolescentes se miraban convertidos en Lennon, Che Guevara o Rimbaud, según sus anhelos.

Los músicos formaban una banda de rock, la cual, después de tocar en posadas y otras fiestas, iba siendo desertada en aras de vocaciones menos ensoñadoras. Los revolucionarios iban limitándose, con los años, a una posición moral, cuando ésta no era traicionada en forma absoluta por intereses pecuniarios y ambiciones menos nobles. Cierto, uno u otro músico toca todavía hoy, medio siglo después, en centros nocturnos. También cierto que algunos muchachos partieron en busca de guerrillas y nunca volvieron.

En cuanto a los jóvenes con vocación de poetas, así como creyeron escoger el camino de la poesía, creyeron también abandonarlo por su voluntad. Olvidan, acaso, que ser poeta no se escoge, es la poesía la que elige a quienes tomarán su dictado.

La poesía escogió a Jaime Reyes y la muerte se lo arrebató durante una madrugada de tormenta, cuando dejó suspendido el vuelo de su pluma para, sudoroso, refrescarse bajo la lluvia.

El otro elegido fue David Huerta. Al extremo opuesto, pero no contradictorio, de la poesía carnal de Jaime, erigida con los andamios del ruido y el furor, aullidos ensordecedores, estertores de la muerte sin fin, la de David Huerta busca las respuestas en la espiritualidad, sube con paso lentos las escaleras de la esperanza, acalla los murmullos para dejar hablar al silencio, escucha voces hundidas en los fondos del mar, da la palabra al viento para cruzar el umbral vislumbrado del paraíso perdido.

Testigo de nada, rata del hallazgo

Jaime Reyes es producto de la ciudad insular en su alegorización, de esa que conformaba a la par de la percepción de sus habitantes hacia ella, hacia sí mismos y en relación con el

86 Fuentes, V. "Luz en la poesía de David Huerta" en *La Jornada*, 23 de diciembre de 2015, disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2015/12/23/opinion/a03a1cul>

continente que es la velardeana patria, desde la isla que es su capital y un agujero negro de gentilicios. Pero también fue un personaje de esa misma ciudad, un joven proveniente de los asentamientos y colonias que aparecían sólo en reportajes amarillentos, pues ni en la nota roja: siempre hay crímenes sin subir al cerro o bajar la barranca. Se negó a circunscribirse al origen y migró hacia barrios más propicios al arte, la convivencia y el movimiento urbano. Desde esa otra ciudad, la del arte y las manifestaciones populares, Reyes atestiguó de manera participativa, desde 1968 hasta el fin de siglo, el devenir del país, tal como había sido conocido y, como he delineado, al pie de del auge de la comunicación digital, como ahora la vivimos y cuyos atisbos apenas habrá avistado.

Si bien siempre desde su trinchera y base a tierra que era el trabajo en diversas áreas de la UNAM, siempre relacionadas a la labor editorial y cercano a la vida sindical, el personaje Jaime Reyes entra dentro de la caracterización de un activista que extendía sus preocupaciones y campo de acción a las protestas campesinas y las manifestaciones del Movimiento Urbano Popular decoraban por doquier los muros de la urbe,⁸⁷ que si bien se organizaba a nivel nacional, en los barrios, aun ciudades del Estado de México y Distrito Federal fue una presencia constante y numerosa; en general, elementos que fueron gestando el proceso de democratización y ciudadanización que marcaría posteriormente la efervescencia política de la segunda mitad de la década de los ochenta.

Huelga añadir, para finalizar este apartado, que Jaime Reyes participó también activamente en el rescate posterior a los sismos de 1985 y el posterior movimiento por la reconstrucción, en ese año cuya marcha de 2 de octubre se tiñó por esos hechos, lo que habrá sido, como fue para muchos hombres y mujeres de su generación, un momento de renovar la resistencia, con las demandas de siempre y ahora con lo apremiante y el riesgo real de un estallido social a mayor escala. La demanda por la reconstrucción y la inconformidad política se mantuvo hasta llegar a un momento álgido y, en muchos sentidos fundamental,

87. Tamayo, Sergio. “Del movimiento urbano popular al movimiento ciudadano” en *Estudios Sociológicos*, XVII: 50, 1999, pp. 499-518.. También, Rico, R. Roberto. *El retorno*. La Unión de Colonias Populares del Valle de México: sus orígenes, sus organizaciones, UCP-DF—PRD-DF, 2011. 270 pp.

de las elecciones de 1988, donde se clamó fraude electoral por parte de la coalición de izquierda que postuló a Cuauhtémoc Cárdenas, años precedentes a la irrupción del EZLN en la vida nacional, tema en que también el poeta habrá observado con el mayor interés.

Para documentar esto anterior, y enlazar con el tema de su relación con los poetas conocidos como Infrarrealistas, cito las palabras de Raúl Silva, en un texto testimonial no inédito, pero sí rescatado, que entraña un encuentro entre ambos, y que por su significatividad reproduzco:⁸⁸

Frente al Palacio de Bellas Artes, el poeta Jaime Reyes se fuma un cigarro y mira hacia el Monumento a la Revolución. Está esperando a los zapatistas, que en ese momento caminan rumbo al zócalo por algún lugar del Paseo de la Reforma. Son 1111 zapatistas, hombres y mujeres indígenas con pasamontañas y paliacates rojos, que hace una semana salieron de sus comunidades en Chiapas y ayer por la noche durmieron en Tepoztlán, Morelos. Es mucha la gente que se ha unido para recibirlos. Hoy es el día 13 de septiembre de 1997 y quienes esperan frente a Bellas Artes comienzan a bailar con la música que improvisan las manos, el saxofón de Arturo Cipriano y las décimas de Chuchumbé

Jaime Reyes sigue mirando hacia el monumento. De pronto, a lo lejos, por la orilla de la Alameda viene un bastó de madera, que como timón hace navegar el barco ebrio de Mario Santiago Papasquiaro, poeta Infrarrealista. (Hace muchos años, Mario no alcanzó a hacerle la faena a un motor veloz y algo se le descompuso en el esqueleto). Ahora se acerca de tres en tres pasos, uno de palo, y todavía no llega hasta Jaime cuando lo reconoce, comienza a reírse y gesticula arrugando la cara, haciendo señas como quien dice: “aquí andas, cabrón”.

Los poetas se saludan.

—¿Cómo estás? – pregunta Jaime.

—Aquí, pisando la misma tierra que tu –responde Mario sin parar de reír.

Luego saca una cuartito de tequila y le da un trago, estira la mano con la botella y la ofrece, pero Jaime le dice que no. Se quedan callados y el rumor de la música se entremezcla con el tráfico que envuelve a Bellas Artes. Al rato, los amigos ya están

88 En los preparativos para este proyecto, consulté este texto de Raúl Silva en la Web (Silva, Raúl. (s/a) “La misma tierra” consultado el 30 de agosto de 2010 en: <http://raulsilva.infrarrealismo.com/LaMismaTierra1.htm>), sin embargo ya no existe la página. Amablemente, el autor me proporcionó por mensajería electrónica el original, lo que agradezco sobremanera.

hablando de dos mujeres escritoras y de sus maneras de morir, el afecto irremediable por el suicidio o la seducción por el reconocimiento. Como un boxeador que esquiva *jabs* y *uppercoats*, Mario se mueve sobre la tierra que pisa y no deja de reír, desenvolviendo la historia de ese suicidio por afecto.

Ahora, los dos poetas están muertos, pisando la misma nube.

La militancia fue parte fundamental de su creación, y si bien este hecho lo permea todo, no lo homogeneiza: es necesario revisar los matices diversos de una voz que por momentos se impone en el decir a lo dicho, en lo político sí, pero también en la crónica social, en el erotismo y en la experimentación verbal. Es preciso leerlo poema a poema y reordenar para su estudio sus distintas voces, que son discontinuas entre poemarios. No faltan opiniones hiperbólicas sobre su obra, de personajes que saben más que yo de letras, mismas que consigno aquí.⁸⁹

Finalmente, más allá de apuestas estéticas y más allá de sus ramas más altas de la gloria, abogo por que no se olvide leer a Reyes como un autor de “mate mota y café”: no un poeta maldito, jamás jugó a eso, nomás como la banda misma: el típico trabajador que quiere volver a casa a leer, a beber, a fumar y a amar; cito de nuevo a Pedro Damián:⁹⁰

Quando fue pecado ser verdadero, se piró; cuando hubo que entregar cuentas (¡tú, qué cuentas vas a dar!) él mejor agarró sus cosas y se fue, sin cuitas, sin apaleaer perros, sin injuriar a nadien, sin bastarse de mundo, sin cacho de ciudat en la maleta, dijo desde su chalchiuite: I Kuik Ome Kuetzpalli. Nehuatl nonawal nik notza azteka tlahtokopa: nik ilwi ma walaz. Otro día lo vimos cuando pasó vertiginoso con su mochilita por Anillo de Circunvalación (Cadetes de Linares mediando): “chíngate una...”. “zas”. Jaime Reyes, labrador de una dolorosísima arquitectura más allá de la versificación y muy al otro lado de la estilización, canilla y nervadura, de pie, como que sin tiempo para nada pues

89 Christopher Domínguez lo ubica entre los “...diez o doce poetas fundamentales de México” (“Un año de literatura: 1985”, en : Proceso, 21 de diciembre de 1985). Para David Huerta, *Isla de raíz amarga...* es uno de los cinco libros fundamentales para entender a México; en Este país, “Libros para entender a México”, <http://www.estepais.com/articulo.php?id=1179&t=libros-para-entender-a-mexico>.

90 Damián, Pedro. (2003) “Jaime Reyes” en *Deriva*, 13, abril del 2003, 9-11.

siempre camellando; feraz, improrrogable. Imanta porque no sabemos cómo se resolvería a sí misma una vida de esas, nosotros tan preguntones.

Antes de finalizar, resalto que Jaime Reyes era un poeta que sin pertenecer a un grupo literario, más allá de estar marcado como toda su generación, era capaz de transigir con distintas perspectivas sin filiación y que su estudio debería ser más acucioso a nivel capitular y poemático, dada su irregularidad y también sus momentos cumbre. En mi caso, estudiar su obra me ha llevado a ver su irregularidad, pero también a entender más sobre el poder sonoro de sus más logrados momentos y me ha llevado a pensar en que todo aquello que te rodea es influencia y arte, sobre todo porque creo hacerme una idea, porque fue la generación precedente a la mía, al valedor además que al vate. Me recuerda la adolescencia y el barrio. Y me hace reír —río— , pues sé que pisamos un tiempo “la misma tierra” de algunas islas en común.

Comentarios genéticos de *Al vuelo el espejo de un río* y documentos de archivo

El material que selecciono para este capítulo surge de los documentos y escritos a que tuve acceso para esta tesis. La selección se basó, principalmente, en la posibilidad de conseguir un producto más completo, tomando en cuenta los requerimientos de este trabajo académico. Por ello seleccionamos los poemas de *Al vuelo el espejo de un río*, principalmente, pues los textos estaban ordenados por el mismo autor, hay numerosas

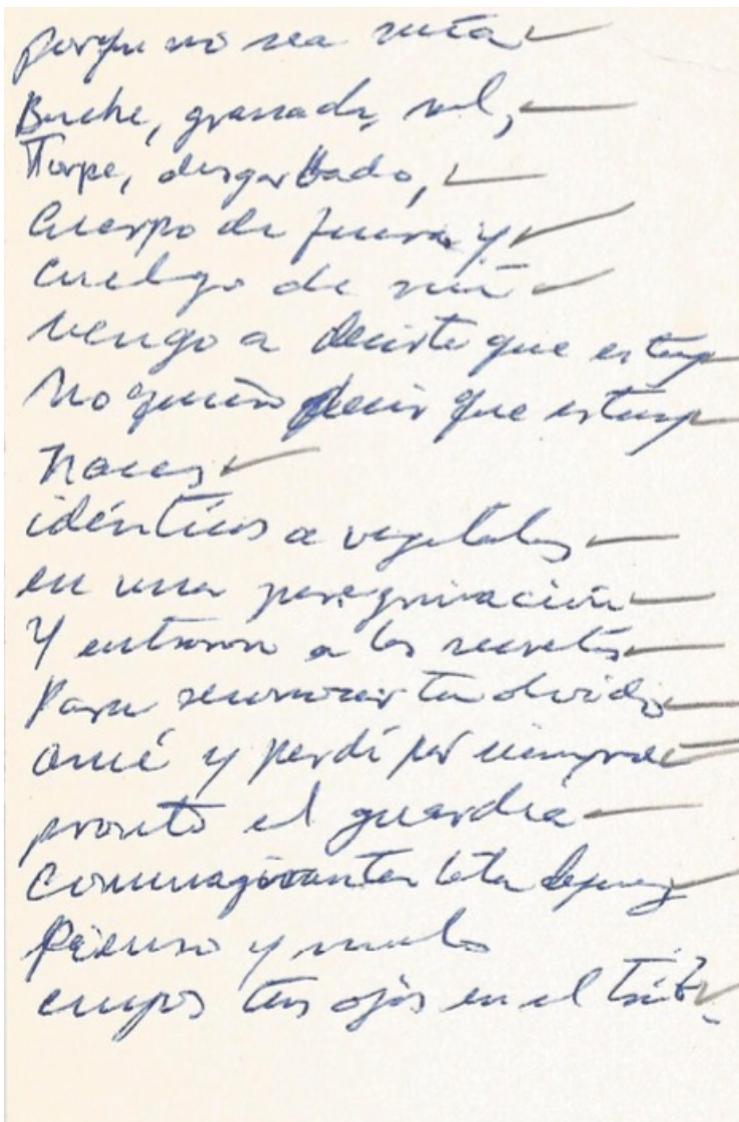


IMAGEN 1. ÍNDICE DE BORRADOR MECANOGRAFIADO

versiones previas, fechadas en muchos de los casos, además de contar con un ejemplar firmado bajo pseudónimo para el Premio de Poesía de la Universidad Autónoma de Zacatecas 1983, así como una tarjeta manuscrita con un índice provisional del poemario, si bien ésta sufriría distintas modificaciones que iré detallando y que se puede cotejar en la Imagen 1.

Los antecedentes principales, tienen borradores sucesivos, con adiciones de puño y letra, a menudo en distintas tintas y correcciones tipográficas. En otros casos, los antecedentes no fueron compilados, propiamente, pero se encuentran de forma fragmentaria

en otros borradores; tomando en cuenta que la publicación para el FCE fue en 1985,

también es esta compilación la más reciente del archivo, pues fue el año en el que éste quedó en su volumen final, dada la separación definitiva del autor y su pareja sentimental de entonces, quien conservó este material.

A reserva de ir detallando por texto los comentarios, puntualizo algunos textos que no incluyo en este capítulo, pues dentro de la compilación particular donde se encontraban no había versiones previas; estos serían: “Frente a los muros” (1985a:38), “Ahora el humo” (39), “Pienso y vuelo” (46-48) y, finalmente, “Volvían a la rapacería” (40), aunque de este último hay versiones, pero que no se alteran con respecto a la publicación definitiva, si bien hay fragmentos de él que aparecen en el mecanografiado que llamo “Ampara”, también hallado en esa compilación, y sobre el que comento también en este capítulo.

Adicionalmente, incluyo facsímiles de diversos textos, fotografías y documentos personales de Jaime Reyes, no directamente relacionados con la indagación genética de este poemario, pero que confío en que aportarán también al conocimiento de parte de la personalidad, vida y obra de este poeta mexicano, ciñéndome lo más posible a la extensión y los propósitos.

I

Mi lecho un armario de gramática (9)

El poema de apertura es también uno de los que presentan una mayor transformación, de acuerdo a las versiones con que se cuentan, sin contar la versión de certamen; la primera de ellas es titulada “Niña que tras la ventana”, y paginada 11, lo que indica que formó parte en algún momento de otra colección de poemas, además de contener marcas de corrección; la segunda ejecuta los cambios señalados en las marcas, añade otras, y otra posterior que tiene apenas algunos ajustes finales sin corrección manuscrita.

De la primera a la segunda versión se eliminan cinco versos que antecedian al primer verso de la versión final; además de las supresiones léxicas que el lector puede ver en la imagen, subrayo la eliminación también de dos versos finales, en general para aminorar, a mi juicio, redundancias, así como la hipotaxis y diversos elementos de confesionalidad calificable de juvenil, como la mención a Dios (en minúsculas), la minusvalía o términos limítrofes.

La segunda versión mecanografiada presenta errores de tipografía que se resuelven en la versión de certamen. Sobre la segunda versión hay marcas escasas, pero significativas: en el cuarto verso suprime “dicen” y lo cambia por “murmuran que tú eres la niña que tras la ventana”; en el sexto, marca para modificar “equivocadas” por “equivocas” (Ver Imagen 2).

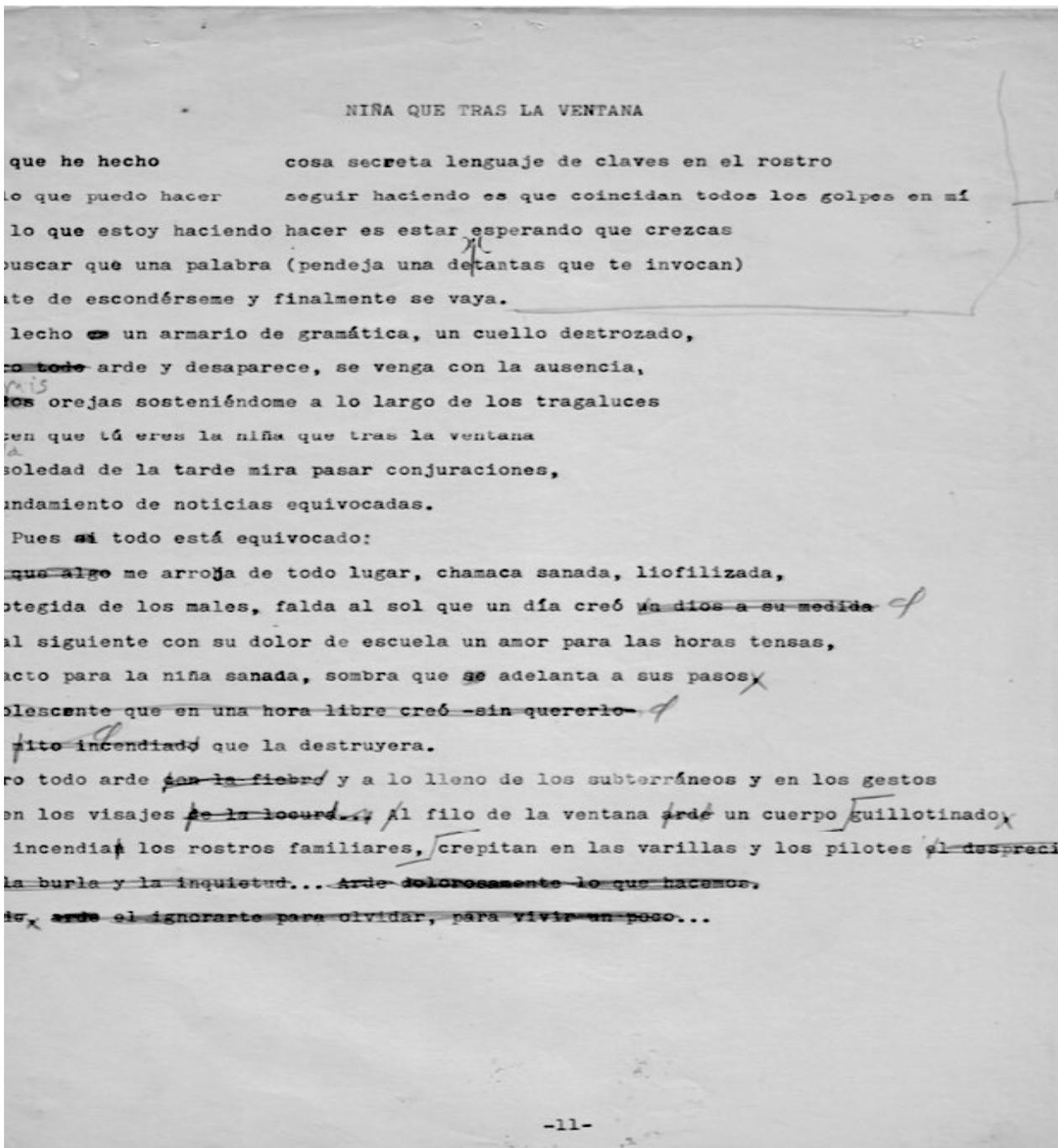


IMAGEN 2. “NIÑA QUE TRAS LA VENTANA”

Estéril verano (10)

Uno de los poemas con antecedentes antiguos fechados, y diversas versiones previas a la versión de certamen: en principio, existe una versión titulada "Algún día aprenderemos", sobre la cual hay numerosas marcas de corrección manuscritas; está fechada 21/IX/66 y firmada con el nombre legible de "Juan Leobardo Reyes", firma que encubre la dedicatoria mecanografiada "A Laura", acaso aquella que menciona Salázar Mallén, a propósito de este

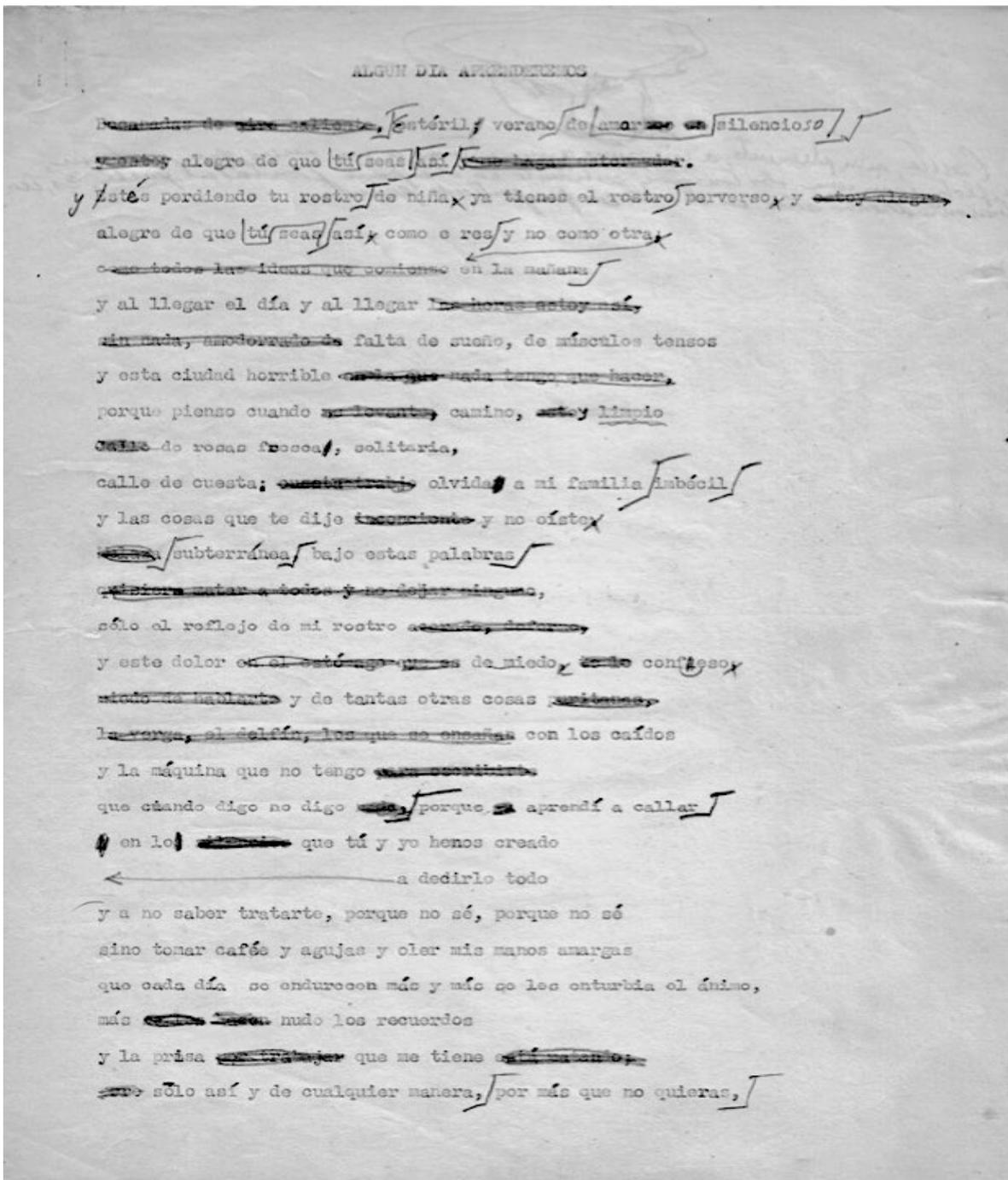


IMAGEN 3. "ALGÚN DÍA APRENDEREMOS" FRENTE

poemario. Además, de manera singular, detrás de la página 1 de esta versión, hay un manuscrito de una dedicatoria amorosa, así como un boceto de retrato en la misma tinta azul. Ver imágenes 3, 4 y 5.

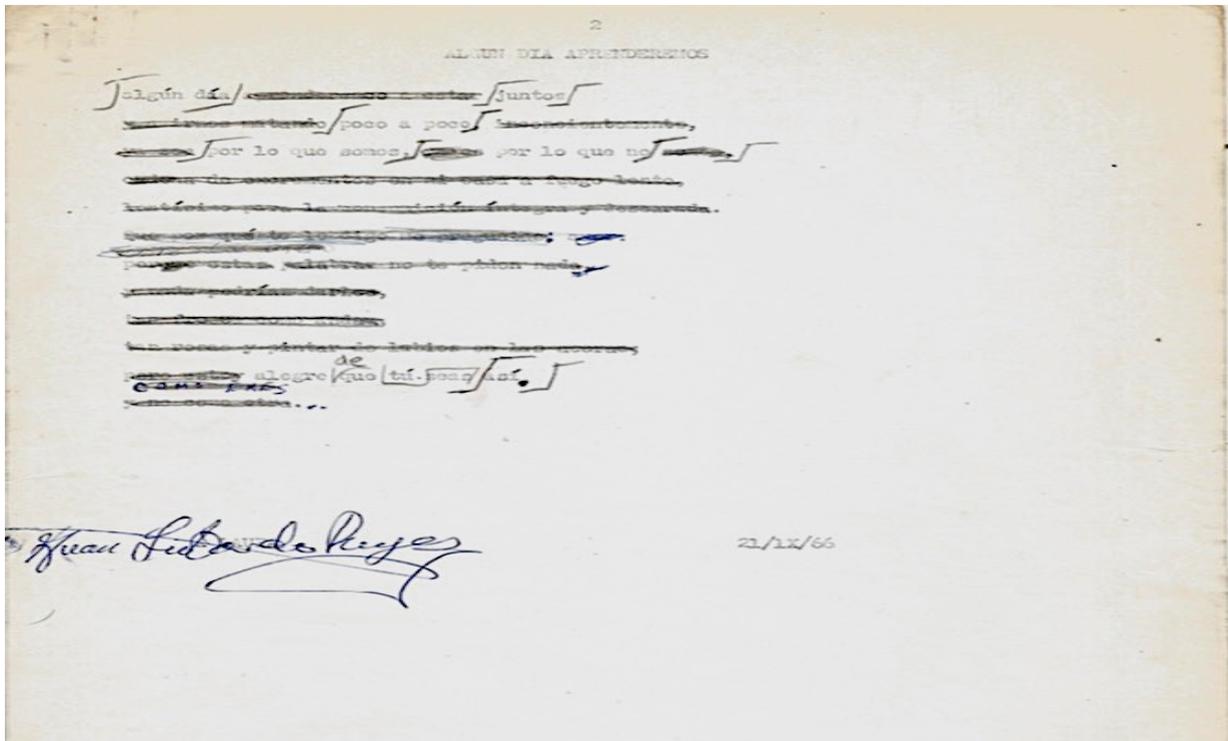


IMAGEN 4. "ALGÚN DÍA APRENDEREMOS" VUELTA 1

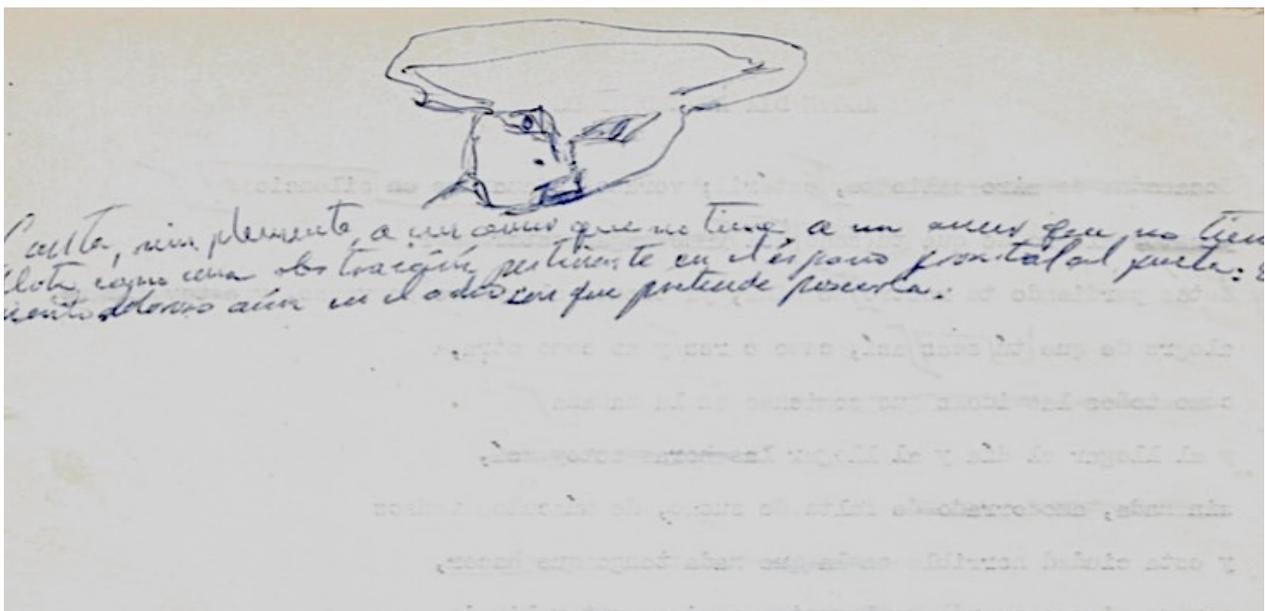


IMAGEN 5. "ALGÚN DÍA APRENDEREMOS" VUELTA 2

Cuelgo de mí (11-13)

Sobre este poema hay comparativamente menos información, pues además de la versión de certamen, no hay una versión completa previa: hay dos mecanografiadas parciales; en una de ellas (que llega hasta “pétalos de vidrio”), hay sólo una marca manuscrita, que al cabo es irrelevante debido a una supresión mayor en la segunda versión. No obstante, para la versión de certamen sí hay cambios definitivos, aunque no señalados de forma gráfica, para quedar en los sesenta y ocho versos de la versión del FCE: los cambios comienzan por colocar paréntesis al citado verso: “(pétalos de vidrio/ resbalan de tu seno a tu embarazo)”, y modifica de paso el subjuntivo en ‘resbalen’; al cabo, el poeta suprimiría los siguientes tres versos, además de modificar “que mis nubes ardan” del borrador por “ardan mis nubes” tras los versos parentéticos; enseguida, elimina “dejen en paz...” y deja sólo: “el alma”; cuatro versos más adelante, modifica “Lo que sí, bien lejos de aquí” por “Lejos de aquí”; suprime ‘pero’ para dejar al cabo sólo “untado a las cosas” y, finalmente, elimina para la versión de certamen el verso “a un lado y a otro lado de la vida muero en paz” antes de “este dolor terreno”, hasta donde llega la segunda versión, desde donde hay veinticinco versos más en la publicación definitiva.

Escupo un edificio y lo tiro (13)

Uno de los poemas cuyo origen sustentado es más singular, pues tiene su antecedente es un texto liminar, bastante distinto a la versión final, lo que sugiere una asociación del poeta no reflejada fielmente en la progresión de versiones, como en otros poemas de este libro, y de los que tratamos en este capítulo: su antecedente es un texto mecanografiado, titulado “¿Me odiarás entonces?” con fecha “Cualquier día, agosto 1966” (mayúsculas en el original), rubricado con letra manuscrita como Juan Leobardo Reyes (Imagen 7), y sobre el cual hay numerosas marcas de corrección a puño y letra. Asimismo, como puede cotejar el lector, las supresiones a esa versión juvenil son tan significativas como el texto que se agrega a lo que queda de ellas tras la revisión, para dar lugar al poema publicado que conocemos, y que culmina con el verso de interrogativos que titula la versión primigenia.

2
ME ODIARÁS ENTONCES?

~~Me siento en silencio. Te odio. Ahora, puedes quedarte allí.~~
Hay algo que puedes hacer porque no lo puedes evitar.
Te siento: eso espero para dibujar con rabia tu sexo,
para arrastrar tus labios copa estéril, lesbiana, de niño.
Te estoy inventando. Te estoy desahuciando para no engañarte.
Ya te hice eléctrico, puntos y oído para estar enfermo,
porque estar enfermo no ~~es un pecado y tiene contagio~~
~~debe ser el elemento de los pies, de las~~
~~manos, de la boca, con la lengua.~~
~~esperando~~ ^{esperando} ~~esperando~~ para tí
~~esperando~~ botellas rotas y calcos para tu amante
todo lo hicimos. ¿Cuándo te dará todo?
¿Cuándo te dará todo esto que nadie quiere comprar
como un vergonzoso? Te odio: no sé por qué causa, lo que he
hecho algo de vergonzoso, ~~pero de vez en cuando~~
~~esperando~~ algo ~~normal~~ y que siga siendo mal,
pero tú no te vas ~~desapuntadamente~~:
~~pero cuando estás lejos de mí~~ ~~un poco~~
~~esperando~~ ganas ~~un poco también~~, pero ~~que me lo des~~
~~que me lo des~~, pero ~~me lo des~~ con la ~~mano~~ ~~entera~~
~~siempre~~, posiblemente ~~de la mano~~
~~pero siempre~~, ~~pero siempre~~, ~~pero siempre~~ importa
~~pero siempre~~ inventando para no desahucarte, pero ya te ~~diste~~ ~~cuando~~
~~de la libertad~~, si no ~~te~~ estarías ahora ~~con tu amante~~
Yo ~~pediré~~ ~~trabajable hoy~~ un día te mataré y
~~que me deje el día de la semana y, pronto, dejar de trabajar.~~
Te odiarás entonces?

Juan Luis de la Cruz

CUALQUIER DÍA, AGOSTO 1966.

IMAGEN 6. "ME ODIARÁS ENTONCES"

~~A las ocho y cuarenta de la noche~~
cayendo mis dientes ~~dolerosos huesos~~ sobre la bruma
y abriendo mi cuerpo en cuantos ~~cuantos~~ cuerpos veo ~~te voy~~ para tocarte
sí, ya dije a las ocho y cuarenta
once meses cuarto de mi pelvis a las ascetas
cariera del señor te invoco para arrestrarte
Cordero, a las horas
No cargo al tiempo ni disimule tus abusos
~~Es más: no te oigo ni te veo~~
~~(un dolor clavado en el estómago te me anuncia)~~
Y cayendo dientes y huesos mirándote pasar bajo las arcas
todas las lagunas como juntas en la cara
todas mis alerías ~~lavadas~~ mi cuerpo que es de nadie
Sirenas, saboteadores, ratas sin puerto
y gates gimiente niños ~~lavados~~ todas las casas
abren los pestigos y desatan a los avechñados
Sobre la noche montado viene el caballo del hueso
el caballo de la niebla en tu cintura
la pregunta inevitable y siempre sabida por inútil
cuanto pudiera preguntarme para hablarte
ya está dicho, está dicho todo y lo demás lo ignoraste:
este miedo a hablarnos,
este miedo a la entrega y es sencillo
sencillo como la cruz de tus senos
como la mano de pupa que te hurgará
todas ~~andará~~ con sus amores sus libros y sus fines
~~y yo~~ ~~andará~~
~~de~~ ~~de~~
los descabezados y los colgados

IMAGEN 7. ANTECEDENTE DE "CAEN SOBRE LA BRUMA", FRENTE

CAEN SOBRE LA BRUMA... (14)

De este poema, además de la versión de certamen, existe un mecanografiado anterior, aunque no hay cambios entre sí; no obstante, hay un antecedente mecanografiado de 1967, con marcas de corrección y añadidos manuscritos mayores, firmado como "juan leobardo reyes", y fechado "5/ V/ 67.", como podrá observar el lector en las imágenes 7 y 8.

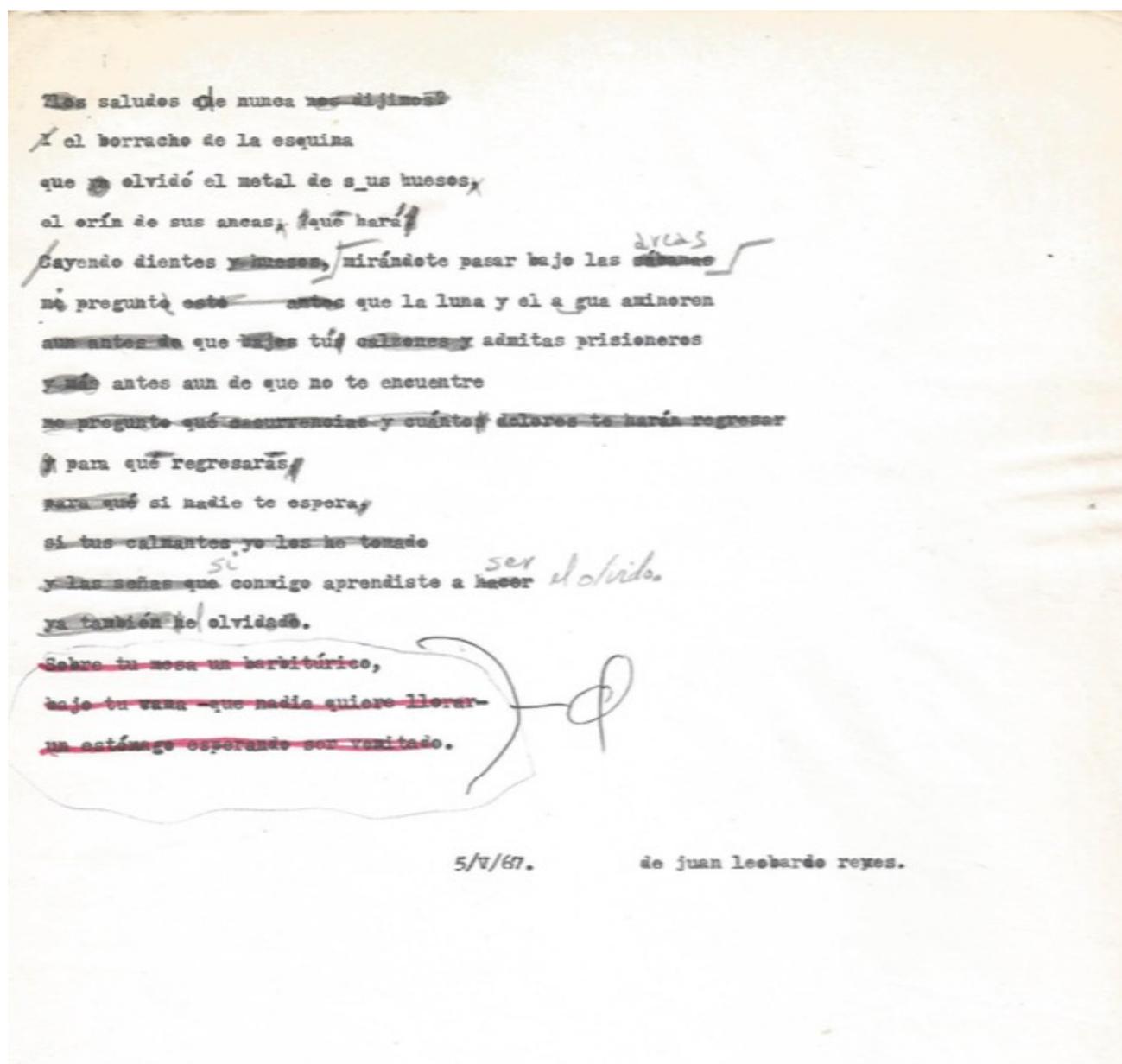


IMAGEN 8. ANTECEDENTE DE "CAEN SOBRE LA BRUMA", VUELTA

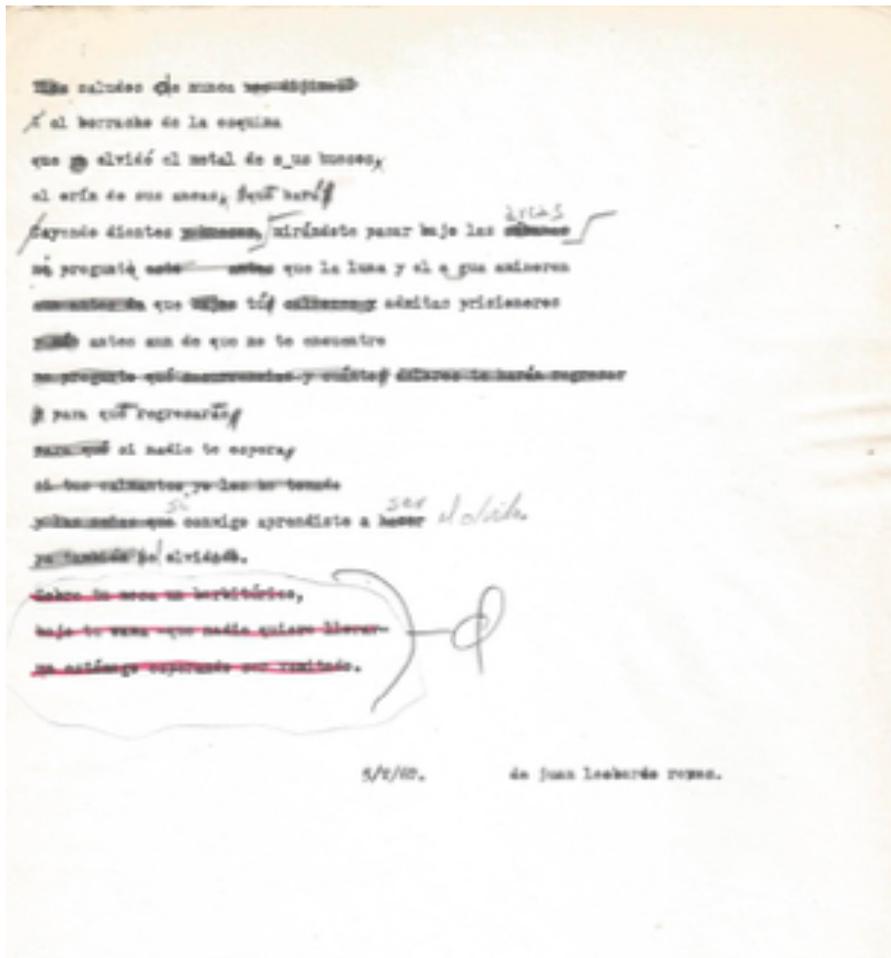


IMAGEN 9. ANTECEDENTE DE "CAEN SOBRE LA BRUMA", VUELTA

De manera general, destaco que la supresión de elementos que cohesionan el discurso, como nexos y oraciones, que por un lado conforman un discurso paratáctico, además de que depuran de referencias intimistas evidentes, lo que lleva al poeta a reiterar, probablemente en dos momentos distintos, la eliminación de los últimos tres versos de esta versión primigenia, con un tachado en rojo (único no hecho con lápiz), y marca de corrección, presumiblemente posterior. En cuanto a los versos que quedan tras las supresiones, predominan en cantidad las transposiciones de frases, sea para romper o crear hipérbatos, pero resalta el tachado de “sábanas” por “arcas” (verso 33 de 39, en 1985) y, más aún, el añadido manuscrito del condicional y “ser el olvido” que conformará al cabo el verso final: “si conmigo aprendiste a ser el olvido”; las versiones posteriores, se ajustan en mayor medida a esta corrección.

Rostro de polvo, lapidaria (15-16)

No hay en el material escrito versiones previas de este poema, a excepción de la versión de certamen. No obstante, la tarjeta manuscrita (ver Imagen 1) es sin duda un índice provisional de este poemario, este poema sustituye en la elección final que se envía al Premio Zacatecas 1983, a un poema llamado “Porque no sea mía”, que aparece con dos versiones mecanografiadas, con cambios entre ellas, además de marcas de corrección y borrones en la segunda, aunque al cabo no fuera incluido para presentarse en la versión de certamen, pero sí lo archiva junto con los borradores de este libro.

En cuanto a “Porque no sea mía”, subrayo que aun la versión más depurada abunda en versos confesionales, viscerales y políticos que, en el contexto de los demás poemas de este libro, es discordante; no obstante, es claro que el texto se continuó trabajando, para publicar al cabo una versión en *Un día un río* (pp. 6-7), es decir, ya con este antecedente de al menos trece años.

Buche, granada, sal (17-19)

Hay dos versiones mecanografiadas, además de la versión de certamen; en una de ellas hay tanto cambios en los versos, como de forma manuscrita sobre la versión más depurada, claramente la segunda, previa a la versión de certamen. En el fragmento 1, de una a otra versión mecanografiada sólo cambia en el verso cinco la supresión de “...sal de salitre te pedí que vinieras” por “...sal, te pedí que vinieras”, el cual prevalece en la versión impresa de 1985. El cambio incide en evitar la anáfora en el mismo verso, para reiterar, en cambio, el verso inicial, creando un efecto estrófico más que aliteración versal, además de suprimir un atributivo que, ciertamente, se percibe como innecesario.

En el fragmento 2 hay, en el sexto verso hay alteraciones significativas entre versiones, pues pasa de “con mis ojos de ciego y mi cara llena de hendeduras”, a tachar “mi cara”, señalar hipérbaton (cambiar “llena de baches” por “de baches lleno” (pues lo señala a lápiz) y añadir la preposición “de” para quedar en “y de hendeduras”. tal como queda en la

impresión de 1985 y en la versión de certamen. En el verso 11 del mismo fragmento, el poeta suprime “ceniza”, que se repetía con el mismo término en el verso anterior.

En el verso 24, borra “derramo” y queda en el impreso “Y mi pan en la mesa o en mi ropa no importa”, con lo que quita la coma añadida a mano de la segunda versión, y vuelve a la primera, sin este signo. En el siguiente verso, también altera la primera versión: “no hay nadie a quien le importe el sol o el fuego” (con error tipográfico), a “no hay nadie a quien le importe el solo fuego”, de la segunda versión, mientras que en el verso 27 marca en ésta a mano el hipérbaton definitivo “tatuajes alborota”, agrega coma y línea versal, pues tacha a mano “en el rostro”, para culminar con la enumeración que al fin queda en la publicación, cambios que se mantienen para la versión impresa.

El fragmento 3 se mantiene sin alteraciones en todas las versiones, lo mismo que el 4, con la excepción de que, en el tercer verso de la versión del FCE, cambia a mayúsculas: “¿Dónde estás, bajo qué lengua qué manos expertas” que, en las versiones previas se escribió en minúscula inicial, tras los dos puntos que preceden del verso anterior. A su vez, del quinto fragmento en adelante, la única modificación entre versiones es tipográfica en el verso siete del fragmento sexto, que puede dividirse convencionalmente en un endecasílabo y un octosílabo [mi nombre la fecha de un calendario /cavando, escarbando nombres), y que en las versiones previas se escribe completo en un renglón, mientras que en la publicación del Fondo se dobla el verso tras ‘escarbando’, y se señala el sobrante con una sangría en lugar del convencional corchete.

Torpe, desgarrado, al acecho... (20-23)

De este poema hay una versión mecanografiada, sobre la cual hay correcciones manuales, además de la versión de certamen. No obstante, las alteraciones son mínimas —tomando en cuenta la extensión, y comparativamente con otros textos—, y se limitan a algunas supresiones y dos transposiciones más significativas. Suprime ‘pero’; más adelante, ‘esperar’, ‘esperan’, ‘y gemidos’; la transposición en el verso que al cabo quedó “la hora del hueso a mitad, en la orilla de la angustia” y en la del que se ejecuta en “y en los costados

gritando un río”. Por otro lado, al igual que el poema anterior, éste es incluido en el índice provisional de la tarjeta manuscrita, de la Imagen 1.

Voces y martillos (24-25)

En el caso de este texto, se integra a la versión de certamen un poema que sustituye a otro que fue listado en el índice provisional de la tarjeta —“Cuerpo de fuera y corazón goteando”— y del que había una versión y una copia de la misma, que integro en la parte final de este capítulo en las imágenes de textos inéditos, si bien estaba fuera del paquete compilado en que estaba el resto de los textos relacionados a Al vuelo el espejo de un río. Entre el material no compilado hay cuatro versiones: una de ellas, mecanografiada en rojo, con marcas de corrección y tachaduras, fechada el 15/IV/67, y dedicada “A Nora”, dedicatoria que fue tachada en una tercera tinta de bolígrafo azul, además del plumón grueso y el lápiz con que se marca este texto primigenio, titulado “no hay palabras” de puño y letra, al igual que la tachadura, otro signo del autor joven que se suprime por el autor posterior: los títulos, de forma inversamente proporcional al cuidado en los primeros versos, lo cual se desprende de las tachaduras, con énfasis en las supresiones que implican en los comienzos de texto poético: aquí también es el caso y prevalece como corrección principal suprimir nexos, redundancias lexicales de la corporalidad y, en este caso, también del término “palabras”.

Las versiones siguientes son mecanografiadas y ejecutan correcciones señaladas en versiones previas, aunque aún no se eliminan los primeros versos —“No hay palabras/ no una sola/ equivocada./ Ni una sola: voces y martillos”—, como sucedería ya para el mecanografiado de certamen, decisión final previa a la publicación, por lo que se puede determinar que es la más significativa. Entre las versiones mecanografiadas, en la primera, posterior al mecanografiado a color, aún permanecen los versos “Nada. Y nada y nada sino la sangre y la sangre/ golpeando, chorreando, salvando vidas”, mismos que tacharía en otra versión posterior a mano, en la siguiente mecanografía sin esos versos, posteriores al verso cinco, de la versión publicada, que dice “Incluso las de Nora. Y las mías. También”. Adjunto la primera versión del texto en las imágenes.

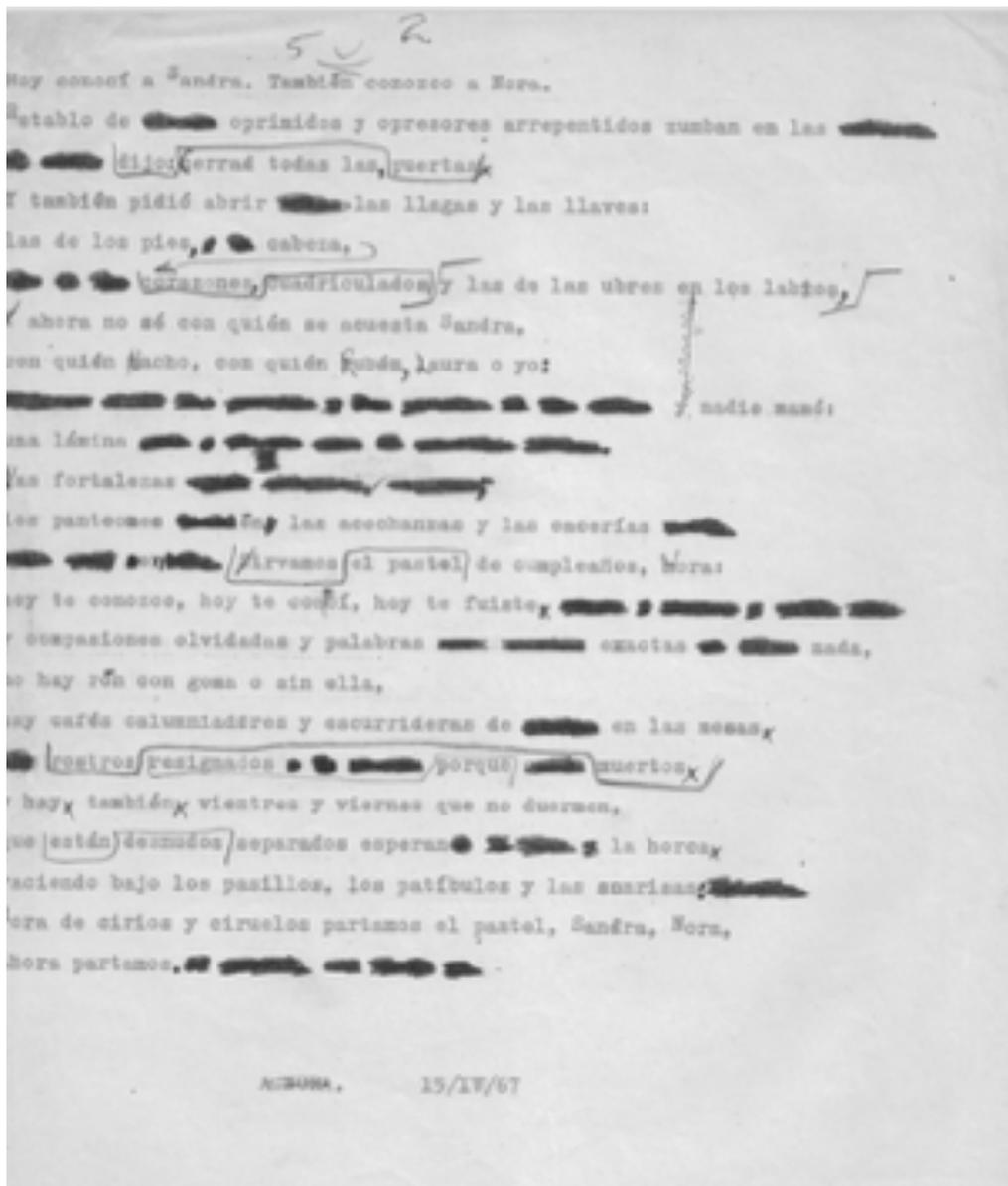


IMAGEN 9. ANTECEDENTE DE "VOCES Y MARTILLOS" 2

Levanta mis brazos (26-27)

Al igual que el anterior, este poema es uno de los no listados en el índice manuscrito de la tarjeta, pero que queda al cabo en la publicación definitiva; no es factible mencionar que sustituya a uno en particular, pues en el orden de tal índice va "Cuerpo de fuera..." y "Cuelgo de mí", el cual fue posicionado en la publicación del FCE como el tercer poema, mientras que el primero fue sustituido, como señalé anteriormente.

No obstante, hay versiones previas de “Vengo a decirte que estoy mal”, poema que fue suprimido del libro y es el que sigue en el orden provisional del índice manuscrito; sobre éste, subrayo que también resalta por su intimismo que se refleja en el primer verso y que recuerda a ciertos pasajes de “La Tora” en *Isla de raíz amarga, insomne raíz*.

Con este poema, termina la sección I de la versión del Fondo. En la tarjeta, sigue en el orden “No quiero decir que estoy cansado”, aunque este poema sí se conservó, con correcciones en “Quiero oír cómo me bebes, cómo me tomas” de este poemario, como retomaré más adelante.

II

Barcas (31-32)

De este poema hay dos versiones previas a la versión de certamen, y la segunda ejecuta los cambios manuscritos sobre la primera, hecha en formato horizontal, con juegos en la distribución -espacial de la página, que al cabo se eliminan, y con marcas de corrección y borrados de forma manuscrita; la segunda versión, a diferencia de la primera, se hace en papel Bond, lo que también es una marca temporal; al cabo, la versión primigenia y la definitiva no presentan entre sí mayores supresiones ni cambios drásticos, aunque hay cambios menores aún entre la segunda versión y la publicación de 1985, lo que denota a la vez la estabilidad del texto en el gusto del poeta, así como el hábito de modificar, a lo largo de los años, aun los más depurados desde una añeja concepción.

El gran masturbador espía (33-35)

De este texto hay dos versiones previas a la definitiva, al igual que el poema anterior, y también, como éste, la primera de ellas está en formato horizontal, con algunas correcciones manuscritas y conservadas, con la particularidad de que son fotocopias, mientras que la segunda versión ejecuta los cambios de la primera, aunque también hay modificaciones para la publicación definitiva, que ya son principalmente supresiones de

elementos léxicos, sin alteraciones de estructura mayores. Dejo la imagen de la primera página de la primera versión.

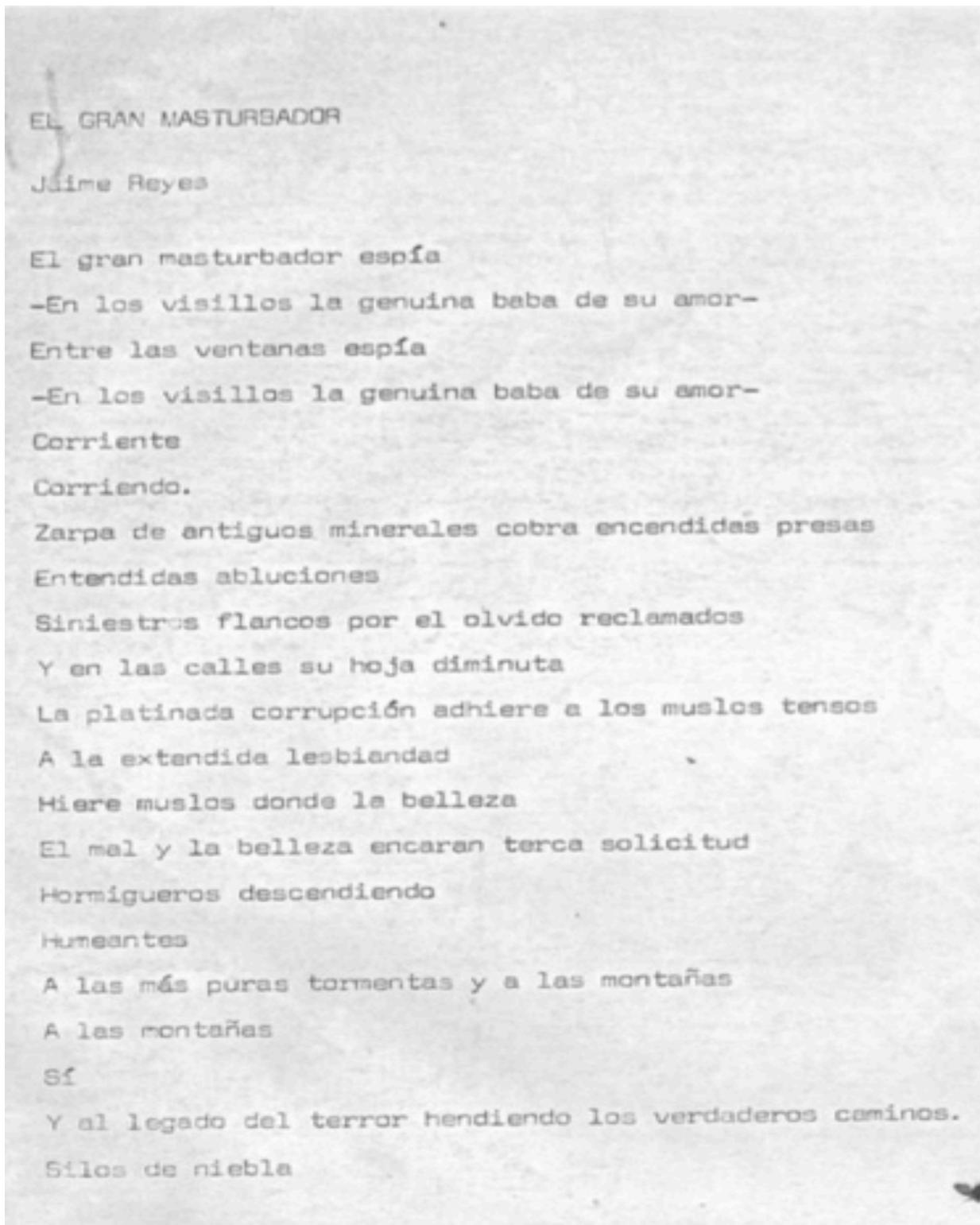


IMAGEN 10. BORRADOR DE "EL GRAN MASTURBADOR"

De tu cuerpo (36)

Entre el material compilado por el autor, hay una versión mecanografiada, además de la versión de certamen, y las únicas alteraciones respecto de la edición publicada es que se eliminan paréntesis en grupos de versos —no estrofas, pues todo el poema es a renglón corrido— relativos al sueño: los versos 11 y 12, y del 27 al 31; la decisión final puede ser debida a no encauzar al lector a esta relación intra-versal, por un lado, y a no interrumpir el ritmo en la voz de lectura con un signo gramatical; sin embargo, es interesante que en la primera versión, se agrega a mano el número 18, lo que indica, como otros poemas de esta serie, pertenencia a alguna colección.

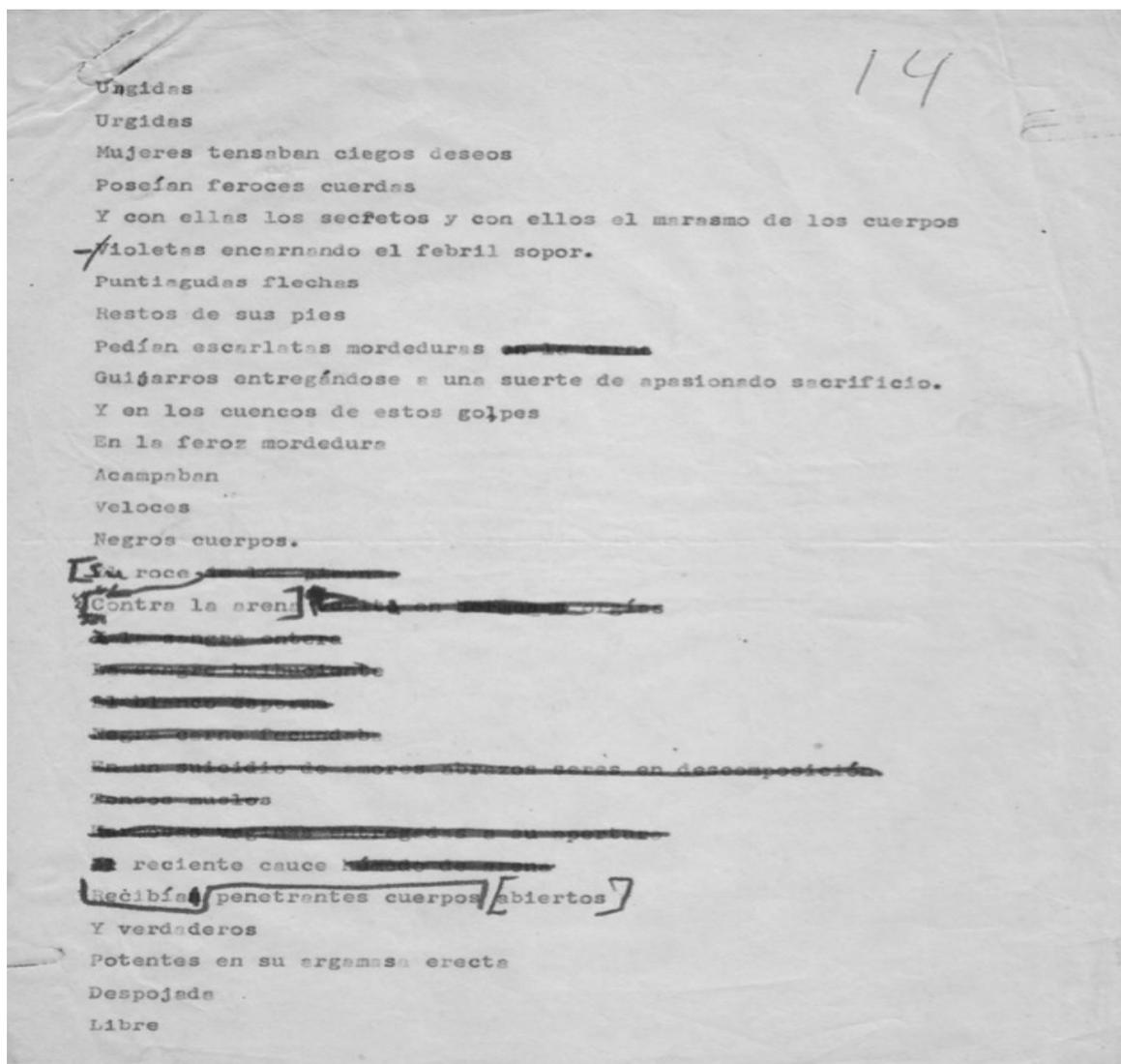


IMAGEN 11. ANTECEDENTE DE “UNGIDAS” 1

ungidas (39)

Hay dos versiones mecanografiadas, más la de certamen, de este poema, en el que las alteraciones de la primera a la versión definitiva no son mayores, pero existen, de uno a otro documento: en la primera versión, en papel de copia más delgado, suprime el verso “estrechando débiles sexos”, que ocupara el lugar 32 de 36, mientras que esa supresión deja en treinta y cinco el número de versos en la versión publicada, aunque se mantiene el verso en la segunda versión y aparece hasta la versión de certamen; con el cambio, se evade la aliteración y rimas, además de realzar la brevedad del penúltimo verso, al haber eliminando una pausa previa. Adicionalmente, se suprime, tras el definitivo final del quinto verso “...el marasmo”, en la versión primigenia se elimina el posterior “de los cuerpos”; en el verso 16, a su vez, el autor elimina “cuerpos” entre adjetivo y verbo del definitivo “penetrantes recibía” (Ver Imagen 11). Además de la descorporeización léxica, con las supresiones evita anafóras y, con ello, obviedad, redundancia y balbuceos en la lectura.

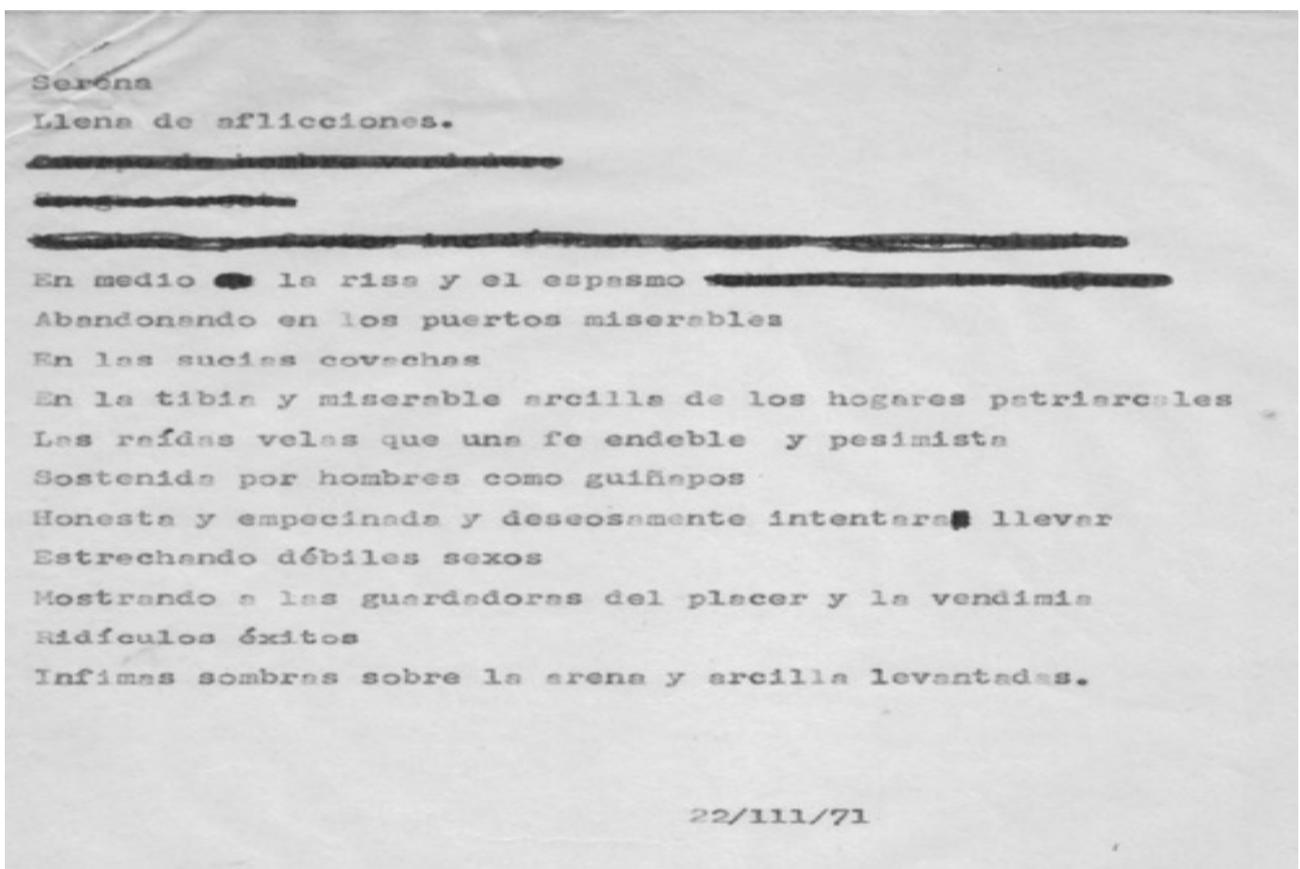


IMAGEN 12. ANTECEDENTE DE “UNGIDAS” 2

Para concluir, comento que este poema también se identifica su génesis en el mecanografiado “Ampara”, fragmento del cual reproduzco aquí en la Imagen 12, fechado el “22/III/71”, si bien esto data más el fragmento —que terminó en este poema— que el legajo denominado así, el cual se conforma de textos en diferente tinta y papel y, por ende, de diversos años: no obstante, su conservación sugiere que había material aún considerado para reelaborar, como hemos ido dando cuenta de ello.

III

Quisiera no (43)

Este breve poema cuenta con varias versiones previas a la de certamen, lo que indica, además de su origen temporal, un apego del poeta hacia él. El que parece ser el primero de ellos, es una hoja manuscrita que en el frente fecha: “2/II/76” y con la inferencia de título “Ultimo deseo” [sic.]. El poema varía de los posteriores: “no quisiera/ estar presente/

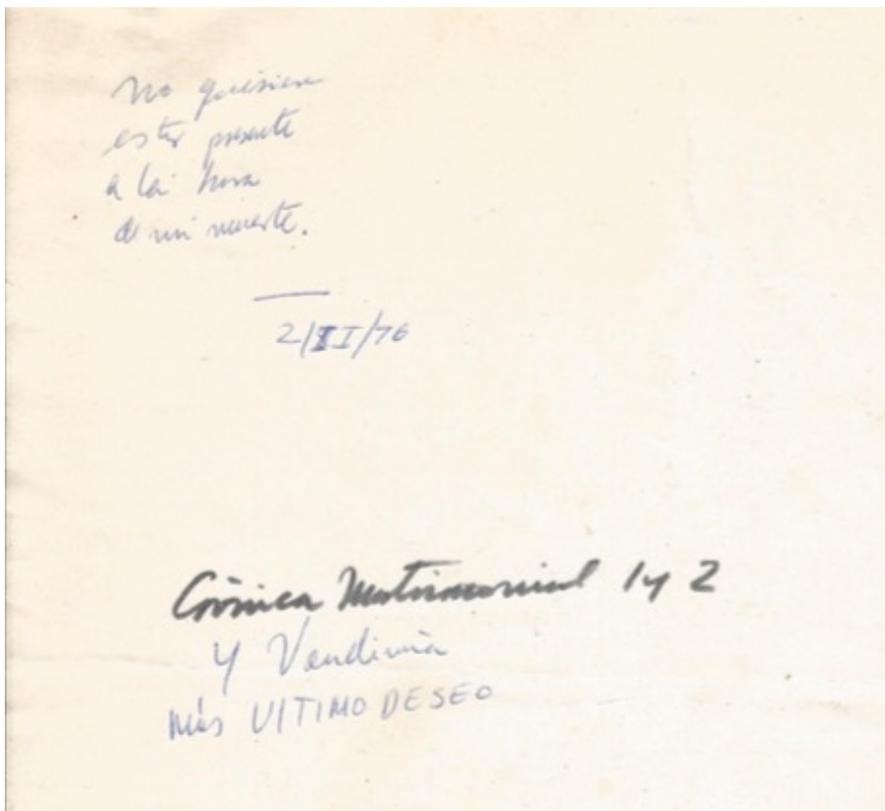


IMAGEN 13. ANTECEDENTE DE “QUISIERA NO”, FRENTE

a la hora/ de mi muerte.”; en ese mismo envés aparecen anotaciones que parecen orden de un grupo de poemas (de ahí la inferencia que hago sobre el título), en tinta negra y más gruesa, respecto a la azul con que escribe el poema (ver Imagen 13). En la vuelta de la misma hoja, una palabra tachada en tinta negra, ilegible, y a mano la frase: “pupilas estallando/ de sangre

angelados [¿angulados?] en el estupor contemplar ahora para siempre/ para siempre?
[sic.], como puede constatarse en la Imagen 14.

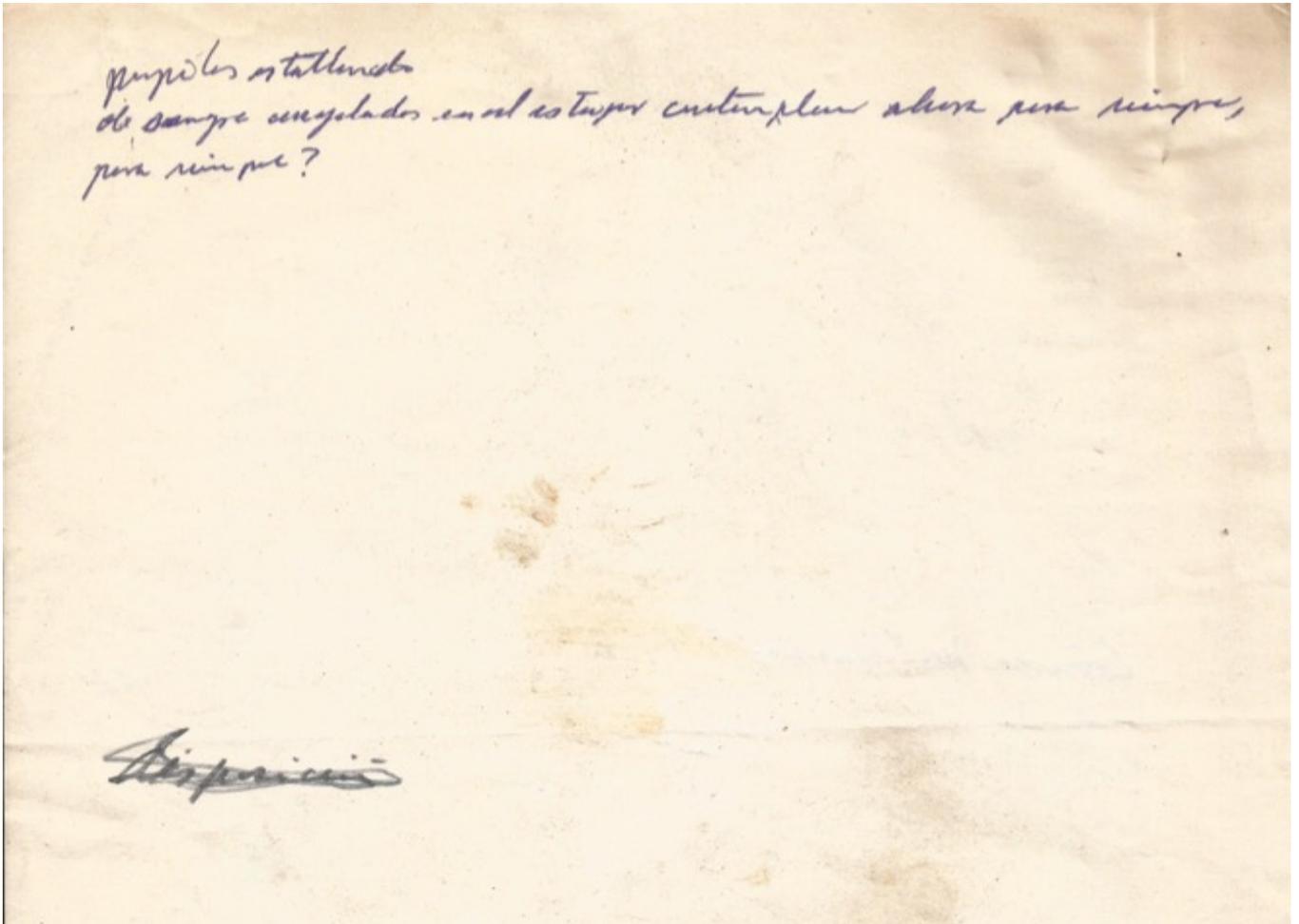


IMAGEN 14. ANTECEDENTE DE "QUISIERA NO", VUELTA

Otra versión posterior es mecanografiada y el texto se le titula "Disposición" (en mayúsculas mecanográficas), con dedicatoria "para Sergio Valdéz Saucedo", sobre el que se corrige de manera manuscrita la "s" en el apellido paterno, y en lápiz, fuera del texto, se acota "para S. V. S". En esta misma página hay un poema que aparentemente se titularía "Indignación", aunque el título fue tachado con negro, así como tacha "esposo" (acaso relacionado a "Crónica matrimonial 1 y 2" del que hablamos hace unas líneas) y se le corrige en tinta azul "ofendido", además de la siguiente palabra y verso, donde se observa un tachado, y una corrección a su vez tachada y corregida por "leguleyo", en la Imagen 15. El poema ya está

en su composición definitiva, exceptuando el título y la dedicatoria. Hay, además, una versión posterior, que conserva el título apenas mencionado para el texto, más la dedicatoria “para S. V. S”, así como una versión mecanografiada, ya sin título y sin dedicatoria, idéntico a las versiones de certamen y FCE, que corresponde a la Imagen 16.

DISPOSICION
para Sergio Valdés Saucedo
Quisiera no
estar presente
a la hora
de mi muerte.

para S.V.S.

~~_____~~

¡en fragante delito!
exclamó el ^{ofendido} ~~_____~~
~~_____~~ ^{leguleyo}

al encontrar amasia
en su jardín a la mujer.

IMAGEN 15. ANTECEDENTE DE “QUISIERA NO” 1

DISPOSICION
para S. V. S.
Quisiera no
estar presente
a la hora
de mi muerte.

IMAGEN 16. ANTECEDENTE DE “QUISIERA NO”

2

Cuyos tus ojos en el tribunal (44-45)

De este poema existen dos versiones previas a la de certamen, si bien hay original y copia de la primera versión, sobre los cuales se hacen correcciones complementarias; ambas copias tienen fecha manuscrita a lápiz: “29/ V/ 78”. En esta versión dual, el séptimo verso está mecanografiado “queremos decir así los invasores”: en original y copia se señala tipográficamente el salto versal y el cambio a “bacilos invasores”, en un octavo verso, como al cabo quedó en la publicación del FCE.

Más allá de errores mecanográficos, el siguiente cambio relevante se da hasta el verso “el murmullo sostenido”, enunciado tras el cual se mecanografió el complemento adverbial “de rama en llama”, que en la copia se oculta en corrector blanco, mientras que en el original se tacha y señala su eliminación tipográficamente. La segunda versión sólo ejecuta esos dos señalamientos de la primera versión, aunque queda un poema de setenta versos corridos, mientras que para la versión de certamen y la del Fondo, permanecen los mismos setenta versos, pero en estructura estrófica 15-2-2-2-29.

IV

Mientras despliega en las azoteas (51)

Existe solamente una versión mecanografiada de este poema, además de la de certamen, y, a diferencia de otros textos, no hay corrección autógrafa, pero sí la adición de la fecha: “15/XI/77”; no obstante, hay algunos cambios para la versión de certamen: en el verso cuatro, en la versión de 1977 escribe: “el amargo surco amargo de su miel de sus labios el manajo el oscuro”, mientras que la versión publicada cambia a: “surco de su miel de sus labios el oscuro manajo”; con ello, además de eliminar la cercana redundancia y el oxímoron, re-atribuye la amargura ya no a la miel, sino si bien en ambos casos se juega con ‘surco’ como forma verbal y como sustantivo. Más allá de lo anterior, sólo se cuenta algún error tipográfico que es subsanado en la versión de 1985.

En varios poemas de este libro, aunque no en todos, el poeta comienza el texto con minúsculas, y en este caso la versión fechada así comienza, mientras que en la publicación

del FCE comienza en mayúscula de versalitas, lo que puede deberse a una convención editorial, no obstante también en la versión de certamen prevalece el inicio en letras bajas; más allá de eso, el cambio más visible es que el borrador mecanografiado tiene tres estrofas en una estructura 7-5-10, siendo la última entre paréntesis, como en todas ellas, si bien en la publicación los últimos diez versos se dividen en cinco pareados: a ello preceden, en la versión del Fondo, tres estrofas en estructura 5-2-5.

No quiero decir que estoy cansado, tembloroso,
gotando en las ingles
de los hombres y siendo el rostro
anirral de mi mujer,
No quiero decir esto ni lo otro ni nada. Yo lo que quiero es quedarme callado,
oír, oír simplemente, oír cómo me bebes, cómo me tomas,
cómo soy una tu sombra yaciendo,
Quiero no oír, quiero no oír porque sé a dónde me llevarás
y no quiero perderme, pero tal vez quiero perderme.
Si la sombra en tu asombro, si la roca en tus pupilas,
si la córnea desprendida sobre tus dedos agonizando
¿por qué, para qué entonces preguntarme qué hueso de ceniza
ni en qué gemido de tus años fui olvidado, ni en qué recibimiento
fui golpeado y humillado?
Homilfas, padre nuestro, tentación de los mercaderes, levántame, levántate, rostrojo,
levántate de aquí porque de algún modo me has perdido,
porque todos perdemos de algún modo.
Testigo de nada, rata del hallazgo, embadurnado conmigo, laberinto de la muerte,

IMAGEN 17. ANTECEDENTE DE "QUIERO OÍR CÓMO ME BEBES...", FRAGMENTO DE PÁGINA 1.

Quiero oír cómo me bebas... (52)

También este poema tiene una versión mecanografiada, previa a la de certamen, en la que hay numerosos cambios respecto de el antecedente, aunque es la eliminación de los primeros cinco versos de este mismo texto el más significativo de los cambios, en el que elimina frases intimistas, luego edita el nuevo texto a partir de los versos dialogales, como puede constatarse en la Imagen 17.

A diferencia del borrador mecanografiado, en el que no hay pausas entre los versos, en la versión publicada resulta una estructura de estrofas 19-2-7; asimismo, la apertura del poema, en la versión publicada, se adapta de “oír, oír simplemente, oír cómo me bebas, cómo me tomas” del borrador; a partir de ahí, los cambios son menores: en el tercer verso, elimina la repetición de “quiero no oír”; el onceavo verso, que resultó en “levántate de aquí porque me has perdido, porque todos perdemos”, se adaptó de dos versos en el borrador: “levántate de aquí porque de algún modo me has perdido,/ porque todos perdemos de algún modo.”, tras los cuales, por terminar en punto, el verso siguiente que comienza “Testigo de nada...”, lo cual cambia en la versión publicada, en la que ese verso comienza después de coma, lo cual clarifica que es adjetiva del sujeto complejo, que es un rastrojo de antiguas creencias cristianas, y que es un “laberinto de la muerte”.

La pausa estrófica de los versos 20 y 21, en la versión publicada, no conlleva un signo ortográfico, sino visual y de pausa para lectura en voz alta, mismo caso que la continuación de la estrofa final que comienza “y en tus muslos beber...”, hasta el cual, quitando la estructura de las estrofas, no se dieron más cambios en los versos entre las versiones, aunque tras el final de este verso “...hasta el fondo de ti”, el poeta elimina el verso “urgidos”, de la versión mecanografiada, previo al siguiente, que ya prevalece sin cambios, que comienza en el verso “urgido de ti, de tu silencio, de mi sordera”, segundo de la tercera y última estrofa de la versión de 1985.

Naces (53)

Sobre este texto existe una versión mecanografiada, previa a la de certamen, y es de los textos que presentan mayores cambios, aunque es la supresión de versos la técnica de

corrección más recurrente; a su vez, de entre esas supresiones abundan las que restan menciones de la corporalidad, la sangre y la carne, como en el quinto verso del borrador, o los versos que se eliminan tras el final “vasos”, de la parte 1.

Además de los versos entre paréntesis que se eliminan al final de la primera estrofa de la parte primera, que en la versión publicada termina con el verso “transparente: aire y luz”, que refieren al rostro de la voz poética, están los versículos finales del borrador, también con menciones carnales y alusiones “del sueño a la locura”; otras correcciones menores consisten en la eliminación anafórica de “en medio” y de “los sueños”, en la segunda estrofa de esta misma primera parte, además de la supresión de guion inicial en el verso “relámpago”, antepenúltimo de esta parte, en la versión definitiva.

En la parte 2 del poema también prevalece la eliminación de elementos léxicos, versos y estrofas enteras; tomando como referencia la primera estrofa de la parte 2 de la versión publicada, en la que, supresiones aparte, el poeta reúne en solo una de once versos lo que en el borrador eran tres estrofas con estructura 10-2-4: en el primer verso el poeta elimina “y sanguíneo”, así como dos versos del borrador, entre el primero y segundo de la publicación; es interesante también la eliminación del verso “carne, polvo, nada”, que estaba en el borrador entre los versos 6 y 7 de la versión definitiva y, con ello, una referencia gongorina evidente. Además, el poeta elimina “súbitas”, “inmenso” y “de su cuerpo”, como puede cotejarse en la imagen, y en el poemario de 1985, la primera estrofa de esta parte segunda inicia con minúscula, a diferencia del antecedente.

En el poema de la versión FCE, esta segunda parte tiene una estructura 11-4-1: la última estrofa de un solo verso se mantiene entre ambas versiones; en cambio, como puede constatarse, la penúltima estrofa, que en ambas versiones es de cuatro versos, hay un par de eliminaciones léxicas y se trueca el hipérbaton del tercer verso.

En una peregrinación tan larga... (54)

Además de la versión de certamen, existe una versión mecanografiada de este poema, con algunos cambios, aunque perviven al cabo catorce versos en una sola estrofa: más allá de ello, el tercer verso cambia de “y asistimos a hogares santificados por la amistad” que se

modifica mediante hipérbaton, en la versión publicada, para quedar: “y a hogares santificados por la amistad asistimos”; el cuarto verso también presenta la eliminación, en el mecanografiado previo, de “de los amigos”, tras “...la mesa”, como termina en la publicación del FCE.

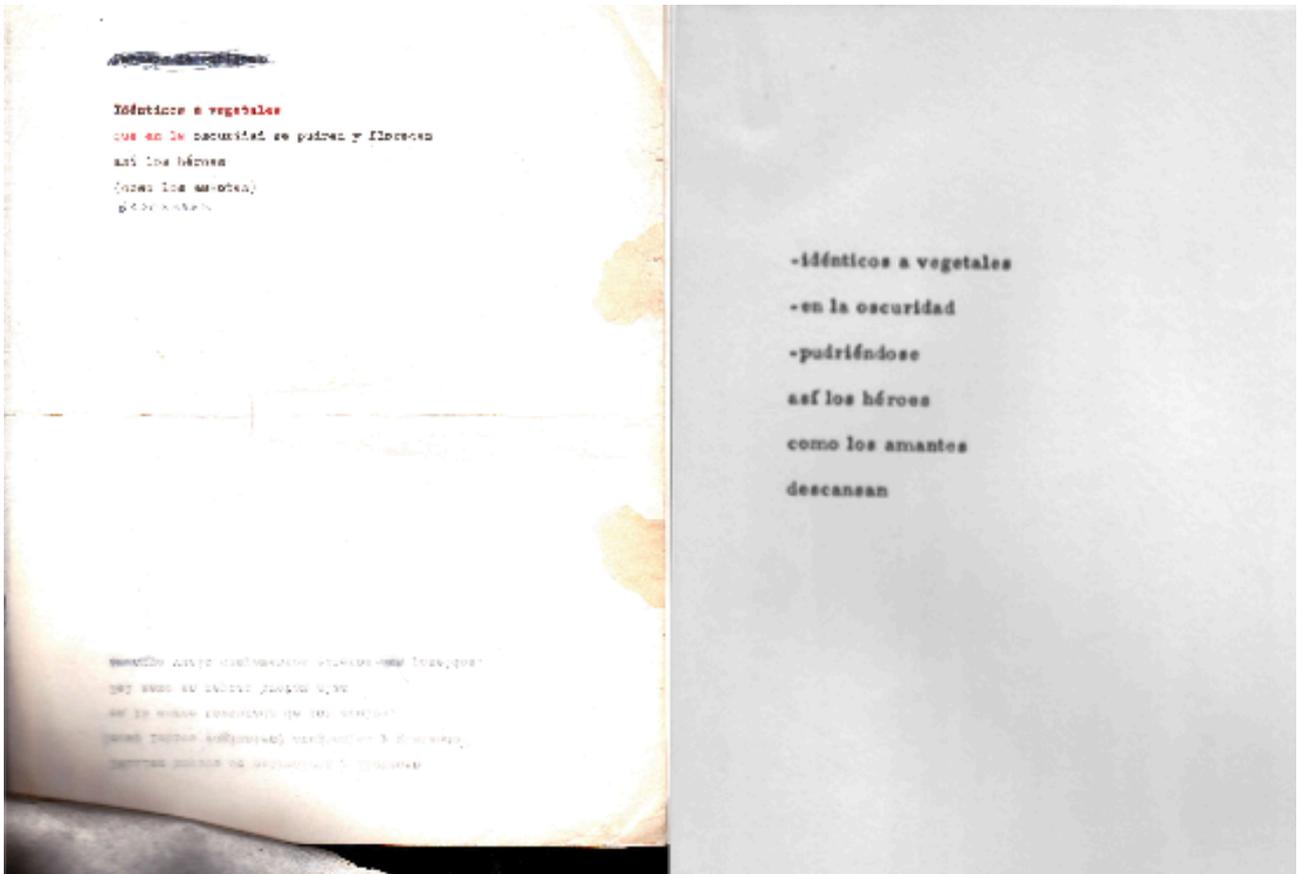


IMAGEN 18, VERSIONES DE "IDÉNTICOS A VEGETALES"

Idénticos a vegetales (55)

En este caso, hay dos versiones previas a la de certamen, y si bien una de ellas ya es idéntica al texto publicado, y la anterior muy cercana, esta resulta un documento sumamente interesante por varias razones: en principio, como puede ver el lector, el poeta suprime al cabo el título “Certeza de Antígona” y lo señala rayándolo de forma manuscrita, como de forma autógrafa se añade el verso final “descansan”, además de que se eliminan los paréntesis en “como los amantes”. La Imagen 18 también resulta interesante, dado que está en la vuelta de otro documento, lo que se transluce.

Por otro lado, el poema se transforma de un poema de cinco versos, en que los dos primeros son un largo enunciado adjetival, para convertirse en el sexteto de la versión publicada, que se vuelve un texto paratáctico, y crea una indeterminación que parece ser distributiva de los atributos de los versos 2 y 3, tanto para “vegetales”, como para “héroes” y “amantes”; además, de suprimir el nexos y la mención del florecimiento.

Finalmente, el primer verso de la primera versión, así como parte del segundo, fue mecanografiado en rojo, para luego continuar en negro, además de reescribir parte del rojo con negro; no menos interesante es que esta versión está en el anverso de un texto distinto, como puede verse en la imagen 18.

Para reconocer tu olvido (56)

Este poema es una corrección de “De los estériles...” de *Salgo del oscuro*, lo que resulta relevante en varios sentidos, por lo cual transcribo este texto de 1971, a fin de contrastarlo con una versión previa a la versión de certamen en las imágenes:

De los estériles...

Para reconocer tu olvido, circe,
quiero ser maniatado.

Que me encierren aquí,
en este u otro cuarto,
no importa.

De cualquier manera estaré libre
para saber que en realidad nunca te tuve,
que esto fue sólo un mito en el que jamás creímos.

Pues el amor fue para nosotros un continuo devorarse
sin hallar la paz ni la tregua ni la entrega.

(1971, p. 2)

El poeta adapta este texto, quince años después de publicado, lo que llama la atención, sobre todo asumiendo que, en las bases del certamen para el que se corrigió este poema, fuera requerido el carácter inédito de los textos concursantes; más aún cuando hay textos

inéditos, como retomaré más adelante, junto con los borradores citados en este capítulo, lo que lleva a pensar que fueron descartados para la versión del certamen, y en cambio sí se incluyó este poema. En lo anterior observo que, para Jaime Reyes, la concepción de los poemarios era irregular y pasaba por proyectos no realizados y publicaciones definitivas con textos de diferentes épocas y hábitos, si bien, como explico enseguida, éste es un texto en particular significativo para el poeta.

Existe de este poema una versión previa a la plaquette de 1971, con dos copias, una de ellas con la fecha añadida de puño y letra y otra con la misma fecha pero mecanografiada: “15/X/68”; el título es el mismo que en *Salgo del oscuro*, iniciando con minúscula y con los mismos puntos suspensivos, si bien, como podrá constatar el lector, se versifica para esta publicación, en lugar del texto en prosa de los antecedentes. El hecho de que el texto se rubrique a dos semanas apenas de los acontecimientos del 2 de octubre y que prevalezca, lo imbuye de una carga política, por un lado, y un pesimismo determinista, en su alusión al pasaje homérico (ver Imagen 19).

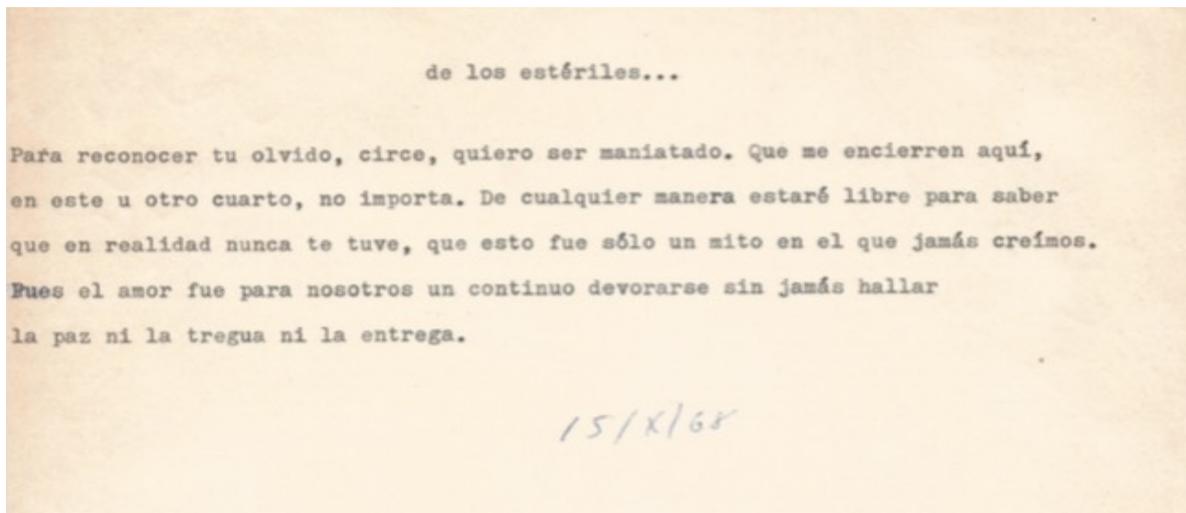


IMAGEN 19. “DE LOS ESTÉRILES” ANTECEDENTE DE “PARA RECONOCER TU OLVIDO” 1

Por otro lado, hay un mecanografiado previo a la versión de certamen del premio Zacatecas, que no cambia el texto en sí, sino la versificación, pues lo convierte en un poema de quince versos, que juega con la distribución visual; parecen más bien cambios pensados en la lectura en voz alta. Sin embargo, los cambios para la versión publicada de este poemario comienzan con la omisión de la deidad, en minúsculas, de 1971, en el primer verso de 1985,

lo que modifica radicalmente su significación: en *Salgo del oscuro*, el poeta joven activa con la mención de Circe el simbolismo que enlaza con la cultura occidental desde su islote de esterilidad, para reducirlo a una escena de desamor, a guiños de hoteles y *bondage* ligero, sin más título que el poema inicial, en *Al vuelo el espejo de un río*.

También subrayo que para la versión de 1985 se omite el verso “Que me encierren aquí”, lo que si bien no aclara la indeterminación de quiénes son “nosotros”, sí lo acota a que se refiere a sí mismo y su interlocutora, a diferencia de en las versiones previas, donde ese plural puede referirse a referentes distintos: Reyes juega con la altisonancia de su juventud, con la impronta de la deidad y, subrepticamente, con el carácter de inédito de un poema, con alteraciones cuantitativas menores, que producen un cambio radical de sentido, lo que da sustento a presentarlo, con pocas alteraciones cuantitativas, como un texto diferente, lo que habría que sumar a las provocaciones literarias de *La oración del ogro*, en cuanto a las nociones de autoría, poemario y poema.

Amé y perdí por siempre (57-59)

Los cambios entre las dos versiones disponibles a nivel lexical y versal son nulos, más allá de errores tipográficos aislados. No obstante, entre las dos versiones y la publicación de 1985, las líneas versales de pausa, en la sección 2 del poema, cambian: los 46 versos de que se compone la sección se separan en una estructura estrófica de 6, 3 y 4, para continuar con una larga estrofa de 29 versos, hasta el verso 42 “y en los muros”, donde pausa con renglón y culmina con dos estrofas de dos versos cada una, mientras que la versión anterior evade todas las pausas del mismo fragmento 2, lo que da lugar a un estrofa continua, sin pausas versales.

Por otra parte, existe una versión fragmentaria, con sólo la primera parte y titulada “Si en vano”, que asumo como primigenia, y que sufre algunas supresiones respecto a la versión FCE: el onceavo verso se lee “en esta hora de tranquila” y se le suprime “en esta”; para la versión publicada; en el verso 17 elimina “a quien no era yo” que complementaba “y amé”, como quedó en la versión publicada. De tal modo, estaríamos ante un poema al que se le agrega una segunda sección escrita muy probablemente años después que la primera,

apenas modificada fuera del añadido, y para como parte de la composición para requerimientos de un certamen.

Pronto el guardia (60-61)

Existen dos versiones previas a la publicación de este texto, en el cual, como es común en la secuencia de correcciones del autor, que hemos revisado previamente, es hasta la de certamen cuando se concreta la estructura de estrofas definitiva (18-2-1-46), y en la segunda versión ya los versos han sido corregidos de la primera y prevalecen, salvo el aspecto de las estrofas (en la segunda versión son versos corridos; en la primera sólo se deja renglón entre el primer y el segundo versos, a manera de título), así algunas alteraciones, hasta la versión final.

Así, aunque los cambios de contenido entre versiones se apegan bastante al primer mecanografiado, lo que se cambia es interesante, sea por lo que reitera, o por lo específico que resulta de ello: en principio, cambia el participio adjetivo ‘acerado’, por ‘acerdado’, desde el segundo documento, cambio que acota de una lectura casi onírica a una atmósfera policiaca y carcelaria. El sexto verso de la versión publicada (“—el acero despacioso y breve”), de las versiones previas se elimina al final el agregado “...de la carne levantar”; más adelante, en el séptimo verso de la publicación del FCE, altera el orden oracional de las versiones previas, que era: “en general la risa”.

Más adelante, en el verso veinte de esa estrofa se da un cambio mayor para el texto, aunque recurrente en la sucesión de correcciones en este poemario, como hemos visto antes: en los borradores previos, se lee “como palabras para nombrar/ tu cuerpo y el deseo/ —para encontrar tu cuerpo y tu deseo”, y que en la publicación queda: “como palabras para nombrar/ el deseo/ —para encontrar tu deseo”, con lo que el poeta elimina abundancia de la corporalidad, una vez más; enseguida, se eliminó de las versiones previas el verso “—tu olvido”, entre los versos 22 y 23 definitivos; del verso 30 de la publicación “el tenue”, se le quitó, en las versiones previas, ‘deseo’, en posición posterior y como agente de “prosigue”, líneas adelante, con lo que, en su forma definitiva, queda “enfermo” como el sujeto en la sintaxis.

Asimismo, entre los versos definitivos 36 y 37 de esa misma, extensa, cuarta estrofa (“e ilumina/ (redondas flores/“), se insertaba en la primera versión el verso “y su claridad es la ceguera”, con marcas a lápiz que mostraban primero la duda entre abrir a partir de ahí paréntesis o iniciarlo con guion, además de otra llamada tipográfica para eliminarlo; en la versión subsecuente, ya se omitió esa frase. Otro cambio en estas versiones, es que en los versos 29 y 40 de la publicación, se escribía ‘sinsentido’, lo que se corrigió de forma definitiva: “sin sentido”, como en el verso 46, sólo que, en este caso, en la segunda versión ya cambiaba a forma adverbial en lugar de sustantivo, como estaba también en la versión más antigua.

Para concluir, señalo que la primera versión de este texto se encuentra en el material compilado en un volumen por el autor, en el hatajo no publicado “Ampara”, proveniente de 1971; aunque “Pronto el guardia”, por su papel, distribución vertical y mecanografía es patentemente posterior —además de que no está numerado como “Ampara”—, el hecho de que se compile con él lleva a la implicación de que potencialmente formaba parte de ese proyecto poético, de lo que daré cuenta más adelante.

Comunagirante (62-64)

Este es uno de los poemas más largos del libro y, si bien sólo se cuenta con una versión mecanografiada previa a la de certamen; ésta es idéntica a nivel lexical a la versión publicada: un largo poema de 97 versos sin líneas de pausa. En la edición del FCE hay algunos cambios tipográficos relativos al uso de la sangría sin corchete, señalado en textos anteriormente, aunque en este caso también las líneas tipográficas están justificadas a la derecha, pero con una sangría claramente más amplia, casi centrada, lo que obliga a que esos cambios de línea se apliquen a su vez a dos versos más cortos, como el 87, el cual queda: “quienes para ti habrían de ser, así, los hombres” y se parte después de “así,”; y tres versos después se deja como sobrante señalado con sangría: “evocalespanto”.

La versión previa, por su parte, tiene 106 versos y es ampliamente modificada para la versión de certamen; si bien no hay marcas manuales de corrección. Un cambio mayor lo ejecuta en el verso 8, modificando el original “en vano sosteniendo al vacío” por el definitivo

“sostén en vano del vacío” que es adjetiva de “Paz”, eludiendo en cambio el gerundio de la versión antecedente. La transposición de frases y algunos añadidos están presentes, pero prevalece la supresión como recurso primordial: en el sexto verso, suprime ‘hallado’, para dejar solamente “remolino” en la versión de certamen y FCE, mientras que suprime dos veces ‘tu cuerpo’, en los versos 11 y 28, y en el 24, ‘cuerpos’; correspondientemente, modifica el verso 10, agregando el pronombre “te” y cambia el posesivo de ‘tu cuerpo’, por el pronombre “tú”, también en el 28, lo que obliga a ajustar la concordancia en el verso 29, modificando ‘revestirá’ para dejar “revestirás las paredes”.

A partir del verso 36 de la versión de certamen, se presentan más cambios significativos que, en principio, continúan descorporeizando el poema (elimina ‘espacios de carne y muros’, ‘morir’, ‘carne amorosa calor’, y el poeta elimina también reiteraciones léxicas con obvio efectismo anafórico, como “gritarás” y “amor”. Una alteración notable en este punto es la eliminación de los tres interrogativos consecutivos en la primera versión, desde el verso 45 al 53 de la versión de certamen, equivalentemente. Hacia el final del poema también hay supresiones importantes en la lógica de las anteriores: ‘grabando’, ‘carne de humo’, ‘el fantasma’; ‘para nada’, “nada ver, y nada decir (el humo...”, y el paréntesis de cierre tras “...de nadie/ nada”, ‘que nadie’ (dos ocasiones casi contiguas) y ‘ante nadie’.

V

Por tu nombre y tu teléfono

Sobre este poema no hay versiones previas, pero resalta que, en la versión definitiva, se añade la dedicatoria “A Carlota Villagrán”, lo que naturalmente se omite en el borrador de certamen; adicionalmente, tanto en ese mecanografiado, como en la publicación, se separa como una quinta sección este solo poema, aunque en el índice del FCE, se le incluye como parte de la sección IV. Esta dedicatoria replica la de los agradecimientos en La oración del ogro (1983:85), y de forma implícita en el poema “[Oración del ogro]” (1984:11), pues “Moni Tatita” es precisamente la misma Carlota, como constatamos en la dedicatoria de puño y letra de este libro (Ver imagen 21).

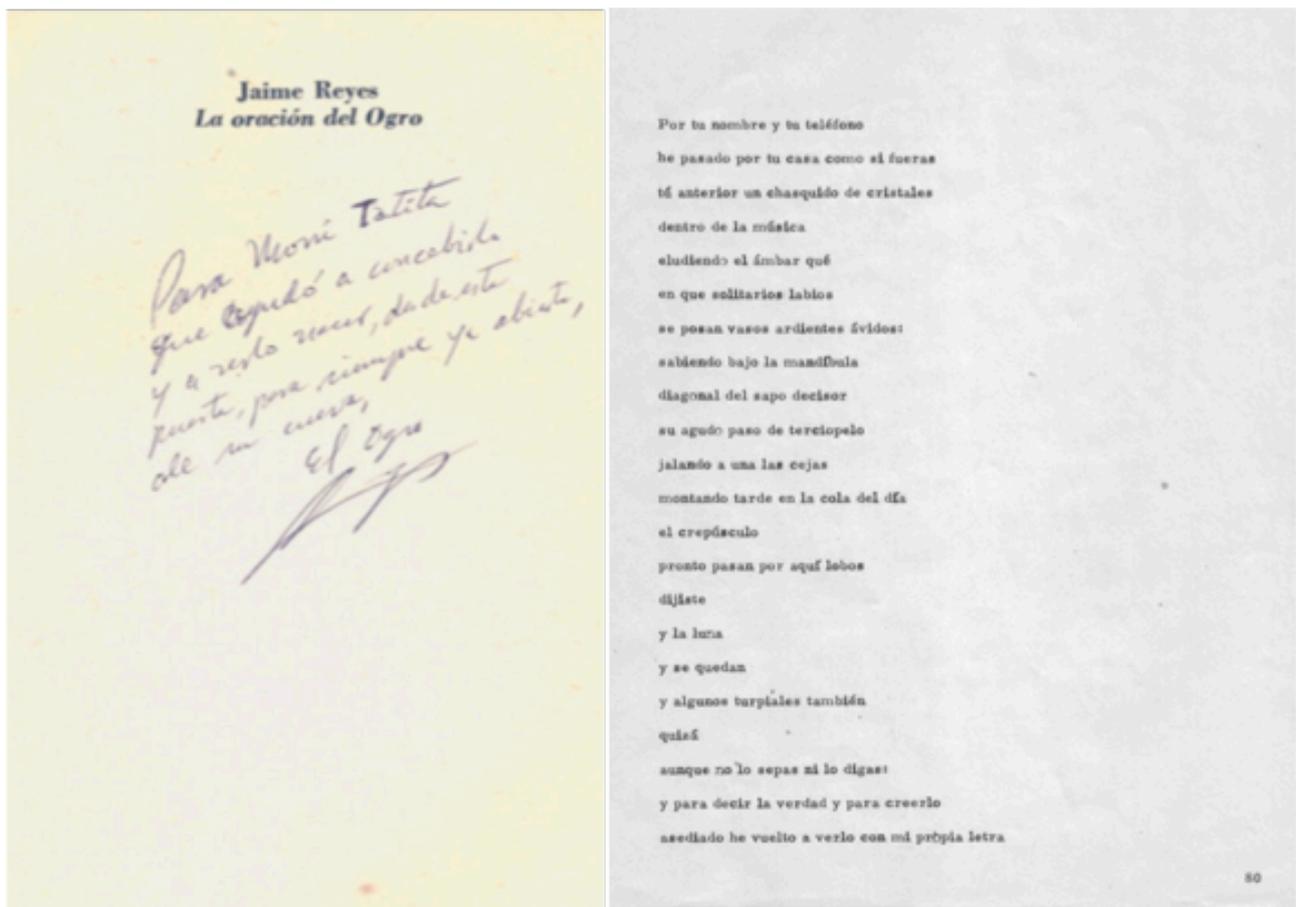


IMAGEN 20. DEDICATORIA EN EJEMPLAR DE "LA ORACIÓN DEL OGRRO" Y "POR TU NOMBRE Y POR TU TELÉFONO, VERSIÓN DE CERTAMEN

Poemas inéditos y antecedentes de otras publicaciones

Como hemos recontado en este capítulo, *Al vuelo el espejo de un río* es el segundo poemario premiado en certamen de Jaime Reyes, lo cual condiciona una preparación ad hoc, que es visible en el cúmulo de correcciones en versiones sucesivas, una experiencia previa en certámenes, lo que conlleva un mayor conocimiento del mundo editorial de su tiempo: como marca temporal interesante es que las primeras correcciones suelen ser tachados, por ejemplo, mientras que en un segundo momento ya hay marcas tipográficas. Por otra parte, la compilación debe haberse realizado en los meses previos al envío de los originales para su concurso, aunque muchos de los textos que lo conforman tienen su origen desde muchos años atrás.

Remarco que el material que utilicé para este capítulo, a diferencia de gran parte del archivo que pude revisar, estaba agrupado por textos y versiones, como adelanto en el preliminar

de este capítulo; por ello, incluyo un poema que se ordenan con el mismo material en el que me basé, lo que indica que proviene de una misma preparación editorial, pero que al cabo fue excluido y ya no se publica posteriormente, aunque tiene incluso versiones previas y correcciones, por lo que infiero que es en la última edición que quedan fuera del poemario. Otros dos textos que incluyo en este apartado son antecedentes de poemas publicados en *Un día un río*, su poemario póstumo.

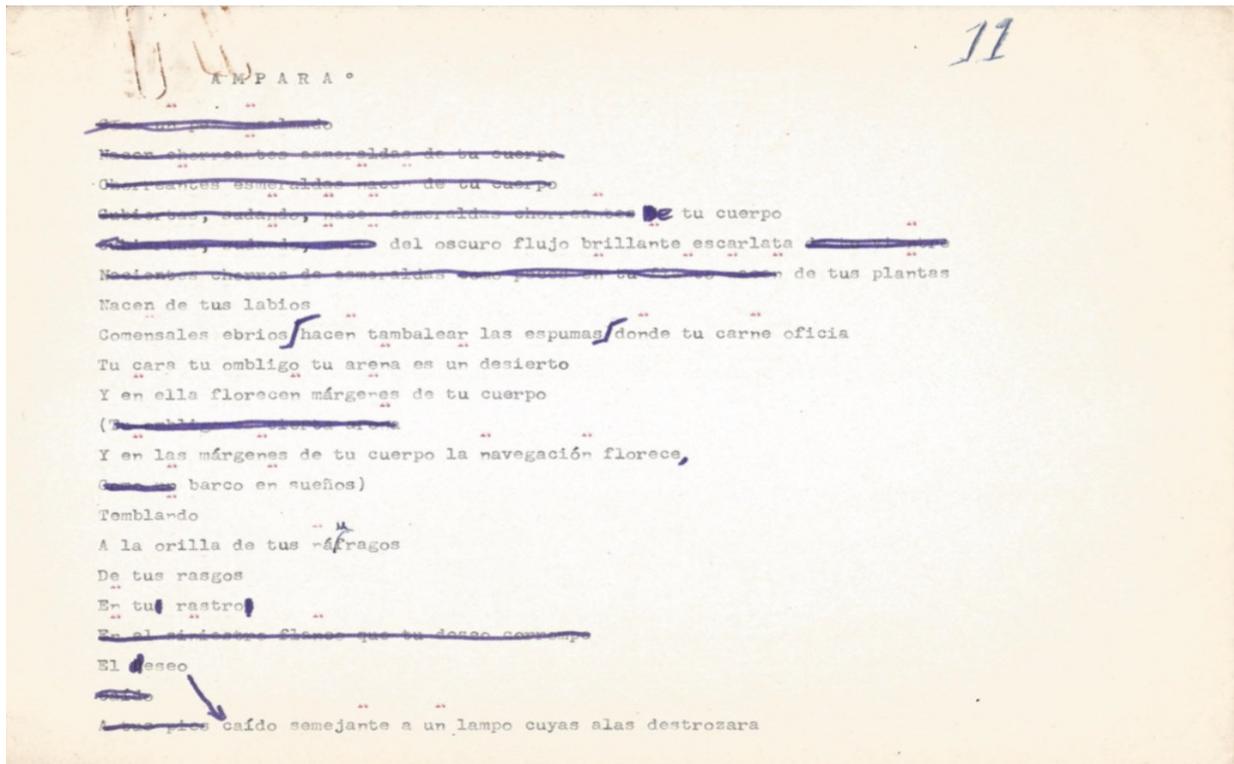


IMAGEN 21. "AMPARA", PAGINADA 11.

Ampara

Este es el primer poema de un aparente proyecto de poemario, pues no sólo se compila como tal en los documento del poeta, sino que se ordenó en clips, además de que hay numeración en varias de sus páginas; yo extendo el término —cuya definición el poeta transcribe, como se puede ver en la imagen— precisamente a esa compilación personal del autor. Subrayo que algunos de esos textos, en su mayoría transformados, se retoman para *Al vuelo el espejo de un río*, pero también para *Un día un río*, como expondré más

adelante. Reparo en el hecho de que una gran parte no fue publicado, lo que me hace pensar que los conservaba no por el proyecto de poemario, sino por la eventual transformación de otros poemas o fragmentos de esta serie de textos. Reproduzco las tres primeras, aunque en el compilado comienza la paginación en 11, en las imágenes 21, 22 y 23.

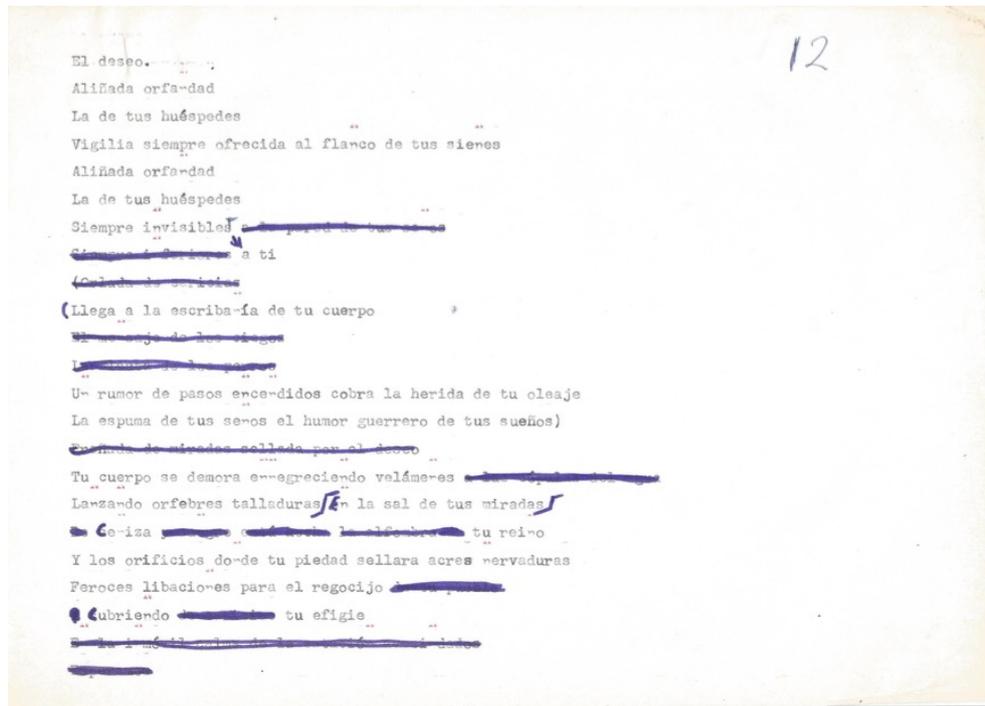


IMAGEN 22, "AMPARA" PAGINADO 12

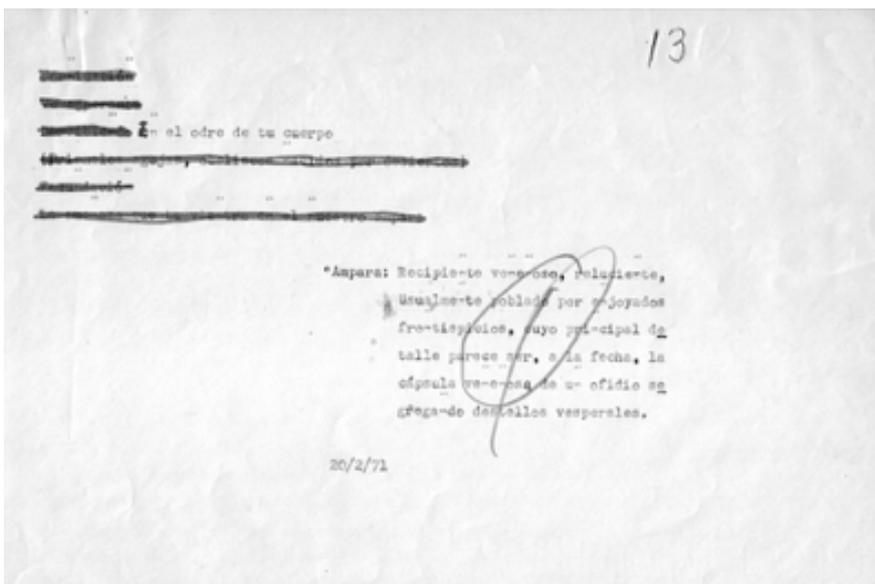


IMAGEN 23. "AMPARA", 13

Canto de sal

Otro elemento que resalta dentro de esta compilación, es un poema dedicado a José Revueltas, numerado en su primera página con 9, que fue publicado originalmente en *Filosofía y Letras*, en 1977⁹¹ y, posteriormente, incluido en *La oración del ogro* (Op. Cit, p. 9). Entre su archivo, encontramos el poema tal como apareció justamente en el libro y reproduzco la página 1 en la Imagen 24.

Con esto, podemos ubicar los cambios mínimos que el autor hizo para la edición de ERA, que básicamente consistieron en partir el poema en tres partes: la primera con tres estrofas en estructura 10-6-2; la segunda parte, con estructura 11-5-2, mientras que la tercera tiene dos estrofas en estructura 4-4. El poema de *Filosofía y Letras*, por su parte, tiene 44 versos corridos. La diferencia es que el primer verso de la edición de ERA es: “Hacia la tarde nos protegimos del viento —erigimos muros sin sentido”, pues la sangría muestra que es un hemistiquio “sentido”, mientras que en el antecedente publicado, se parte ese verso en dos: “Hacia la tarde nos protegimos del viento —erigimos/ muros sin sentido.” Más allá de ello, en el material de archivo, en el segundo verso de la parte dos, de puño y letra señala el cambio por una “e” para quedar “hendididos”, además de corregir a mano en los versos 14 y 15, estrofa dos, los verbos a futuro simple.

Por lo anterior, nos encontramos ante un borrador de la publicación en el boletín, la cual se da aproximadamente a un año de la muerte del autor duranguense, por lo que tiene el recuadro “In Memoriam”. Para la versión de 1985 el poema se llama llanamente “A José Revueltas”, con lo que pasa de un carácter conmemorativo a, ocho años más tarde, volverse una declaratoria de apertura para la provocación que resulta *La oración del ogro*.

Un detalle es que la imagen presentada es de una fotocopia, lo que no es poco común en su archivo, pero sí que lo sea de un texto propio, además de una marca temporal sobre la generalización del uso de la reprografía dentro de la UNAM.

91 Reyes, Jaime. (1977) “(A José Revueltas)” *Boletín de la facultad de Filosofía y Letras—UNAM, Año II, Mayo-Junio, Núm. 3*, p. ,20. Disponible al 20 de junio de 2020 en el Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras: <http://ru.ffyl.unam.mx//handle/10391/3592>,.

CANTO DE SAL

A José Revueltas

Hacia la tarde nos protegimos del viento, -originos marcos sin sentido.

Sombras de oscuro polvo

regresaban coronadas,

de temor,

y en sus miradas aún temblaba el frío fuego

masticado sin rencor,

obsesivamente,

y su canto de sal entre los dientes machacado,

entre los rieles y hacia la luz de la estrecha ventana

que enlaza el mar y en su cautivo halló morada.

(Hacia la mañana más pacífica, sola y limpia

por su libertad tendimos redes de aire, redes de viento,

y en su escala cierta luz

en que la sal tendió su herida

en que la sal lavó su olvido

-cierta luz con que el sol rindió su olvido)

-¿quién desdeña lavaba nuestras redes

en otros brazos, en otros, humeantes cristales

2

Ahora todo inmóvil sólo el fuego parece resistir

apilamos las palabras leños húmedos por el aire

bombando ruidos en qué encontrarla,

Reunimos al temido ojo de chacales

y su expresión de aceite

sólo de cierta metálica oscuridad

puede arder sus llagas

sólo yacente

mas no de lo vivo

no de los muros vivos

y su espesa herida

(quienes no esperaban vivir

volver a lo tocado

de nunca detenerse

sus manos hendían tus manos

sus manos)

Hacia el mar proseguimos también los ancianos

sin sentido de larva hiriente

3

(A él encendí mi sendero de lava

a él y con trazo más húmedo aún

borré los de antiguos ecosistemas

en vela hasta lograr permanencia)

Esotro que buscamos la seguridad
acocháncola hemos encontrado
tapiadas urnas de cristal e incienso
tapiados muros incendiarios.

IMAGEN 24. "CANTO DE SAL" VERSIÓN EN FOTOCOPIAS. BORRADOR PARA BOLETÍN DE LA FFYL-UNAM

A romperle a un perro una botella en la cabeza

Este texto es incluido aquí pues formaba parte de la compilación que tenía el poeta en su archivo, y que, como hemos visto, tiene como núcleo los textos desde primigenios hasta versión de certamen de *Al vuelo el espejo de un río*, no exclusivamente, con poemas de antes de 1968, así como otros que podemos asumir más recientes y cercanos a 1984. Lo incluyo también porque me resulta muy a tono del resto del poemario, por lo que presumo que fue excluido, acaso por apegarse a una extensión requerida y, por el tipo de papel, podemos especular que fue escrito en los años ochenta y el poeta, como hemos visto, habría considerado inmaduros en cuanto texto, dadas sus correcciones, a veces menores, pero que llevan años.

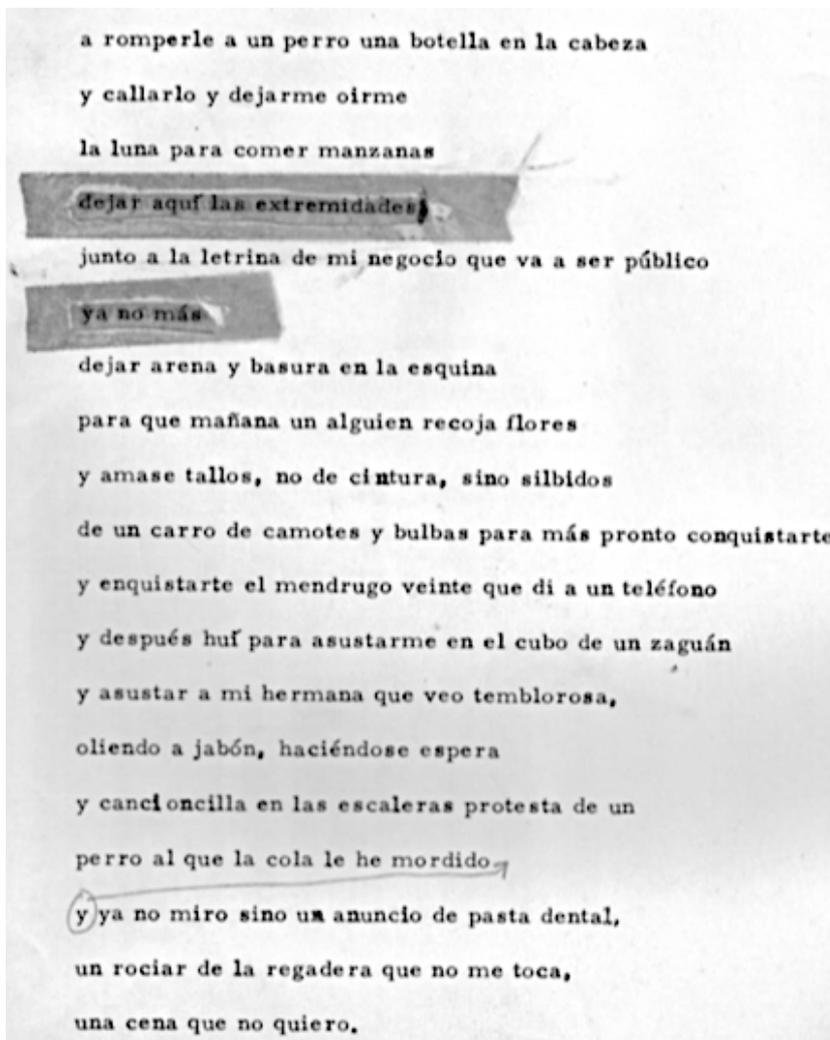


IMAGEN 25. VERSIÓN DE "A ROMPERLE A UN PERRO UNA BOTELLA EN LA CABEZA", CON MARCAS DE SOBREPOSICIONES CON PEGAMENTO Y PAPEL.

El poema tiene tres versiones, casi idénticas, más una copia mecanográfica, sobre la que se hacen tacha en plumón "la luna", en el tercer verso, y que se ejecutan en la segunda versión; en las imágenes incluyo una tercera versión en la que había parches de cinta adhesiva, que no se conservan (ver imagen 25), más la versión que parece ser la definitiva (ver Imagen 26). El material permite inferir que el poeta experimentaba con el texto mediante esa técnica de superposición de frases, en un juego con enmendaduras, superposiciones y ocultamientos que avizoran la poética de *La oración del ogro*.

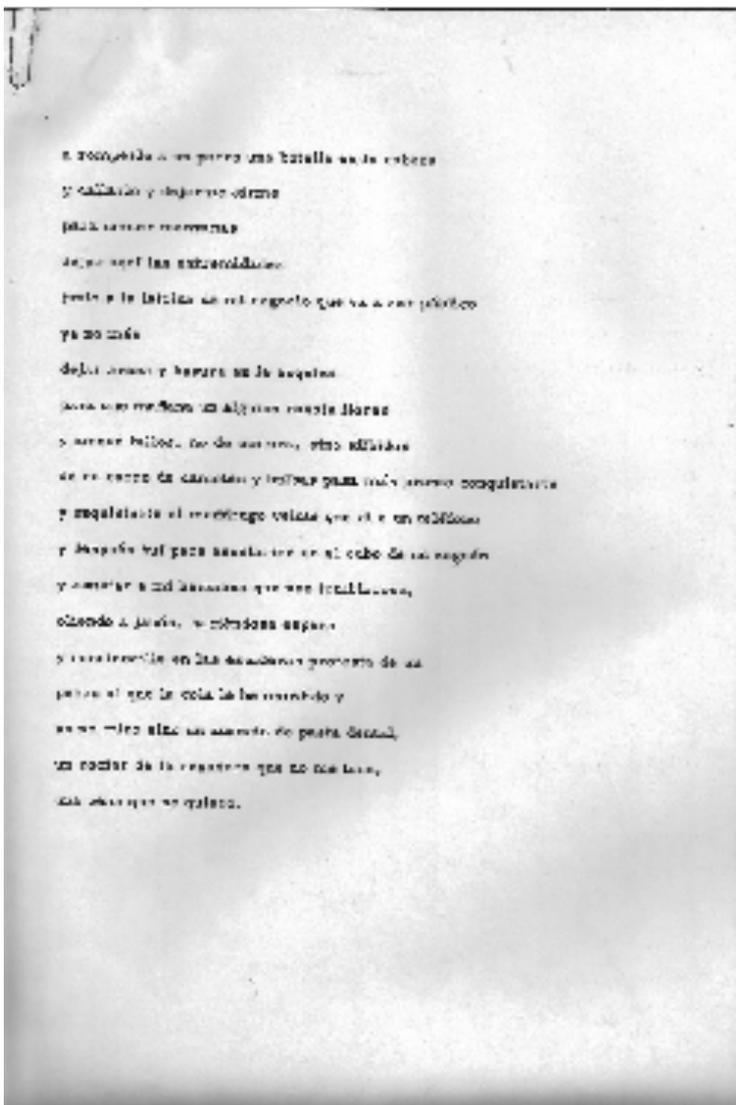


IMAGEN 26. "A ROMPERLE A UN PERRO" 2

Además de lo anterior, debo admitir que me parece un poema que representa de fiel manera la virulencia, los palimpsestos, el albur y las confesiones infantiles y truncas, elementos recurrentes de la poesía de Reyes, considero que no habría desmerecido su lugar en este poemario y que es superior a al menos uno de los publicados; realza, asimismo, la reinención de “Para reconocer tu olvido”, cuyas correcciones y supresiones menores, como ya lo hemos visto, juegan también con el cambio de sentido radical en invertencias estratégicas del autor, cercanas al concepto de “composición”, que será fundamental también en el poemario de 1985.

Cuerpo de fuera y corazón goteando
por canales imprevistos ríos de sal y barrotes
no tengo reposo ni huesos descansados
tengo y no tengo un lugar
un sólo lugar donde descansar.
Herido, directamente herido
con alguien entre los huesos
ando herido en las piedras y entre
pájaros y libélulas
cocuyos de hoja
y tejas abrazándose a enramadas
ando herido
haciéndome mil preguntas y mil ~~preguntas~~
con el vientre de fuera el corazón al aire
~~las ilusiones~~ las ilusiones, mujer de los ojos extraviados
soterrados ~~de la~~ y rasguño y regaño
tus heridas y sonrisas
tu helada boca y agua descarnada
queriendo probar tus heridas
deshaciéndome en los quicios
rebotando en famélicas farmacias
ventanas y miradas
que no dicen
se llenan de pólvora y espanto
mar de río salado silencio
que verdaderamente importante es cuando
por una escalera o una alcantarilla o una toma de incendios te vas
dejando caminos rociados de gasolina y amistades que te separan

IMAGEN 27. “CUERPO DE FUERA Y CORAZÓN GOTEANDO”, PÁGINA 1

Cuerpo de fuera y corazón goteando

De este texto existe dos versiones, casi idénticas, excepto que sobre la duplicada —que reproduzco en las imágenes 27 y 28— se hacen tachones de términos manualmente. Es un poema de 47 versos seguidos, cuya importancia para incluirlo es que aparecía listado en el índice provisional de la tarjeta en la imagen 1, aunque al cabo fue sustituido. Como se puede apreciar en el texto en general, la razón puede deberse justamente al tono confesional, al lamento y los numerosos elementos corporales y emocionales, mismos que, como hemos visto, son una constante en la eliminación dentro de las diversas ediciones que hizo el poeta, hasta sus versiones finales.

y te dejan herido, de veras ~~herido~~
porque hay caras que se desploman
quemadas y brazos que no sostienen
genitales electrocutados y pechos ~~en la boca~~
y espumarajos que no salen y no dejan pensar
bocas apresadas,
Y una de estas bocas es la tuya susurrando burlas y desprecios,
una de estas es la tuya y la tuya es otra herida ancha, amarga
hambre y carne desgajada
a golpes, cistrazos, persecuciones y pobreza
carencia de ~~estrellas y~~ nombres
y abundancia de zanjas y minas nocturnas donde se descansan,
se depositan los cuerpos heridos y los gestos mutilados,
A las tres de la mañana con mi cuerpo en brazos,
Herida con perdigones esta herida inmensa
-a las tres de la mañana un golpe una cabeza
y sirenas y ~~tambores~~ tocados con femorales-
es la música, niña, ojos de vidrio
mi herida, la ~~luz~~ que te alumbra,

IMAGEN 28. "CUERPO DE FUERA Y CORAZÓN GOTEANDO" 2

Habla en la esquina

Si bien fue publicado en una versión de catorce versos en *Un día un río* (p. 16), en los documentos de archivo encontré dos versiones de este texto: una mecanografiada, con tachones y correcciones tipográficas, con dos sendas fechas: una a máquina, “1/IX/66”, de 28 versos, y se agrega otra a mano: “7/XI/80”, misma que aquí reproduzco en la Imagen 29; también lo integra un mecanografiado que ejecuta estos cambios.

Habla en la esquina de tu abuela
sobre arena el agua
de la mía en la calle y escurre
líquido escozor vivo
roca de azucenas fuego dulce
aliento savia de labio sabio
de amor alrededor
mi camisa rasga este real
querer olvidar calle de comercio
copa de la repulsa que no de un caer
sobre tu espalda la agitación
de una casa en renta de una fuga que no ahuyenta
y alucinado absorto
motor lento que isa mi rostro
habla sobre la arena
o de las pupilas
no cae la ceniza que
un día doy a
los tuyos por hijos, por mí
que no explico,
que no, dices:
último año última ojera.

IMAGEN 30. MECANOGRAFIADO DE "HABLA EN LA ESQUINA"

Asimismo, hay una versión mecanografiada en cuatro copias, siendo una de ellas la versión más depurada, misma que incluyo en la Imagen 29; en dos de ellas hay correcciones: una es de 25 versos, y se elimina un séptimo verso “estar vivo” (respecto a la siguiente imagen); en otra, aplica esa corrección obviamente anterior, resultando en una versión originalmente de veintidós versos, que enseguida reproduzco en la imagen 30.

Otro elemento interesante en la primera versión del texto, es la dedicatoria “A Laura”, dado el comentario citado en el cuarto capítulo, del artículo de Rubén Salazar Mallén a propósito justamente de *Al vuelo el espejo de un río*, donde hace esa suerte de delación sobre la amada imaginaria —Laura—, de quien el poeta se valía en sus primeros años de ejercicio poético como musa, mientras celebraba el regreso de “la voz” que Reyes mostró en *Isla de raíz amarga insomne raíz*.⁹²

Buscando un sol, sal una hora,
informe y pesaroso, impotente triunfador,
carnada de días feroces
a la orilla de mi rostro
-perfil de calle a la sombra-
espero que pasen mi trayecto y mi oficina,
Informe y pesaroso, También esta hora
o este adiós que tengo que empezar a decir,
que no va a terminar,
alcahuete de la muerte, licencia de la calle.
Es yo soy este membrillo comiéndose a la entrada del campo
si alguien mi cenar de hijos,
mi multiplicar de padres un millón de huérfanos,
esta ala escondida de oreja a hoja, de hoja a oreja:
quiere mi corazón mis venas que las tome:
porque yo y la entrada a todo
mi vientre de mujeres busca un milenio para comérselo
y lo regalo: cojo al principio del día:
y también mi corazón en público
si es una madre
si de un cuerpo
si ~~me~~ arrojo ~~me~~ ~~me~~ y se lo come un gato,
si un vidrio en cada uno de mis ojos,
para cada soledad un espacio de paso
de mi pez muriendo en su pecera entre mi boca
que vomiten y reconstruyan.
(¿A qué deshoras pasará mi camión y ya no podré huir?)
Voy a buscar mi cadáver ~~me~~ ~~me~~

IMAGEN 31. “BUSCANDO UN SOL, SAL” 1

92 Cfr. Salazar Mallén, R. Opus cit., “El poeta rabioso”.

Buscando un sol, sal

Sobre este texto hay una versión con cuatro copias, de veintiocho versos seguidos, sobre las que se hacen supresiones de términos sucesivamente, dejando cuatro versiones, y de las cuales reproduzco la primera y la cuarta. Será interesante para el lector cotejar las imágenes 30 y 31 con la versión publicada en el poemario póstumo *Un día un río* (1999:34), en donde el poema se reduce a diez versos, muy posiblemente —al ver la minuciosidad de las correcciones sucesivas en estos borradores— escrito con la memoria parcial del texto primigenio, además de correcciones posteriores.

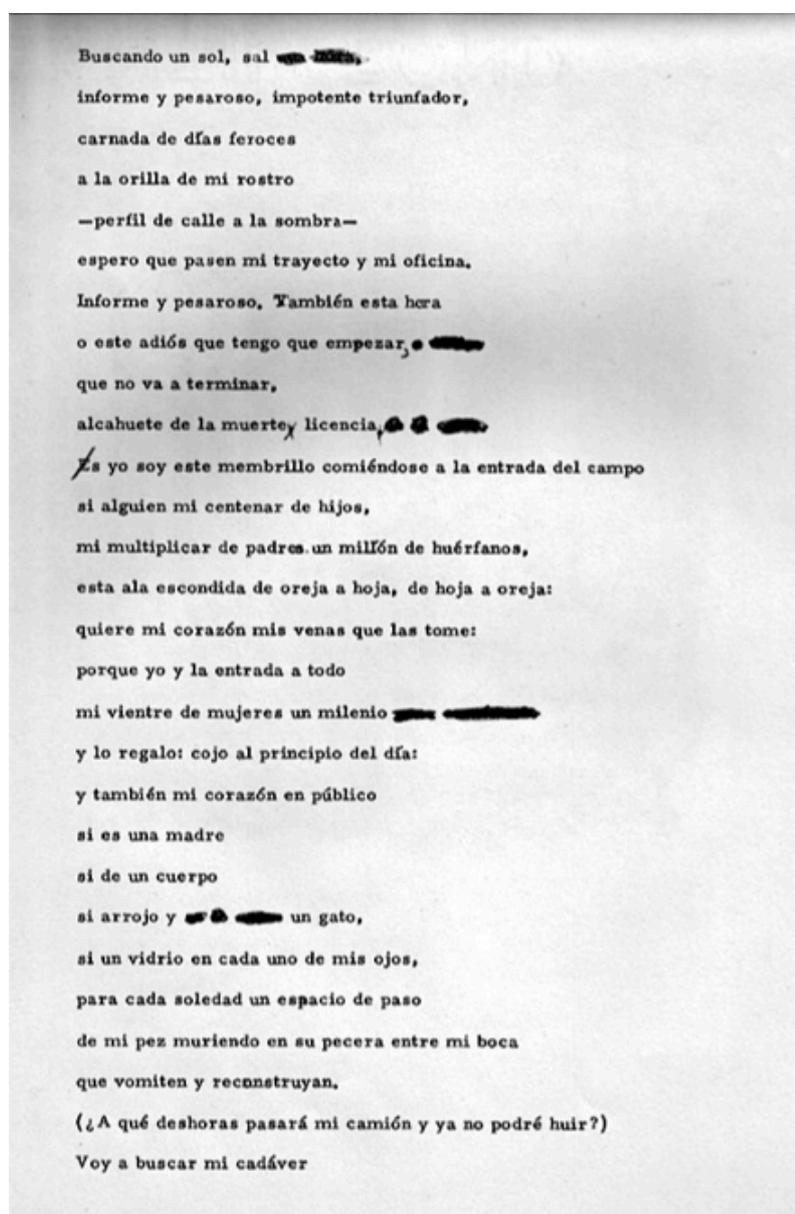


IMAGEN 32. "BUSCANDO UN SOL, SAL" 2

Al oficinista

Este es el tercero de los textos encontrados que son antecedente de poemas publicados en el poemario de 1999 (35). La imagen 32 es una versión mecanografiada, en papel color rosa, con tachones y otras correcciones a mano, además de fecharlo dos veces también de forma manuscrita: la primera fecha señala "1972 (?)* [sic.], mientras que la segunda es más precisa: "13-IV-81". Originalmente eran 24 versos seguidos.

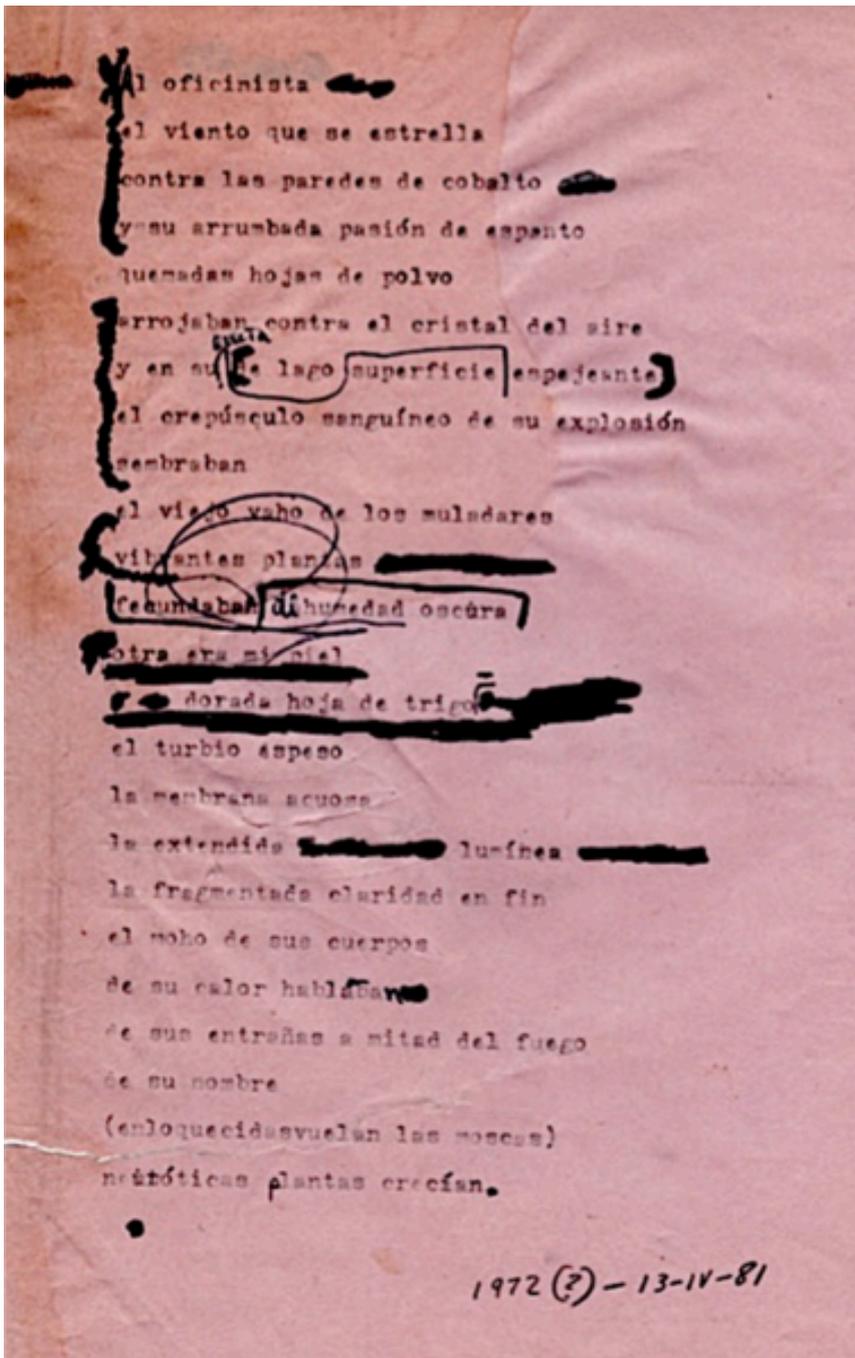


IMAGEN 33. MECANOGRAFIADO DE "AL OFICINISTA" CON DOS FECHAS Y CORRECCIONES MANUALES EN PAPEL COLOR ROSA

La segunda versión encontrada —ver Imagen 34— es un manuscrito sin fecha ni correcciones manuales, de veinticuatro versos seguidos, que el lector puede cotejar junto con el otro facsímil contra la versión publicada, en cuanto a los cambios, siendo el más significativo que el poema publicado de forma póstuma tiene 25 versos, en el que añade “lago espejeante” entre los versos 8 y 10, tomando como referencia este último borrador.

Al oficinista
el viento que se estrella
contra las paredes de cobalto
y su arrumbada pasión de espanto
quemadas hojas de polvo
arrojaban contra el cristal del aire
y en su erecta superficie de lago espejeante
el crepúsculo sanguíneo de su explosión
sembraban
el viejo vaho de las muladares
vibrantes plantas
de humedad oscura fecundaban
—otra era mi piel
dorada hoja de trigo—
el turbio espeso
la membrana acuosa
la extendida lumfnea
la fragmentada claridad en fin
el moho de sus cuerpos
de su calor hablaban
de sus entrañas a mitad del fuego
de su nombre
(enloquecidas vuelan las moscas)
neuróticas plantas crecían,

IMAGEN 34. MECANOGRAFIADO DE “AL OFICINISTA”



IMAGEN 35. FOTO <EL SEMANARIO CULTURAL DE NOVEDADES>, 190, 8 DE DICIEMBRE DE 1985.

El material que he presentado forma parte del archivo al que pude acceder, me fue posible reproducir y conservar en algunos casos expresamente para la elaboración de esta tesis doctoral. En todos los casos, incluyendo el material siguiente, el escaneo y edición de imágenes es mío. Lo presentado a continuación, si bien no es abundante, lo considero significativo y representativo de la vida y trabajo poético del Jaime Reyes, de acuerdo con los propósitos de este trabajo. Finalmente, agrego ejemplos significativos tanto de antecedentes y borradores, de *Isla de raíz amarga insomne raíz* y de *La oración del ogro*. La información se da en los pies de imagen.

Time	UAM-: UAH:
8.30	John Donne
9.00	Louis Aragon
9.30	Brecht
10.00	Miguel Hernández
10.30	León Felipe
11.00	Fray Juan de León
11.30	Laura Lora
12.00	Juan Luis de Villena
12.30	Allen Ginsberg cantos en a Blake.
1.00	
1.30	
2.00	
2.30	
3.00	
3.30	
4.00	
4.30	
5.00	
5.30	
6.00	
6.30	

NEEROS
CESAIRE
D. Thomas
BORIS VIAN
RICARDO CASTILLO
Brecht.

Hablara *masculin*

IMAGEN 36. AGENDA DE JAIME REYES DE 1983. LISTAS APARENTEMENTE ANTOLOGALES CON ENCABEZADO UAM-INAH.

PARTIDO COMUNISTA MEXICANO

La presente acredita a **J. L. Jaime**
Reyes Rodríguez, que vive en **Ignacio Este**
23-6; Tlaxiaco, como representante
del **PARTIDO COMUNISTA MEXICANO**
en la casilla **203 D** de la Sección
del Distrito Electoral **XXXIX** miembro
del Comité de Apoyo a la Campaña
Electoral de la Coalición de Izquierda
bajo el emblema del Partido Comunista
Mexicano.

México, D.F. a **27** de **julio** 1979

Reynaldo Basa Domínguez
Secretario General del Partido
Comunista Mexicano
en el Valle de México.

[Firma]
Firma del interesado

El PCM, el PPM, el PSR y el MAUS han resuelto participar en la campaña electoral, con una plataforma única de oposición al rumbo general de la política del gobierno contra la gran burguesía y los representantes del imperialismo. Intervienen en las elecciones como abanderados de los verdaderos intereses de la clase obrera y de todo el pueblo trabajador, que aspiran a la democracia, a la cabal independencia del país y buscan sacudirse la pesada carga de la crisis económica, que agrava problemas como la carestía, el desempleo, la miseria, las enfermedades y la ignorancia; luchan por eliminar el autoritarismo y la represión, que impiden el pleno ejercicio de sus derechos.

IMAGEN 37. CREDENCIAL DE JAIME REYES DEL PCM DE 1979 ACOTADA A "PARTICIPAR EN LA CAMPAÑA ELECTORAL..."

REUNION. Suplemento del periódico UNION de Educación sindical y promoción cultural. Secretario: Armando Solares Basaldua. Consejo: Mario Aguinaga, Raúl Dusteros, Adolfo Costañón, Germán Castillo, Carlos Mansueto, Jaime Reyes, Laura Arley, Alejandro Reza, Sergio Valdez, Carlota Villagran, Redacción: A. C. JR., S.V. Fotografía: Alberto Pulido A., Germán Montalvo. Administración: Luis Castanado

Agenda para Whaley
 lunes a la 10:00
 5590385

IMAGEN 38. MINUTA DE REUNIÓN EDITORIAL Y SINDICAL DE LIBRETA A TAMAÑO ESQUELA.

Reunión editorial
 Ciencias Humanidades I
 "Democratizar hasta donde sea posible la lectura es defender derechos fundamentales del estudiante, de los padres de familia, de los intelectuales, de los obreros, de las mujeres trabajadoras, del campesino"

TALLER DE LECTURA DE AUTORES MEXICANOS ESPAÑOLES E HISPANOAMERICANOS.
 Cuarto Semestre-Nauzanipan

Índice
 La era de Juárez.
 por Luis González,
 José Vasconcelos, sobre Juárez,
 Xavier Villaurrutia, sobre Juárez,
 Comemoración de la Patria,
 Las fiestas de septiembre en México y Puebla,
 por Ignacio Manuel Altamirano,
 Adolfo Castañón: la literatura y el Estado en México,
 Alfonso Reyes: Altamirano,
 Ángel de Campa
 Victoriano Saldaña: Altamirano,
 Rosas quindá,
 por Manuel N. Flores,
 Lastrémont: Poesías I
 Roberto López : dos cuentos,
 La linterna mágica,
 por José T. Coallar
 Altamirano

Julio Jiménez Rueda

IMAGEN 39. MINUTA DE REUNIÓN EDITORIAL Y ANTOLOGAL PARA EL CCH-UNAM

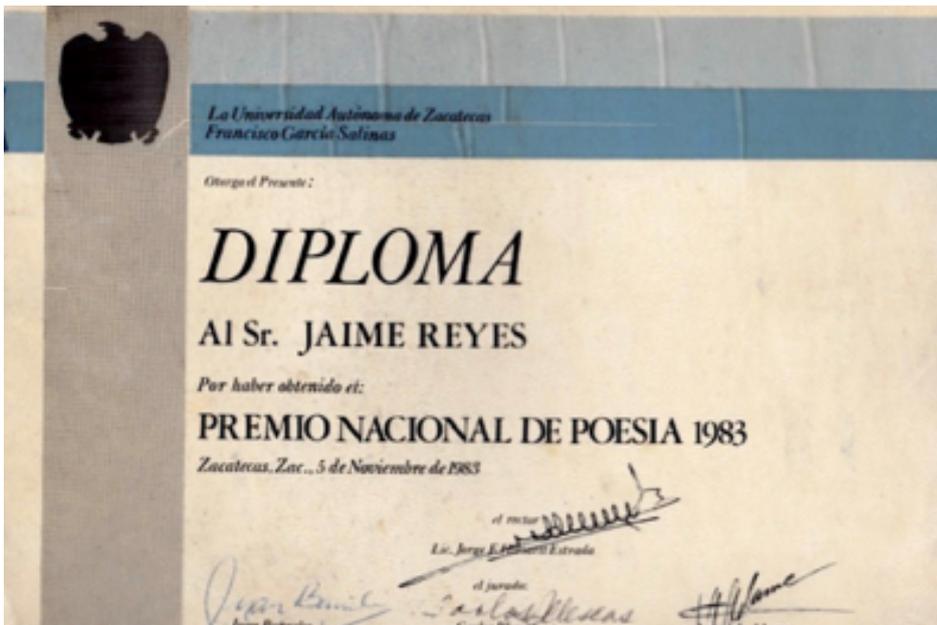


IMAGEN 40. DIPLOMA DEL PREMIO DE POESÍA ZACATECAS 1983

Tras embargo nos dio más pavor en estos tiempos / por allá en el de antes, es que
prefería se por obediencia, se entre a largo plazo, no lo sé, pero a lo mejor, a una de las cosas
nos más importantes que actualmente han venido a ser (lo más más claro) cada vez más
el tipo de? no por supuesto con buena, pero cada vez más de una variedad de cosas
requiere probablemente más de entusiasmo, de voluntad, de espíritu, de voluntad, por último,
a ella: nada, como a la, sea posible

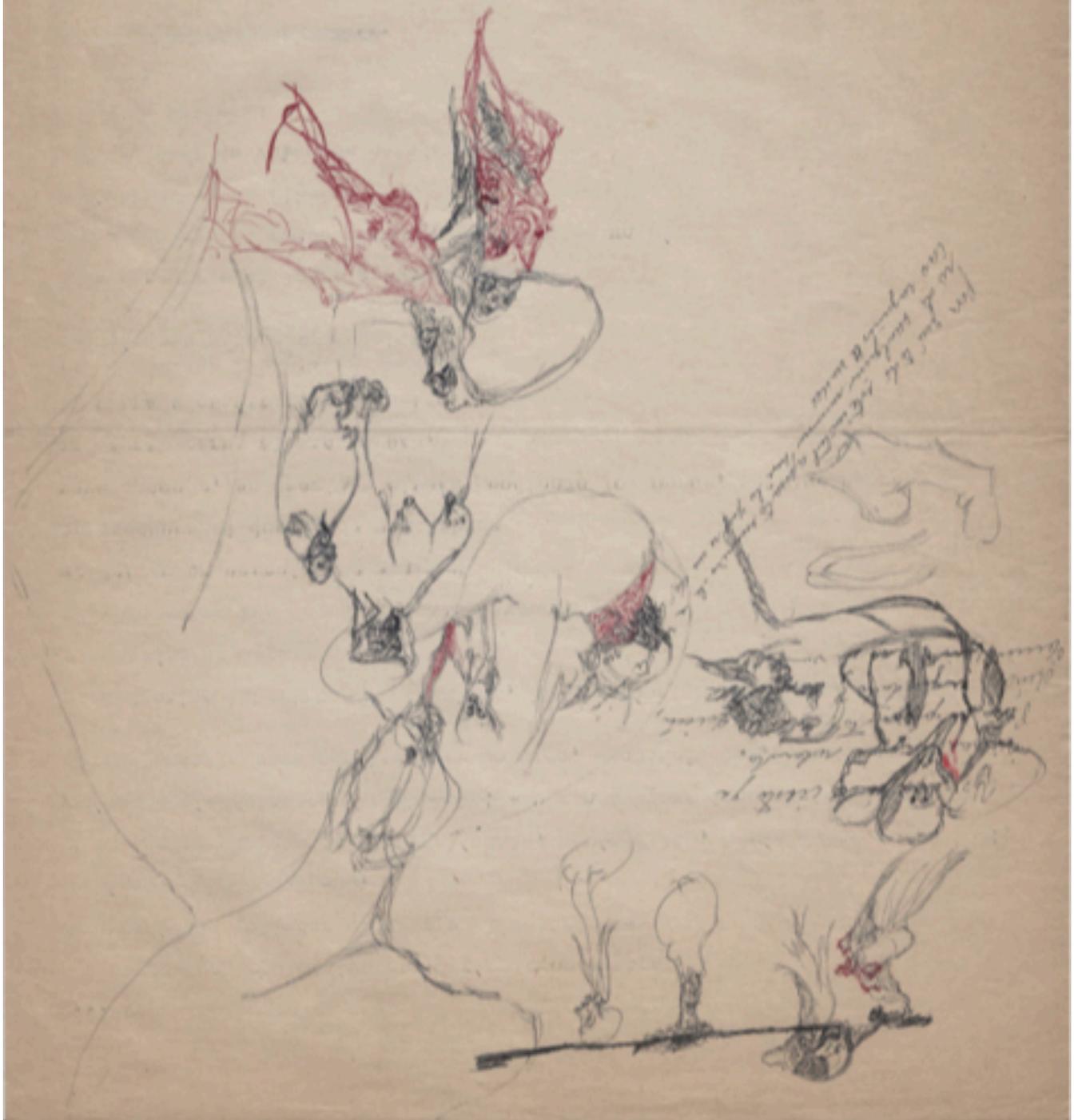


IMAGEN 41. NOTAS Y DIBUJO APARENTEMENTE ANTERIORES A 1968

 <p>La vida literaria Revista bimestral julio - agosto 1978</p> <p>Órgano de la Asociación de Escritores de México, A.C.</p> <p>Director: <i>Arturo González Cosío</i></p> <p>Editor: <i>René Rebetez</i></p> <p>Coordinador: <i>Ramiro Jaramillo</i></p> <p>Toda correspondencia debe dirigirse a: Revista "La Vida Literaria", Filomeno Mata 8-202, México 1, D.F.</p>	<p>Revista bimestral julio - agosto 1978</p> <p>INDICE</p> <p>COMUNICADO _____ 2</p> <p>EL ÁRBOL ÚLTIMO. José Revueltas _____ 3</p> <p>METEOROS Y EPIFANÍAS. Agustí Bartra _____ 6</p> <p>EL LECTOR Y EL ESCRITOR BAJO LAS DICTADURAS EN AMÉRICA LATINA. Julio Cortázar _____ 10</p> <p>POEMAS Y AMORES. Homero Aridjis _____ 15</p> <p>EL TESTAMENTO DEL REY MIDAS. Manuel Mejía Valera _____ 19</p> <p>TRAS LA HÚMEDA ESCALERA DE LA PIEL DE MIS DEDOS. Fernando Rodríguez _____ 22</p> <p>TRES TEXTOS. Samuel Gordon _____ 23</p> <p>CUADRO FAMILIAR. Joaquín Marco _____ 25</p> <p>POESÍA Y VISIÓN DEL MUNDO. Ramón Xirau _____ 26</p> <p>EL VIENTO Y LA MAREA. Carlos Eduardo Turón _____ 30</p> <p>COLABORADORES _____ 32</p> <p>PORTADA: Héctor Xavier</p> <p>DIBUJOS: Armando Villagrán</p>
---	--

IMAGEN 42. ÍNDICE DE LA VIDA LITERARIA DE 1978 QUE CONSERVABA JAIME REYES.



IMAGEN 43. "EN LA ORILLA, PERO EN MEDIO". FOTO AL PARECER EN CIUDAD UNIVERSITARIA.



IMAGEN 46. FRAGMENTO CON SUBRAYADOS Y MARCAS TIPOGRÁFICAS DE "VALIENTES ELLOS CON LAS ARMAS", DE CARMEN LIRA SADE EN SIEMPRE! DE MAYO DEL 79.

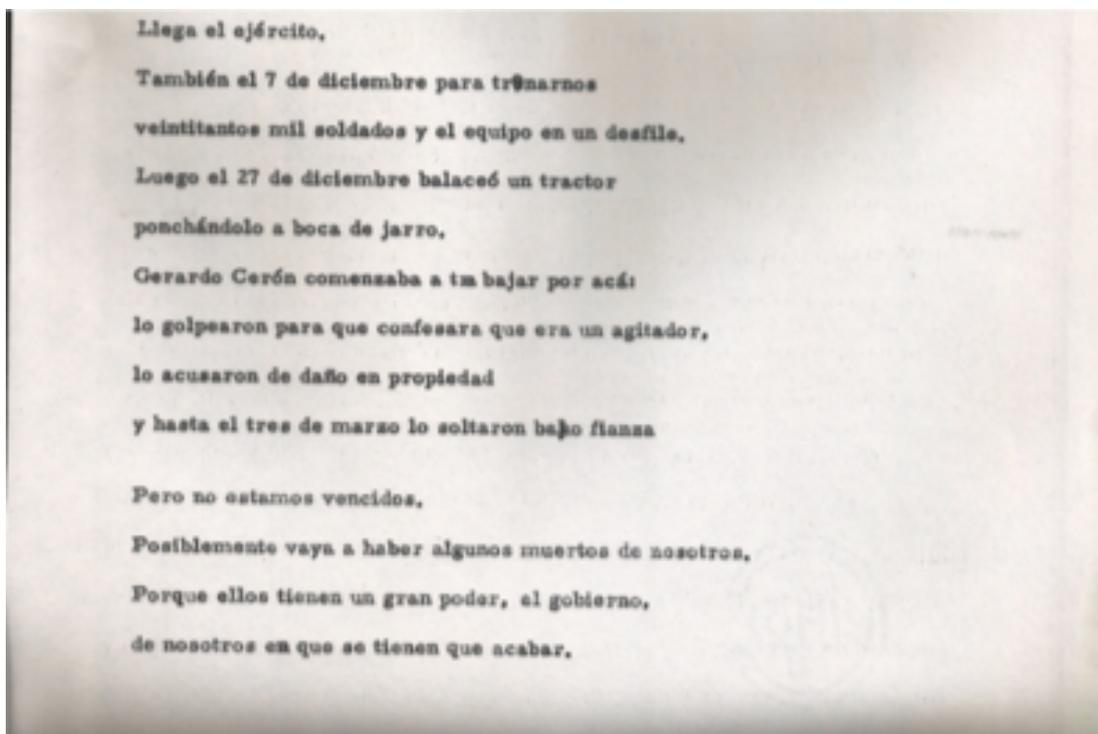


IMAGEN 47. FRAGMENTO DE VERSIÓN MECANOGRÁFICA DE "VALIENTES ELLOS CON LAS ARMAS" 1

en un lugar laguna escondida
y el crédito y camiones para que nos larguemos muy bien
por siete campesinos a los que el gobierno quiere sacar a la fuerza y mandarlos
a inundar por la presa cerro de oro
para convencernos tres choferes con pistola bajo de la camisa
también del cielo un dueño del Papaloapan
que sólo mantendría los peces y las ranas
que favorecen al campesino.

Entonces se nos presenta el recreo de afectación,
Entonces llegan, improvisan sus casitas de palo,
queman el caserío que había tomado el recreo aldeaño,
Llega el ejército,

También el 7 de diciembre para traerarnos
veintitantos mil soldados y el equipo en un desfile.

Luego el 27 de diciembre balaceó un tractor
ponchándolo a boca de jarro.

Gerardo Cerón comenzaba a bajar por acá
lo golpearon para que confesara que era un agitador,
lo acusaron de daño en propiedad
y hasta el tres de marzo lo soltaron bajo fianza

Pero no estamos vencidos,

Posiblemente vaya a haber algunos muertos de nosotros.

Porque ellos tienen un gran poder, el gobierno,
de nosotros en que se tienen que acabar.

IMAGEN 48. FRAGMENTO DE MECANOGRAFIADO DE "VALIENTES ELLOS CON LAS ARMAS" 2



IMAGEN 49. CARA 1 DE TRÍPTICO DEL PRIMER ENCUENTRO NACIONAL JÓVENES ESCRITORES EN LA CASA DEL LAGO DE LA UNAM



IMAGEN 50. CARÁTULAS DE SENDAS EDICIONES DE "LA CIUDAD DESTRUIDA" CON FOTOGRAFÍAS DE PABLO GONZÁLEZ DE ALBA.

perro, y en el río de asperma un río que baja anotando piedras, y tumbas, y carneros, y un sol atropellado, y una casa a la que no entran tus piernas, tengo, hiena, devorando, con el río de un silencio. Una rodilla descaecada y un limón sobre los ojos, tengo, hiena, y una herida violeta en la que nadie cree y de la que nada crece y en la que nada crece y de la que, esa sí, yo soy el amo: una flor preciosa, una piedra arrojada en vano a tu cara, un escupitajo, una flor de gas, y piedras, y piedras, y humo, y humo, solamente humo... No lo dejes, Tora, es lo que te doy, no lo dejes, no, coge y repártelo entre tus hijos (Aquí termina cuanto debía expresarse, y lo que sigue no son más que anexos, algo que no llegó a tiempo a la puerta de una habitación descerrajada)

Así supe de ella cuanto al horror sabe de sus males, y como ella tuvo el saber de la marisma reventando sobre la vieja retaca de sus senos en la luz finalmente extrañada de los ojos de un muerto supe cuanto de ella podía saber, mal de mí, ay, del mar salí, supe como las minas de sus labios y en sus labios me metí y supe, sí, cuánto, con qué poco la fortalecía... tanto como el mar sabe las cosas de los marinos y el ciego se ve de los ojos endurecidos. Así pues, ¿en qué lugar, Tora, podré hincar los dientes y saber que me rechazan? ¿Ahora de qué mano desvalida, de qué terror apazapado, Tora, dónde? ¿Bajo qué umbral? ¿En tu huella perdida? ¿En el regazo, en qué vientre habremos de encontrarnos? ¿Y cómo podremos saber quién eres tú y quién yo? ¿Cómo vamos a identificarnos? ¿Quiénes somos, después de todo, Tora, unos idiotas?

De manera que así como tú agonizas yo voy muriendo, Tora, pues como ahora muero antes viví.

23/XII/68

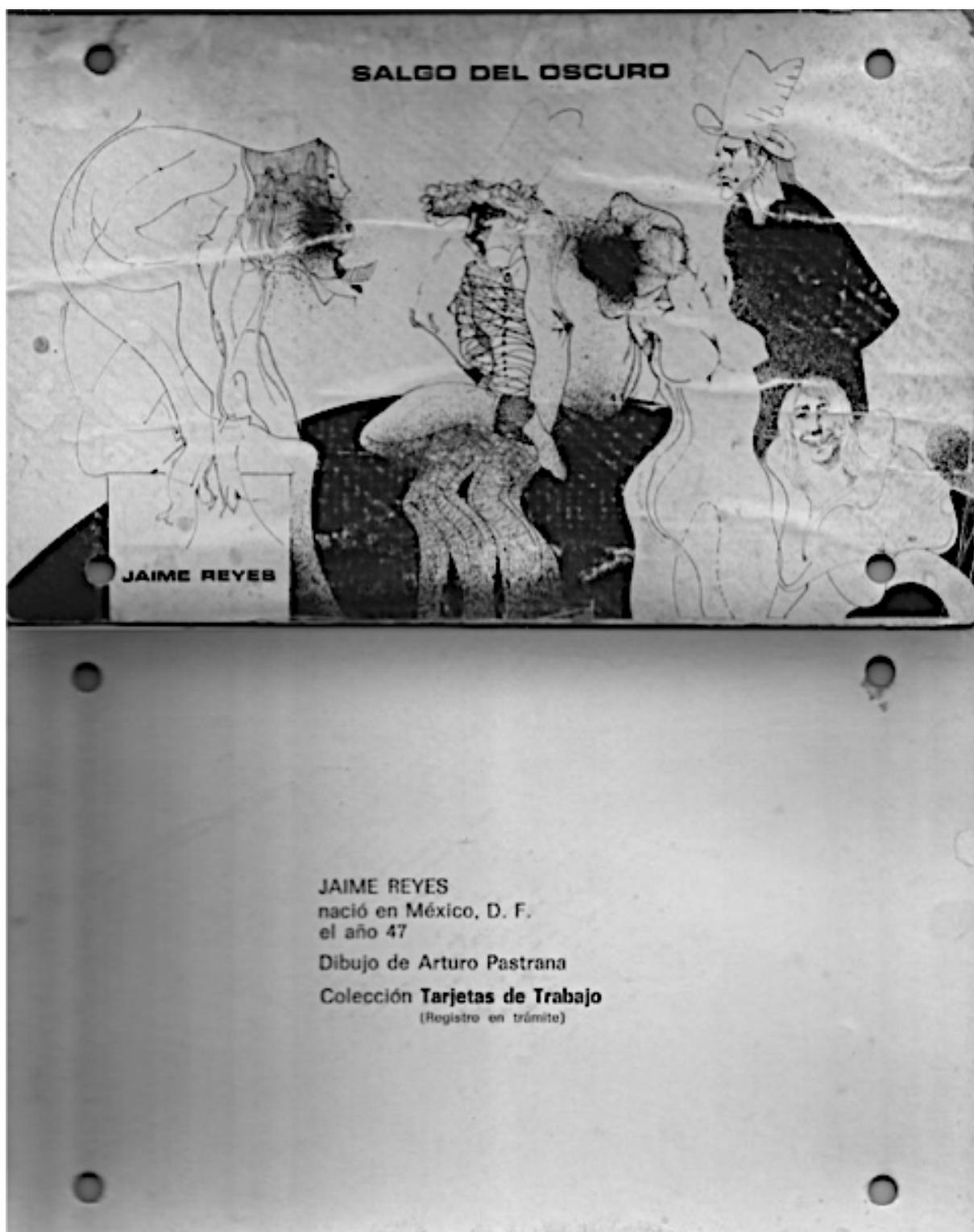


IMAGEN 52. PORTADA Y PÁGINA 2 DE LA PLAQUETTE "SALGO DEL OSCURO", EJEMPLAR DE CARLOTA VILLAGRÁN.

Testimonialidad y ética en la poesía de Jaime Reyes

El testimonio

Un tema fundamental para el estudio de las letras de Jaime Reyes es el testimonio. Al margen de otros usos más generales del término, en este trabajo delimito como tal a aquel relato que surge en un contexto políticamente opresivo y representa una forma de resistencia que aspira a combatir el olvido y a colocar hechos atroces ante la mirada de un sector más amplio de la sociedad, a contracorriente de un poder político que los niega e inhibe. El testimonio pugna por abrirse paso en la memoria para permanecer vigente históricamente y contrabalancear, siempre en franca desventaja, la prepotencia de la historiografía política y militar, la construcción del gran relato histórico desde el Estado, que suele ser el principal interesado en proteger valores y legados que justifican la represión contra opositores, lo que produce a su vez la urgencia de testimoniar. La persistencia testimonial de los sobrevivientes contradice la historia oficial y atenta, por ello, contra la pretensión de verdad que distingue esquemáticamente al relato histórico del literario, pues al lesionar la credibilidad de los opresores, evidencia de paso el uso de la historia como un instrumento de impunidad.

A nivel textual, la urgencia por quebrar el silencio, verbalizando la experiencia sobreviviente, distingue al testimonio de géneros que no conllevan necesariamente el involucramiento directo en los hechos como la crónica, el reportaje o las narraciones de costumbres, si bien, estas se nutren de lo testimonial. Calveiro distingue tres momentos en el fenómeno del testimonio: ruptura del silencio; la memoria que guarda los relatos de resistencia y, finalmente, su absorción por la historia, como disciplina estructurante en busca de verdad.

De tal modo, es importante distinguirlo de lo llanamente autobiográfico y centrarlo en el concepto relacionado con la resistencia, la disidencia y la lucha política.⁹³

Como revisamos en el primer capítulo, en palabras de Adolfo Castañón, el poeta llegó incluso a plantearse y conversar sobre los alcances o aun la viabilidad de una poesía testimonial. Esa reflexión fue sin duda una confluencia entre los sentidos del testimonio y la confesión entre el poeta y el Jaime Reyes periodista. Castañón refiere haber tenido con el poeta, en las que discutieron alcances, límites y posibilidades de semejante empresa, y que en ningún sentido escaparon antes y durante la escritura y reescritura de sus poemas, los riesgos que ese proyecto conllevaba. Otro asunto que Castañón revela acerca de Reyes, también perceptible a primera lectura de la obra, es el de la presencia y función de la marginalidad en su poesía.⁹⁴

En términos más amplios del testimonio, más cercano a la crónica, su poesía también es un reflejo epocal de costumbres, condiciones social y del lenguaje mismo en un fenómeno sincrónico, aunque no inédito, provocado por la expansión urbana y sus arrabales de inmigrantes. El testimonio reyesiano retrata el habla urbana de los márgenes, heterogénea, en proceso de acuñarse en caló, pero también el mundo editorial, académico, estudiantil y aspiracional de la clase media e, incluso cuando es abierta denuncia, el discurso confesional engloba al yo en la diatriba.⁹⁵ Reyes también deja evidencia en sus poemas de que el crecimiento urbano y sus incontables expresiones eran también un fenómeno histórico del que era testigo y del que había también que dar cuenta. Se desprende de esta

93 Calveiro, Pilar. (2006) "Testimonio y memoria en el relato histórico" en *Acta Poética*, 27 (2), otoño 2006, pp. 65-83. Aquí es pertinente también citar que, por sustentarse en el testimonio, la promesa afinca a quien se pretende ser contra la amnesia que nos convierte en quienes podría convertirnos el tiempo (Ricoeur, 2006:145-72).

94 Castañón, Opus cit., 1999:336-38.

95 En *La oración del ogro* vemos abundantes ejemplos de textos paródicos, donde el blanco es la sociedad adaptada al escalafón partidista en el poder y todos sus tentáculos, significativamente el poema "El Restructurador" y poemas subsecuentes de esa sección (1984, pp. 19-21).

obra la noción de quien percibe su tiempo en una “aceleración de la historia”;⁹⁶ a ello se agrega la premura por preservar la verdad, del periodista, y se percibe al autor como totalmente parte de los oprimidos y desde la marginalidad; lo vuelve parte de la resistencia y esta a su vez lo urge a hacerlo. El testimonio y la resistencia en esta obra es una pulsión cristalizada como tema poético. En muchos pasajes de esta poesía, el poeta deja constancia de su presencia en los momentos que testimonia; la voz poética y una evocación cercana del cuándo:

3

Aves, entraron a nuestras espaldas
finalmente
el relámpago de sus halcones.
Por donde nada teníamos qué ver,
por donde nada teníamos que ver,
por donde nada podía pasar
fuimos llevados,
en las manos en alto
de nuestros manantiales la red
a pesar de todo,
a contrauña nuestros enseres levantados,
y la luz y el polen
de nuestros pensamientos cegándoles,
para ellos la oscuridad nuestras insignias y contraseñas,
para ellos un abismo
el abierto juego de nuestra resistencia,
el fulgor de cantos sus miradas.

Cuando vimos el secuestro,
cuando nos quedamos detenidos e inmóviles y mudos
o cuando intentamos frenar la agresión por lo menos
sabíamos ya, sin embargo, por encima de nuestros gestos,

96 Le Goff, Jaques, “Introducción” en Marc Bloch (2001). *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 9-33.

al margen de nuestro primer atontado alborotarnos,
que había que regresar, que algo más iba a suceder
—simplemente, sin ningún premeditado heroísmo,
cumpliendo la misma concentrada labor para los días anteriores.
Simplemente un estar ahí para defendernos, esperando sin
embargo,
sin angustia, agua natural
(1984, pp. 26-27)

Resulta evidente en estos versos la datación epocal del léxico (“halcones” remite en principio al grupo paramilitar que instrumentó los hechos represivos del 10 de junio de 1971) y la resistencia, aún exigua, ante un régimen opresor. Por otro lado, en otros pasajes de su obra la visión histórica tramonta su horizonte vital y circunstancias mediante alusiones o referencias literarias, como en el pasaje homérico, del héroe que retorna a casa, o bien, como en *Isla de raíz amarga...*, al recurrir a un mito fundacional, con la opresión, el testimonio y la resistencia como constantes:

1

Aquí comienza la historia, el terrible desembarco, la caída de las tribus: el primer día salimos presurosos, llenos de contento y alegría, y para celebrarte, fue clavado en el cruce de una carretera el primero que cayó, y por esto nos alegramos y fuimos felices más tiempo, y así fuimos perdiendo todo: la cuenta de las horas y los días, y después los meses y los años, y después el nombre de nuestros guías y finalmente el humo que nos protegía. Pero no quedamos varados, pues seguimos avanzando a pesar de todo, a pesar del humo y de la gente, y a pesar de nuestra desnudez y el silencio. Y fuimos a gatas y en la oscuridad, y el aire fue nuestro alimento y el agua nuestro vestido, hasta que nadie pudo vernos y supimos evadirnos. Pero no sabíamos qué buscar, y en verdad tampoco entonces lo sabíamos. Ahora hemos fundado de nuevo sobre las brasas que rescatamos, esta nueva ciudad en ruinas. Y nadie viene a nosotros. ¿Qué ha pasado? ¿De qué manera nos sentiste llegar si borramos nuestras huellas y para sorprenderte acudimos al silencio de manera que incluso la voz hemos olvidado? Si fue la caída de nuestros huesos o el agua que bebimos, no lo hemos olvidado, no lo olvidaremos, tendrás nuestro rencor y este odio llenando su cuerpo de oscuridad y deseo y restos agusanados. Pero fue posible y aquí está la prueba: un juego de azar al abandono, ha venido a remontarnos a estas islas, y ahora no sabemos qué hacer. He marcado tu nombre en las paredes para negarte, y he escrito en los urinarios y en las puertas de los hoteles, para negarte, y nada he averiguado. En los cuartos del alcohol te busca mi

deseo, y en vano me he aferrado al sueño. Cada noche he sido despojado y cada noche me han herido y en vano quise seguir, ahora lo sé, tú lo sabes, pero yo nada sabré, pues a mí te has encadenado y de mí ya no podrás escapar, porque mi amor no ha sido más que una inevitable caída siempre. Pero nadie ha venido, y en las puertas he grabado tu nombre para que todos suelen escupirlo; pero esto que he perdido nadie puede ya recuperarlo. Aquí no hay nada. A nada hemos venido. Hemos estado solos, pero fue porque buscamos la soledad. Como bajan ondulando las sombras de la miseria y la sombra de la herrumbre en tus lechos, así he bajado a ti como un río.

(1985b, p. 80)

Es gracias a la poesía testimonial-confesional como Jaime Reyes establece, entonces, una dialéctica de temporalidades que no se desapega de sus circunstancias presentes, pero tampoco elude asumirse como histórica, en tanto forma de testimonio y perseverar por preservarlo. Al elevar la opresión hasta lo fundacional del mito, eleva en la misma proporción el tenor de la resistencia.

Islote entre archipiélagos: la soledad de la resistencia

En 1971, Jaime Reyes publica *Salgo de lo oscuro*, una plaquette con seis poemas que contienen algunas versiones preliminares de su primer poemario formal, *Isla de raíz amarga insomne raíz*. Los siguientes son los dos poemas que abren esta edición:

Cada día

Y entraron a los secretos del odio corriendo como un benéfico calor por las venas,
y supieron entonces de ese inevitable agredir al que se ama
para encontrar la calma; pero nunca la encontraron y así, solos, despojados,
tuvieron que abandonarse a sí mismos y soportar
el infierno que con sus ruegos habían hecho acudir.

(Ahora, abandonado en la inmensa soledad de un cuarto poblado con nada,
estoy de pie, firme, esperando el embate del agua desbocada
entrando como un espeso fluir de semen purulento por mis venas,
y sé que la espero, que nada podrá ya impedir su arribo.
Nada, sin embargo, me hará desistir de esta soledad
en la que me afo y amanezco cada día más desposeído,

cada día más sin nada, cada día cayendo más.)

(1971, p. 1)

El lirismo intimista, el afán testimonial y el erotismo doloroso son elementos que determinan en el primer texto una visión sombría de su entorno marcada por la adversidad; los elementos lacustres —ríos, inundaciones e insularidad— representan una amenaza para el cuerpo y el cuarto, límites precarios de la identidad.⁹⁷ Vale subrayar el presente histórico y el pertenecer la voz poética a los marginales de una sociedad de la que se distancia para versar sobre ella; en contraposición, recurre al paréntesis para expresarse desde su yo más íntimo. La insolencia de los últimos tres versos, dentro de la descripción de su propia desventura, representa, como en distintos momentos de su obra, la voluntad de resistir que comienza por el uso de la voz y el ejercicio del testimonio. Esos contrastes tan reveladores, en un texto de apertura tan breve, quizá sean el porqué no haya sido, como otros de la plaquette, re-elaborado en *Isla de raíz amarga...*⁹⁸

Vuelvo al poema “De los estériles...”, siguiente en *Salgo del oscuro* y transcrito en el capítulo anterior, para subrayar, además de la confesión de esterilidad —o declaración, acaso—, el poeta manifiesta haber sido olvidado por la deidad que lo tiene cautivo, ante lo cual reconoce la futilidad de sus empeños. Las menciones a la prisión, al odio, la desposesión y a lo pútrido, establecen una situación opresiva y connotan una derrota intemporal —por el contraste de presente histórico en tercera persona del plural con la primera persona del singular—, lo mismo que viva por sus consecuencias. La fanfarronada,

⁹⁷ Es clara la identificación del cuarto como una isla que aprisiona —lo que nos remite, lo mismo que el tema del agua, a Bachelard—, aunque resulta un reducto final frente a la amenaza externa: la casa como una imagen poética, un espacio que aparta del mundo, pero que al mismo tiempo permite el ensueño y con ello la espacialización poética. (Ver. Opus cit., 2009, pp. 33-69) Muy diferente es la poesía de Jaime Reyes, bajo un exterior agresivo, pero coinciden en que el cuarto es el “no-yo que protege al yo” (25.)

⁹⁸ En el título del libro de Reyes hay un reconocimiento implícito al legado que recibió de Huerta, quien en 1962 publicó “La raíz amarga”, recopilado luego en *El Tajín*. El título proviene de Efraín Huerta pero más allá de ello, *Isla de raíz amarga, insomne raíz* debe mucho a ese poema específico y a *Los hombres del alba* en general. Ver Vargas, Rafael. “El habla del alba”, *La Gaceta del FCE*, 522, junio de 2014, 8-9.

en estos versos, es impotencia de donde surge la decisión de resistir, aun en un ámbito donde todos han reulado: resistir, ahí donde ya muchos reulan, es destinarse a la soledad, lo que la voz poética de Reyes transmite en estos versos.

El poeta, así, asume la voz de los otros y alterna bruscamente a su propio intimismo: desde ahí parte el discurso dual de testimonio y confesión que marcará toda su obra. Sólo en estos breves textos juveniles es posible avizorar fracturas decisivas tanto entre el yo y la sociedad, como entre la voluntad y las debilidades, en un nivel más íntimo, confesional, para la voz poética en el resto de su obra. Pero hay otro aspecto en ellos relacionado con una tensión innegable y muy particular de la obra de Jaime Reyes: el de la marginalidad, el de un poeta nacido en los márgenes, cuya obra versa sobre los marginales, pero que no se margina a sí mismo nunca en el panorama de la poesía mexicana. Significativamente, tanto la disociación identitaria, a la vez declaración de combatividad, como la postura de la marginalidad, parte en estos textos de la referencia homérica, aunque en la versión del poeta mexicano es la de un Ulises —“circe”— sin lugar adonde volver y está cautivo en sí mismo, en una megaurbe compuesta de incontables islas, en varios sedimentos, y en acelerada expansión. En otras palabras, el poeta asume lo universal de la tradición occidental como un vehículo de referencia para la expresión de su presente y sus circunstancias específicas.

Ese distanciamiento de lo que es dado —como es el origen social, la nacionalidad y el nombre— con aquello que se mantiene a pesar del cambio a través del tiempo, muestra los linderos de lo que Paul Ricoeur llama, como dos formas de identidad complementarias, ipseidad y mismidad (o identidad ídem): se refiere, en términos generales, a aquello que nos es impuesto —la mismidad, lo ídem—, con aquello que el sujeto puede afinar y llamar genuinamente parte de su individualidad, la identidad ipse: el rostro, por cambiar siendo el mismo, representa la ipseidad, mientras que a la mismidad representa la imposición inmutable del nombre, esquemáticamente. Esta oposición permitirá señalar las tensiones señaladas, en distintos momentos de la obra.⁹⁹

99 Lo ídem, o mismidad, es aquello que nos hace uno con los otros, numérica, cualitativa, en un continuo que permite reconocer en una persona a la misma en todas las instancias de su desarrollo;

Entre aquello que forma parte del origen y, por tanto, de lo ídem, para el poeta, resalta la historia de la Ciudad de México: su origen mítico, la desecación de su base lacustre, su transformación reciente en una megaurbe de ríos entubados, de barrancas con riesgo perpetuo de deslaves y hundimientos: una pesadilla de agua mal sepulta y de coágulos lodosos por sus arterias, si bien casi siempre en relación con la alegoría archipelágica, que se manifiesta desde sus primeros poemas y mantiene con distintos matices en sus libros posteriores: en él se distinguen los estadios de la insularidad —cuya inmediatez del cuerpo y el cuarto, como en el citado antes “De los estériles...”— y de la hidrografía, en lo que, además de la amenaza por inundaciones y agua pútrida, también se incluyen, como se equipara con claridad en “Cada día”, los fluidos corporales. Siguiendo a Bachelard, subrayo que la poesía de Reyes describe aguas deletéreas, o bien agua de río que amenaza con inundar y arrasar, dejando tras de sí hordas desamparadas; los elementos benéficos del agua, interior o exterior, han sido suprimidos por amenazas potenciales.¹⁰⁰

lo ipse, por su parte, es aquello que nos permite reconocernos de entre los demás. Lo ídem es una identidad formal, mientras que lo ipse exige una identidad narrativa. Ricoeur, P. *Sí mismo como otro*. México. Siglo XXI, 2ª ed 2003:106-20.

¹⁰⁰ Ver Bachelard, Gastón, *El agua y los sueños*. México: FCE, 2003. Asimismo, en este sentido, viene a cuento la metáfora del agua como elemento solidificado que aprisiona proveniente de *Los muros de agua* de José Revueltas, obra indudablemente conocida por el poeta y para la cual también la Dra. Edith Negrín utiliza estos conceptos de Bachelard: el agua, pero también el cuarto. Ver. “José Revueltas desde el siglo XXI” (conferencia), Monterrey, ITESM, 2014, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-revueltas-desde-el-sigo-xxi-/>

La autora también señala la importancia de la literatura de Revueltas en el asunto de la militancia, como parte de la labor autoral, y de la ciudad, dentro de la literatura mexicana. Para este tema, cito: “Un dato es revelador: desde Los muros de agua, la ciudad constituye uno de los paisajes fundamentales de los relatos revueltianos. La aparición del paisaje urbano como un contexto inherente a relaciones sociales dadas marca un rompimiento con la tradición, que deriva de necesidades ideológicas. En otras retóricas —la de Federico Gamboa o Martín Luis Guzmán, por ejemplo—, la ciudad tiene concreción física, pero no significación social; de ahí que sólo pueda ser

Gilles Deleuze, quien se refiere al carácter desierto de toda isla, aún cuando ya hubieran sido colonizadas, como una forma de determinismo insular que alterna entre separar y crear: ¹⁰¹ El poeta se ubica en los márgenes del archipiélago como isla que se agrega al conjunto por necesidad. Si, como Deleuze recuerda, existen dos tipos de islas —oceánicas, las islas “verdaderas”, y las que se desprendieron del continente, así muchos que anhelan desprenderse del centro archipelágico, quedan aprisionados en su hacinamiento: centro y agujero de una nación. En esta dualidad, de la que habla el autor de *Mil mesetas*, y que concluye, al cabo, en la separación del mundo y la creación de uno nuevo: sea en una isla oceánica o una amputada de la masa continental; pero son los hombres quienes determinan el rumbo de la sociedad isleña, no el origen en sí, aunque hace en estos conservar algo del origen. Reyes lleva esa noción de isla instaurada por sus habitantes hacia la cuenca en el altiplano, sobre los restos de una laguna desecada, en una urbe de ríos ahogados, bajo la cual están sepultas otras urbes. En otro contraste, la insularidad que la poesía de Reyes ilustra es la de una prisión, no la de un recomienzo, y no la de colonizadores, sino desde la de sujetos colonizados. Y no de una isla, sino de un lago muerto de altiplano, que es una isla por obra y cultura del hombre, como plantea Deleuze.

La importancia de la alegoría insular en *Isla de raíz amarga...* se infiere ya desde el título, si bien abre con seis poemas —uno de ellos de dos partes— de un lirismo balbuciente, por momentos incluso pueril, de un yo predominante en precaria soledad, que habla a una amada ausente. Es hasta el séptimo poema, que conforma el segundo segmento del capítulo I, cuando se clarifica que la soledad —desde la mención misma de Circe— no es sino otra forma de la insularidad, con lo cual esta se revela en los textos del primer capítulo, en un movimiento que emerge a ras del cuerpo, hacia la calle, la sociedad y se entorna hacia la historia de su Polis, en el largo y tentacular “La Tora”: en esta lógica, Circe

asimilada en dimensiones simbólicas. El maquinismo se ve como “gigantesco vampiro” y el poder político como designio de caudillos.” En: Revueltas, José. “Prólogo” a *Dormir en tierra*, México, UNAM, 2007, pp. 3-11.

¹⁰¹ Deleuze, Gilles. *Desert Islands and Other texts 1953-1974*. Los Angeles, Semiotext(e), 2004, pp. 9-14.

representa la cristalización de la insularidad frente al ejercicio de las letras que, más allá de la historia, se remonta a las génesis humanas mediante el mito. En otro sentido, esa revelación del carácter insular, resulta icónico —en una evolución a la vez espacial que interior— del movimiento en que el poeta sale “del oscuro”: además de la soledad y el desamparo, la insularidad también puede ser soberanía.

La voz poética se personifica en Ulises cuando fue cautivo en Eea: desde el testimonio, el barrio, la ciudad y el país son sus islas; desde la confesionalidad, el cuarto, el cuerpo y la conciencia. Para estos textos juveniles, la individualidad y la libertad representan una tortura de excesos, temores y memorias; el erotismo, el alcoholismo y la ansiedad son a su vez elementos insularizantes para un hombre que deviene archipiélago, un entrecruce de ámbitos que condicionan su identidad y autonomía, en tanto ínsula.¹⁰² Como es una tendencia a lo largo de las letras del siglo XX, el uso del pasaje homérico es significativo por los contrastes: la cautividad sensual del pasaje griego se opone al doliente desamor; en Jaime Reyes se exterioriza la interioridad de Circe y la obra homérica se actualiza a la idiosincrasia contemporánea, ala vez que se integra en la universalidad literaria, mediante el establecimiento de ese contexto alegórico.

3

En los pies de la guardadora goteando sangre, robando,
pulsando estrías de polvo en la cara de los vencidos, escupiendo
a los vencedores.

Heme aquí en la huida, en el destruir cuanto toco,
tocado yo mismo de este don inexorable que transforma cuanto
alcanza:

hueso de vieja gente viene a rodearme, viene a llenarme del pus
humano.

Pero yo no quiero, quiero decir que yo no quiero nada, que ya
nada me importa,

¹⁰² Libre en el sentido que señala Dussel, de que el trabajador es libre, porque no tiene tierra ni medios de producción, libertad como pobreza absoluta. Dussel, Enrique (2011). *Filosofía de la liberación*. México, Fondo de Cultura Económica.

que soy sólo el torpe, ciego, cuerpo que en las sombras del alcohol
te busca y se contrae violento, deseando locamente, prostituido,
sangrante.
(1985b, p. 25)

El tema amoroso como apertura en este poemario también introducen como elemento de su discurso poético la confesión: desde ahí narra el movimiento ya señalado de salida, si no a la lucha, sí a la resistencia: en medida que se va leyendo y se percibe que el amor, para un sujeto en resistencia, como quien encarna la voz poética, termina también por ser un estorbo ante lo urgente, lo importante, lo que no puede esperar porque ha perdurado siempre; con ello, insufla a su erotismo de desesperanza y culpa; por ineluctable, más doloroso: si cede a él traiciona su lucha; si lo destruye, asfixia su naturaleza más íntima, tema que amplió en el último capítulo de esta tesis.

He elegido esta larga senda del desvarío,
este invencible camino de agujas y vidrio y vicio en el que no
quiero perderte,
en el que me has encontrado para este recorrer de hormigas
mi cerebro,
para este punzar y no punzar y estar odiando ebrio de tu locura
y mi orina y tu lesbiandad,
Circe, poderosa, entrometida, concebida y sostenida tú en la
cólera y en el hedor de la putrefacción.
Y el sueño como un torbellino de podridas encías quiere abatirme,
pretende nuevamente hacerme caer, destronarme.
No sabe que desde el primer momento y para siempre yo soy
el perdedor y que nada quiero ganar,
que así estoy feliz, que soy rico en este saco de cucarachas al que me abandono pues
nada poseo,
nada, y no he heredado, no es mía, no lo será esta sucia tierra,
promisión de asquerosas ventajas,
ventanas desgarradas, cuerpos en rechazo, cuerpos en la ruina,
cuerpos destrozados.
(...)

(Locus cit.)

El mencionado paso entre el dolor estéril y la acción, entre el obnubilamiento y la rebeldía, la confesión llana al testimonio en torno a sí, el salir del oscuro humo y levantar la voz para alumbrar aunque sea lo inmediato; ese paso, cuya referencia de ruptura social reciente es casi explícita, implica el ejercicio de la poesía como medio de resistencia.

La parte II de *Isla de raíz...* consta de los textos “Salgo del oscuro” y “Los derrotados”: disímiles en origen, intención aparente e, incluso, en las implicaciones de la dedicatoria a Carlos Monsiváis en el primero de ellos. Mientras el primer texto es homónimo de la primera versión, y que da nombre a la plaquette de 1971, el segundo no aparece en aquella y, a contrapelo del yo radical que hasta entonces había prevalecido, en este predomina claramente la tercera persona del plural—como en “De los estériles”, en la plaquette—, con la mirada que para testificar precisa diferenciarse de su propia tribu arrasada por la corrupción, la enfermedad, el hambre y la guerra: esa disociación es icónica del conflicto interior de la voz poética de Reyes y que se manifiesta en una tensión permanente entre el yo, el nosotros, el tú a la amada o al sujeto de las invectivas, que en este capítulo II del poemario se muestra de forma tajante en la fragmentación de un islote atrincherado.¹⁰³

A partir de lo anterior, la distinción entre yo y ellos no es un deslinde, sino la precisión de quien asume el ser testigo como deber, tiene claro que debe sobrevivir para dar testimonio y debe entender al otro más necesitado como tal, de lo contrario, se sume en la misma invalidez de quienes observa. Es así, mediante la epifanía del rostro del otro que cambia el discurso en acto volitivo y que nos coloca en contacto con el ser de una manera ética, pues

103 En numerosos poemas monológicos, los distintos vocativos muestran que la duermevela, la alterada ensoñación o la cruda bajo la que habla la voz poética, recuerdan las situaciones cuadripolares de la soledad, con los juegos del alma, de los que habla Bachelard, G. Opus. Cit., 2009, pp. 123-129. El poema “Cada día”, con el que abre Jaime Reyes su plaquette, induce a esa dialéctica en conflicto.

nos abrimos a la totalidad del otro, particularmente los más desfavorecidos y por definición marginales, lo que es muy sucintamente la propuesta de Levinas.¹⁰⁴

El ser testigo y el asumir a otro es, al cabo, un acto de ipseidad, de reconocimiento propio y de reconocimiento al otro; por otro lado, la connotación de deslinde egotista de la masa, tiene fundamento en la identidad ídem. En términos de Ricoeur: "...el modo epistémico de las aseveraciones propias del registro de las capacidades; expresa perfectamente el modo de creencia vinculado a las aseveraciones del tipo 'creo que puedo', para distinguirlo de la creencia dóxica en cuanto forma débil del saber teórico". Aunque la atestación pertenece a la misma familia que el testimonio, también el término se emparenta estrechamente con el reconocimiento de sí, en cuanto a reconocer la responsabilidad de un acto propio, aun si éste fue involuntario, por hamartia, a la manera de los trágicos griegos.¹⁰⁵

En los capítulos III y IV, la visceralidad de la escritura persiste, aunque subraya la datación de su poesía y la acusación desafiante de lo que observa en torno. Sin embargo, aquí la referencia al pasaje de Circe resuena, en cuanto que la voz poética retoma la confesión de sus propias limitaciones como un discurso paralelo al testimonial: asume culpa, a la manera de los griegos y, con ello, se desautoriza como una voz virtuosa que señala los vicios ajenos: antes bien se establece como un hombre que escupe su rabia hacia una sociedad adormecida, de la que proviene, pertenece, a la que apela y de la que se deslinda: un islote altanero a mitad de un lago hacinado de islas sordas.

Bajo el silo de las inexorables alambradas

Devorando las horas del sueño,
habiendo regresado de las cárceles mexicanas sucio, pero sucio
de la sucia gente,
hincas los colmillos en tu madre y después la abandonas,
la dejas como el manojito de carne podrida que es

¹⁰⁴ Ver. Levinas, E. *El tiempo y el otro*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2006:225-232. En otro sentido, llama la atención que ese cambio implica también un instante decisivo en discurso y acto originario. Ver. Bachelard, G. *La poética del instante*. México: FCE, 1999, pp. 11-23.

¹⁰⁵ Ver. Ricoeur, Paul. *Caminos del reconocimiento*. México, FCE, 2006, 99-120.

y te sientes feliz, feliz de necesitar a alguien, de estar ahorcado,
de haberte castrado en este pueblo de mayates.

Y cuando cierras los ojos viene el demonio a levantarte:
pájaros coitantes, sextante de la muerte,
vieja oruga, polvo de oro se arrastra, me suplanta

¿Quién que como yo ha caído?

En la noche poblada de gorilas te embriagas, bebes, caes como
un guiñapo.

Y en el día que roen los maricas mexicanos
en vano buscas la seducción sarnal queriendo descansarte, lavar
tus huesos,
recobrar tu sangre.

Y los fracasados y los enfurecidos
cierran sus tenazas de suicidas en torno a tu cuello.
Luchando contra el sueño,
y avergonzado de mí mismo, a duras penas he llegado a ser lo
que soy:

rey de la sombra, siervo del espanto, guía de alguna pena que
tal vez estaba en mí
pero que yo he hecho nacer, he alimentado de mí mismo.

(Todo acto, todo instinto es bueno, todo asesinato.

Digo, todo asesinato cometido contra el pueblo en que nací.)

Bajo el sucio suelo mexicano crece en este momento otro,
un cielo lleno de ira, de sangre aplastada, de estudiantes
asesinados

púberes jóvenes violadas a la sombra de asquerosos
gobernantes.

Y tú te escondes, propicias el caos,
y atacas y huyes e incitas, pero sabes que estás mintiendo,
que la única satisfacción que hallarás será asesinar y asesinar
sin omitir

la tregua ni el descanso, hasta dejar sobre las calles
únicamente el dulce olor de la putrefacción.

(...)

(1985b, p. 39-40)

El que la voz sea la de un hombre avergonzado de su propio actuar no obsta para evitar la invectiva emblemática — apenas tamizada en el hipérbaton: “maricas mexicanos”— contra el nacionalismo machista —aunque ya había dejado claro lo de “pueblo de mayates”— y sus valores en pugna con el pensamiento de las nuevas generaciones.¹⁰⁶ La invectiva es contradictoria e impotente, pero queda impresa: quien escribe eso, no espera el tipo de gloria de un poeta en libro de texto.¹⁰⁷ La clarificación referencial —de tiempo, espacio y posturas— es precisa cuando, más que a un régimen en sí, la poesía de Reyes arremete en mayor medida contra la sociedad que, al tolerarlo, es cómplice, en la visión del poeta, con la opresión de baja intensidad, lo que lleva al llano sentido de “cobardía”.

106 En el habla popular, “marica” suele reservarse al actor pasivo de una relación homosexual, mientras que “mayate” sería el que asume el papel activo; más allá del lenguaje sexista, las invectivas connotan una colusión social masiva y acallada.

107 Según la mecánica del premio Villaurrutia, en la que los ganadores de un año conforman el jurado del año siguiente, conceder tan importante honor a una obra como *Isla de raíz amarga...* es una muestra de lo que la comunidad literaria —así fueran sólo cuatro escritores: Tita Valencia, Daniel Leyva y Enrique González Rojo, mexicanos, y el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum— consideraba de calidad literaria, pero también aquello sobre lo que vale la pena publicar. El premio de 1978, para el que Jaime Reyes —junto con los demás ganadores de 1977: Silvia Molina, Amparo Dávila y Luis Mario Schneider— habría fungido como parte del jurado, fue concedido a Isabel Fraire y Emiliano González, mexicanos, además del dominicano José Luis González y la uruguaya Ulalume González de León. El premio le fue otorgado a José Revueltas en 1967, por trayectoria, en 1968 fue suspendido, como protesta al encarcelamiento del mismo autor; asimismo, autores como Eduardo Lizalde, Jaime Sabines y Carlos Montemayor —con quienes Jaime Reyes tuvo una relación literaria cercana— recibieron el premio en ediciones anteriores; un caso particular también es que Efraín Huerta lo recibió en 1975, apenas dos años antes que el autor de *Un día un río*. <https://literatura.inba.gob.mx/premio-xavier-villaurrutia.html>.

Más allá de lo referencial en su poesía, el testimonialismo representa una apuesta propiamente literaria: asumir la lucha política como temática, al tiempo que se usa el testimonio como una forma de transigir entre el lirismo del yo, el compromiso con la realidad de su tiempo y el reconocimiento de los otros. El discurso testimonial es, por definición, comprometido, con la pervivencia de la memoria y, en tal sentido, la poesía ofrece una permanencia activa y perdurable en el tiempo, potencialmente, aunque minoritaria casi siempre; por ello le es preciso estar en pie para testimoniar, dejar el estupor, salir de sí:

Salgo del oscuro

Salgo del oscuro humo de mi garganta goteando líquidos,
a veces sangre, a veces estrella,
a veces dolor, de muelas, rechinantes vías de los durmientes,
crujientes noches, crujientes noches
que siempre que te encuentran es para olvidar,
para que algo duela sin saber qué es:
un gesto no comprendido, última charca que depositan los
guillotinos en la luz,
 en los ojos,
 en los últimos dientes
racimo de limones con una bolsa de ilusión
en el hoyo del zapato y en el hueco perseguido del estómago
gracia perseguida de los empleos familiares,
gracia suicida de los niños adoloridos, enardecidos,
fraguando pan tierno en el estómago dorado, a medio hacer la
 mueca,
a medio hacer juegos homicidas escupiendo sangre,
escupiendo escaleras en las canillas, en los faldones,
en la inmundicia de días que se atropellan unos a otros
ahogando gritos, cortando gemidos,
escondiendo sapos en las azoteas
(...)
(1985b, pp. 29)

El año 1971 está marcado por el “halconazo”, refrendo de violencia de Estado hacia estudiantes, en la Ciudad de México; ese mismo año Jaime Reyes publica su plaquette: el poeta tenía 24 años, casi habían transcurrido tres desde los hechos de 1968, todo lo cual es importante integrar en nuestra lectura, dada la manifestación de una ética vital primigenia que se fundamenta en el rostro del otro como un llamado urgente y el poder decir, levantar la voz, que a su vez lo distingue de entre la masa, pero que lo integra a ella, más allá de su voluntad, pero afincado en su ipseidad.

La ciudad y otras insularidades

Una breve revisión a las circunstancias políticas y sociales en que Jaime Reyes vivió su infancia y juventud, aporta numerosas razones del porqué este poeta decide que vulnerar en alguna manera el silencio social y el olvido dirigido es una forma de ejercer la poesía. Miguel Alemán, durante cuyo periodo presidencial nace el poeta, fue el primero de los presidentes civiles de la era posrevolucionaria y quien se benefició en pleno de la maquinaria que sostuvo el presidencialismo mexicano de los gobiernos priistas del siglo XX.¹⁰⁸ Es en este sexenio donde la corrupción se establece como el *modus vivendi* del sistema político, y en el que se perfeccionó la injerencia estatal, hasta llegar al control casi absoluto, de periodistas y medios de comunicación.¹⁰⁹

108 Ver: Cossío Villegas, Daniel. *El sistema político mexicano*. México, Joaquín Mortiz. 1975, pp. 55-79 y *El estilo personal de gobernar*. México, Joaquín Mortiz.

109 La alianza de principio entre el Estado y la televisión fue un proceso definitorio en la masificación de la cultura y en el manejo propagandístico del régimen político mexicano; la mejor prueba de ello es precisamente la inversión del ya ex presidente Miguel Alemán en la industria de radio y televisión. Alemán había dado continuidad a la industrialización y modernización del país y acendró un ánimo anti-comunista que se impulsaba tanto desde el gobierno como desde la Coparmex, discurso que pervivió hasta entrado el régimen de López Portillo, y que en la práctica se utilizó en una coartada para la represión en política interior y de taimada neutralidad en la exterior; las centrales obreras fueron siempre formas de control de los movimientos disidentes. Ver.

Las repercusiones en México de la bipolaridad ideológica y militar de la posguerra son particulares debido a nuestra singular posición cultural y geográfica: ni del todo Norteamérica, ni del todo Latinoamérica; a medio camino entre las culturas indígenas y la influencia europea; un país atónito entre la modernidad y lo milenario, tan al sur del país hegemónico, tan al norte de Sudamérica. Ese "cuerno de la abundancia" con que se comparaba la representación cartográfica del país, también era desde el Estado un discurso insularista, basado la llamada auto-determinación y el principio de no intervención, y en preconizar a México y lo mexicano como una senda genuina e incomparable, que el partido de Estado tenía el deber de llevar a cabo, para lo cual este mismo se encargó, permanentemente, de apaciguar de un modo u otro a los opositores. Represión de baja intensidad, ante una sociedad en amplios sectores conformes con el orden de las cosas.

Todo ello tenía particulares repercusiones políticas, económicas y sociales en la Ciudad de México. Por un lado, fue de las entidades que más se benefició del desarrollo industrial y comercial —producto en parte de la coyuntura económica de la posguerra (sin la cual, no habría sido posible, por ejemplo, la época de oro del cine mexicano)—, pues fue estrategia de los gobiernos priistas centralizar obra pública, políticas arancelarias y medios de comunicación, entre otras áreas. El Distrito Federal fue, por diseño, como expone Cossío Villegas, un estrato geográfico-político para el poder presidencial, aunque siendo los derechos políticos de sus habitantes relegados en el pacto federal —hasta 1997 no se elegía al jefe de gobierno—, en beneficio de la autoridad presidencial. Dada la tentaculización del PRI en cada aspecto social, prácticamente cualquier gesto del presidente era susceptible de incidir en todo aspecto y rincón de la ciudad. México se transformó definitivamente en un país predominantemente urbano, dejando atrás su vetusta identidad rural.¹¹⁰

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*. México. México: Planeta, 2007, 80-114.

110 Ver. Pereira, Armando y Albarrán, Claudia. Narradores mexicanos de la transición de medio siglo (1947-1968), UNAM, 2006, "La polémica entre nacionalismo y universalismo en la *Revista Mexicana de Literatura*", pp. 183-207.

En ese contexto, el juego de insularidades en Jaime Reyes comienza por el cuerpo, se amplía hasta el cuarto, luego el arrabal, después la ciudad negada —a la que apenas alude en sus textos: sólo hasta *Un día un río* alude zonas no marginales de la ciudad—, y al cabo a la ciudad como entidad viviente, pero aislada en su apertura del resto del país. La visión archipelágica de la mismidad —lo ineluctable, porque nos define incluso antes de nacer— en la poesía de Reyes, tiene, en sentido inverso, como epicentro la nacionalidad y se va constriñendo hacia el barrio, el cuarto y el cuerpo. Su poesía completa iconiza un mosaico irregular como el terreno de la Ciudad de México, así en su presente, como a lo largo de sus civilizaciones, de un modo u otro interrumpidas.

Un lago en una isla circundada por montañas —un eco del origen mítico de Tenochtitlán— tiene como detonante la cautividad en un territorio amplio y la connotación de una excepcionalidad con respecto a la tierra que le rodea, la que es virtualmente un cerco que impide liberarse, aunque siempre está abierta para recibir nuevos cautivos, y sea, paradójicamente, la ciudad más importante de ese archipiélago que es México. La profusión de ríos en esta obra, desde los mismos títulos de sus poemarios, confirma a la hidrografía sepulta del Valle de México como mapa en palimpsesto de su testimonio.

La centralización económica, política —y con ello de inversión e infraestructura—, poblacional y hasta aduanera, acendró por entonces el fenómeno de mutuo desprecio, con hondas raíces históricas, entre el centro, bajo el desdeñoso patronímico “chilangos”, y los estados de la república, despectivamente generalizados como “provincianos”. En ese sentido, la isla que es la ciudad en la obra reyesiana coincide con la visión de Deleuze, en cuanto a que toda isla es una isla desierta y ese cerco a sus habitantes los singulariza y distingue, como un estigma que nace del desarraigo y, ante lo difuso de una identidad citadina, se refugia en los barrios, los gremios, las pandillas, la música, el equipo de fútbol, los oficios, el credo.

La ciudad, un monstruo que en su expansión desmedida tamiza su insularidad —por expulsar a los más pobres hacia las orillas, por adaptar su fisonomía a las necesidades de la circulación automotriz— y expone su origen megaló-urbano; en ese mismo proceso, cientos de islotes se vuelvan prescindibles u obstáculos para el crecimiento urbano:

La ciudad destruida

1

He vivido en distintas partes de aquí de México, y hasta este momento,

pues yo he vivido aquí, me gustaba y gusta todavía.

Cuando vine primero a Santiago Tlatelolco y no me fue posible porque no.

Después y total me pusieron a los dos a prueba por seis meses, para ver qué clase de necesidad no hubo que tardara

en la orden y desde esa fecha y viviendo de lado a lado

se me murió mi esposa, estábamos aquí, los dos,

como dos años me parece, pues aquí mismo encontré la compañera,

cuarenta años aquí nació.

Yo me voy al taller, me lo dan, me lo termino y me voy y así estoy.

Tengo amigos, veintidós ya cumplidos el siete de julio.

Siempre he trabajado de lo que puedo decir haciendo la lucha.

Mi hermano me enseñó a pararme y se acabó y yo le seguí.

Una vez me perdí en la noche y fue mi madre y me pescó en la mañana.

Quiero jugar contigo le dije: Mira yo no puedo jugar.

Había que salir tirando golpes. Salí tirando golpes.

Quiero la revancha.

Llevo las manos todavía encogidas, así los brazos.

Pero sucede que empezamos otra vez y hasta que llegue.

No solo, no, los materiales y un ayudante que canta,

el departamento de avío, una tía o hermana de la mamá,

las maquinarias y cosas donde yo estuve en un cuarto o dos,

y la gente, el aire libre del otro.

Te vas se fue acabando el dinero.

Nomás esa piel me sobra, un cuarto ahí lleno de basura

y yo como Rivero llama que grita y gritaba

y aprisa, aprisa corriendo uno y detrás dos

de una banqueta a otros dos tres que pueden

como aquí pelear

que se mofan simplemente en la calle

Porfirio Díaz adiós Francisco Villa

Carranza este otro Madero que en boca cerrada no entra,
y se burlan por ejemplo cuando un hombre mayor pasó a la historia
y está siempre al día, por otro lado.

(1984. pp. 73-74)

Así, México en la obra de Reyes se vive virtualmente como una anormalidad geográfica e histórica, una isla de raíz amarga cuya delimitación hexógena del individuo y las comunidades marginales a ese progreso que busca a la vez aglutinarlas a su centro que mantenerlas al margen acentúa la desigualdad. La Ciudad de México, a su vez, se percibe como un archipiélago separado del país al que da nombre. El ser “chilango” —defeño, defectuoso— no se percibía como una identidad regional válida, pues uno de los orígenes que popularmente se postulan del término es, precisamente, el de venir, sin pertenecer, de cualquier otra parte que no de la ciudad, y de ese origen desarraigado se extiende por metonimia y con desprecio hacia todo habitante de la ciudad. El titubeo en los gentilicios, que aún prevalece, es una evidencia de ello.

Esta intersección histórico-geográfica, desde el presente atribulado en que la voz poética enuncia su testimonio y que sabe cargado de significación, de densidad histórica, es determinante al asumir su condición de marginado en un epicentro urbano-archipelágico donde subyacen, como subsuelo lacustre, numerosas historias de opresión y tragedia en distintas eras, lenguas y el presente. La densidad histórica de su ciudad-isla se conjunta con la densidad histórica —traducida perceptivamente en urgencia— de aquellos años de posguerra y holocausto nuclear. Una mezcla de milenarismo y novedad que la define, como ilustra Gurzinski,¹¹¹ y desde uno de sus islotes un poeta afinca su trinchera desde donde enuncia su profusa y entrecortada poesía, en hacinada soledad atrabiliaria.

La ciudad es también un afuera alegórico, una presencia multánime que amenaza la precaria intimidad del poeta: sea en soledad y cruda, sea durante el remanso amoroso o en la carencia lujuriosa que produce la forzada abstinencia. La de Reyes es una voz de arrabal,

¹¹¹ Gurzinski, Serge. *La Ciudad de México. Una Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 23-65.

con azoteas, techos de lámina, ruido de motores, patios de vecindad y una sensación de encierro que por momentos pareciera la de un prófugo; por momentos esa opresión viene de la conciencia del hacinamiento, la suciedad y la fragilidad social:

Caen sobre la bruma
mis dientes
mi cuerpo en cuartos
cuerpos veo para tocarte
de mi pelvis a las azoteas
para arrostrarte
cordero
no cargo ni disimulo tus abusos
no te oigo ni te veo
huye
y caen huesos
mirándote pasar bajo las arcas
lagunas juntas en la cara
olores de mí que es de nadie
sirenas, sabotadores, ratas sin puerto
y gatos gimiendo niños de todas las casas
abren los postigos y desatan a los avecindados
montado al caballo el humo sobre la noche
el caballo de la niebla en tu cintura
inevitable y si sabida por inútil
cuánto pudiera preguntarme para hablarte
dicho todo y lo demás
este sencillo miedo a la entrega
sencilla la cruz de tus senos
la mano de pulpa que te hurgara
con sus amores sus libros y sus fines
los descabezados y los colgados
saludos de nunca
y el borracho de la esquina
que olvidó el metal de sus huesos
el orín de sus ancas que hará
cayendo dientes

mirándote pasar bajo las arcas
mi pregunta que la luna y el agua aminoren
que tú admitas prisioneros
antes aun de que no te encuentre
para que regresaras
si nadie te espera
si conmigo aprendiste a ser el olvido.
(1985a, p. 14)

Es claro el contraste que supone la voz radicalmente personal entre su poemario premiado con el Villaurrutia, y éste, donde cede el espacio de la voz poética a la voz de los desposeídos, urbanos y rurales, como una forma de encontrar su propia voz al hacer suyas las de los otros, lo que lleva al extremo en *La oración del ogro*.

Lo he visto: burlando hábilmente desde las azoteas, con zapatos de color es, enojado y sudoroso: lleva suéter también, a rayas y puntitos, de pelo ondulado y ojos brillantes, de castaña clara, muy clara: la sonrisa que a veces trae de un angelical perverso y cínica, con la fresca impunidad mitificada por la juventud, sí, así dice: y luego se los lleva a un convento que hay por aquí adonde /

Bueno pues: compró dos revistas, un periódico, una de monitos, otra de monotes y la de caballero, que fue la que vio primero —muy serio /

Nada preguntó, nadie le habló, nadie lo siguió, fue a desayunarse, sí, a esa hora, a cenar —bueno, si usted quiere cenar /

Y luego a y cuando vino e; le faltaban unas páginas y después nada más las que seguían, porque cuando la mesera regresó le contó todo; y nada más la miraba y la miraba i/

Cuando terminó cerró las hojas que les llaman —porque vibran, se estremecen, así dice —con la ciudad y su reflejo; que apenas tocarlo se desvanece casi/

O

Jas, urbanas, u . . .

(1984, p. 15)

En sus primeros libros hay periodos métricos que parecen forzados (nueve, trece, siete sílabas), en los que reverbera el habla de “ñeros” e los indígenas urbanos expresándose

en segunda lengua; él habla de los ebrios, los merolicos, los desesperados. En este pasaje, la oralidad es clara en intención.

Intimismo y confesionalidad

Como he señalado, la voz poética en toda la obra se establece en razón de la confesionalidad y el testimonio, parcial o totalmente datado, en intimismo a veces excesivo o velado: refleja su fragilidad, a contrapelo del tono altisonante del testimonio y la increpación. La confesionalidad resulta, además de una suerte de testimonio de la intimidad del poeta, un balance lírico que evita caer en una interminable denuncia. El intimismo lo distingue de la llana denuncia del militante o de un atestiguamiento, e inscribe asimismo su obra entre los poemas de dolor humano del siglo XX. Además del temor, el odio, el desprecio que deriva de la impotencia y la envidia por el atestiguar la cotidiana injusticia de un sistema opresor, el deseo erótico, la culpa, el rencor, son estados emocionales que dan sentido al yo que confiesa, incluso, la fragilidad de su propio actuar, una autocrítica que, mediante la poesía, lo integra a la sociedad, pero lo distingue como agente que intenta transformarla.

Con esto en mente, vale la pena plantear que si el poeta se asume como un marginado más que proviene de entre los marginales, y su obra testimonia sobre la vivencia de esa marginación particular en espacio y tiempo, pues su voz misma es resistencia y, paradójicamente, eso lo distingue a la vez de la gleba por acceder al sistema de producción poética, lo mismo que a otros poetas de su tiempo; pero en el caso de Reyes, desde un arrabal barrancoso que haría célebre, años después, el fenómeno de los chavos banda (y su posterior absorción, al cabo, a programas gubernamentales). Al negarse a permanecer en los márgenes de los que proviene, en modo alguno rechaza su origen, tampoco la resonancia de tener que distinguirse de la masa para testimoniar, pero es indudable que en ese juego en que el yo a veces precisa deslindarse o incluirse, en segunda o tercera personas, conlleva consecuencias identitarias, también visibles en su obra.

Habilitar a la poesía como trinchera pone en juego si el testimonio y la denuncia social pueden ser ejercidos dentro de la predominancia estética de la obra poética; arriesga si el

fracasar en lo poético y en lo testimonial conduzca a un ejercicio sin trascendencia ni para la resistencia, ni para la poesía y, con ello, caer en el silencio dentro de una lucha de voces, ser excluido, caer en la insularidad impuesta por el Ipse. Haber optado por ese camino transmite la urgencia de su tarea, ante la cual, asuntos como la imperfección formal del poema son nimios si, a manera de poesía, más allá de hacer perdurar el testimonio, logra establecer la realidad social de su tiempo como legítimo tema de una obra poética, y a su vez motivo suficiente para ejercer el oficio y asumir el riesgo: es claro, así, que el trasfondo ético incide también en la visión estética de su ejercicio literario.¹¹²

Entonces, asumir a la poesía como una forma de lucha, pasa al cabo por el discurso testimonial, pues mediante el testimonio apela a la pervivencia en el tiempo como obra poética, y en cuanto tal como documento que luche contra el olvido, en la lucha por la reconstrucción de la memoria: al centrarse en lo circundante, desde la poesía, universaliza su situación opresiva, en esa insularidad alegórica, lo que no obsta para que la voz poética de Reyes asuma la opresión como constante histórica universal, desde la periferia, donde se ejerce una clase particular de opresión, condición que precisamente, moldearía y precipitaría esos pensamientos de ruptura y revelación.¹¹³

En esa visión de futuro, de la resistencia pasa a un activismo en germen; en ello avizoro la confianza de que pervivirá su obra al menos entre la comunidad poética, como un sector acaso más proclive a escuchar esas voces de desplazados, un ámbito de minorías en que

112 La terminología y los conceptos de Levinas, Ricoeur, Bachelard y otros autores que he utilizado a lo largo del trabajo son útiles, a esta altura, para establecer la asunción de una postura ética en la voz poética de Jaime Reyes, que deriva de la negación intransigente a claudicar, antes que en alguna forma de esperanza, y de lo que su puesta en práctica no está en la mayor parte de los textos de Reyes exento de dolor y temor, de forma que recuerda la visión de José Revueltas —“El paraíso es la lucha”. (Ver. Espinosa, Rogelio. “Ángeles en el abismo. Las imágenes dialécticas de Walter Benjamin y José Revueltas” en *Acta Poética*, 28 (1-2) Primavera-Otoño, 2007, 223-239). No obstante, habría que distinguir el deslinde de Reyes con la marginalidad con el mismo autor de *Los errores*, pues, como señala Edith Negrín (Opus. Cit., 2014)., Revueltas sí que era un marginal.

113 Ver. Dussel, Opus. Cit., 14-30.

el poeta espera una mayor disposición y receptividad al dolor del otro. Para Jaime Reyes, la lucha política era —como para otros el concepto de pureza, la poesía misma, el amor o Dios— un tema tan válido como necesario para la poesía de su tiempo y eso, para este autor, es decir de cualquier momento. También de ahí se desprende su léxico callejero y por momentos crudo, aun en la salmodia resonante de sus versos.

Quiero oír cómo me bebes, cómo me tomas,
cómo soy una tu sombra yaciendo.
Quiero no oír porque sé a dónde me llevarás
y no quiero perderme, pero tal vez quiero perderme.
Si la sombra en tu asombro, si la roca en tus pupilas,
si la córnea desprendida sobre tus dedos agonizando
¿por qué, para qué entonces preguntarme qué hueso de ceniza
ni en qué gemido de tus años fui olvidado, ni en qué recibimiento
fui golpeado y humillado?
Homilías, padre nuestro, tentación de los mercaderes, levántame,
levántame, rastrojo,
levántate de aquí porque me has perdido, porque todos perdemos
testigo de nada, rata del hallazgo, embadurnado conmigo,
laberinto de la muerte,
voy a querer si callo, caí, librarme de ti, desandar mis gestos,
empotrar, desolado, la agobiada conciencia que nos reciba
en brazos
y soporte, aminore el alimento de nuestras horas,
de nuestra matrimonial ceniza larva de espantos,
días y días en que quiero hemos querido saber olvidados,
derruidos,
callando para sólo encontrarnos filo a falo, piedra a palo
soterrados, ignotos, fijados entre amor y amor y no un solo amor.

y sí entre hollín y ceniza y sí entre palabras y palabras
y sí entre penas y panes tambaleando para caer

y en tus muslos beber, resbalar, caer, caer siempre en ti lento
hasta el fondo de ti, urgido de ti, de tu silencio, de mi sordera,

de mi cordura e inmensa borrachera de ti hasta las manitas
queriendo el corazón las venas, los riñones mi casa, el silencio
no oír,
no hablar, no preguntarme, no saber, callarme: bestia de mi
choza,
coyote de mis plumas, batracio de mis alas, segmento de mi
corrupción,
tiempo de mi muerte, mi muerte compartida.
(1985^a, p. 52)

Si el autor era bien consciente del riesgo literario que entraña el testimonialismo en la poesía, interpreto también una urgencia originada, en tiempos donde la supervivencia de la especie estaba por primera vez, gracias al armamentismo nuclear, —sin necesidad de dioses, oráculos o la naturaleza—, amenazada de auto-extermínio: la formalidad impostada es una banalidad. Antes que usar a la poesía como vehículo subordinado a una lucha anterior y ulterior y, necesariamente, más relevante que aquella, leo en ello la confianza de que la poesía puede incidir en quien la absorbe y que ése era el momento en la historia, y el ahí, para hacerlo de tal modo.

Metaforización y alegoría

Para construir el testimonio desde la poesía, Jaime Reyes recurre lo mismo a mitos fundacionales, alusiones classicistas, al igual que a textos donde el apego al presente es manifiesto y reiterado, incluyendo diálogo intertextual con autores vivos, textos que de un modo u otro fecha su elaboración. El puente que une el Sí, el Otro y la pretensión poética es a mi juicio, en este poeta, es la alegorización y de ellas dos son emblemáticas: la isla y el río. De hecho, la alegorización a que da origen es lo que amalgama el discurso confesional como poesía y va conformando la identidad de su voz poética.

Ricoeur utiliza el término “síntesis de lo heterogéneo”, una operación que relaciona a la metáfora y a la narración: ésta lo condensa mediante la trama; aquella, mediante la concordancia de lo discordante. Lo que está en juego, desde el pensamiento riquieriano,

con el uso de la narratividad y la metáfora, es la vivencia temporal humana, el tiempo en cuanto humano. La literatura se convierte, así, en el campo de experimentación privilegiado del como sí, de las posibilidades de ser. Es mediante esta dialéctica que las variaciones imaginativas a las que es sometido el ser, en el reino del como-sí, del relato y la metáfora, como incide en nuestra percepción de la experiencia temporal, de nuestro paso por la vida. Existe así una necesidad humana de narrar, como señala Ricoeur, y por ello resulta una vía privilegiada y un asidero ineluctable de la identidad.¹¹⁴

En una obra como la que atañe a este trabajo, a la que me he referido como altamente comprometida con las circunstancias históricas y geográficas de las que el autor proviene, esta afirmación adquiere un carácter más álgido. No es que no exista una reinención metafórica preponderante de la realidad que alude; sin embargo, es claro que no es la metáfora, por sí misma, su prioridad, sino la coherencia de éstas en una realidad alegórica que abiertamente clama tanto la proveniencia de la realidad objetiva —referencial en los textos—, como el deseo de servir como instrumento para transformarla: en Jaime Reyes, tanto el uso la metáfora como la narratividad llevan a cabo esa “síntesis de lo heterogéneo” en entrecruces con el testimonio: con la realidad referencial extra-literaria. La metáfora en Jaime Reyes está ligada más con el hálito intimista, como una forma de resignificación de su sentir, su pensamiento y su actuar; es una figura de confesionalidad y de afirmación de sí: es por ello mismo una suerte de irrupción del ipse en el ídem, en los términos de Ricoeur:

(...)

llega a la escribanía de ti
un rumor de pasos encendidos
cobra la herida de tu oleaje
la espuma de tus senos
el humor guerrero de tu sueño
se demora ennegreciendo velámenes
lanzando orfebres talladuras
en la sal de tus miradas
ceniza tu reino

¹¹⁴ Ver. Ricoeur, P. *Tiempo y narración I*. México, Siglo XXI, 6ª ed., 2007, pp. 113-161.

y los orificios donde tu piedad sellara
acres nervaduras
feroces libaciones para el regocijo
cubriendo tu efigie
en el odre de tu cuerpo.
(1985^a, p. 36)

La metáfora continuada se emparenta con la alegoría.¹¹⁵ Por ejemplo, las metáforas derivadas de la alegoría “río” dan lugar a una alegorización de sí mismo como cauce y fluido, aparecen en el desastre y en el amor; la insularidad, aunque tiene una función alegórica —isla es el cuarto, el barrio, la ciudad, el país— de carácter geográfico, el carácter insular de la voz poética —cuerpo, voz y pensamiento— también es usado, ya a nivel de frase y no de discurso, como metáfora: esto es más importante si pensamos en las múltiples concretizaciones de recepción posible, pues no todos leerán al autor en poemarios, sino a partir del poema y aun del fragmento: por ejemplo leer así este texto:

3
cae el aire
donde el agua cae
donde el silencio y la abeja reinan
donde cierto desgranarse

115 Es preciso aquí distinguir el uso de “metáfora continuada” referido a derivaciones de una metáfora primigenia, que es distinto a la identificación de tal término con la alegoría, como encontramos en Beristáin (1985, 315): estas continuaciones se entremezclan y entran a una dinámica de preponderancia, debilitación, asimilación y resurgencia con otros elementos metafóricos, pero no hay propiamente una alegoría que los contenga, a menos que se tome alegoría en un uno secundario como “relato”: Cfr. Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8a ed. México, Porrúa, pp. 25-26. Carmen Bobes (2004, 205), citando a Mauron, la define como aquella metáfora utilizada repetidamente por su autor y que suele responder a un concepto; incluso usa el término “metáfora obsesiva” como una reiteración de matices diversos, de la que puede darse la continuidad.

fugaz captura alcanzara

veletas

ahoga

donde

imagina pues que todo enciende

que todo encienda e ilumine sus cantiles

la enredada oscura cabellera entre tus senos

(sólo de mí para el amor dispuse)

donde ella dispuso la sal del olvido

y la creciente marea

Había entonces húmeda sal y el tiempo

al tacto el viento y luego

también las grandes aguas

donde altas montañas el humo derramara

y los hongos (con esmerada atención

y meticulosidad

reconocimos entonces en los aljibes

al pie de las casas

la locura) en tus mejillas

—mis cabellos de sal

entre tus dedos desgranando el vino

peinando al viento,

isla de raíz amarga,

insomne raíz.

(1985b, p. 102)

Si un lector lee este fragmento desprovisto, por ejemplo, del título del poemario, pierde el poder alegórico en este punto de quien sí toma en cuenta ese; pero aún de forma fragmentaria, el lector no pierde la noción metafórica en “isla de raíz amarga”. Tangencialmente, añado que la percepción alegórica o metafórica también si el lector identifica el intertexto de Efraín Huerta, y eventualmente lo extrapola al poemario: en este caso, además de modificar en retrospectiva el texto, detiene otros posibles sentidos de ella. Lo anterior es un ejemplo del uso de las metáforas en un autor que diversifica y detiene, en distintos momentos, su profusión y aún su mención —radicalmente en los textos transcritos

de *La oración del ogro*—, lo que connota la diferenciación de sus distintos discursos: en los textos transcriptivos es casi ausente, y con mayor incidencia en los textos confesionales, en tanto metáfora, al margen de si el lector la incorpora al nivel alegórico, lo que entraña una reflexión autoral, texto a texto, de modo que su ausencia puede resultar también significativa, más tomando en cuenta, ilustramos en el segundo capítulo, que estamos ante un autor cuyo desparpajo es en gran medida fruto de correcciones sucesivas.

La metaforización opera mediante un proceso tensional entre identidad y diferencia, en el que Ricoeur atisba una estrategia del lenguaje para redefinir fronteras lógicas; la colisión semántica que entraña una metáfora viva permite una nueva categorización que con la percepción anterior a la recepción metafórica no era posible: “La metáfora aparece entonces como el esquematismo en el que se produce la atribución metafórica”, esquematismo que “hace de la imaginación el lugar de la emergencia del sentido figurativo dentro del juego de la identidad y de la diferencia”, por lo que “es el lugar del discurso en que ese esquematismo se hace visible, porque la identidad y la diferencia no se confunden, sino que se enfrentan”.¹¹⁶

El momento en que surge la metaforización, el contexto poético y extra-artístico son fundamentales, ya que este mecanismo está inmerso en un proceso dinámico del lenguaje: las metáforas se corrompen y desgastan, perdiendo novedad y capacidad de resignificación. Se vuelven catacresis, lo contrario a una “metáfora viva” o de autor, y una de sus manifestaciones, además del lugar común, es la vulgarización. Sin embargo, es preciso tomar en cuenta que cuando Jaime Reyes, como otros poetas de su generación, recurría al habla popular y un amplia gama de coloquialidad, incorpora también como recurso incluso la catacresis, puesta en relieve como poesía sobre un horizonte perceptivo de lo poético, su pertenencia o no.¹¹⁷ Este fenómeno conlleva la resignificación de un modo

116 Ver. Ricoeur, P. *La metáfora viva*. Madrid, Eds. Cristiandad- Trotta, 2ª ed, 2001, pp. 266-267.

117 Para una disertación más amplia sobre los usos y deslindes terminológicos relativos a lo coloquial y su procesos de resignificación, remito a: Castañeda, Eva. *La coloquialidad poética: una caracterización a partir de la poesía mexicana contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Israel Ramírez Cruz. México, UNAM, 230 pp. La autora también repara en que “En *La oración del ogro*

distinto que el metafórico, lo que está relacionado con la noción de la historia, cuyo fundamento es el testimonio, en esta obra poética.¹¹⁸

La historicidad como urgencia

Como acabamos de leer, la metaforización y demás recursos de una obra dependen en gran medida de las esferas estética, artística y concretamente de la comunidad poética, en lo cual ya se impregna una conciencia histórica al crear. No obstante, eso no quiere decir que en toda obra, haya una conciencia de ese concepto tan notable y trascendental, como en el caso de esta. Esto, si no como influencia, sí va aparejado como *zeitgeist*, ya que, por los mismos años en que vivió Jaime Reyes de su infancia a su quehacer poético, en la ciencia de la historia y en el pensamiento filosófico se daban diversas manifestaciones que cuestionaban el valor de la historia oficial (hecha al amparo del poder político), así como la preeminencia de la historia militar y política; exploraban otras formas de ejercer la disciplina ya centrada más en la sociedad misma, sus formas de organización y expresiones populares, con el enfoque de la historia cotidiana, el acercamiento al periodismo y la microhistoria,¹¹⁹ así como la crítica a ella como discurso y instrumento de poder, desde el pensamiento contemporáneo.

no hay imágenes poéticas rebuscadas, éstas son en muchos momentos del libro inexistentes” (p. 173), además de disertar sobre el contenido meta literario de este libro y las “interrogantes” que pone sobre la mesa de la poesía mexicana de su tiempo.

118 Recuerda a su vez los “retornos históricos” de Jauss, su disertación de la evolución semántica de “antiguo” y “moderno”. Es claro, básicamente por el gesto historicista que entraña *La oración del ogro*, que Jaime Reyes contaba con el momento de la historia literaria como un aspecto crucial de su publicación. Cfr. Jauss, H. R. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Barcelona, Península, 1976, 13.

119 Ver. González, Luis. *Invitación a la microhistoria*, México, FCE-CREA, 1986. Creo que mucho hay por indagar de la perspectiva de la microhistoria con algunos pasajes de Reyes, si bien a partir del influjo de la oralidad y el testimonio. Cabe añadir que la obra de González ha sido ampliamente

Por ello, aunque la represión a estudiantes de 68 y 71 es un punto de quiebre ineludible para los poetas de esas generaciones, en la obra de Reyes no predominan como acontecimientos, sino que se respiran de la indignación por la indolencia y la persistencia, tanto en la urbe como en el campo, de la represión y el despojo. De hecho, diversos textos aluden a la banalización de los movimientos, a personajes despolitizados —de quienes hace suya la voz para expandir la propia—, y a escenas de farra y resaca— que dejan ver de soslayo manifestaciones y conductas sociales que a la larga afectaron o contribuyeron en gran medida al establecimiento de libertades civiles, tanto o más como los actos conscientemente políticos, en un contexto de simulación electoral y de control social con cooptación y represión de baja intensidad, desde el partido de Estado.¹²⁰

El tiempo en que se origina esta obra testimonial fue inédito en muchos aspectos para la humanidad y para el país, lo que dio origen a una nueva percepción temporal, a la que se le ha llamado “aceleración de la historia”¹²¹ —perceptible en el intervalo psicológico entre

conocida, y hay al menos una re-edición importante de este libro clásico: Ver González, L, *Otra invitación a la microhistoria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

120 Fueran estos actos sociales por desenfreno, rebeldía a una moral hipócrita, por inconformidad y desilusión ante el porvenir, además de una creciente politización y movilización internacional y motivadas por el paradigma de pensamiento que impusieron en el siglo XX el marxismo y el psicoanálisis, los movimientos internacionales de 1968, y muy particularmente en México, contribuyeron decisivamente a la obtención de libertades civiles de la actualidad, en maneras más creativas y perdurables que muchas medidas políticas y legales vacuas, pues en tanto actos de resistencia penetraron en cada familia y cuestionar desde cada una de ellas la moral de la sociedad toda, y con ello los cimientos del régimen autoritario, como el uso de la minifalda, las drogas recreativas, los anticonceptivos, o los movimientos alternativos que ha entrañado la música rock desde aquellos años. Ver. Rojas M., Adriana Sally. “Juventud rebelde en el contexto de 1968 a través de la visión de las revistas Sucesos para todos e Impacto” en Del Castillo, Alberto. (coord.). *Reflexión y crítica en torno al movimiento estudiantil de 1968. Nuevos enfoques y líneas de investigación*. México: Instituto Mora, 2012b, pp. 31-58.

121 Ver. Le Goff, Jaques, “Prefacio” en Marc Bloch. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 9-33.

generaciones—, proceso que se viene dando desde cada revolución técnica y que fue consolidándose en los recuentos por décadas y por años en el siglo XX. Esta visión histórica parte de una conciencia colectiva a la que el poeta pertenece, a la que denuncia, tanto o más incluso que hechos de historia política; su poesía, en tal sentido rehuye lo que los historiadores llaman “historia de los acontecimientos”¹²² y se acerca más a mirar desde las entrañas los estamentos sociales y culturales sobre los que aquellos se suscitan.

La apremiante certidumbre de estar viviendo tiempos de alta densidad histórica — percepción de lo que comenta Le Goff—, fundamenta haber elegido el derrotero de lo testimonial hasta el límite epocal: el afán por pervivir para lectores de poesía con la testimonialidad como materia prima (si se me permite la rudeza), connota la esperanza en el fenómeno mismo de la poesía y, por ende, la convicción de su validez plena como instrumento de lucha a contra-corriente de un régimen y medios de comunicación monopólicos que moldeaban lo noticioso y servían confesamente a los intereses del Estado, entendido como partido en el poder, patria y destino, simultáneamente. También esa historicidad hace que *La oración del ogro* sea singular por periodística, entre su obra, mientras que historicidad hay en toda ella.

Por otro lado, en los momentos de mayor desesperanza, por ejemplo en el “La Tora” predomina el historicismo: es como un texto religioso sin redención; es el texto de un pueblo no elegido, si no de uno ignorado. Reyes denuesta de una patria aberrante y apuesta por la identificación con los perseguidos de todo tiempo y lugar como sello de pasaporte, y de llevar la opresión a una figura alegórica en el ámbito mítico para enlazar históricamente su lucha, mediante la literatura. Es literatura construida sobre las ruinas de las filosofías de la historia, de cualquier teleología. En su poesía hay experimentaciones sobre el origen social del hombre, pero no hay una idea de salvación religiosa o política. Tiene la tenacidad y urgencia de un periodista y la inmediatez de un activista, más que de un ideólogo.¹²³

122 Ver Burke, Peter. “Capítulo 1. Obertura: La Nueva Historial, su pasado y su futuro” en Burke, Peter. (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, 1996, 11-37.

123 A diferencia de Revueltas, de quien bien se ha dicho que no hay diferencia entre el pensador, el escritor y el militante, en Reyes percibo más urgencia por el presente que una ideología, al menos

El apego a su presente predomina en su actuar, en tanto asume la poesía como una forma de acción. Su vínculo con la historia está más cercano a la tenacidad del periodismo, como ya hemos visto, que a la búsqueda de trascendencia, aunque claramente le interesara la conservación de sus propias letras; dicho de otro modo, si hay búsqueda de trascendencia en la obra de Reyes, ésta podría decirse que es quedar registrado como un acto de lucha, primero, de sobrevivencia, posteriormente de resistencia, de militancia y denuncia reconfiguradas, en *La oración del ogro*, donde es visible la noción de “aceleración de la historia” condicionado por el contexto político, con una carga extra-literaria mayor, y hacia el mundo poético, reclamo y provocación.¹²⁴

Si la metáfora y otros recursos retóricos tienen un uso y desarrollo históricos, el prescindir de casi cualquier intervención del poeta, más allá de la composición, como en los textos transcriptivos, es porque existe la conciencia de que postular un texto así dentro de la poesía es una necesidad estética que se da en el devenir de la historia y que muestra que no hay inmanencia que por sí misma haga que un texto sea poético, ni la metáfora, y el mero gesto de componerlos en forma de poema, firmarlos como propios y presentarlos con

de forma avanzada. Cfr. Ramírez, G. Jaime. *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas*. México, Conaculta, 1991, pp. 34-39. Añado a ello que un tema señalado sobre la formación de José Revueltas es el cristianismo y aun el “cristocentrismo”. Ver: Jiménez de Báez, Y. (1997). Edith Negrín, Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas (literatura y sociedad). El Colegio de México-UNAM, México, 1995; 310 pp. *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH), 45(1), 216-221.

124 Esto recuerda la insistencia de José Revueltas en un *continuum* de luchas sociales desde las épocas posrevolucionarias para vincular la lucha estudiantil con los intereses obreros y campesinos, lo que he asumido como una influencia de pensamiento político fundamental para el poeta capitalino. Ver: “Hacia dónde va México”, donde José Revueltas hace un diagnóstico de la situación política de ese México —en 1969, desde Lecumberri—, enlazando sucesos históricos desde 1929, con el avizoramiento de luchas sociales inevitables en el porvenir, ante la certeza de que tal situación opresiva continuará prevaleciendo. Revueltas, Andrea y Cheron, Philippe (comp.) *José Revueltas y el 68*. México, UNAM-Era, 1998, pp. 135-68.

intención de convertirse en poema, en un momento determinado de la historia, resalta su carácter apelativo inmanente de todo texto poético.¹²⁵

Entonces hay un afán por la pervivencia de la obra, más que la búsqueda de una recepción benigna en el futuro; no lo creo en un poeta que firma como poema la transcripción de los perseguidos y lanza invectivas contra el machista orgullo nacional. Siempre fue un activo promotor de su propia obra. No busca incluirse en una zona de confort dentro del panorama de la literatura mexicana, sino expandir los límites de esta misma literatura hacia los márgenes, sin renunciar a pertenecer. En su poesía se transpira lo epocal, no lo instantáneo, lo cual lo ubica en las antípodas de la búsqueda del instante poético, de la imagen como sustento de la poesía, o de la misma fugacidad y espontaneidad en la creación de poetas como Mario Santiago Papasquiario.¹²⁶

En este sentido, el apremio por actuar no se restringe a la denuncia de la realidad referencial, en términos sociales amplios, sino que busca también dejar un cuestionamiento epocal sobre la función de un poeta y de la poesía misma en el México de aquellos años. A tal premura se añade la noción sobre la singularidad de su archipiélago: la creación de un país a la vez milenario y a la vez novísimo, ni sur ni norte, ni indígena ni occidental,

125 Cfr. Landa, Josú. (1996) *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. México: FFyL-UNAM, 125-57.

126 Ambos poetas se conocían. Recordemos que “Papasquiario” es un pseudónimo tomado del lugar de nacimiento de la familia Revueltas: para ambos era una figura determinante, pero Mario, como Revueltas, eligieron la marginalidad como forma de lucha o compromiso. Otra coincidencia ineludible en ambos es justamente Efraín Huerta. Ver: Suárez, J. “El que se quedó, se quedó...”, epílogo a: Santiago P, Mario. *Respiración del laberinto*, Cuernavaca, La ratona cartonera, 2010, pp. 39-40. Comenta que a Mario Santiago lo conoció en el taller de Juan Bañuelos, en la UNAM, en 1972, y mientras Suárez le oponía a Carlos Drummond, frente a la insistencia de Papasquiario por Huerta, dando lugar a un intercambio de autores entre amigos. Mario Santiago, quien lo llamaba “Infraín”, lo tenía por “sagrado”. Ver también. Meza, Aurelio. “Ulises sin timón: A propósito de la publicación de *Jeta de santo*” en *Punto en Línea*, Ensayo, N°. 25 (página Web dirigida por la UNAM): <http://puntoenlinea.unam.mx/index.php/432>.

donde confluían el habla, los acentos, la idiosincracia de numerosos inmigrantes que se refugiaban en las afueras y cerro adentro.

Asumir un discurso testimonial ya en un sentido más periodístico concreta la necesidad de la ética, en lucha por la memoria histórica, comenzando por la veracidad; pero incorporar el discurso testimonial como hilo conductor de una obra poética pone en cuestionamiento, qué es la poesía y qué función ha de cumplir un poeta, al menos él mismo en ese tiempo de percepción acelerada de la historia, lo cual es una provocación estética. La dialéctica de la confesión y el testimonio en Jaime Reyes es la de la relación de sí con los demás, de quienes el poeta se sabe perteneciente y de quien busca deslindarse, sólo para ponerse, ya de grado, ya vuelto causa, en su bando por elección.¹²⁷ La confesionalidad pone en juego el mantenimiento de sí —en medida que exhibe un conflicto entre lo que cambia y lo que se pugna por mantener—, y abre su propia subjetividad, casi siempre con la misma furia con la que entorna su mirada testimonial. La confesión en el texto poético vuelve estos afanes éticos también auto crítica, de una forma que a veces es incluso flagelante.

La ciudad es un tema transversal a lo largo de su obra, de lo que hemos comentado en notas al calce, en la importancia de las influencias directas en este aspecto, como José

127 Es precisamente al confrontar la memoria y la identidad personal con la de los otros como se pone en peligro la identidad narrativa a nivel colectivo, según advierte Paul Ricoeur, pues en aquellas sociedades gobernadas por regímenes autoritarios, principalmente, se da la práctica de la manipulación del olvido, mediante la destrucción de huellas. La huella, sin embargo, en términos históricos, es capaz de resistir en parte esta destrucción, pues quien intenta desaparecerlas deja, a su vez, huellas. Así, en un contexto de manipulación omnipresente tanto de los más variados órganos de gobierno y justicia, además de los medios de comunicación, las manifestaciones artísticas pueden hacer el papel de huellas hacia el futuro, convirtiéndose así en una trinchera de lucha por la memoria. Cfr. Ricoeur, Paul. *Caminos del reconocimiento*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 145-154. Desde una perspectiva distinta del término “huella”, pero también en relación con la búsqueda de borrar la huella del otro, remito a Levinas, E. “La huella del otro” en *La huella del otro*, México, Taurus, 69-74.

Revueltas y Efraín Huerta,¹²⁸ además de una intensa relación con otros poetas de su tiempo. Para Reyes, los años de formación fueron también de continuidad respecto a la literatura mexicana de sus influencias, la de los años previos a 1968, por lo que si el hecho de que la sociedad sufriera un parteaguas, y que las manifestaciones artísticas de todo tipo lo acusaron y persistieron en su huella, la continuidad editorial matiza la visión de total ruptura, más allá de bandos, polémicas y disputas.¹²⁹ Para abrochar este apartado, añado que *La oración del ogro* también afirma la continuidad de la injusticia, además de marcar el final definitivo en las letras mexicanas del campo sublimado en las letras mexicanas.¹³⁰

Identidad y ética

La apuesta por la poesía testimonial tuvo su pináculo en *La oración del ogro*. Poner en juego su prestigio de poeta reconocido por un experimento como el poemario de 1984, donde exacerba la voz del otro, y el silencio de la voz poética ya no es el yo en ciernes de sus primeros libros, pues implica una calculada provocación estética a la vez, como nos lo muestra su ardua preparación textual, pero es claro que tiene un sustrato ético con mucho del periodismo de guerra: el poeta piensa que la voz se tiene que preservar.

En este apartado buscaremos ahondar de manera teórica en las implicación éticas de la poesía de Reyes y que este aspecto amalgama las contradicciones relativas a la ipseidad y la mismidad, la individualidad y los otros, la confesión y el testimonio, que el acercamiento a esta obra particular conlleva. Conceptos como la noción de la temporalidad y la

128 Cfr. Delgadillo Martínez, Emiliano. “De vuelta a la metrópoli. ‘Declaración de odio’” en *La Gaceta del FCE*, 522, junio de 2014, pp. 6-7, 13.

129 Rosado, J. Antonio. “Juego y revolución: la literatura mexicana de los años sesenta”. En: *Cuadernos Americanos*, 99 (2003), pp. 158-196.

130 Castañón, A. “Jaime Reyes: la ira y el péndulo” en Castañón, Adolfo. *Arbitrario de la literatura mexicana*. México, Lectorum, 1993, pp. 373-374. Señala Castañón que de La feria de Arreola a La oración del ogro: “La tierra ha dejado de ser pródiga y nuestra: ahora es tierra quemada.”

narratividad en la historia y la literatura, el Sí y el Otro,¹³¹ la memoria y el olvido, la promesa y la traición, así como la función de la literatura en el pensamiento y la sociedad, son pertinentes para acercarse a un poeta que hace de la poesía testimonial una apuesta estética, lo que permite también acercarse a él desde la coetaneidad del pensamiento contemporáneo, más que desde el horizonte cultural de México.¹³²

Retomo a Paul Ricoeur en un concepto necesario en este momento para amalgamar esa trayectoria y contradicciones en la obra de Reyes, desde el punto de vista de su componente ético, que es el “reconocimiento”. El autor francés parte sobre el complemento del pronombre reflexivo *soi* en francés, *self* en inglés, *se* en italiano y castellano, como una figura gramatical con implicaciones filosóficas, en tanto que sirve para la auto-designación de la primera persona, pero distinguiendo la identidad, el mismo, en entidades diferenciadas, lo que conduce a una serie de significaciones, cuyo grado más alto es la permanencia en el tiempo. Esto también atañe al testimonio, como forma de asentamiento

131 “Decir Sí, no es decir yo. El yo se pone o es depuesto. El Sí está implicado de modo reflexivo en operaciones cuyo análisis precede al retorno hacia sí mismo.” Ricoeur, P. *Sí mismo como otro*. México. Siglo XXI, 2ª ed., 2003, p. XXXI. En el caso de una obra de sustrato autobiográfico, es indudable que la voz poética representa una forma de sí que no es el yo.

132 Por otro lado, el que sus sendos quehaceres hayan coincidido durante toda la vida del poeta, permite indagar en su pensamiento como manifestaciones, desde los centros de cultura mundial, unos, y desde un país del tercer mundo, el poeta, de la misma búsqueda de respuestas ante el mundo de posguerra, sus conflictos, masificación, banalización y desaliento, a partir de sus muy disímiles realidades, formación y aproximaciones. Significativamente, la primera publicación importante de Paul Ricoeur, en colaboración con Mikel Dufrenne, sobre Karl Jaspers, data de 1947, año en que nace Jaime Reyes. Paul Ricoeur murió en 2005, seis años después que el poeta mexicano. No olvidemos que también en 1968 se dio un movimiento estudiantil importante en París, al que no fue ajeno el autor y sobre el que, incluso, escribió *Revueltas*, en mayo del 68, vinculando ambos movimientos y con ánimo de internacionalizar el movimiento mexicano. Ver: Escudero, Roberto. “Prólogo” a *Revueltas*, José. *México 68: juventud y revolución*, 1978, p. 11-18.

de la voluntad, para afianzar el sí mismo de un momento hacia el futuro, en forma análoga a la promesa y la palabra dada.¹³³

Con ello, se establece también el reconocer —en sus distintas acepciones— y la necesidad de ser reconocido. A este respecto, Paul Ricoeur, en *Caminos del reconocimiento* (2006), uno de sus últimos libros publicados en vida, el autor establece que en la progresión lexicográfica del término, subyace un asunto filosófico crucial: el paso del reconocer un objeto o un individuo, a la necesidad humana de ser reconocido. La conversión de voz activa a voz pasiva es significativa en este proceso, pues lleva de la cognición a la gratitud, lo que es visible en las tres “ideas madre” que distingue el autor en tal progresión: 1) aprehender un objeto por la mente, 2) aceptar, tener por verdadero, y 3) confesar que uno debe algo a alguien. En la obra del poeta mexicano hay la evidencia de esos momentos, como parte integral de su discurso poético: desde la mera aprehensión, hasta una gratitud doliente. El sentido de la deuda está implícito en su apuesta ética, a contracorriente de sus debilidades y deseos —en muchos pasajes— de abandonarla.¹³⁴

El astillado de luz

Cada hoja queda incompleta; voy marcando, una vez y otra, fragmentadamente (intento apresar, definir, delinear, concretar, este pútrido desangramiento, dibujar las palabras que me nombran y liberan, y es en vano /una lechosa, ondulante, oscilante materia descompuesta, rojiza y brillante, se agita en mi cerebro con un tacto húmedo, silencioso, enamorado, amoroso: salta y se deshace tras la espalda, el envés de las palabras, y deja tras de sí como un atisbo de conocimiento de conciencia, imágenes fragmentarias, rotas como blancos cristales ensangrentados, agitándose en todos sentidos, abriendo cauces, delgados túneles, hilos de lascivia y ternura, sangre, en el manto distendido en que mi cerebro reposa, sobre el que camino, en el que siento mis pisadas y el peso de la gente, los guijarros hiriéndome, y no tengo paz /cada instante amenazado)

contra el silencio, para hallarlo, invoco la furia desatada de los sordos, y esta muralla (cada instante) inerme, desvalida, como desde atrás de mi conciencia, como desde abajo, desde antes, desde lo oscuro y más profundo, es desgarrada por ruidos que no existen: mi cerebro distorsionado confunde, unifica, reúne todo murmullo, lo convierte en sordos latires trepidando reverberando con el sonido oscuro de la sangre liberada

133 Ricoeur, P., Opus cit., 2003, XI-XV.

134 Ver Ricoeur, P. Opus cit., 2006, p. 109.

(...)

(1985b, p. 89)

Este texto compone el capítulo VI del poemario, siendo el penúltimo, antes de un capítulo compuesto por varios textos, en medidas notoriamente más cortas, con un lirismo menos amargo, y algo distanciado de los temas previos. A partir de la mención a lo oscuro —y de recordar el título de su plaquette, así como la reinención del texto “Salgo del oscuro”, en *Isla de raíz amarga...*—, de hecho, anterior, atrás, desde dentro, leo este texto como una recapitulación, que abarca la experiencia de salir del obnubilamiento testimoniando; de igual forma, el proceso de reconstrucción memoriosa, sensorial, corporal y cognitiva subraya esa calidad de metadiscurso: el relato de la experiencia; la confesión del acto testimonial.

(...)

el testimonio se ha vuelto mío, rindo cuentas de mi aniquilamiento, en vano creí poder observar /invocar la disolución de la Tora, el grave derrumbamiento garatuza, deslumbrante, y salir indemne: todo lo escrito se vuelve, se derrumba sobre mí — imposible sustraerme a este asedio por amor ganado, a este horror en sus redondeles fundado, y que en él crece, se alimenta, florece: a través de blancas hojas bajo cuya superficie atormentada e hiriente sin descanso ejerce presión /devuelto a un flujo de cristales minúsculos, astillado de luz soy un recipiente oscuro, oscuro, resquebrajado.

resguardo de la luz, pasillo deslumbrante, inmensas galerías, blancos tubérculos deslumbrantes, hinchados, cerebrales (vacilante cuerpo, tambaleándose a través de sí mismo, hurgando con el escalpelo de su mirada mi territorio inexplorado, el extendido volumen de mis músculos, sangrante carne derramada), entre pasillos, largos túneles, galerías de locura.

(...)

(Loc. cit.)

Un testimonio del acto de testimoniar, en el que confiesa que de tal intento se sale herido: sus letras se vuelven sobre él. En cuanto al tópico riqueriano, alterna con el nivel primario de reconocer algo por sí mismo —si bien en un contexto léxico que connota un viaje de

drogas ceremoniales—, con el reconocer como admitir, desprovisto del sentido lexicográfico de la gratitud en el reconocimiento.¹³⁵

(...)

me observo caminar como si yo fuera otro y por momentos es cierto e incompresible y vasto; la conciencia de mi propio ser en nada halla sustento; débil, frágil, observa al que lleva mi nombre, recuerda al que fui, y su existencia me es incomprensible, intraducible, negada: ¿cómo dar salida a este pasmo?, ¿cómo traducir este asombro en cuya raíz ondea sin testigos el desastre? Intraduciblemente, también en mí se representa, por momentos, ese otro flujo de amarillento serrín húmedo devorado por el fango y turbulento, en mitad de la resaca deshecha tierra polvorienta, también deslumbrante e hiriente, páramo, sellado, reseco maderamen, y como un flujo y reflujo ondulante y cíclico en mi cerebro aparece, más insoportable cada vez, la imagen sin sentido de mí mismo.

(...)

(Opus. cit., p. 90)

Al describir su experiencia como testimoniante, describe también el extrañamiento por verse a sí otro y a su tarea vana; desconfía de su experiencia: no se reconoce, se diluye y derrama, pero no encuentra el olvido; lo anterior también recapitula en cuanto a una de las confesiones más dolorosas para la voz poética, pero al mismo tiempo la más necesaria de hacer, para persistir en la resistencia: el que envidia la indiferencia, que la rendición es tentadora alternativa al camino elegido, que implica en buena parte el no ser reconocido, como en el texto anterior, ni por él mismo, una vez que se distancia para mirarse otro.

(...)

y es como otro recuerdo, lo es, como un recuerdo en otro, como una muerte en otra, y entonces se vuelve insoportable: la certeza de haber vivido, el tiempo, el tiempo desviviéndome para vivir; mi desasimiento, mi disolución de lo incomprensible, mi derramamiento de lo inasible —mi testigo, sí.

Cargado de olvido al alba mi cerebro es una barca penetrando destellos minerales, arrastrando su cauda extraña al mar que surca creyendo que al fin traía el olvido.

(Loc. cit.)

135 Cfr. Paul Ricoeur , Opus cit., 2003, pp. XI-XV.

Así, este poema en prosa condensa la experiencia desde de lo autoral de la apuesta poética testimonial, lo que conduce a la confesión de sus limitaciones, temática que apunta hacia los poemas transcriptivos de *La oración del ogro*, en tanto textos que radicalizarán este cuestionamiento implícito sobre la autoría de un poeta en apego a su era y circunstancias. Ya en el poema “Circe” la voz poética se personifica en el héroe sometido, toma como intertexto un pasaje de la *Odisea*, y enlaza con ello su particularidad a la universalidad por excelencia de la literatura clásica. En ese texto, el poeta ofrece la salida paradójica de abandonarse a la cautividad como forma de resistencia; la solución de la no resistencia — en principio contradictoria frente a otros textos en que el poeta muestra intransigencia—, representa una admisión en el plano confesional: la futilidad de combatir a sus demonios interiores, la derrota ineluctable frente a sus propios instintos y limitaciones. Rehuyendo este combate, escapa de una forma de cautividad —un combate perdido de antemano—, aunque no de la adicción, el deseo y el odio; de hecho, asume el odio como una fuente vivificadora que permite continuar resistiendo.

La asunción de la testimonialidad como forma de resistencia es el fundamento del “poder decir”, presente en los griegos a partir de que los sujetos actuantes y sufrientes, que se expresan e interpelan. Al establecer en el texto el ejercicio literario como una proclama personal, el discurso poético de Reyes implica lo que Ricoeur llama “atestación”: verbalización que se convierte en acto, más allá de la creencia dóxica, fundamental para el reconocimiento de sí. Testimoniar es lo que está al alcance del poeta, un ejercicio de capacidad en una situación precaria. La atestación pertenece a la misma familia que el testimonio, pero existe también un estrecho parentesco del término “atestar” con el reconocimiento de sí.¹³⁶

136 Cfr. Ricoeur, P., *Opus cit.*, 2006, 121-172. que se trata de: “...el modo epistémico de las aserciones propias del registro de las capacidades; expresa perfectamente el modo de creencia vinculado a las aserciones del tipo ‘creo que puedo’, para distinguirlo de la creencia dóxica en cuanto forma débil del saber teórico” (123). La promesa y el testimonio están emparentados porque

Ricoeur acota que si el pensamiento contemporáneo supone, en términos del reconocimiento, alguna evolución respecto del discurso literario griego, no es acerca de la admisión de responsabilidad personal —en el que los clásicos ya destacaban—, sino en el de la conciencia reflexiva implicada en ese reconocimiento, a lo cual llama —de manera genérica en esta parte— ipseidad: el discurso poético del autor mexicano, se inscribe en esta evolución: mediante la díada confesión-testimonio, el acto escritural resulta una forma de acción acorde a las circunstancias testimoniadas, pero además de un asidero identitario que afianza esa acción hacia el futuro.

Memoria y promesa

Existen dos formas del mantenimiento de sí que se establecen a contracorriente del cambio y de las vicisitudes de la mismidad: la memoria y la promesa; la primera mira hacia el pasado, la segunda apunta hacia el futuro. En la primera la mismidad es preponderante y está amenazada por el olvido; en la segunda, la ipseidad es determinante y su amenaza es la traición que conlleva el incumplimiento. El riesgo de no cumplir la promesa forma parte integrante del prometer: la promesa es un acto performativo, pues su enunciación ya conlleva parte de la acción.¹³⁷

En la obra de Jaime Reyes, donde existe un recuento memorioso permanente, un afán por testimoniar y una constante lucha por la afirmación de sí ante la amenaza de claudicación, la memoria y la promesa juegan roles esenciales. Comparemos el poema “Cada día”, primer poema de la plaquette —transcrito en el primer capítulo—, con el recién comentado “Astillado de luz”, y observamos una situación similar testimoniada antes, ahora confesión trasvasada en la experiencia escritural, como una atestación que devino en el cuestionamiento de si escribir poesía es realmente una forma de actuar en resistencia. En

ambos se sustentan en la pretensión de fiabilidad a partir del reconocimiento de sí, que espera el reconocimiento del otro (168).

137 Ricoeur, *Locus cit.*, 165-166.

su libro póstumo, encontramos este texto en que alude al testimonio, desde una perspectiva sombría, a lo lejos, después de tantos años:

Y queja con vendajes
encontrar
así no delate
nadie
toque que levante y esfuerzo también
maestro menesteroso y ministril
que se pregunte qué no calla
lo que desea
consumido por la desolación
que un calor no recibido —y acaso no—
es corriendo la burla diaria
la derrota la humillación persistente
silencio
de espaldas al hueco del mundo
sueño que se pudre
la gloria en que se hunde y saca
restos del testimonio no pedido
este naufragio que jamás no poseyó.
(1999. p. 46)

Numerosos textos de *Un día un río*, podrían leerse también, línea a línea, del final al principio, en métrica acortada respecto de los poemarios anteriores, acentuando la ambigüedad, no obstante, mediante la elisión de conectores, lo que provocan un efecto de ebrio balbuceo, dando lugar a distintas asociaciones acústicas y de sentido, además de palimpsestos que son huella de tachaduras y correcciones gráficas que el lector no verá; en este, en particular, resalta la mención del testimonio: si se lee convencionalmente, el “maestro menesteroso y ministril”, desolado por su “sueño que se pudre” saca los restos “del testimonio no pedido”; si se comienza desde el final, el naufragio de la mismidad deja restos de testimonio y la “gloria en que se hunde” saca un “sueño que se pudre”. El mismo tono de decepción y confesión de sentir como carga su labor testimonial-poética, pero al

final del camino: habiendo cumplido la promesa que él mismo se impuso, como elemento conformante de la poética intrínseca en *Isla de raíz amarga insomne raíz*.

Así como la traición a la promesa no disminuye su trascendencia, el reconocimiento de algo perdido en la memoria evidencia la existencia amenazante del olvido, señala Ricoeur; al reconocer algo como un recuerdo, emerge también el olvido, en retirada siempre momentánea. Con la noción de esto presente en sus letras, el poeta abunda en pasajes evocatorios a hechos significativos del pasado, tanto en forma de recuerdo que se atesora —verbigracia, las imágenes de complicidad infantil—, como reencontradas involuntariamente, en cruda o en crápula, o bien en un motivo al que revisita, con otra mirada, pues es otro también el que recuerda a sí mismo:

En una peregrinación tan larga como infame
recorrimos a pie, y como nos fue dado, la ciudad,
y a hogares santificados por la amistad asistimos
donde fuimos reunidos en torno a la mesa
e, incapacitados para resistir feroces libaciones,
escurriéndonos como ladrones, descubrimos finalmente
al borde de los precipicios las grandes piras donde
aún se sacrifica y donde
aún la ceniza es ofrecida al
tumulto, al gran vendaval;
ahí, sobre la ceniza de los muertos, sobre la
familiar entrega,
sobre la amistad
y en los hogares de los hombres más queridos.
(1985a, p. 54)

Una vez más el poeta recurre, como en “Los derrotados”, a la descripción de una comunidad bajo acecho, pero no se excluye, como en ese poema dedicado a Carlos Monsiváis, sino que se incluye, como en numerosos pasajes de “La Tora”. En esta recurrencia también se manifiesta, por su cumplimiento, la enunciación de una promesa; el haber persistido, como señala Ricoeur, en lo que una vez se quiso, gracias parcialmente a esa memoria de la

voluntad que se afincó en el acto mismo de prometer. Evidentemente, la promesa se hace a alguien, lo que implica reconocer la posibilidad del cambio en sí mismo y reconocimiento al otro; además, se espera el reconocimiento —aun cuando sea de uno mismo que ha olvidado quién era al prometerlo— de alguien por haber cumplido, con lo que el prometer y cumplir enlaza al poeta, irremediabilmente a los otros.

El reconocimiento mutuo

Ahondemos en esta tercera acepción del término "reconocimiento" de Le Robert —que Ricoeur ha usado como una guía— y se refiere al reconocimiento mutuo. El autor expone, a partir de lo que llama "el reto de Hobbes" —que radica en la idea de que es el miedo a la muerte violenta el sustento del contrato social, delegado al monarca— hacia la *Anerkennung* hegeliana. Textos como "Circe" y "La Tora" que, en cuanto a la enunciación de su poética son paradigmáticos, evidencian una visión histórica de la opresión social, partiendo precisamente de los niveles de reconocimiento, pues sea desde el nivel mítico o el legendario, reflejan la dialéctica del amo y el esclavo que Hegel enunció en la *Fenomenología del espíritu*, misma que, en lectura de Paul Ricoeur, refuta a la idea del *Leviatán* de Hobbes, pues aun desde la dominación, el postulado del alemán ya entraña una forma de reconocimiento mutuo.¹³⁸

¹³⁸ El francés distingue tres razones por las cuales la *Anerkennung* cumple con el mencionado cometido: en primera, porque garantiza el vínculo entre autorreflexión y orientación hacia el otro; en segundo lugar, la tesis hegeliana va del polo negativo hacia el positivo, en el cual el tema de la lucha a muerte se reconfigura en un recorrido espiritual; en tercer lugar, la figura del reconocimiento en tanto admisión de necesidad mutua entre el amo y el esclavo da lugar a una institucionalización posterior en la teoría del derecho y el Estado, por parte de Hegel, quien va del estado de naturaleza, pasando por el reino del derecho, hacia el del espíritu. El reconocimiento aparece justamente cuando el alemán diserta sobre el reino del derecho y el crimen, su negativo específico. El contrato social implica el reconocimiento de un intercambio, del que se suscita ya un reconocimiento de la persona, aun en total disimetría. Cfr. Ricoeur, *Loc. cit.*, 219-230.

Para el autor de *Tiempo y narración*, no es sólo el "estado de naturaleza", que entraña un desconocimiento originario, sino el deseo de ser reconocido, lo que sustenta el "vivir juntos", en lo que subyace un sustrato moral: el amor, el derecho y la estima comunitaria son niveles indisputables del reconocimiento mutuo.¹³⁹ La obra de Reyes es ilustrativa de estos estratos, de manera progresiva: mientras la voz poética de juventud se halla en un estado de desposesión —situada más bien en los niveles correlativos de desprecio a que corresponden los niveles de reconocimiento—, el resto de su obra establece, por fuerza o de grado, una evolución antes señalada, del furor y el odio a la reconciliación con el Eros y la ciudad. Para Ricoeur, la indignación en esta fase surge como una suerte de transición entre la cólera y la lucha por el reconocimiento; la indignación funciona como una bisagra que permite la apertura de la responsabilidad social, lo que da origen al respeto de sí, en cuanto hombre capaz: un sentimiento de orgullo y dignidad parte de esta lucha, y es así como la estima social comienza a apuntalarse: en este punto donde se incluyen los textos de Jaime Reyes que aluden a los actos autoritarios de Estado, cuya posterioridad testimonia de normalidad autoritaria, a lo largo de toda su obra.

3

Y cuando ellos vieron y oyeron no dijeron nada;
ni siquiera se movieron;
pero sí voltearon sus ojos y los movieron hacia todos lados.
Al lado de ellos, sus hijos los miraron
y tampoco dijeron nada
y sus miradas no decían nada,
sus miradas estaban transparentes
y ellos estaban atrás de sus padres
y sus padres sintieron como si alguien clavara un clavo en sus carnes,
pero no se movieron ni dijeron nada ni lloraron siquiera
ni recordaron las pisadas de los batallones dentro de sus cabezas
asesinando gente impunemente y pregonando la paz.
Lo único que oyeron fue sus dedos al rozar los botones,
prender la radio y oír las noticias.

139 Ricoeur, Loc. cit., 309-326.

Pero nada dijeron, nada pidieron que evitara la matanza.
Y los jóvenes, astrosos y melenudos,
se escondieron bajo los puentes, a orillas de las carreteras,
frente a los durmientes en las estaciones,
y se llenaron de polvo y agua de cloacas,
y se fueron haciendo blandos, transigentes e iguales,
hasta que aceptaron el orden establecido
y sus carnes, vestidos, modos de hablar y actitudes fueron
fuente de ingresos para el turismo y el presidente los aceptó
y premió a algunos de ellos y ellos se sintieron felices,
volviendo a reptar por las calles, a la luz del día.
(1985b, p. 35)

El hecho de que en la poesía de Jaime Reyes haya un límite en cuanto a la gratitud y a la estima social, sería para Paul Ricoeur una consecuencia natural del padecer a los regímenes autoritarios y por ello, que la enseñanza del reconocimiento mutuo en la estima social deba ser retomada de los estados de paz. En textos de *Un día un río*, como el recién citado (“En una peregrinación tan larga como infame”) se percibe esa persistencia en atesorar rabia y dolor para evitar la indolencia y hallar asideros de identidad y reconocimiento, aún cuando la virulencia en el discurso haya atemperado.

No obstante, de esto a afirmar que haya carencia de gratitud en esta obra, hay una distancia enorme: como he apuntado en capítulos anteriores, en todos sus poemarios hay algún capítulo o sección de textos que en lo erótico suponen un remanso; la reconciliación en el tono predominante con el Eros y la ciudad, su último libro es una confirmación general de lo anterior. Otros textos también tratan sobre la amistad en un tono melancólico, asumido como un rasgo parte de sí, y otros textos más tratan sobre vivencias cercanas a la gratitud; sin embargo, tendríamos que conceder que el cumplimiento de una deuda, aun si ésta no fue voluntaria, cumplir una promesa y persistir tanto en el bando al que se pertenece, como en la tarea dudosa que emprendió con la poesía testimonial, entraña implícitamente gratitud, aun si es germen, aun de forma doliente.

Memoria: mneme, anamnesis y trauma

La memoria por sí misma una tematización en la obra de Jaime Reyes, en tanto poesía testimonial, tanto en los sentidos de *mneme* como de *anamnesis*: el primero define al recuerdo como un acto pasivo, algo que surge, mientras que el segundo es el producto de una búsqueda, de una rememoración.¹⁴⁰ La voz poética de Reyes tiene hallazgos entre sus recuerdos, traumas y atesoramientos, además la obvia búsqueda de indagar y preservar una denuncia; no obstante, como fue expuesto en el capítulo anterior, también hay un trabajo, a veces de años, para eliminar elementos que redunden en su yo y con ello manipular la memoria primigenia en un texto poético.

Aunque los recuerdos son esencialmente una vivencia individual, para el acto de memoria resulta indispensable también la manera en que estos se vuelven experiencia compartida con los otros, en gran medida con los allegados —la familia, los amigos, las parejas—, con los colectivos —trabajadores, estudiantes, grupos de colonos— y de forma extensiva con los contemporáneos, una comunidad masiva y factual que comparte tiempo y espacio, la coexistencia dentro de una época, lo que, en la era de los mass media, que el periodista Jaime Reyes vio desarrollarse en la comunidad de sus coetáneos, reviste características muy particulares. Si mediante el testimonio apela a incidir en la memoria colectiva, el intimismo, cuando se refiere a personajes de su infancia, compañeros de militancia o amantes, constituye, como señala Ricoeur, una bisagra entre sus recuerdos individuales y la memoria histórica.¹⁴¹ Este poema no puede ser más abierto, en tal sentido, a un guiño generacional de presencia en el hecho histórico:

7-VII-77

1

hacemos una manifestación a pie, amigos:
haremos el reflejo de nuestros pasos

140 Resume Ricoeur, Paul., en: *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, 19-20.

141 Ricoeur, P. Ibid., 125-171.

de la sombra el espejo
duplicará en otros cristales
y humearemos simplemente
como otras veces hemos ondeado

pero el corazón amigo de esta furia
pero la lengua sin perdón
y la brisa no pedida
aman esta orilla
quieren decir esta llaga
de luz perdida
desgarradura
quieren decir este diminuto brillante
a temprana cortadura

—cara de luna
de morral tu arrojito
quiero verlos un día,
hundidos, caraduras,
dijiste un día—
hoy pasa pronto el día
lo decimos jugando
fondeando en los viejos vasos
el relámpago de ayer
dulce sabe agotamiento su memoria
son redes tersas y cuchillos
no en vano, no en vano

—y dice que sí a solas
y se encomienda a serenos dioses
en la oscuridad ya de podre—
tiene mediana luna
su faz no faltes
haremos pronto
manifestación de cíngulos
pronto serán rubíes a temprana hora, no faltes
lo diremos sin cariño

(1984, pp. 25-26)

Este es el primero de tres fragmentos que componen un poema significativo que, al aludir al suceso histórico, hay una relación de pertenencia y reconocimiento que le da sentido a la aspiración de veracidad, que implica un discurso testimonial, representada en que el título sea a la vez el acto de datar. Es *La oración del ogro*, por mucho, el poemario más inclinado al activismo en la obra de Reyes, pero el poema citado, más claramente que otros en toda su obra, también connota aspectos de la memoria colectiva (2004:79). Llegando a este punto es posible afirmar que ese vaivén entre confesión y testimonio en esta obra tiene un correlato connotativo entre memoria individual y memoria colectiva, lo que se manifiesta en la angustia por lo recordado y la convicción de no olvidar; por la confesión, esta obra denota las cicatrices del duelo, y por la testimonialidad, connota el traumatismo.¹⁴²

Aquí vale remarcar que asumir el testimonio como discurso poético es motivado por la opresión política y los acontecimientos represivos, al igual que por una creciente manipulación y abuso de la historia —nacional y mundial—, facilitación del olvido y conformidad con el orden de las cosas. Esto responde a un deber ético y en muchos casos político de imponer la memoria como un deber, ante el abuso de la manipulación, la censura ideológica y la propensión al olvido. En tal sentido, en diversos pasajes de su obra, el testimonio enfocado a nivel horizontal representa al conformismo de clase media, en la academia o las letras, la claudicación institucionalizada en el sistema.

Apareció un día dando vueltas por aquí, con su traje blanco y su alambrado rostro, con su traje de café, gris, adolescente, como cualquiera, sin importancia, sin rehuir el asunto, al mediodía, cálido y fresco, tromba primaveral, de gazné, brillantes los zapatos aunque por su voluntad habría usado siempre los de gamuza, o para esa maravilla chata despersonalizada de choclos que tenía para el trabajo, también esto lo era, trabajo, siempre, lo probarían esas muchachas, si lo probaban, pero al fin ya no era necesario, aunque de más no estaría, en fin, cómo están, cómo, no hay nadie, la casa está cerrada, a quién escucharan, al único, el recibido, a tales horas, en este lugar, en esa fecha, dando una cátedra no y sino hasta dos, tres, multidisciplinaria, humorística, plena de

142 Disertando sobre “Duelo y melancolía” (1915) de Freud, Ricoeur puntualiza que el duelo es propio del nivel personal, y equivale al traumatismo en la memoria colectiva (Ibid., 96-117).

acertijos, de magia llena y lunar, precisa cuando las saxígrafas, histórica la concisión del periodismo, la agudeza de la denuncia la novela y la noticia, y preservará, sí, sobre todo, y crecerá, trágica como es, aunque aquí no se diga y tampoco ahora, querida, dúctil, dócil, suave, tramada de muchas formas, dispersa en distintos tiempos, omnipresente, multánime escucha unánimemente recibida, y desde antes, lo saben 32 alumnos por lo menos, como se oye, dobleteadas o simples, profundas amistades, aunque pocas, de cierto casi, y su palma saxífraga, cactus tan justamente elogiados por al crítica en un boletín literario, se dice, y continúa el que representa perdón a sus asociados por lo que es y por lo que no, vela, perpetua luz, profunda sombra, incrustada en la leyenda legendaria de la realidad misma, pasen, señores, pasen señoras y señoritas, pasen como están, como no hay nadie, hermana, tía, mujer, mi, pasen.

(1984, pp. 16-17)

El hecho de que la voz poética de Jaime Reyes apueste por amalgamar la vocación del periodismo y el estro de la poesía va más allá de asumir aquella como una vía para la pervivencia de la memoria, pues entraña posturas propiamente literarias, lo cual responde también a una visión de la poesía en el México de su presente, como parte de una situación de crisis más amplia, que precisaba de todo recurso contra el olvido y como forma de resistencia complementaria, pero me parece claro que acentúa la noción de la pervivencia en la memoria de los olvidados.

Memoria y narratividad

Algunos conceptos que Paul Ricoeur expone y que retomo para mi estudio parten precisamente de la narratividad, tanto en ficción, como en historia, en lo cual el mismo autor es cauto en la aplicación de aquellos a la poesía, e incluso a muchas obras literarias contemporáneas no poéticas.¹⁴³ También es claro que sería más que inexacto calificar esta obra como poesía narrativa, aún fragmentariamente, en el sentido llano; de hecho, las correcciones de que tenemos evidencia tienden a restar narratividad y aun gramaticalidad a lo previamente escrito.

143 Como lo explica el autor en el segundo tomo de *Tiempo y narración II*, 2004, pp. 383-419.

En otro sentido, es cierto que Reyes es un continuador de la joven tradición del tono versicular, e identificable como influencia para el poeta tanto José Lezama Lima, como José Carlos Becerra, pero ciertamente la poesía versicular es distinguible de la narración. Sin embargo, la manera en que se puede incluir una poesía como la de Jaime Reyes en este marco teórico es también a partir de la bifurcación discursiva entre la confesión y el testimonio, porque ella va conformando un carácter distinguible como persistencia en la voz poética, lo que da origen a la evolución de un personaje; del testimonio, por la apuesta de inscribir su obra poética como un elemento que ofrece fiabilidad y pide confianza —a un sector social bien distinguible: el de los lectores de poesía del futuro— en la re-construcción de su presente, cuando sea historia, como refutación desde los márgenes de las versiones oficiales y de los medios, que se avizoraban oscuros aunque no pudiera saberlo: pero esa ha sido hasta entonces la historia, como hemos visto, en la visión del poeta.

La persistencia de la voz poética en lo elegido termina por ser un rasgo de carácter en que se resume el tema de toda su obra; la afirmación de la ipseidad no es pasiva, precisa acción permanente. Es lucha entre el yo que pugna por cumplir la palabra empeñada, contra las circunstancias —externas, como la opresión, individuales, como la ebriedad— que amenazan con impedirlo. La escritura misma es una forma de cimentar lo prometido. Si para Reyes la poesía es una forma de acción a través del tiempo, se acerca a las intenciones de la narración, en la unificación de la trama que supone el cumplimiento de la palabra dada.¹⁴⁴

En su obra, el poeta crea el “como sí”, pero desde lo testimoniado y padecido: un como sí de sí mismo (101), es decir, una reinención mediante el pathos; como señala Ricoeur, la ética opone el pathos a la praxis, pero la poesía los une (103). Los textos intimistas urden por un lado la construcción de un carácter —la voz poética— que no resulta al cabo

144 Dos conceptos aristotélicos son fundamentales, en este tema: *Mythos*, que se refiere a la construcción de la trama, y *Mimesis*, a la imitación creadora. Para que ocurran cambios, tanto en trama como en carácter, se precisa a su vez tiempo —que es el tiempo de la obra, no el tiempo del mundo (93)—, acontecimientos que la trama hace contiguos, y de lo que el carácter forma parte. Ver. Ricoeur, P., 2004, pp. 80-112.

heterogénea, ni siquiera vista en la progresión de su obra, ni aun en uno solo de sus libros: el carácter es capaz en esta obra de incorporar las peripecias a un mantenimiento de sí que no rehuye el cambio, no puede hacerlo una voz confesional, testimonial y crónica. Esa disociación es también a la vez un signo de su tiempo.

Los textos transcriptivos de *La oración del ogro*, además de exhibir connotativamente los procesos de despojo a que da lugar el sistema político, en el campo y en la ciudad, cuando el poeta cede el espacio poemático a la voz de las víctimas —con una visión periodística y, por derivación, micro-histórica—, bifurca el testimonio de comunidades y sus individuos, dejando al poeta como escucha y testigo comprometido al testimonio, de manera más importante que como autor: tal es la una de las proclamas de este poemario.

El campo destruido

Cuando vino a posesionar la policía

o la Seguridad Pública

el Manuel de la Torre vino en helicóptero.

Seis policías del Estado

dicen que estamos invadiendo la tierra

que no la podíamos ocupar

que los dueños son los Estápules

pero ellos, ellos son los que están invadiendo

porque ellos son extranjeros, no

son gentes, mexicanos. Nosotros somos nativos de aquí;

los abuelos, bisabuelos, pues, son aquí y

las familias de todos esos abuelos y bisabuelos

aquí murieron y todo, vivieron tantos tiempos aquí.

Porque ya son tres veces que nos corren,

ya son tres veces que nos queman la casa,

destruyen nuestros bienes y todo, los productos

los tumban y les meten ganado y se acaban

y así nos siguen haciendo lo mismo.

Cuando llegó Manuel de la Torre dijo

Antes que haya problema

mejor sálgame a lo bueno, porque aquí voy a dejar a los policías.

Ellos van a estar viendo lo que es

la tierra de los señores Estápul.

(1984, p. 53)

En el contexto de la poesía —concretamente, de la comunidad poética a la cual se dirige y a la que pertenece—, la transcripción compositiva de estos poemas es abierta: es como un para-libelo en un libro vendido como de poemario, pues desde la primera edición de ERA se da crédito a las fuentes periodísticas de las transcripciones: es un naípe abierto; es decir, este testimonio en sí no lo busca rescatar tanto lo relato como alertar el síntoma de una enfermedad social que en fases avanzadas lleva al olvido, como el Alzheimer, añadido, es padecido en el plano individual como un signo funesto de cada tiempo.¹⁴⁵

El efecto de contingencia que en la ficción suele incorporarse a la trama, tiene un peso equivalente a lo ídem, siguiendo a Ricoeur, lo cual no quiere decir que los hechos no sean subjetivizados por el acto configurante. Siendo autobiográfico, el azar no se trueca en destino, sino en devenir, y se evidencia la génesis mutua del desarrollo del carácter y de la historia narrada. Las variaciones imaginativas se vuelven hechos históricos y condiciones socioeconómicas, además de la historia personal: infancia, amores, familia, pues en la autobiografía, se da una conjunción entre autor, narrador y personaje. Aquí es más visible como la teoría narrativa funge como bisagra entre la acción y la ética: quiasmo entre historia, percepción auto-biográfica y relación con lo fictivo. La indisoluble relación de esta obra testimonial con la realidad de su tiempo conduce a un punto central de la hermenéutica riquieriana, referente al antes, durante y después de la configuración poética que desarrolló ampliamente en los tres volúmenes de *Tiempo y Narración*.¹⁴⁶

145 A propósito del tema, señala Wolfgang Bongers, en la introducción a *Literatura, cultura, enfermedad* (Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 13-27) que "...la literatura y el arte son capaces de hacer diagnósticos estéticos sobre el estado de la cuestión en una sociedad y las constelaciones culturales.". Considero interesante la progresión que se hace en este libro, con artículos de varios autores, de la literatura con enfermedades epocales: la esquizofrenía, la depresión o el cáncer, en tiempos posmodernos.

146 Cfr. Ricoeur, P., Op. cit, 2007, 130-165.

Al margen del ser

Otro autor que me resulta muy cercano a la obra de Reyes es Emmanuel Levinas, quien reaccionó no sólo contra las corrientes filosóficas de mayor influencia de su época —la ontología heideggeriana, la fenomenología de Husserl y, en cierta medida, algunas manifestaciones del existencialismo—, por considerar que conducen, al cabo, a la cosificación del otro; de hecho, su pensamiento cuestiona la universalidad misma de la filosofía de origen griego, razón por la cual se ha cuestionado incluso su categoría, *strictu sensu*, de filósofo.¹⁴⁷ No obstante, aun sus más agudos críticos a este respecto, han recogido la validez de sus postulados y más aún, el valor del llamado de atención que su postura anti-totalitarista y ética entraña, que es a su modo una radicalización, una provocación al extremo, que obliga a cuestionarse, al menos, los límites de la ética personal dentro de las culturas contemporáneas.

Elementos levinasianos, como la responsabilidad por los otros, el sentimiento de marginación y la primacía de la ética por sobre el ser están presentes de manera implícita en la poesía de Reyes, pero llegan a ser visibles dentro de sus textos aun de forma fragmentaria. En ambos casos, es claro que buscan incidir por sendas vías a un influjo epocal de descreimiento, cinismo y confrontación ideológica, contra lo que, lo mismo el poeta que el filósofo, oponen un rechazo a sumirse en la indiferencia o en la logomaquia;

147 Una de las críticas más lúcidas a Levinas es de Jacques Derrida, quien, *grosso modo*, cuestiona si es posible realmente salir de Atenas para cuestionar a Atenas, como pareciera plantear el lituano, así como el rechazo de este al concepto de alter ego. Ver. “Violencia y metafísica: ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas” en Derrida, J. *La escritura y la Diferencia*. Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 106-210. Años más tarde, empero, el mismo Derrida escribe que harían falta siglos de lecturas para comenzar a entender al autor de *De otro modo que ser* o más allá de la esencia. Ver. Derrida, J. (1999) *Adieu to Emmanuel Levinas*, Stanford, Stanford University Press, pp. 1-13. Sobre Derrida acerca de Levinas, cfr. Lawlor, Leonard. *Derrida and Husserl. The Basic Problem of Phenomenology*. Bloomington, IN, Indiana University Press, 2002, pp. 145-165.

ambos desde los márgenes sin afán de auto-marginarse, ambos asumen el riesgo de un fracaso, sea artístico o de pertinencia filosófica.

Jaime Reyes, con los textos “Circe” y “La tora” hace un reconocimiento dual a los dos centros culturales de occidente —Athenas y Jerusalén—, suscitando relaciones entre el presente y la historia, desde el yo, a partir de su realidad alegorizada. Es en esa desgarradura provocada por las tensiones contrapuestas entre la tentación de claudicar y la de persistir, en la obra del mexicano, el porqué la filosofía del lituano vienen a cuento para fundamentar mi lectura a esta obra poética, de manera complementaria al planteamiento general de este capítulo —el sustento de la ética por sobre la ideología en la obra del autor mexicano— desde otra perspectiva, además de redondear la línea de investigación que va de la historicidad, la memoria y la intertextualidad como fundamentos éticos del discurso intimista-testimonial. Esa misma tarea nos permite a su vez diferenciar ambos discursos, no obstante que tanto el filósofo como el poeta, a quienes relaciono en esta sección, connotan la idea de que una provocación incongruente con alguna resonancia es más útil para las verdaderas causas del hombre, que los constructos intelectuales o artísticos comprometidos, ora con su propia congruencia, ya con su alegada hermosura. Asumo como premisa esa conjunción, preponderante en sendas, alejadas obras, de la ética inaplazable, en uno y otro autor.¹⁴⁸

148 Levinas, por su parte, admite que la simple idea de hacer una crítica a la filosofía es desproporcionada: “Es como si alguien tratara de impugnar la altura del Himalaya”; en todo caso, se concentra en señalar que la filosofía occidental (de raíz griega) trata de hacer interior lo que es exterior, de abarcar todo lo que se le opone. Ver. Alonso, Andrés. “Introducción: Fue(ra) Adentro” en Andrés Alonso (ed.) (2008) Emmanuel Levinas: la filosofía como ética. Valencia, Universitat de València. Versión electrónica de Kindle.

Sobre este libro encuentro importante puntualizar a algunos de sus autores. Lastra (Lastra, Antonio. “Obedecer. De Rosenzweig a Levinas”) dilucida si los principales libros de Levinas son propiamente libros de filosofía. Bello (en Alonso, 2008), en “Hospitalidad, humanización y deshumanización. Dos lecturas recientes de Levinas”, ubica al filósofo dentro del “giro pragmático” de la filosofía del siglo XX, junto a Richard Rorty, entre otros; además, comenta este autor sobre que Dussel reclame a

Trascender la ontología

La perspectiva filosófica de Emmanuel Levinas parte de una convicción: la filosofía occidental, antes que una disciplina capaz de aportar soluciones, se había convertido ella misma en un problema, debido en parte al culto a un esencialismo: el ser, de manera análoga a como cayeron. luego de las grandes guerras, en descrédito las ideologías. La filosofía ontológica sirvió como coartada ideológica para los totalitarismos, pues universaliza los modos de ser humano a partir de premisas que no sólo ignoran de facto las diferencias, sino que terminan por imponer a otras culturas y formas minoritarias de pensarse humanos lo que, al cabo, podría calificarse de un “provincianismo griego”, ajeno a gran parte de las culturas. Así, paralelamente, primero, y después como consecuencia de ello, en la visión del lituano-francés la filosofía se fue apartando cada vez más de los más apremiantes problemas de la humanidad.¹⁴⁹

Por su parte, en el afán de interiorizar lo absolutamente otro, la filosofía de naturaleza hermenéutica —otra de las vertientes filosóficas de que Levinas abreva, para después refutar— impide la trascendencia del egoísmo, pues, al universalizarlo arbitrariamente mediante su conceptualización, el yo trascendental violenta al otro, ejerciendo así una autarquía del Logos que subsume las particularidades del otro.¹⁵⁰ Tanto como el concepto del cuidado de sí, tan esencial a la filosofía heideggeriana, como la reducción del ego

Levinas que su pensamiento no aterrice en un pensamiento político, cosa que —según el mismo Lastra— intenta esbozar Derrida en sus comentarios al pensamiento levinasiano. Urabayen (en Alonso, 2008) especifica que Levinas no es un teólogo, sino un “filósofo que toma en cuenta la Revelación” en “Las huellas del judaísmo en Emmanuel Levinas” (en Alonso, 2008); finalmente, Sucasas (en Alonso, 2008), establece que, pese a su obra talmúdica, Levinas es un filósofo y no un pensador judío.

149 Ver. Pintor-Ramos, A. “Introducción a la edición castellana” en Levinas, Emmanuel. *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, pp. 11-39.

150 Vid. Pérez Q., Antonio. en Alonso (2008)

trascendental —que guarda al mundo para después volver a él y convierte al otro en fenómeno, como postula Husserl—, dan lugar a una egología.¹⁵¹

En perspectiva de Levinas, la alternativa para eludir el nihilismo, la indiferencia hacia el otro, es dar “un paso al costado” del pensamiento ontológico, es decir, fuera de la tradición de pensamiento occidental misma, que excluye la espiritualidad y la trascendencia, en favor del Logos.¹⁵² Por ello, desde su primer libro, Levinas establece los fundamentos de una filosofía no basada en lo ontológico, lo que es enunciado desde el título de uno de su libro fundamental: *De otro modo que ser o más allá de la esencia*; lo anterior implica, en principio, pensar el Ser no como esencia, sino como “Decir”, o sea, fundamentado en una relación intrínseca entre seres humanos que el lenguaje visibiliza: la relación indisoluble del yo al mismo al otro;¹⁵³ a este respecto, Levinas establece que es preciso:¹⁵⁴

Renunciar a la psicagogia, a la demagogia, a la pedagogía que la retórica implica, es abordar al Otro de frente, en un verdadero discurso. En ningún grado, pues, es el ser objeto, está fuera de toda dominación. Esta separación frente a toda objetividad significa positivamente, para el ser, su presentación en el rostro, su expresión, su lenguaje. Lo Otro en tanto que otro es Otro. Es necesaria la relación en el discurso para <<dejarlo ser>>: el <<develamiento>> puro no lo respeta suficientemente. Llamamos justicia a este acceso de cara, en el discurso.

Es el rostro del otro en donde se manifiesta esta responsabilidad involuntaria: la revelación de que el prójimo me concierne antes de mi tiempo, sin precisar asunción alguna de mi

151 Ver. Domingo M., A. en Alonso (2008)

152 Ver. Duque, Félix. “Introducción” a Levinas, Emmanuel. (1993) *El tiempo y el otro*. Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 9-58.

153 La trascendencia levinasiana de lo ontológico no implica una metafísica —lo que podría deducirse del “más allá”—, sino un rompimiento de la esencia mediante la ética: soy responsable del otro de forma violenta, de forma ajena a mi voluntad, sin que la obligación comience en mí, pues nadie es bueno voluntariamente. Ver. Pintor-Ramos, *ibid*.

154 Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito*, Salamanca: Ediciones Sígueme, Colección Hermeneia 2006, 93-95.

parte, ni mi consentimiento, en relación abiertamente asimétrica, sin posibilidad cabal de eludirla.¹⁵⁵ el rostro —privilegiadamente el de los excluidos: el huérfano, la viuda, el extranjero— es el “heme aquí” que la capacidad del ser y la trascendencia son incapaces de contener y que me hacen responsable de su desposesión y carencia. El rostro del otro clamando justicia me vuelve su rehén, mediante su desnudez, en una auténtica “radicalidad de lo frágil”; no en balde, antes del exterminio se cosifica al otro, se le hunde en generalizaciones universales: se le extirpa el rostro, pues es su última defensa.¹⁵⁶

En la obra poética de Jaime Reyes, la noción de hacer visibles los rostros es representado como un proceso: se revela de forma sucesiva en *Isla de raíz amarga...*, en el tránsito del yo a los demás; en *La oración del ogro*, también interrumpe la hegemonía de la primera persona, por el predominio de la segunda persona, con lo que hace visibles a distintos yoes de la sociedad a la que el poeta pertenece, llegando a ser la primera persona del poema, que no el poeta. Al igual que en *Isla de raíz amarga...* también la estructura capitular de *La oración...* indica esa ruptura: luego del primer texto, titulado con la dedicatoria “A José Revueltas”, compuesto de dos partes y en segunda persona del plural, y del segundo poema corto, homónimo del poemario, de tono intimista y pueril —una dedicatoria oculta— la siguiente sección irrumpe con la cesión poemática, donde el trabajo de composición va de la calca, al parafraseo, al remedo paródico.

Así, los textos que componen la tercera parte de *La oración...* (12-23) se inscriben en esa actitud verbal, y también comenzando con un texto disímil: la introducción discordante —en lo que podemos incluir el mismo primer poema dedicado a Revueltas— acentúa la heterogeneidad, por un lado, por otro lado funge como una bisagra entre lo continuo de su voz poética frente a la discontinuidad del nuevo tono y, más importante aun, reitera que la cesión poemática también entraña el carácter testificante, aun de manera indirecta o parafrásica, de estos poemas:

155 Ver. Guwy, F. “La asimetría del rostro. Entrevista a Emmanuel Levinas”. En Alonso, A., 2008.

156 Ver. Bensussan, G., “Intransitividad de la ética”, en Alonso (2008)

Se pensaba que de las aguas vendría, que surgiría del lago, que aparecería custodiado y por entre los árboles durante un momento de afrenta y tensión, violando lo que nunca ha tenido virtud.

Se pensaba entre chaquira y pendejuela rutilante, sesgando con el tajo de la mirada sobre la herida sensual de sus muslos la oscura admiración, avanzando

No pensaba

Impecable y con la suficiente dosis de años, madurez y sabiduría para hablar por todos cuando cada uno de sí mismo procurando aullar ha intentado

Preparando el numerito, la dulce bomba, el tropiezo que se sabe o se presiente

los vimos, quienes dan fe de sí, lo atestiguamos

frente a nadie, en representación de nosotros mismos,

cubriendo los gestos que nadie había pedido

porque la historia nos miraba y escarbaba el oro de sus laureles y aquí mis hijos nos sentamos, ya la hicimos, contéplate mirada tú que fuiste, ciega

(12)

El tono paródico de la sección, distingue la impostación mimética, la paráfrasis estilizada, como una suerte de absorción del otro, pero todavía desde la voz del poeta, lejos de la cesión poética incondicional que vendrá textos más adelante. Los textos de esta sección testimonian el paso del poeta por los ambientes universitarios y sindicales, además de algún reproche íntimo; la impostación redundante en la confesionalidad indirecta. En el siguiente poema en prosa, la voz poética hace, mediante la parodia de una postal, la crítica a una clase media banalizada y, de paso, representando la experiencia indirecta como una ética de la despersonalización, de un mundo de rostros borrosos.

Te mando este pastel desde aquí, para que veas de dónde te escribo. El Café hace esquina, y en el otro lado hay otra terraza con mesas en la calle, donde solemos estar, enfrente mismo de La Torre, que ves aquí. El color es mucho más gris, más irisado, más elegante. La gente es increíble. Toda diferente. Predominan los estudiantes chamagosos, todos con aires de genios seguros de sí. El hotel está bastante cerca, hacia la derecha de la postal (que es la avenida de La Torre). A la izquierda por la otra calle que hace esquina está la casa de eSe, luego la escuela de Bellas Artes y luego el eSe. Esto es el meollo de los estudiantes, escritores, etcétera. Ya verán un día qué maravillas. Más besos y abrazos apretaditos. Recuerdos. 'Tres contento'. Mes cheres

petites coeurs (que les traduzca Coqui) : esto es nada menos que El Panteón, pero no es de este color tan de portal, sino de color perla sucio mezclado con pelo de paloma húmeda. Es lo más majestuoso que he visto en mi vida: todavía parece que se oyen entrar y salir las carrozas llenas de grandes señores enojados. No averigüé nada. Aquí no tengo el menor éxito. La belleza no se cotiza, ¿sabes? El otro día en la terraza una chica dejaba ver con descaro, debajo del abrigo, una malla de bailarina. No sé si te gustaría esto donde no hay broncos, pero creo que te acostumbrarías pronto. Y hay otras cosas, te lo juro. Al revés de lo que suele creerse, ésta es una ciudad para gente, con encanto. Serías un éxito. El domingo estuve en el Gran Palacio y todavía estoy estupefacto: es el vivo retrato de la Edad Media. Y he visto una exposición extraordinaria, en la que el pinto hablaba mal del escultor. No te imaginas cómo es la cerámica. También he visto una exposición de naturaleza muerta para quedarse mudo. El Museo. ¡Qué cuadros! ¡Qué esculturas! ¡Qué marcos! ¡Qué iluminación! ¡Qué sobriedad! Sólo puedo escribir por el momento, exclamaciones, pero ya llegará lo otro, Pavis, la ciudad, es increíble. Vivo frente a la Universidad y junto al Museo, y desde mi ventana veo su puerta, pequeñita, gótica, negra, con yedra viva, tierna, moviéndose. Ve a ver las otras postales y a leerlas. Lleva ésta. Muchos saludos y abrazos desde esta bella Pavis.

(17-18)

Luego de esa sección de crítica y remedo, la cuarta sección consta sólo del poema “7-7-77”, ya comentado y que vuelve a ser un intermedio, una transición antes de volver al tono predominante y progresivo de centrarse en la voz del otro; sin embargo, en la sección que va de las páginas 28 a la 47, si bien persiste la paráfrasis como discurso, la empatía con la que el poeta se acerca al habla y la escritura de quienes se apropia, comienza a perfilar el grado de crítica a la forma de dibujar un rostro:

Abuelita: en esta carta de iba a escribir de otra manera; le iba a decir querida e inolvidable porque alguien tenía que comenzar; que ahora ya no me encuentro tan triste como cuando llegué aquí, porque casi voy a cumplir los tres años de ausencia que le prometí, lo que llena de alegría porque más pronto los veré. Sabrá usted que me dieron seis meses más de permiso en el país, o sea hasta junio 25, pero aún no sé si después puedan y quieran darme otros tres o cuatro meses, no sé porque las cosas aquí están tan difíciles que nadie sabe lo que vaya a ser. Ya quisiera estar con ustedes, pero haré el sacrificio de quedarme más tiempo, si me lo dan, de su voluntad.

Yo le pido que si puede usted escribirme lo haga, que me dará mucho gusto. El Güero está bien. Piensa ir en mayo (ojalá). Yo lo haría, pero ni modo.

Bueno, por el momento nada más que se cuiden mucho.

Saludos y muchos besos a mi Chuchis, a Jacinta, al joven Héctor y demás familia. Y usted no suba y baje las escaleras a cada momento porque se puede caer.

Cuando salga Jacinta quédese muy quietecita, por favor.

¿Qué números es usted de fondos, camisones y también pantaletas?

Para llevarle unas cuantas.

...demasiado consuelo y alegría el saber que se acuerdan de mí... como si alguna vez Jacinta hubiera estado bien... pero se aliviará, con que no se apure, como siempre... quieren hacerme llorar, es todo... casi a fines de abril cumpliré cuatro años aquí... pido que se me pasen rápido los días y que nos veamos en julio, si no, cuando llegue yo... dos tres meses más a partir de junio... aunque sea para dar dolores de cabeza...

(44-45).

La actitud de la voz poética hacia los sendos personajes tiene correlato en el trabajo de composición del texto fuente en poema, labor que se sustenta en marcadores como la ortografía y la puntuación, además de otros, como el uso de archilexemas, la extensión — en el caso de la postal— y la dilución de texto, de la prosa, al verso largo y, finalmente, la distinción entre paráfrasis y transcripción, señalizada por los puntos suspensivos. Visualmente, incluso, el bloque de texto que resulta de la sátira a los universitarios en el rito de escribir desde Europa —desnudando la vacuidad del discurso—, a la esfuminación del habla de una inmigrante.

La estructura de *La oración del ogro* es, entonces, la representación de una poética complementaria, sin la cual el lirismo y la perspectiva predominantemente en primera persona de su libro anterior, y de los posteriores, donde los textos de transición indican continuidades y rupturas, tanto a nivel capitular, como de discurso poético global, quedan en una visión incompleta en lo ético, aunque quizá más coherente en la unidad poética: es la afirmación del poeta como individuo frente al cambio. Tal representación tiene claramente, como hasta ahora he indicado, un carácter progresivo: del remedo, el pastiche oral y la parodia, semejantes hasta ahora a trazos que caricaturizan, pero, en los textos transcriptivos, la aludida cesión del espacio poemático hace visible el escuchar el rostro de quienes no lo tienen¹⁵⁷, su rostro es vuelto voz, mirada y palabra a la vez:

157 Es característico de la tiranía el hecho de no mirar de frente aquello a lo que aplica su acción. Ver. Levinas, E. "Libertad y Mandamiento" en *La huella del otro*. México, Taurus, 75-93.

Valientes ellos con las armas
De “El Desengaño” no queda nada.
Policías vigilan impidiendo que los campesinos se acerquen,
las reses acaban con la cosecha.

10 días bajo los árboles habían esperado.
Luego fueron golpeados una vez más en una madrugada
de donde los trasladaron dicen que a Oaxaca.⁷⁵
Hoy ni siquiera la libertad tras el despojo les pertenece.

Pistoleros y policías robaron pesos, mercancías de la tienda
colectiva.

Luego se fueron sobre el caserío destruyendo viviendas,
mesabancos y utensilios
así como la tienda ni la bandera respetaron
los policías al ganado.

El lugar más próximo: Zacate Colorado. Ahí
avergonzadas las mujeres bajan la cabeza
y no hablan de las violaciones cometidas en su persona
por los pistoleros.

Sólo mencionan las golpizas y culatazos en las camionetas
como las forzaban a dejar sus casas.

Hijo de Margarito Sánchez Lozano, representante, el pequeño,
lleva en su cara las heridas que le hiciera el chasis,
el diferencial que acabó rompiéndole la cabeza
pero que esperó a la Semana Santa, cuando no hay servicios ni a
quien recurrir.

(...)

Como los otros textos transcriptivos —“El campo destruido” y “La ciudad destruida”—, esta es la transcripción, aquí de una crónica periodística escrita Carmen Lira Sade, según refiere el autor mediante pie al final, en la página 85, donde también se incluyen las dedicatorias. Además de informar la fuente, es interesante que, a diferencia de los textos donde se transcribe a víctimas y no al testigo o al cronista, en este texto el poeta omite la precisión

“casi literal” para su trabajo de transcripción. La distinción implícita en los grados de composición para los distintos textos —acuciosa, para las voces de las víctimas; aproximativa, para la crónica periodística—, también representa que casi se amputa la mediación que existe entre cronista-poeta-poema —donde la voz de las víctimas es referencial—, a diferencia de la inmediatez relativa entre la voz de la víctima y el texto, en el testimonio textual.

El “casi”, por otra parte, condensa una noción poética donde el poeta apenas componga el habla que le rodea, pues en ella está la poesía; mediante el adverbio de cantidad, también gradúa su propia labor de composición y, al cabo, diluye su obra a una suerte de extracto del habla trasvasada por su mester en texto con pretensiones poéticas, que resulta de facto la afirmación autoral: esto es un poema. La transcripción del habla de los perseguidos, al ser firmada como poema, también identifica a la voz poética con el autor, al hacer con el propósito de hacer, y a la poesía en acto afirmativo. El habla de víctimas en situación apremiante es toma de postura ética y provocación literaria, cuestionamiento a la autoría, al papel de la poesía y a la noción misma de poema,

La cesión poemática a la voz del otro es dentro de su obra la culminación de los discursos testimonial y confesional, lo que resulta claro en la postura solidaria del testimoniante; pero también en el abrirse confesional del poeta mexicano, entraña también mostrar su propio rostro, ex-ponerlo y, con ello, opone al ser-para-la-muerte heideggeriano la apertura de un tiempo infinito, en el que los otros puedan existir, aun a costa de mi propio bienestar y, vía el intimismo, a costa de mi propio deseo de placer.¹⁵⁸

Mirar con la palabra

Si en Ricoeur, como se señaló en su momento, es fundamental la función de la literatura en temas torales como la identidad y la memoria, en Emmanuel Levinas también ésta juega un papel, si bien menos visible, de importancia insoslayable; particularmente la literatura

158 Ver. González, R., Graciano, “¿Puede no ser moral la filosofía? Sobre Kant y Levinas, en Alonso. A, 2008, pos. 3861-4372.

rusa, de manera específica Dostoievsky. De hecho, en palabras del propio filósofo, una frase de *Los hermanos Karamazov* engloba todo su pensamiento: “Todos nosotros somos culpables de todo y de todos ante todos, y yo más que los otros”.¹⁵⁹ Me atrevo a decir que esa frase tiembla también en la obra del poeta mexicano. Es sabido también que el novelista ruso —como otros autores de ese país— fue un influjo de alto peso para José Revueltas.¹⁶⁰ Levinas, además de escribir desde la filosofía occidental, también ha escrito obras talmúdicas, y si bien siempre mantuvo separadas ambas vertientes, sus postulados filosóficos conducen irremediabilmente a un discurso escatológico: Dios no se manifiesta de otra forma que en el rostro del otro del otro, en forma de huella, expresada en el mandamiento fundamental: “No matarás”, más allá de la historia misma y sin posibilidad de rehusarme a su llamado.¹⁶¹ De manera muy distinta, en diversos pasajes de la poesía reyesiana se manifiesta la impotencia por no poder actuar violentamente, sea por debilidad propia, sea por la futilidad de hacerlo en una sociedad conforme con el yugo. Asimismo, la poética de Reyes está lejos de una visión religiosa: no espera redención por el dolor íntimo, ni paraíso por la solidaridad: es resistencia como ejercicio poético. La blasfemia es más un recurso expresivo que una proclamación; sin embargo, aun de manera minoritaria, su presencia es significativa.

Es preciso, para dilucidar lo anterior y lo consecuente, adentrarnos más en el concepto del rostro en el autor de *Totalidad e Infinito*. En principio, el mandato del rostro de que habla Levinas se opone abiertamente al oculoctrismo de la filosofía occidental de origen griego, y postula en cambio un audiocentrismo proveniente de la tradición hebrea: se trata de

159 Ver. Guwy, F., Opus cit., en Alonso, 2008.

160 Evodio Escalante, como un eslabón a este razonamiento, encabeza su artículo “Los laberintos de la dialéctica en las novelas de Revueltas” está encabezado por un epígrafe de Levinas. En: Negrín, Edith. (ed.) *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México-Era, 1999, 128-137.

161 Ver. Levinas, Opus cit., 2001, 75-93.

“escuchar el silencio de la luz”.¹⁶² El rostro del otro, al expresarse como un dicho que entraña un mandato inexorable, se revela como epifanía, de manera sinestésica: es palabra cuyo sonido es preciso escuchar con los ojos.¹⁶³ Para ello, es preciso aceptar el rostro del otro sin mediación, sin esencialismos ideológicos: implica recibirlo de otro modo que saber.¹⁶⁴ El mandato de acoger al otro, lo dicho, se encarna en el decir, que un rostro expresa, pero a su vez, a lo dicho lo traspasa el decir¹⁶⁵; esto reitera la función del lenguaje y de la literatura en esta relación perpetuamente asimétrica que Levinas establece.¹⁶⁶

Este ver la palabra y escuchar el rostro del otro conduce irremisiblemente al acto de la lectura, lo cual representa para el propósito de este trabajo un complemento fundamental, pues no sólo respalda el concepto del rostro como sinécdoque del llamado del otro, sino también fundamenta la poética de la obra como parte de una acción urgente, a causa de la algidez de los tiempos, para el poeta, lo que para el franco-lituano es un llamado del tiempo infinito: para ambos, el llamado del otro se imbrica en un acto de lectura, donde el fenómeno sinestésico hace audible mediante los ojos un rostro y un llamado. El tema de ver el rostro y la lectura resulta una bisagra que relaciona el pensamiento levinasiano con la poesía de un mexicano en la posterioridad de los años setenta del siglo anterior. Reyes es esencialmente una voz, una que busca insistentemente obligar al otro a ver un rostro.

162 Ver. Vázquez, M. “El precio de la justicia. La retórica hiperbólica de E. Levinas” En Alonso, 2008, pos. 5918-6382.

163 Ver. Gabilondo, Ángel, “El rostro en Levinas es mirada y palabra”, en Alonso, 2008, pos. 7220-7521.

164 Cfr. Moreno, César. “Rosa y rostro. Notas sobre Heidegger y Levinas”. En Alonso, A., 2008, pos. 4645-5022.

165 Ver. Domínguez R., Antonio. “El nombre que siempre se nombra” en Alonso, A., 2008, pos. 6387-7185.

166 Ver. Bernasconi, Robert., en Bloechl, Jeffrey (ed.) (2000) *The Face of The Others and The Trace of God*. New York, Fordham University Press, 62-89.

Libertad

La virulencia de Jaime Reyes —uno de los rasgos más caracterizados en la literatura sobre el autor— se distingue del humanismo radical de Levinas en la manifestación de violencia contenida, la decepción por la sociedad que habita y la evidencia de perpetua opresión que atisba en la historia, desde su islote como atalaya: ese apego al pensamiento histórico también lo aparta de ideas de trascendencia metafísica, como ocurre en Levinas. Pero la trascendencia para Levinas se fundamenta en el “cara a cara” humano y se manifiesta en sentir vergüenza de nuestra libertad individual como sujetos,¹⁶⁷ situación que describe la poesía de Jaime Reyes, vista en la progresión de su obra publicada: entre el testimonio y la confesión, el poeta hace visible el rostro de los otros y muestra el suyo propio. El acto de ceder el espacio poemático supone una apropiación de la realidad y del habla en situación como parte de su obra e, implícitamente, la declaración estética de que esta forma parte de la poesía: que ahí mora la poesía; con ello, mediante la asunción de la lucha, el habla y la realidad adversa como obra, se vuelca hacia la realidad, se afinca hacia el futuro.¹⁶⁸

Así pasaron los días y se llevaron presos más de seis
meses
acumularon delitos los que tienen la Ley en la mano
para los campesinos no.
Desde entonces día tras día mañana y tarde
para no trabajar tranquilamente
ganado y camiones en la milpa.
Conocimos de cerca los que son los que se dicen gobierno.

167 Guillot, Daniel E. “Introducción” a Levinas, 2006, pp. 13-45.

168 En términos de Levinas, la epifanía del rostro es ética; para un autor se expresa en que la obra se separa de su sí y se vuelca hacia el otro, movimiento que es replicado por el poeta en *La oración del ogro*. Asimismo, el filósofo señala que la prueba suprema de la voluntad no es la muerte sino el sufrimiento, a propósito del odio, lo que remarca a mi juicio la persistencia de quien está en resistencia, más que militancia, por lo que engrana con el discurso poético de Jaime Reyes. Cfr. Levinas, E. *Totalidad e infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2006, 233-261.

Tomas de tierras y represión.
Ejidos y comunidades en el mirador
fueron desalojados por el ejército
el arroyo y paso de águila y un amparo de la comunidad
agarran a cuarenta y catorce compañeros
andando se los traen hasta la prisión y los encierran
la acusación de alto poder y asaltar
falso como una táctica la cosa de intimidad la policía.

El 3 de mayo, el día 4, el día 5 llegaron
unos 80 chaparros policías del estado
como a las 6:30 de la mañana allá en la loma los pelones
el compañero representante en el pozo a la yegua dándole agua
allí mismo le echaron mano, el hacha
y el brazo encañonado nos sentaron las patas a cortar caña
y se los llevaron a catorce,
voltearon todo lo que teníamos, agarraron dinero, comida,
herramientas, juguetitos
amenazaron a las compañeras de desalojarlas, quemarlas y
llevárselas de rediles
para regarlas sin rumbo por las carreteras amenazaron también
a los niños
cuando los tuvieron encerraditos y sin comer (...)
(1984:49)

Al llegar a este punto en su poesía, se comprende que aun la lucha interior en muchos textos de Jaime Reyes —principalmente en su primer poemario—, tiene fundamento debido a la imposibilidad de separar su existencia de los otros, de no poder aspirar a una concepción de libertad nihilista o a la indiferencia de su entorno: esa ilusoria libertad de pensamiento donde, según Levinas, puede anidar la tiranía.¹⁶⁹ Mientras Jaime Reyes se desgarraba de impotencia y envidia al percibir la indiferencia como una imposibilidad, Levinas se opone abiertamente a la libertad entendida como ausencia de coacción; más aún, la

169 Levinas, E., *Locus cit.*, 2001, 75-93.

filosofía del lituano-francés no elude la culpabilidad como un motor de la ética: ni siquiera el término “masoquismo” para calificar su pensamiento es rechazado por él,¹⁷⁰ como tampoco puede ser descartado del todo para caracterizar numerosos pasajes en la obra del poeta mexicano.

(...)

Violento, torpe y desgarbado presentimiento del fracaso tócame,
mírame

en coaguladas estrellas que se derraman. Mírame, mírame bien
cavando en la infamia rosarios en deuda,

desnudo edificio que abandonaste un día cambiaste sin darte cuenta.

Caigo a todas horas y en todo lugar

me levanto de mil ataúdes, voy sintiéndome corsario, corchete,
chapa oxidada,

voy nutriéndome de pólvora y rasguños quemantes, cicatriz que
no secaste, basta de ti. Violento,

toreando desbocados autos y graznidos. Arden un cigarro y dos,
arden las fábricas y me consumo y no encuentro el lugar del aleteo,
la calle donde me tragué una cuerda aprisionada.

Hay que vengarse, vengar a mitad y en el seno

la seña de la afrenta, el carnet, la rutina,

a la hora del hueso a mitad, en la orilla de la angustia

ahora

candado de los días

rescátame de puertas lacradas: aquí se ha cometido un suicidio.

(...)

(1985a:20)

El autor de *El tiempo y el otro* no defiende una autonomía del yo frente al mundo, sino precisamente lo contrario, mientras que el horror por esa noción como una certeza dolorosa es clara en la obra de Reyes; podría decirse que en ella pulsa, como se ha dicho de los textos levinasianos, el horror de la responsabilidad que resquebraja los sueños febriles de

170 Ver. Levinas, E. “Una conversación sobre fenomenología y ética” en 2001, 95-116.

libertad. Visto de esta manera, la poesía que atañe este trabajo se explica mejor que desde una perspectiva de militancia, aun cuando el poeta capitalino haya sido durante buena parte de su vida un militante abiertamente, a diferencia de Levinas quien, sin eludir este aspecto social, no busca desarrollar una política, aunque tampoco un pretendido apoliticismo.

Para Jaime Reyes, no hay libertad posible desde su insularidad marginal, sino aquella de decidir si claudicar o persistir: al cabo, una decisión eminentemente ética que, por comenzar necesariamente en sí mismo, resulta dolorosa, lenta y llena de tropiezos. La elección de resistir, como hemos dicho, implica el aislamiento de los demás, que sólo se compensa en la entrega a los demás, aquí y ahora, sin tiempos infinitos. Para Levinas, la libertad de sí mismo se ejerce estando en lo otro, donde la mismidad hace de la alteridad su morada; en Jaime Reyes, en cambio, como ya hemos visto, la afirmación de su ipseidad proviene de la asunción de su mismidad como decisión: en ambos casos, es en el marginado por excelencia en quien hallan el sentido ambos autores.

La ética, en el pensamiento de Levinas, no es algo que se construya, sino un llamado anterior a *mi* existencia, pues habito un mundo al que el yo siempre llega tarde.¹⁷¹ Consciente o inconscientemente, la obra de Jaime Reyes se aleja de una postura ontológica, también por su relación ética con los otros, no obstante sea explícita la vergüenza por la debilidad propia y la repulsión por la pasividad de su sociedad. El llamado levinasiano de la responsabilidad no se da en el poeta por convicción y menos aún por alguna suerte de amor: se muestra como un conflicto permanente entre lo deseado, la realidad y el carácter. La violencia, por ejemplo, en Reyes es un anhelo, una pulsión, mientras que el sustento de Levinas es no violenta por definición: lo violento es no escuchar su llamado.¹⁷²

Si bien reafirmo que la perspectiva histórica de Jaime Reyes se construye sobre el desencanto, también subrayo que su discurso se construye sobre las ruinas de las filosofías de la historia (preeminentemente el marxismo, pero otros ismos ya también trabajaban en burdeles), en una obra agnóstica la de Reyes, mientras que Emmanuel Levinas parece

171 Cfr. González. R, G., Locus cit., en Alonso, A., 2008, pos. 3861-4370, y ver. Bloechl, J., en Bloechl, Opus cit., 2000, 130-151.

172 Levinas, Loc. Cit., 2001, 75-93.

delinear una nueva que, alega, es la primigenia. Contrastar el actuar de un poeta sin fe, con el de un autor proto-teológico que rechaza la mistificación de la filosofía occidental, por un ascetismo activista, da origen a una misma conclusión: actuar aquí y ahora. En ambos casos, es preciso trascender el tiempo de la vivencia personal, para tener la perspectiva de lo que nos trasciende.

Abraham y Ulises, marginales

Además de la historia —que para la voz poética de Reyes, si bien es central, también es insuficiente—, el poeta precisa recurrir a las manifestaciones literarias canónicas, de una forma no canónica, de una manera marginal: por ello recurre a una complementariedad, que para Levinas será una oposición: los mitos de Ulises y La Torá. Levinas opone al mito circular de Ulises —un héroe que, pese a todas las peripecias, vuelve triunfante a casa— como figura emblemática, el éxodo sin retorno de Abraham a la extranjería, asumiendo de ese modo el desarraigo como asidero identitario y como punto de partida del pensamiento.¹⁷³ Esta oposición es significativa en la obra del poeta mexicano, pues en ella no sólo se encuentra explícita en su primer poemario —se asume como Ulises en el poema “Circe” y se subsume dentro del pueblo sometido que describe en “La tora”—, sino que lo hace de tal manera que alegoriza, respectivamente, la resistencia social y de pertenencia a un linaje de desarraigados, en la referencia hebraica, y la lucha de sí mismo contra sus limitaciones personales, en el intertexto homérico.

Es necesario detenerse en las implicaciones de que un poeta mexicano como Jaime Reyes, repare tan extensamente en un libro fundacional judío, también apropiado y subvertido por

173 La filosofía occidental da preeminencia a la victoria, encarnada en Ulises; mientras que Abraham es sacado de ella. De aquí que la filosofía levinasiana linde con un discurso mesiánico, opuesto al político y al del estratega. Ver. Urubayen, Locus cit., en Alonso, A., 2008. Silvana Rabinovich, por su parte, resalta la circularidad de la leyenda de Ulises frente a la salida hacia lo absolutamente otro que entraña el éxodo del mito de Abraham. Rabinovich, Silvana. “Prólogo: Levinas, un pensador de la excedencia” en Levinas, E., 2001, pp. 11-43.

el cristianismo. Si bien no es posible identificar una postura religiosa en su poética, de hecho es un cultismo estructural. Jaime Reyes asumía su nacionalidad como una extranjería, como un exilio de nacimiento; de aquí a que elija de la *Odisea*, no el retorno, sino la cautividad, y que tome el intertexto de la *Torá* para evocar una cautividad que, además del mito fundacional judío, para establecer su desarraigo identitario de forma universalista, mediante la intertextualidad, y ubicándose a la vez en los sedimentos sociales del espacio geográfico desde donde escribe:

Yaciente impregnado alcohol durmiendo un espeso sueño de fantasmas cobra al día su tributo de miseria la hiriente nominación de la costumbre reclama a la sangre su parte de estertores y encuentra un manojo de gritos, débil cola en la enfermedad tomando posesión de los huesos y la sangre, y la piel, y en vano intenta levantarse. (También en vano es que intenta reclamar.) Y la luz es la piel de un animal curtido sobre la áspera superficie de las cosas. Y cercado por una presencia de gusanos en vano quiere subsistir. El cuerpo (su cuerpo) es un cuarto hollado por la múltiple presencia de innumerables gusanos en los que cada hijo, cada hombre, cada amigo es la continuación de una lepra violenta, espeso líquido que sin cesar y sin fronteras invade cuanto reconoce. Y el cuerpo se derrama como un líquido opulento en la vastedad del sueño, el sueño que es tuyo y es mío y es un abismo y es un puñal clavándose en tus piernas nuestras, estas tensas puertas sin regocijo alguno y también sin cumplimiento, condenadas a la sed y a la inútil expiación.

a

(Porque somos débiles fuimos tolerados, pero he aquí que de esta deferencia sólo hemos recibido el precio, y éste fue una sarta de injurias colgadas en el vestíbulo de las hogueras, y ritos, las lenguas, fueron brutalmente extraídas y destinadas a alimentar el pasto del sopor, y estas, las fuerzas, las violentas energías, la derruida tregua, condenada a errar sin precio y sin entrega, y sin estos dones, sin el pago de estos días crucificados nos hemos visto obligados de nuevo a vender y de nuevo a debatirnos y en la incertidumbre habíamos fincado esta certidumbre ilegal, nuestra fuerza, y nuestras huestes se sacrificaron y sobre los campos no hubo cambios, sólo una espesa niebla de sangre y orfandad negada, relegada, rechazada para siempre, cubierta por la tenaz profanación; y ésta fue la carga que sobre nuestros hombros pusieron nuestros hombres; las cadenas; y sobre éstas pretendieron levantarnos, nos dieron el aliento, mordieron el viento, nada nos negaron pero esta será nuestra certidumbre, la esclavitud, y por ella nos negaron.) Diestramente colocados sobre el finísimo y afilado luto del insomnio nos dejaron, ateniéndose a nuestra fuerza, a los días de nuestra ira, y con la noticia de ese rumor pretendieron que nos sostenía. Mana el aire promisiones, un sutil embarazo de presentimientos, queriendo abolir el sueño y sus fantasmas, pero cada

yema, la punta de cada dedo, la uña incluso hiere más la carne cuanto más quiere salvarla, y del mar en calma brota un río de piedras, cilindros, afiebrados ojos, y del hito del sueño brota un hito de humo, del centro del suelo, del polvo que tenaz nos asesina. Un vocabulario espeso, fluido a borbotones, una cuerda que nos arranca sin saberlo.)
(1985b:73-74)

Las alusiones a los sedimentos de civilizaciones desaparecidas en el Valle de México, o bien del mundo indígena contemporáneo, busca replicar el efecto de la huella en el concepto levinasiano ¹⁷⁴—distinto al concepto histórico que ya mencioné retomado en Paul Ricoeur—, que se refiere al paso de Dios, manifiesto también en el rostro de los otros en el franco-lituano. Los textos de Reyes apuntan justamente tanto a hacer visible la huella — sea por marginación, desastre o arrasamiento—, como a evidenciar el intento por destruirlas: su visión semeja la de un arqueólogo del presente.

El ceder el espacio poemático y las implicaciones esbozadas también entraña tangencialmente un distanciamiento de la tradición del pensamiento occidental encarnado en el oráculo de Delfos y su “conócete a ti mismo”, que conduce a una egología.¹⁷⁵ Lo anterior también es acorde a las aseveraciones levinasianas acerca de que es más importante el amor a *La Torá* que el amor a Dios y, más importante aun, el bien que la profesión de fe.¹⁷⁶ De tal modo, si la obra del poeta mexicano está lejos de considerarse religiosa, es

174 La huella no es signo, pero puede ser tomada como tal: es distinta porque significa sin la intención de ser signo. La huella perturba el orden del mundo (Levinas, Opus cit., 2001, 47-74).

175 Señala Silvana Rabinovich la metáfora heliológica que ha dominado el pensamiento occidental y que, al centrarse en lo que está iluminado, se ignora lo que queda en las sombras: al reducir al Otro al Mismo, se crea una egología (Íbid, 14-15). Al respect, también ver. Bernet, R. “The Encounter with the Stranger: Two Interpretations of the Vulnerability of the Skin” en Bloechl, Jeffrey (ed.), 2000, 43-60.

176) En la misma entrevista, Levinas parece manifestar concordancia con el ateísmo, en el sentido de que la bondad es más importante que el amor a Dios. También es sumamente interesante sus respuestas acerca de que su pensamiento busca incorporar el teísmo en la filosofía, después de Nietzsche, es decir un teísmo sin teogonía, sin justificación de los actos de Dios. Ver. Guwy, Loc.cit.

significativo que utilice la religiosidad como alegoría para denotar pertenencia, marginación y, sobre todo una ética de la resistencia.

La conciencia sobre la permanencia trans-histórica la exacción y opresión, focalizada desde su locación geográfica, acendra la mirada testimonial hacia la sociedad que le circunda, y con ello también se hace más álgida la desesperanza. El Eros, por su parte, imperioso, ineludible, contra cuyo llamado en diversos textos combate la voz poética, también obstaculiza la decisión de resistir, lo que se muestra en calidad de confesión.¹⁷⁷ Esto es evidente en los diversos pasajes de la obra de Jaime Reyes, donde encontramos referencias a la violencia de Estado, familiar o social, así como a los deseos del poeta por ejercerla, es visible a la par un conflicto interior por represión, por impotencia e incluso por un desdén hacia lo testimoniado, lo que, al cabo, es contrabalanceado por la confesión de sus propias limitaciones que puede llegar a pasajes de degradación propia, en su poesía temprana. La ética, pues, en esta obra poética, no es un apostolado, sino, como señala el filósofo lituano, una responsabilidad no elegida, impuesta desde un tiempo infinito.

Respecto de lo anterior, vale traer a cuento la postura de Enrique Dussel en *La filosofía de la liberación*, por tratarse de uno de los autores latinoamericanos que más tempranamente incorporaron en sus obras el pensamiento de Levinas, y por haber tenido este libro una considerable recepción, con la consecuente difusión de las ideas del filósofo lituano. No intento especular sobre un posible contacto, vía Dussel, para sustentar una influencia — pues, aun en germen, los elementos de la poética reyesiana datan de al menos 1971—, sino una confluencia, por las sendas vías de la poesía y la filosofía, de preocupaciones comunes que refleja también un influjo epocal del latinoamericanismo de aquellos años.¹⁷⁸

177 Sobre los aspectos eróticos en Levinas, ver. Moyaert, P. “The Phenomenology of Eros: A Reading of *Totality and Infinity*, IV.B” en Bloechl, Jeffrey (ed.) (2000), 30-42.

178 Dussel, Opus cit., 63. Sobre la recepción de Levinas por Dussel, señala Guillot (en Levinas, Opus cit., 2006. 31-3) que el pensamiento de Dussel constituye una provocación al pensar europeo y que en sus textos “...resuena la asunción de una realidad como compromiso ético, antes que como puesta en situación o aceptación de los condicionamientos como determinaciones de la libertad de un pueblo”.

2.5.4.3. La conquista de América Latina, la esclavitud del África y su colonización al igual que la de Asia, es la expansión dialéctico-dominadora de “lo mismo”, que asesina “al otro” y lo totaliza en “lo mismo”. Este proceso dialéctico-ontológico tan enorme de la historia humana ha simplemente pasado desapercibido a la ideología de las ideologías (más aún cuando pretende ser la crítica de las ideologías): a la filosofía moderna y a la contemporánea posmodernidad europea.

(Ibid:63)

Como subrayé en un capítulo anterior, la denostación de la mismidad, en la obra de Reyes, encarnada en la nacionalidad, tal como se vivía en aquellos años, se contrapone tanto con la conciencia ética de solidaridad con los marginados de todo lugar, como con una conciencia histórica que extiende tal solidaridad a los marginados de toda época; sin embargo, como también apunté en su momento.

Puentes entre Ricoeur y Levinas

La relación entre el pensamiento entre ambos autores es, en principio, la de la influencia de éste hacia aquél, en la búsqueda por parte del autor de *La metáfora viva* de bases para desarrollar una filosofía integral y humanista, y de diálogo, posteriormente, como es común entre grandes pensadores que comparten una época.¹⁷⁹ *La Biblia* fue una influencia importante para ambos, con la diferencia obvia de matices entre *La Torá* y los textos cristianos, para el autor de *Tiempo y Narración*, un formado protestante y ambos como creyentes. Por otro lado, la diferencia más notable entre ambos, es que Ricoeur es un filósofo de la reciprocidad: busca al cabo una relación que reparte la responsabilidad y espera una respuesta del otro, una ética de la mutualidad. Levinas, mientras tanto,

179 Opus cit, en Alonso, A., 2008, pos. 4377-4632. Termina afirmando (aunque con un error de edición) que Ricoeur, de algún modo, “urbaniza” a Levinas. (pos. 4563). Ver: Castiñeira, Sebastián. (2013) “Emmanuel Levinas y Paul Ricoeur: entre la asimetría y el reconocimiento mutuo simbólico”, en: *Nuevo pensamiento*, Vol II, año 3, pp. 106-116.

construye una hipérbole filosófica sustentada en la asimetría, en la radicalidad de partir de mí mismo para expiar la culpa de todos y la carencia de los demás, particularmente de aquellos más necesitados, cuyo llamado a mi responsabilidad es apremiante, involuntario e ineludible.

En este trabajo, he acudido a Ricoeur para fundamentar una lectura de Jaime Reyes sustentada en la identidad, el erotismo, la conciencia histórica y la intertextualidad, todos ellos, temas que el autor parisino desarrolla en su extensa propuesta hermenéutica. El binomio testimonio-confesional del discurso poético del autor mexicano, sin embargo, precisa de otras fuentes para explicar el furor de un hombre en la posterioridad de una derrota violenta, en un contexto desesperanzador, desencantado de ideologías y militancias, mas aferrado de forma dolorosa a la resistencia como forma de vida y a la poesía como parte integral de aquella: por ello considero a Levinas un complemento provechoso en mi acercamiento al poeta, dado que los pasajes de radicalización, resistencia y memoria del desastre son prevaletentes en su obra. Por ello, he basado mi estudio en la constante de la resistencia, a partir de la eticidad, del llamado del otro, de la urgencia, más que de ese cierto optimismo que precisa un militante ideológico, político o religioso. Asimismo, para poner en perspectiva esta obra en un estrato más amplio que el horizonte nacional, pues, para atender no sólo la particularidad, sino también el afán por ser parte, para lo cual la voz poética invocó a Atenas y Jerusalén desde el Valle de México.

La omisión de Circe: El erotismo la poesía de Jaime Reyes

Siete

Este es un tema que se relaciona íntimamente con todos los aspectos señalados en este acercamiento, y está presente de forma notable a lo largo de toda la obra del poeta. Él mismo lo menciona más de una vez en la entrevista con García Flores,¹⁸⁰ como uno de los aspectos humanos sujetos a liberación, en su obra escrita, además de la reiteración y las alusiones, amplía cada texto de esa primera publicación formal, los re-compone e incorpora a una estructura sustentada numéricamente, siendo la figura de Circe significativa. Comienzo la disertación por la lectura del poemario de 1976, dada una estructura, que enseguida detallo, con una relación al erotismo de manera importante.

En *Isla de raíz amarga insomne raíz* hay una división de siete partes: a su vez, la primera se conforma de siete poemas; sólo dos de ellos —“Circe” y “Larva de la lujuria”— tienen antecedente en *Salgo del oscuro*.¹⁸¹ Esta constante numérica también se repite, sin ser un patrón, en la serie de textos llamados “La Tora”, y el autor recurre al siete de forma significativa en *La oración del ogro*, por ejemplo en el poema 7-VII-77 (p. 25); aun siendo una edición póstuma, *Un día un río* consta de siete partes también.

La primera de las siete partes de *Isla de raíz amarga...* se compone a su vez de siete poemas, de tono principalmente confesional, y en la cual leo en una relación con los siete pecados capitales, tema de catecismo, proveniente no de la Biblia, sino de interpretaciones de ella: su catalogación definitiva viene del siglo VII. La referencia más famosa al respecto de por qué son capitales —de ellos surgen pecados derivados—, proviene de Santo Tomás y, sin duda, su manifestación artística más insigne es *La Divina Comedia*. Es también un número recurrente en el *Apocalipsis* en un tiempo en que el fin del mundo estaba al alcance

180 García Flores, *Íbid*, 1978.

181 Si bien incluye “Salgo del oscuro humo”, texto homónimo de la plaquette, que es también reelaborado en *Isla de raíz amarga...* pero que inicia la sección II del poemario del 1976.

del hombre, sin precisar del universo ni de Dios para ello. De tal suerte, para el tema del erotismo, el poeta alterna entre cultismos y religiosidad popular, como apertura de su poema, vertiente por donde se decanta más mi lectura, más allá que por la de un cristianismo profundo.¹⁸² Pero esa estructura de catequesis también connota la de forma lúdica la relación de lo sagrado, el trabajo y la transgresión, aspectos que relaciono en un paralelismo con los conceptos de Georges Bataille.¹⁸³

Recordemos, al respecto de esta estructuración, cuando Reyes afirma, en la entrevista de Radio UNAM, sobre que hay adecuaciones con ánimo de crear un producto más atractivo en *Isla de raíz amarga...* para las editoriales. Señala que para él, el poemario llegaba hasta “Expatriamiento”: eso incluye sólo doce poemas que podríamos dividir entre los primeros siete, hasta “Circe”, y el resto: una división claramente entre la confesión y el testimonio, de manera más gráfica aún que como quedó finalmente el poemario.¹⁸⁴ Por un lado, eso aleja la estructura en siete de una conceptualización más ambiciosa: es un libro fragmentario, pero ello no obsta para que en el capítulo que conforman los primeros siete poemas haya

182 Para una breve reseña i disertación de la historia de los pecados capitales, remito a: García Estévez, Moisés. *Pecado y amén: La moda como crítica social en el arte*. Tesis de Grado en Bellas Artes, Universitat Politècnica de Valencia, pp. 14-22.

183 Bataille señala que el erotismo, al unir en un instante la continuidad de los seres durante el orgasmo, se hermana a lo sagrado y a la experiencia mística; al movilizar la vida interior, pone en cuestión al ser. En su concepción del nacimiento del ser humano justamente cuando se establecieron las reglas que lo alejaron de la sexualidad libre y la pura instintividad para colocarlo en el trabajo organizado, el erotismo se ubica desde entonces en el ámbito de la transgresión y está hermanado, en este sentido, con el juego. Ver. Bataille, Georges. *El erotismo*. México, Tusquets. 2003, 33-52. A partir de lo anterior, y siendo, como explica el mismo Bataille en otro título, el juego responsable de la aparición del arte —un trabajo que se convirtió en juego—, la transgresión en literatura se emparenta con la transgresión erótica Bataille, G. *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2002, pp. 59-71.

184 García Flores, íbid.

un juego intertextual implícito en estos textos que sí formaban parte de lo que consideraba primigeniamente su poemario.

Si bien desde los títulos hay casos de relación con un pecado particular visible, no asumo una identificación plenamente biunívoca, sino de predominancias. La estructura funciona como un confesionario de un mundo en ruinas, y es menos una reflexión teológica o una búsqueda de redención que la salmodia con que el yo poético es capaz de hablar: el lector es el conducto arbitrario del exhibicionismo culpígena o cínico, más masoquista por momentos —revisemos la relación con Levinas— que catártico; también la estructura le permite pasar de lo atroz a lo litúrgico en el discurso. La voz es la de un penitente que, desde esta caracaza teológica, hacia el final de estos poemas capitulares se abre hacia otra visión: la de la literatura.

Desde el mismo comienzo de este poema, se establece la derrota como sello distintivo de todo el poemario, así como el carácter dialógico de estos textos aperturales. Con estos versos, se proyecta a la interlocutora como un elemento de importancia fundamental para la enunciación: si bien existe una realidad que testimoniar, el acto expresivo se dirige a ella. Se trata de amor trémulo y devoción.

1

Estoy dondequiera a la hora del desastre
porque contigo estoy, porque sin ti no estuviera.
Nada más a ti te amo, no estoy para los demás, en nadie estoy
si no estoy en ti,
raíz del miedo, agua derramada.
Yo soy el hilo de agua que ata las esquinas, los rincones,
las puertas de los que babeantes han descubierto entre cuerpo
y cuerpo pústulas enfebrecidas,
lagos sangrientos, y se han descubierto que atropellados estamos,
hermana,
muertos.
(...)

En la tercera estrofa versicular llama “hermana” a este personaje y define a ambos como “muertos”, mientras se atribuye purulencia, violencia y abyección. Al llamarla “hermana”, se ponen en juego una serie de sentidos significativos: en principio, el parentesco y, con ello, el incesto; enseguida, la pertenencia religiosa (hermanos en Cristo, por ejemplo) y, derivado de éste, la militancia; de este modo, el término engloba origen común (factor de la mismidad), pero también resuena transgresión, complicidad, culpa y compromiso (esto último, un factor de la ipseidad).¹⁸⁵ Dentro de su horizonte literario, es ineludible la alusión a Rulfo. La forma adversativa con que inicia la cuarta estrofa pondera que la hermana también lo regenera; ese don, incluso resurreccional, se pierde en medida que el poeta se le aleja, llevándolo a una caída en la conciencia permanente y dolorosa de lo circundante.

(...)

Pero a pesar de todo, contra ti, contra mí, a la semilla que eres
fecundado regreso.

A ti que eres, que estás cavando, que me levantas de la ceniza.

Alejarme de ti es recorrer y caer y regresar

con la garganta ahogada en el olor de amorosa gente dormida.

Con el olor de abrazos insaciables, feroces, tenaces.

(...)

¿Hay en estas estrofas una relación erótica con el origen del miedo? Así lo sugieren las evocaciones de intimidad infantil, acaso escenas de violencia doméstica que convierten a la voz poética y a quien se dirige como interlocutora en sobrevivientes y cómplices. Desde sus primeros poemas se muestra el erotismo en contexto, por lo que las menciones al incesto, a los juegos presexuales, a la furtividad, la prohibición, se ubican en escenarios de

¹⁸⁵ Retomo el término “agolagnia”, como la define Vicente Quirarte: “...una visión erótica, una sensibilidad perversa donde placer y dolor, amor y odio, ternura y sadismo aparecen combinados.” En Quirarte, Vicente. *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. México, UNAM, Biblioteca de Letras, 1990, 100.

techos de lámina, ruidos urbanos, cuartos precarios, alcoholismo, maltrato y pobreza, caracterización más que referencial, confesional y testimoniante.

Entonces, ¿por qué en el versículo primero le atribuye a ella relación con el desastre? Al releer la frase —esa coma— de manera más paratáctica, el “sin ti no estuviera” es un “además”, de modo que habla de gratitud por cuanto lo ha salvado; es por ello que se describe a sí mismo de esa forma, con la familiaridad de quien está frente a quien más lo conoce. Bachelard viene de nuevo a cuento —véase “Pero a pesar de todo ... fecundado regreso”—, pues la hermana encarna simbólicamente una suerte de “ánima”,¹⁸⁶ de modo que tangencialmente se va perfilando también una relación mayor en sus letras con la figura —también siguiendo a Bachelard— de la femineidad.

(...)

Irme de ti, estar frente a ti, que juegas a abandonarme, es ir
siempre hacia atrás,
quitándome las manos, saludando, corcoveando en el polvo de los
precipicios.

Amor que me levantas, que te esfuerzas en destrozar me,
río que si ahogas leche que derramas, mancha que no limpias,
alfiler que ya no alojas.

En el cuarto de los solteros te necesito,
te necesito en el calor de los cuerpos que levantas.

Entre la espuma, sal en mi lengua, gota en mi cuello, te busco,
grasa de mis ojivas.

He salido de tus manos y a tus manos voy, pues tú me diste la luz
y la oscuridad y la ceguera.

En el silencio de la mirada, rozándote apenas,
en ti he fundado mi hogar y supiste cómo crecimos, cómo fuimos
niños hasta envejecer.

(...)

186 Cfr. Bachelard, Opus cit, 2000, pp. 88-148.

La voz poética vuelve sobre sus pasos y oscurece la posibilidad de un sentido unívoco cuando recalca sobre premisas abiertas, oscureciendo de nuevo la lectura al retomar otras y obligando a asumir caminos alegóricos, más allá de una interpretación versal, por párrafos, fragmentos o por títulos: tal es el caso cuando dice de su interlocutora “pues tú me diste la luz, la oscuridad y la ceguera” y, acto seguido, vuelve a la alusión filial al señalar “cómo fuimos niños hasta envejecer”, para rematar con una declaración de abandono que atribuye a su propio egoísmo:

(...)

Y sin darnos cuenta hemos nacido para no saber, para encontrarnos,
para ignorar la amenaza de la muerte que lenta nos acechaba.
Y crecimos, ante mí creciste, amor, mi amor: desnudaste mis reglas,
apagaste mis hogueras,
y sólo me abandonaste cuando erigía inútiles paredes y trampas
sin razón.

La segunda parte de este primer texto presenta un tono más explicativo —no necesariamente esclarecedor—, como si el anterior fuera una prótasis y este segundo la apódosis de un discurso en soliloquio, si bien no monologal, pues es apelativa a una presencia ausente. La temporalidad se vuelve crucial: el “De entonces...” permite diferenciar a la “raíz del insomnio”, que ya es “agua detenida” —como versículos atrás era “agua derramada”—, para atildar su condición actual de muerta, y por ende que su presencia se constriñe a la memoria del poeta.

2

De entonces es que te conozco, raíz del insomnio, agua detenida;
de entonces es que sé lo que dejaste y ya no ignoro lo que fui.
Porque amo en ti lo que tienes de mí y de ti y de los demás
y esto no lo guardas ni lo tiras.
Ahora puedes decirme cuándo callar, cuándo taparme los ojos
y no dormir,
ignorar todo, pero a través de tus ojos he de ver y en ellos tendré

que refugiarme.
Ahora puedes reventarme, soy la válvula que desgastas, la mujer
que desprecias,
pero tu cuerpo y mi cuerpo están diciendo el amor que ocupan,
que nos restituye y nos devuelve íntegros a lo que somos.
(...)

En “y ya no me ignoro”, el adverbio temporal revela también la perdurabilidad del lazo que lo hermana con su interlocutora, un reconocimiento que se explica en el “Porque amo en ti...”, por lo cual continúa con el “ahora”, nueva condición que lo conduce a la subversión de sexos. Así, la interlocutora es dotada de la corporeidad erótica que posibilita la anagnórisis, tras la cual ya la voz poética puede enunciar una visión de su propio porvenir. Su evocación llega a las alusiones necrófilas, espectrales y perrunas: “Voy a desenterrarte siempre, hueso mío, fantasma en mi almohada”.

Reparo en la feminización a que el poeta es sometido, mediante un juego de roles que veladamente entrañaría una dolorosa misoginia en el arrepentimiento; asimismo, abona tangencialmente a la testimonialidad erótica del entorno, y todo ello converge en una homosexualización contextual —locativa y epocal—, consecuencia exógena de círculos concéntricos: de la amada y el poeta a su alrededor inmediato: “Entre hombres que se besan entre los árboles, a la sombra,/ y mujeres que inútilmente querrán penetrarse, sentirse fértiles,/ rezumar veneno (...)”.

En “Soy de los que no tienen paciencia y esperan” destacan en las primeras estrofas las menciones a la adolescencia femenina, a los autos de otro estrato social, a los fetiches —la muñeca en este caso, el títere en el anterior, en cierto sentido fetiches ambos— y, sobre todo, a lo muertos vivos,¹⁸⁷ lo cual resulta más significativo cuanto la voz poética se

187 Además de anotar que el tema de los zombis es hartamente popular en la cinematografía, si bien con antecedentes desde los años 30 (*White Zombi*, Halperin & Halperin, 1932; con Bela Lugosi y bajo la clara influencia de *El gabinete del Doctor Caligari*.), tuvo mayor auge desde mediados de los 60 en Hollywood, y en México desde principios de esa misma década (Ver, p. ej., *Santo contra los Zombis*, Benito Alazraki, 1961), siete años previa a la emblemática *La noche de los muertos*

describe en la ansiedad y la espera, evocación de la cruda: la imagen a la vez sinecdótica que prosopopeya —por la homonimia de la “muñeca bordando angustias”— lo resume.¹⁸⁸

(...)

Una muñeca bordando angustias bajo la cama,
tirabuzón de los días evadiendo espantos en las aceras: los coches
son rápidos y finísimos,
cortan en tijeretazos de colegiala las pieles reseca, las yodadas
gargantas
de moribundos sin esperanza.

Una muñeca de plástico bajo el ahogo bordando angustias,
el cielo un reguero de cuerpos decapitados y ciudades de ceniza.

(...)

La complicidad entre poeta e interlocutora tiene su origen en la infancia, en el propio hogar, llega a la pubertad —es ella la “muñeca bajo la cama”—, donde comparten “espurias azotaínas familiares” y “cigarrillos para la niebla” en “escondites”, complicidad que les hace compartir una vejez primigenia y que le merece a ella el trato de “compañera” —dicotomía de hembra y camarada de lucha, una forma de hermandad— que delinea la relación de la voz poética con una femineidad a la vez esquiva e idónea, en el contexto de la resistencia. De ese lazo perdurable, la voz poética se ase para no sucumbir en el presente:

vivientes, de Georges Romero, de 1968. Para una disertación sobre la figura del zombi en literatura y cine, ver: *La transformación del zombi en el género de horror/terror en el cine. orígenes y perspectivas*, México, Tesis, Universidad Panamericana, 2015.

¹⁸⁸ El “Fetichismo” desde una perspectiva erótica puede definirse como “*Cristallisation de la pulsion sexuelle sur un partie du corps, sur un objet, una attitude, une odeur ou une situation qui déclenchent le désir. Cette perversion découle d’un réflexe d’association faussé à la base: le plaisir n’est pas lié à une personne, mais à ce qui représente cette personne. Du portugais feitiço (poupée, maléfice) et du latin facticius (factice)...*”. *SM L’Encyclopédie du Sadomasochisme*. París: La Musardine, 2000, pp. 163-164.

Este lunes y todos los días contigo alaridos desnudándose en esa
casa desnuda todas las noches.

Tritura ese morral de escombros que nos trae el viento,
limpia en nombre del santo prepucio esa cañada en que has
dejado pezones sembrando látigos.

(...)

La confesionalidad llega a puntualizaciones temporales: la mecánica de la furtividad en una pareja adolescente y escolar; el morral, emblemático no sólo por el uso estudiantil, sino por el derivado de ser una prenda simbólica de resistencia, entre los jóvenes de aquellas décadas. Pero la voz poética de Reyes también alterna registros entre el tremendismo y la mofa —lo cual parece en ningún caso querer controlar—, dando lugar a imágenes inusitadas, explicables en la inteligencia de estar dentro de un discurso soliloquial que convierte a los lectores en escuchas involuntarios del delirio:

(...)

Bajo la casa tibia de tus senos primerizos ínfimos insectos
cosquillean a la locura,
hacen visajes a las cabras que depositan su miel en pacíficas
orejas vacunas.

Dices que haga mi amor fraternal, no sabes que soy el incestuoso,
el párpado de res adiestrada que sé dispones a amarte larga,
ilimitadamente.

(...)

En esta parte pasa del versículo al verso corto, para volver, con más claridad —que no lucidez—, como de un trance, a la descripción confesional de su amor, con alusiones no exentas de cierta ironía —del *Cantar de los cantares* a “Los amorosos” (“Soy de los que no tienen paciencia pero esperan”)—, hasta llegar a la sorna y el cinismo, cuando admite su condición incestuosa y el origen de una entrañable insania. La locura, su filiación: la desgracia de los desposeídos, a los que también pertenece, el parentesco con la desgracia.

(...)

¿Qué sienten los locos cuando buscan la paz y encuentran
pesadillas?

¿Qué hemos hecho para que un minuto de silencio se tiña con
gemidos?

Soy estos hornos crematorios bajo los pies,
soy esos hombres petrificados arrullando esperas que nadie
satisfará.

(...)

La súplica por no romper el diálogo connota un distanciamiento en el tiempo y el espacio que le lleva a preguntarse por la inquietud de la locura, por la atribución mortuoria del silencio. Define su espera como una inmovilidad ardiente, hasta que nombra a su interlocutora (“Blanca Idalia”). Aquí, termina por volver —marcado por las interrogativas— hacia su entorno, hacia la ciudad hostil y sus habitantes cooptados por un régimen policiaco: “¿Qué puerta puede abrirse en la ciudad cuando está llena de/ cárceles/ y cobardes hombres de trapo son víctimas y delatores a la vez?”.

Tras las invectivas, la voz poética re-junta los pedazos de su ámbito inmediato —el cuarto, la esquina, el barrio—, antes de un reconocimiento nuevo en que, si bien pondera su propia lealtad, no se diferencia, en el fondo, de aquellos a quienes desprecia por dóciles, salvo porque él persiste en la rebeldía, como a final de cuentas, para continuar en el amor, amando a otra que réplica a ella de quien partió su amor (“Estoy enamorado de alguien parecido a ti —no eres tú—/ y tú amas a eso con quien alguna vez me identificas —no soy yo.”), no obstante haya exhibido una insania concomitante de ese juego asincrónico de espejos. A partir de “Cada uno es leal a su manera”, el poeta lo admite, y la posibilidad del amor, tras saberlo, es cuesta arriba, lo cual pregunta en un retumbo retórico: “¿Que sienten los ciegos/ cuando quieren ver ese amor que la compasión está robando?”.

En el primer poema de esta serie, el poeta utiliza un discurso omnipresente y desde un punto de partida temporal, en sus primera y segunda partes, respectivamente; en el segundo poema, la marca temporal de inicio es hebdomadaria. En este tercero —“Y que el dios del vino nos acoja”—, la temporalidad abre con las horas, el ciclo del minutero que en la resaca se vuelve interminable y que va conformando días paranoides y asfixiantes. La

adolescencia es aludida, aunque por ausencia, en juegos presexuales que parecen rememorarse a causa de los ruidos ambientales, lo que conduce de nuevo a la oposición recurrente entre el encierro del cuarto con la agresiva urbe exterior.

(...)

Hay un largo túnel estrecho, sin compasión, donde tú me dejas
entre tus penas:

soy un largo túnel estrecho horadado por miles de ojos,
rostro de mujer, líneas de polvo, ojos y rendijas
atrás de un parabrisas la niña sueña y finge desmayos,
cuenta que el viento es una palabra dura aún no oída
y carecemos de aquella historia que ninguna abuela contó,
esta que vamos haciendo del sobresalto, los besos pánicos y la
enredadera de los besos inútiles.

En la tercera frase estrófica, el adverbio “Todavía” predice, en primera persona del plural, un porvenir de mayores padecimientos, mediante un guiño sobre la ineluctabilidad de la injusticia. No obstante la culpabilidad asumida por el discurso confesional, la voz poética se sabe no peor que los demás, con lo cual da pie a una serie de denuestos políticos sobre asesinatos, procesos judiciales, odio, clases sociales, urbanización caótica y, significativamente, amor por alquiler: incluso el amor es un cuesta arriba para un marginado, crítica que da a su discurso amoroso en estos poemas un contenido subversivo:

(...)

Todavía —¿antes de qué?— perderemos la cara cortante, la
demudada ignorancia
y no hallaremos —como en los tribunales— culpable para los
asesinatos
pues nadie podrá juzgarnos,
nadie querrá juzgarse.

(...)

El alcoholismo, el uso de drogas y el tantalismo vuelven su testimonio doloroso, lleno de altibajos entre el rencor y la culpa, de contradicciones, cruda y abstinencia, de ausencia y el abandono, estados emocionales desde donde maldice y señala, denuncia y exhibe el dolor, y que suelen llevar el patrón caótico de quien se embriaga, tiene cruda o está desprovisto de droga. En este texto, paulatinamente también se percibe icónicamente el irse embriagando, del título al versículo final:

Mírame con el odio de los ausentes, con la bilis de los asalariados
pero no repitas esos días en que te vas sin dejar recuerdos, sin
dejar huellas,
huyendo como de una tierra estéril, imposible de vivir.
Edificios ensangrentados, suicidatorios. Distribuidor de las plagas,
arrendatario del amor,
¿qué voy a pedir?, ¿a quién voy a tener por amante?
Falta contar los pasos que se hacen tanques dentro de la cabeza,
y los odiados pasos de los que no tienen límites.
Días ensangrentados, agónicos. He caído de todas las calles,
mi cabeza es un golpe pendiendo de la cuchilla.
Tal vez un día nos enseñe la lengua, tal vez alguien de veras nos
monte y destierre.
(...)

La referencia a los “tanques dentro de la cabeza” reflejan la situación, y afirman que el presente enunciado es consecuencia de ello; como ejemplo, la violencia doméstica y callejera que le rodea. Establecido el tono paranoide, el texto va de una imagen callejera típica —el nicho de la Virgen—, en que subvierte la bondad de María por la prosecución y el soborno, en contraste con imágenes intimistas de amores amputados, entre restos seminales, con una nueva sorna al chiste gastado: “En el cuarto de baño un pedazo de amor y la pasta dental bailan/ a latigazos/ esclavos recientes del error y el gesto no continuado, /”. Y remata con un versículo encabalgado, presagioso y culpabilizante:

(...)

Prevaricador, amatista, hoy amanecí correteado por presagios
que suben los cristales y destrozan escaleras. Ya no tengo cuerdas
para el estómago,
chillidos para el odio. Hoy amanecí enfermo en el espejo pintado
de todos los días
en que amanezco mutilándome. Guárdame alma mía, guárdame
(...)

Al adjetivarse “prevaricador”, el poeta admite autoría de un acto punible, y esto, junto con la mención mariana y las interpelaciones en forma de ruegos, van dando al texto un carácter de angustiada letanía. La ansiedad de estas imágenes lo separa de lo onírico e incluso de la duermevela: son imágenes de un insomnio tozudo, etílico, en este caso, cuyo dolor le hace expresarse furibundo y por entresijos, y que los pasajes crípticos tienen más relación con el caló, los códigos de bandas o carcelarios —con el habla, pues— que con aspiraciones de vanguardia o voluntad de oscuridad. En estos textos, se perfila como importante la distinción entre la oscuridad y la ceguera, de manera respectiva, esto es, a lo impuesto y a lo elegido, equivalente a la distinción que hace más adelante sobre quien “pide limosna y otorga miseria”.

Las alternancias y balbuceos dan lugar a un pasaje paratáctico y reticente en el que es importante la instantaneidad, en contraste con la predicción, el recuerdo y ante la precariedad de la libertad, el espacio propio y la vida misma; tan es así que, tras un versículo sobre el instante, en donde pide a la interlocutora que no lo abandone *a sí mismo*, la voz poética se da valor para salir de su cerco e, incluso, andar por las calles heladas, afirmación contradictoria: conforme sale de la cruda y reingresa en ebriedad, es más que creíble que vuelva a envalentonarse: tras la bravata y el atisbo fallido de tomar arrestos, la voz poética se victimiza.

(...)

y no me extravíes en la oscuridad y la ceguera.

Ten compasión, yo no sé para qué me servirán ya estas dos manos,
para qué este cuerpo que recogí del insomnio.

Mira, guárdame sólo un momento y ya, con eso es bastante.

Que no me dejes frente a la gente que pide limosna y otorga miseria.

Que no me dejes frente al miedo.

Hoy daré mi calor a la calle, se está muriendo de frío. Saldré de mi cuarto.

Me da risa ver lo que hacen conmigo y no sé que hacer.

Tal vez ahorque diariamente a mis hijas o ponga un retrato en la puerta,
tal vez me convierta cada noche en lluvia y traiga unas gotas a mi cuarto,
acceda a que me deshojen con ellas y ellas rocíen la cama,
cada hombre se lleve un pedazo de carne y años en peregrinaje hacia el polvo,
hacia el coraje y el fuego entre la lluvia.

Toca mi corazón. Míralo.

(...)

La temporalidad conduce en este punto a la especulación sobre sí mismo, al tremendismo de nota roja a frases sublimadas que parecieran de otro texto, mesianismo de la pobreza, una ironía hacia su propio discurso poético para retomar la incertidumbre del futuro por la certidumbre de lo que no está en sus manos. La actitud sardónica lo conduce a la acrimonia, a la conciencia de la soledad y, así, la lluvia nutricia de hace un par de líneas, ahora es lluvia ceniza.¹⁸⁹ Siguiendo esta lectura, el que ahora insulte a su interlocutora no puede resultar sino un acto incluso predecible, no sólo por un furor etílico, sino como una forma no voluntaria de confesionalidad, un síntoma de agresiones anteriores.

(...)

Polvo de casa vieja mi alma es un hogar que todos desertaron,
que nadie quiso habitar. Y por esto y por todo
un hombre agoniza colgado del foco, el agua fría del invierno en
la espalda
y las cenizas que no caen.

Toca mi cara. Mírala. Tú no puedes saber cómo estoy yo, eres
imbécil hasta la saciedad.

(...)

A cada versículo, la ebriedad aumenta —si bien el texto es pródromo, más que total intoxicación— y con ello, vuelve a esa imagen de estar asustado bajo la cama (puerilidad que ahora se vislumbra con mayor claridad como origen de su mal) y a la evocación —ya

¹⁸⁹ Es clara la imagen de la casa abandonada y vieja como el alma del poeta. Cfr. Bachelard, G. Opus cit., 2009.

mero dejo, sin posibilidad de cumplirse— de cuanto podría realizar si no estuviera embriagándose. El mosaico y la escuela desierta, sin referencia para el lector, resultan intimismos en balbuceos pueriles. Al final, recurre a un tono litúrgico que ensalza de forma irónica a la vez la religión y el alcoholismo, blasfemia que canta a la degradación: festividad de la identidad, semilla miserable de una eventual toma de conciencia, la pertenencia a la raza de los ebrios y los desposeídos, en una sociedad, al cabo, también embrutecida. Como en el poema anterior, culmina con una referencia a la ceguera. Asimismo, anticipa con la liturgia a la ebriedad —suerte de maldición festinada— a la temática de “La Tora”.

¿Para qué te sirve el silencio si nadie escuchará esa llamada bajo
el colchón?

Hoy podría bajar hasta el mosaico y la escuela desierta.

Hoy podría tantas cosas...

Esta, por ejemplo:

Salve entonces, creyentes de la miseria,

cantemos a los estómagos podridos y a las viejas bocas de la
degradación.

Cantemos a este amor que nadie pide,

a esta plegaria que nadie recoge,

y que el Dios del vino nos acoja hasta el vómito,
hasta la diarrea purísima y arbitraria de la ceguera.

Un contraste con los textos anteriores, “Amanezco decapitado, juzgado, roto”, desde el mismo primer versículo, es el de una placidez que evoca, por el co-texto, un viaje de drogas placentero: “Estoy colgado al borde del abismo/ y de los voladeros salen rostros hermosos, panales de incienso.../ Hoy es un bello día.”. No obstante, en el segundo versículo —oponiendo lo lumínico del día con el estado fragmentario de la voz poética— se muestra que el estado cuasi-contemplativo no basta para ignorar la precariedad manifestada en los textos precedentes —reitero: leo estos poemas como un capítulo— y que en éste aún prevalece, incluso podría hablarse de más lucidez sobre ella, si bien menor amargura.

(...)

Alerta como todos esos a quienes nadie pide nada y nada esperan.
Alerta como los hambreados y los purulentos.
Amanezco colgado en esa sábana que te envolvió,
balanceándome por entre el olor de tu sexo y mi carne que
 revienta,
estalla a latigazos.

 He ensuciado todas mis ropas, tengo limpio el cuerpo, te llamo,
te instruyo y me consumo: llaman los pitazos de las fábricas,
los despedazados ojos de vidrio,
las manchas de la abstinencia rodando elefantes en cuartos de
 trofeos.

(...)

Aunque el “como” da una cierta lejanía de testigo actuante a voz poética,¹⁹⁰ y de los que se infiere que es un texto diurno, sin ebriedad ni insomnio, acaso de satisfacción sexual. Obra de recurrentes contrastes, opone el cuerpo limpio con la ropa sucia y el del interior del cuarto con la amenaza de un exterior ajeno, en la explotación del trabajo y en la enajenación religiosa, como se desprende del versículo siguiente, el cual da pie a los delirios de atentados y liberación violenta.

(...)

Te llamo, te pierdo en ese grupo de mujeres en oración.

 Hay que dejar libres de cadenas los hocicos tenues,
hay que volar ese minarete presidencial y saquear los bancos.
Abrir, abrir la maravillosa fuente del deseo y que las niñas teman,
que ese avión degüelle todas las estatuas y los sexos inútiles.
Dar salida al odio liberador, generoso.

(...)

¹⁹⁰ Según Ricoeur, la narratividad, el reino del “como sí”, es lo que da a una dimensión temporal solo asequible desde la ficción a la existencia humana. Cfr. Opus cit., 2007, 39.

La relación del erotismo como parte de la resistencia política queda en evidencia en este noveno versículo, donde la voz poética camina de la transgresión política a la sexual, para, en el décimo, confluir en el odio “liberador, generoso”, que en el siguiente versículo expone como un asunto personal, más allá de lo colectivo, al punto de mantener el deseo de ser provocado — “Por ejemplo yo/ tengo tanto que no podré soportarlo./ Me es intolerable que nadie me provoque abiertamente/ y no estallen los belfos de la soldadesca vergonzante.”— y de que sea preciso que las fuerzas armadas intervengan, lo que, en un sentido confesional, transfiere el adjetivo “vergonzante”, no sólo como referencia a la represión militar contra la población, sino como la dolorosa admisión de no estar luchando la voz poética en forma violenta.¹⁹¹

(...)

Intolerable. Eres capaz de entregar todo el amor a un desconocido
y no tienes para mí un minuto de tregua, un saludo para la
confianza y la fecundidad.

Pero no quiero la tregua.

Yo soy este que levantas
cada mañana cayéndose de amor y borrachera,
cayéndose de odios y labios desamparados.

(...)

¹⁹¹ La relación del odio con la represión sexual sugiere el influjo freudiano; una lectura bien conocida por esos años era precisamente *La revolución sexual* (1985) de Wilhelm Reich, filósofo marxista que postulaba la represión sexual como origen de la mayor parte de los males sociales, su manipulación por parte de las fuerzas conservadoras y “reaccionarias”, por lo que, en consecuencia, la liberación de la vida sexual sería un deber revolucionario Reich, Wilhelm. *La revolución sexual*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1985. Esta obra del austriaco es incluso anterior, y más radical que las posturas de Herbert Marcuse, quien señala que la civilización, en su deber de reprimir los instintos sexuales, fortalece los instintos destructivos; el confinamiento del erotismo a la reproducción ha sido una forma privilegiada de esta represión en la civilización judeo-cristiana, Cfr. *Eros y civilización*. Madrid, Sarpe (trad. Juan García Ponce), 1983, 27-35. Ambos autores son relevantes, en tanto que sus ideas eran muy difundidas durante los años de oficio de Reyes.

La lucidez de estas frases se hace lúdica —tanto en el sentido del juego, como en el incendiario de los ludistas—, y las díadas dialécticas exterior-interior y sociedad-individuo se vuelven tanto más claras, cuanto más álgidas: así, en el versículo doce, cuando deriva “Intolerable” ahora hacia lo particular, como reclamo de noviazgo, infidelidad y complicidad, los requiebros ya resultan característicos de esta serie apertural de poemas.

La intoxicación alcohólica se manifiesta como una forma suicida de resistir, que supone también la conservación de la rabia, ante la perspectiva de la enajenación por amor, trabajo o renuncia a la lucha, de tal forma que se convierte en una seña de identidad en la voz del poeta; esa renuencia a claudicar confronta al deseo erótico con el deseo de salir del aislamiento y dejar, de este modo, la resistencia: por ello, festeja su soledad, con un desdén sardónico de quien nada tiene; por ello, expone la deuda infamante que implicaría el olvido y el perdón, ante tal situación de sojuzgamiento y de indiferencia generalizada, al mismo tiempo que esboza una imagen sobre el comercio de pasiones y de honores que conduce a la venganza —de la novela rosa a la nota roja—, ambientado en las vecindades y cuartuchos. La felicidad es vista como una fuga y el odio como un patrimonio.¹⁹²

(...)

Pero qué bueno que nadie me socorra. Posiblemente
si contrajéramos una deuda de sangre, esa líquida
y caliente de tu boca,
habría que irnos pagando paso por azotehuela por cuartos
infernales
una a una todas las comisuras de la ofensa,
sin excepción los pasos inseguros y las volteretas de la venganza.
Posiblemente.

¹⁹² Bataille señala el paso decisivo del animal al hombre, en cuanto a la prohibición del erotismo, con el fin de instaurar el trabajo, de lo cual deviene el impulso de la transgresión. Locus cit., 2003, 33-43. Foucault, en otra perspectiva, ilustra esa prohibición en su fase de confinamiento de la sexualidad sólo para fines reproductivos en la historia de las sociedades europeas. Ver. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México, Siglo XXI, 8-11.

(...)

Así, en un par de largos versículos, evoca la noche urbana, con sus peligros y sus pudores al desnudo, como ropa íntima que tremola en azoteas. En ese momento el poeta, como parte del pueblo que bosqueja, se distancia de este mediante la burla, y exhibe un basamento católico —que se enlaza con las rezadoras de líneas anteriores— y la compañía ocasional y fugaz de algún amigo ajeno a su lucha, de alguna joven de rebeldía intermitente, donde de nuevo opone la relación amorosa al compromiso de resistencia que ha emprendido, entre tumbos de alcohol y desesperación. Tanto el oficinista como la “estúpida niña” deben ser contextualizados en la posterioridad de los sucesos de 1968 y 1971, o sea, en la indiferencia política, la cooptación o la claudicación. El juego de burlarse y ser el burlado es otra forma de la dialéctica yo-ellos, también de la díada interior-exterior.¹⁹³

(...)

En la noche de abiertos compases, entre los susurros,
cuando canta el alaba y la voz se deshace regresan al descanso
los merodeadores,
dan la salida los desvelados y las calles se encalan de inútil ropa
sucia y vieja.
Señores infectos, hijos retardados,
maletas de costras presurosas se levanta del cemento e incendia
las estampas,
asfixia de fétidos olores. Y es la hora, la hora de ensayar mi burla,
misal de cuentas vivas quemando cicatrices que no cerrarán. Y
si alguien me acompaña en la burla, si algún oficinista
descarriado,

193 Estas alusiones en la poesía de Jaime Reyes hacia lo que Herbert Marcuse señala sobre los sujetos “administrados”, enajenados por la consecución de placeres particulares obtenidos mediante la técnica y el sojuzgamiento del trabajo, lo que impide la liberación de sí mismos y de sus amos, en un contexto de militarización mundial Marcuse, H. *El hombre unidimensional*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1996, pp. 276-286. La primera edición original es de 1954 y existía una edición castellana desde 1965.

si alguna estúpida niña placenta de revolucionaria fin de semana,
si, digo,
si pasa esto o me revuelco en último estertor de inmediato me
condoleré del burlado.
(...)

El hecho de que, en el versículo final, la ausencia de la segunda persona descienda a su cuarto y se convierta en mueble, depositario de los recuerdos, es una variante de auto-flagelación, connota que la claridad de este poema, incluso su aparente lucidez, es una manifestación de ira contenida.

(...)
Esa rosa innecesaria que baja de tu cuarto, ese mueble en que
te has depositado
con el enojo y la furia de tus sonrisas, esa cara que te levanta
sin abrigar
¿no son acaso muecas robadas al insulto y a los dulces, largos
alaridos?
Qué bueno que hoy no te encuentre. Incluso podría matarte.

El dolor, el temor y la duda constituyen una forma de relacionarse con el exterior como una precaria defensa del yo, y un odio asediado al que el poeta se rehusa a renunciar, como al amor, sólo que a éste no de buen grado, sino de manera dolorosa y paradójica. En el poema “En el sueño amanezco, navego sin fronteras” esto es así desde el momento en que da una razón para persistir en ello, con lo que coloca al amor desesperanzado también en el terreno de la resistencia, en este caso frente a su propia opresión alcohólica en, ciertamente, los que son quizá de los versos menos logrados de este poemario, si bien hay algunos elementos relevantes, en cuanto al carácter de la voz poética, como la ampliación temporal, respecto a los textos precedentes al dimensionar progresivamente su estado en meses.

En el sexto versículo, el poeta confiesa con candidez las sinrazones de su desamor. La relación tormentosa se pone de relieve que no es con una mujer, exclusivamente, sino además con la preeminencia del amor, su encarnación, su carácter de intruso: es, más

concretamente, una lucha con la ausencia y la abstinencia, con la sexualidad misma. En el mismo largo versículo, alude a un conflicto armado como una solución radical, aunque deseable, ante el padecimiento erótico, derrotado y en resistencia, velado paralelismo de un pensamiento político radical; a la par de esto, la revelación del desamor lo acobarda y le impele a pedir la paz que unas frases atrás pugnaba por abolir.

(...)

Hocico desorbitado, piel tensa goteando fantasmas.

No sé, yo no sé, es tanto que ya no sé lo que me falta.

A veces encuentro lucidez para ignorarte,

pero luego te me echas a los pies como mordida a las hogueras

y es imposible soportarte. Sé quién tiene unos dientes hermosos,

quién una ametralladora bajo el brazo derecho

y derecho me duelen estos silencios, derecho me duelen estos

escarceos inútiles

que sólo llevan al tormento.

(...)

Aun en estos versos menos logrados, la imagen de la piel “goteando fantasmas”, en el quinto versículo, es de las más afortunadas descripciones de la cruda; el “Hocico desorbitado” se refiere a ser un “hocicón”; “desorbitado” se aplica en general a los ojos, como síntoma de intoxicación, por ejemplo, y el modificar a “hocico” —sinécdoque del habla— acentúa esa imagen de resaca tanto en lo visual como en lo auditivo. El cambio trae, no obstante, otro estado de ánimo y otro nivel de autocrítica, en el que sobresale la mención de la envidia; posteriormente, establece un salto temporal hacia el futuro y su promesa de satisfacción amorosa.

(...)

Sin interlocutores, sin mesa donde acodarme la envidia,
esta alegría torva.

El 21 de este mes, cuando yo chorree de tus piernas,

cuando me quemes como a esa toalla para tu decencia

y en ti agonice en ti sembraré un beso, dulce beso hecho de vino y

contracciones:

rociaré de ti mi cuerpo con vino rojo, beberé tu entrepierna
y te pondré armas al hombro, chivo al precipicio del caos,
de a maquina infernal e indefensa me iré tras tus manos que se
quedan sin mí.

Bonito que así fuera, como si de veras.

(...)

La futurización a corto plazo lo retrae de la femineidad abstracta a una mujer concreta y, con ello, retoma un discurso deseoso, de una vulgaridad altiva que es, en el versículo próximo, desmentida con humor y amargura, tras lo cual, a un nuevo cambio de estrofa versicular, regresa a la admisión del malestar.

Ahora estoy verdaderamente mal. No sé qué haré.

Saldría a la calle a mendigar,
pero sé que no hay una moneda en los bolsillos posibles
y afortunadamente aún no me pierdo: sé que los poseedores y
los agraciados
no están dispuestos a ceder en nada.
Me ha abandonado el último resto de arrojo.
Los alimentos me son indiferentes, me eres indiferente tú.

La admisión de la precariedad lo conduce a considerar la indigencia en las calles hostiles, de lo que se retracta con un dejo de dignidad, aunque también por saber, al cabo, que nadie querrá ayudarlo, lo cual conduce a una espiral depresiva en lo político —el arrojo— y lo erótico —la indiferencia—, consecuencia de lo cual se abandona al albañal del abandono y el deseo, que, con la frase final, imputa a la pareja ausente, con lo que da lleva tal relación ya a lo patológico.

De esta serie, es “Larva de la lujuria”, el sexto poema, en donde más claramente se evidencia esa relación de los textos con los pecados capitales. La cruda y el deseo mezclados ya es un rasgo de identidad en la voz poética. Ante la ausencia de la amada,

objeto de su deseo castrado, el mester de la poesía se vuelve una tortura, un sinsentido en que persiste por razón de la resistencia como fuego vital.

Ensoyado, silbando cuchillas en mi espalda,
dividido por cien navajas en mi entrepierna,
mordido por mil gusanos en los testículos te absorbo,
hago contigo mil tiras de papel y te horado,
perforo tu rostro y surco tu vientre,
soldadura en que trechos de sombra
diariamente han parido mil carcelarias divirtiéndose
a costa de moribundos poetas.
(...)

Mezcla de dolor, deseo insatisfecho, memorias truncas, culpabilidad por sentir, deseo de no sentir y la impotencia de no poder huir conforma el erotismo de este texto, además de una velada certeza de que su amor es dañino, compuesto de furor y venganza, de remordimientos y violencia, expresados en imágenes lautreamontianas, como en el tercer versículo, que evocan a su vez pasajes bíblicos subvertidos.¹⁹⁴ El poeta recurre al presente histórico para saciar el deseo, pero cuando entra a la intimidad de la amada, lo hace como un río enfermo y violento —lo que anticipa a “Circe”, siguiente texto en la serie—, lo que, en el contexto de preservar su propia furia, es casi una imagen de felicidad, no exenta de dolor tampoco.

¹⁹⁴ Furor en estos versos que recuerdan a Lautréamont, sin duda conocido por Reyes. No es el único ejemplo: baste aludir aquí la imagen de las moscas devorando al poeta en el texto anterior. Cito a Bachelard: “Lo esencial será central la palabra en el instante agresivo, liberándose de las lentitudes del desarrollo silábico donde se complacen los oídos musicales. En efecto, hay que pasar del reino de las imágenes al reino de la acción. Entonces la poesía de la cólera se opone a la poesía de la seducción. La frase debe convertirse en un esquema de móviles coléricos.” Cfr. Bachelard, G. *Lautréamont*. México, FCE, 2005, 87-90. En parte, posiblemente por este aspecto, es que Alberto Paredes encuentra en Reyes una relación de Reyes con el Surrealismo, en cuanto al “erotismo antiburgés, que acaso es el corazón del surrealismo.” *Opus cit.*, 2004, pp. 15-23.

(...)

Corroído por encogidos gritos y alaridos, mutilándome,
pudriéndome en vida quiero arrancarte cementerios,
quiero no llorarte y quiero no morirte,
quiero no verte golpear el rostro contra el mosaico
y quiero no verte con el grito ahogado
y el grito de aceite y el grito de caída en la garganta.

(...)

Su recorrido destructivo como río desbordado corre por entre la gente y los poblados, por las esquinas y los recovecos urbanos, incluso por la especulación celosa, aún en tono litúrgico que alude a la multiplicación de los peces (con el doble sentido también del olor coital). Sin embargo, como ha ocurrido en poemas anteriores, la voz poética enmienda lo dicho en furor, para dejar la prepotencia en intención irrisoria —admitir que la devastación era el imaginario asociado al mero llamar a la puerta de la amada (golpear la espalda, imagen de furia, al mismo tiempo que de impotencia: un río enfermo y lujurioso, pero al cabo inofensivo por autófago, que muere de consunción arrasándose en círculos)— y, en seguida, en el próximo versículo, volver llanamente al ruego pueril que recalca en un “no puedo morir sin ti”, con el que dramatiza su amor a salto de mata.

(...)

Y entro en tu alcoba quebrado, incendiado de pesadillas,
azuzando caballos del diablo y ángeles degollados.
Y entro en ti siendo un río desbordado que arrastra casas,
decapita animales y está helado, enfermo,
cayéndose de las calles y el amor fusilar
y las dormidas tormentas de apagadas ventanas y violentas
destrucciones.

Y subo y bajo,
me rehago en seis peces arrasando campesinos fantasmales
y me pregunto quiénes te tienen, están en ti, en ti estoy,
en aquellos dos de la esquina como en ti, como en mí,

como en esos peles que a un día deparan el sufrimiento y al
siguiente el sudor
y la entrega, la alegría dominical y las turbadas sogas.
(...)

El texto da una vuelta de tuerca cuando confiesa que la interlocutora es la lujuria misma, “nombre de las tres bestias” que a su labor poética vuelve fútil, que lo feminiza y le hace, literalmente, parir ansiedad por esperar a la amada, en un discurso que recuerda al *Libro de Rut* y al *Cantar de los Cantares* de forma paródica.¹⁹⁵

(...)
No me abandones, no me dejes, no puedo morir sin ti.
Pero tú eres el nombre de tres bestias divirtiéndose a costa de
moribundos poetas
y yo invadiendo mis túnicas,
rasgando mis cabellos soy una muchacha parturienta
que en mitad de la noche enloquece al cargar con uñas y gritos
la higuera recalentada de tus muslos.
Pero tú eres el hermano verdugo y el hermano cola pinta
y el hermano uñas prietas, sabandija, piojo,
ladilla incubando nidos en mis ingles.
(...)

La feminización e incesto lo conduce también a rogar por el amor injurioso, infamante, a clamar por persistir en el pecado: en términos bíblicos, regenerativo, en términos sociales, innombrable y, en términos militares, una batalla perdida, un abandono que se completa en

¹⁹⁵ Es notoria la jerga freudiana como un trasfondo de contexto epocal, de ahí que mucho se3an literalmente chistes; las mismas alusiones al tabú, se perciben como el uso irónico de un metalenguaje. En tal sentido, la lucha interior de la voz poética refleja lo que señala Julia Kristeva sobre el freudismo: “A Sigmund Freud, un posromántico, el primero de los modernos, se le ocurrió hacer del amor una terapia”. Cfr. Kristeva, J. 1987, pp. 17-47.

el despecho, como una de tantas afrentas que el amante ha de sufrir entre el deseo y el desamor, las múltiples mejillas de una cara.

(...)

Tengo en tus manos mis ovarios, no me dejes, perfórame,
te doy mis huesos calcinados y mi sol, mi sed y mi sangre,
reconóceme, no me dejes,
te doy mi corazón apuñalado, mi jardín socavado por vigilantes
tropas,
no tengo más, guardaré mi cola entre mis piernas
y arrojaré dos mejillas de mi cara a la injuria y al ataque,
no tengo más, no tengo más, te pido, te pido, soy tuyo,
nada me retiene y todo me abandona.
También yo te abandono. Subo y bajo.

(...)

Las imágenes crípticas, como en el versículo en que recorre habitaciones oníricas, conlleva dejos de paranoia (“Deposito escamas y escondo armas en las almohadas”), descripciones de su entorno; aparejados reflejos de soliloquio que en sus evocaciones a una ausente semejara ser dialogal. A esta altura, a consecuencia de la degradación alcohólica — aparejada con la enunciación poemática— comienza el fenómeno de la animalización: reptal al vuelo para recalar en gusano carroñero, y luego a una reducción microbiana, como parásito del polvo y de la humedad; en tal estado, la voz poética establece una marca temporal con la llegada del día que hace ver lo ruinoso del paisaje como en una cruda, para rematar con una frase soberbia.

De abajo arriba y de derecha a izquierda
voy por las habitaciones apagando las luces y vendiendo al sueño,
apagando las luces y vendiendo al sueño estanques de limón,
trampolines de sal y terrones de lluvia.
Cansado de volar entre gaviotas me convierto en celo
y no soy más que un gusano rompehuesos, enterrador,
cascarrabias,

comemierda.

Asediado por mil gargantas floto en el hollín
y me adhiero a las goteras para dejar pasar el agua y clarificar
las ruinas.

Se está acabando el día y el sol dijo: Te heredaré un rayo de
temblores.

En esta serie de poemas, pareciera que a cada elevación lírica, el poeta se viera obligado a oponer de inmediato una vuelta a ras de banquetta. Tras los versículos anteriores —de por sí, contrastantes en registro de frase a frase— se auto-parodia de forma críptica, introduciendo un personaje inesperado —el “desovacráteres”— que animaliza en tierra su vuelo lírico, para culminar en una escena de vecindad, gesto significativo en lo testimonial, en la procedencia del poeta y en su compromiso, su poética.¹⁹⁶

(...)

Se está acabando el día y el sol dijo: Te heredaré un rayo de temblores.

Se están secando los pozos y el desovacráteres dijo: Te heredaré
una tabla de mi casa.

Todo se ha acabado y yo estoy aquí preparando el alimento
de humildes y diminutos reyes sin cabeza.

Caen ratones viejos sobre mí y las trampas se cierran atrapando
fantasmas.

Cucarachas enfermas sostenidas por apolilladas muletas
piden limosna encaramadas en las migajas del festín abandonado.

Aves de porcelana suspendidas, estatuas de sal,
vibran arañando los postigos rotos y recorriendo praderas
ahuecadas bajo tus manos.

(...)

¹⁹⁶ Sobre la animalización, remito de nuevo a Bachelard; alude a el animal, en visión de Lautréamont: “El instinto es una monomanía, y toda monomanía revela un instinto específico. La manera más rápida de describir una aberración humana es aproximarla a un comportamiento animal. El animal es un psiquismo monovalente”. Opus, cit., 2005, 124-129.

Tras ese descenso a ras de banquetta, revive su soledad paranoica, su miseria. La fauna del furor se convierte en objetos extraños por comunes, una estética de lo “bonito” que bajo el cariz de la voz poética se vuelve siniestro y hasta ridículo, como la imagen de las cucarachas en muletas o la de las aves de porcelana taxidérmica, que da lugar a una definición poética de la lujuria, sorprendente por su lucidez en la voz de un poeta joven: la lujuria está en la ausencia, no en el acto sexual; la lujuria es una punzada auto-infligida, un acariciante juego de muñones, una formidable erección castrada. La decoración de mascotas artificiales —autófagas— se vuelve fetiche entre miasmas y purulencia.

(...)

Nada queda de ti sino yo, sólo esto, nada más.

Cojo mi espada y me dispongo a ser asesinado. Miro cómo te
desvistes.

Entra aire de manos cercenadas tocando muñones.

Levantas con tus tenazas gatos de peluche y me adviertes: Quedan
unos minutos...

Después tus mascotas, fatigadas de ser caníbales, devorarán
fermentos,

inmundicias de bestias repentinamente enloquecidas.

(...)

El poema final de esta serie, primera sección del libro, “Circe”, Un poema intertextual compuesto por varios fragmentos en el que el poeta exagera y cierra la enunciación de una poética. Vale reiterar que leer estos poemas de forma serial modifica la percepción de cada texto, respecto de si se leyera de forma separada; sin el cotexto de los poemas previos, “Circe” pareciera un poema de lujuria preponderante: de manera serial, sin embargo, el sentido se enriquece. Circe, en este texto, representa el encierro en sí mismo y en la trinchera de la que se guarece del exterior, de forma tal que, aun cuando se adentre en las calles, va aislado —con el deseo como una suerte de lepra—, como con el cuarto a cuestas, isla ambulante. La identificación de isla y cuarto es clara y, por extensión, también

la cautividad en su propio cuerpo; la noción de que la deidad que lo mantiene cautivo vive dentro de sí mismo se confirma en una imagen de alabanza al deseo sexual.

1

Heme aquí, en tu vara, Circe, desnudo: estoy para que me tomes,
estoy;

estoy ahogándome en esta ignominia, en esta espera que me has
designado.

Rebotando en las paredes de este cuarto asfixiante, asfixiándome
yo mismo,

llevo por las calles esta hoguera de cuartos vacíos generando
vientres desnudos,

cayéndose a pedazos, rotos de lascivia, agusanados de impotente
ternura.

(...)

La alegoría de la insularidad, también desde el erotismo, es el recurso privilegiado por el que la visión poética de Jaime Reyes se proyecta y bifurca en testimonio y confesión. Establecido el desdoblamiento insular —el poeta, aislado, engendra dentro de sí a la diosa que lo aprisiona—, se establece un diálogo con su ánima y de ambos con su reflejo, en un movimiento tan complejo como las imágenes que enuncia —menciones al ser, al culo de un dios, eludiendo el hacer el amor por el “hacer fantasmas”—, y donde el corazón descende al sexo y la diosa que lo sojuzga sexualmente es una virgen desprovista de poder.¹⁹⁷ Dotado con los atributos del corazón, el sexo asedia, es decir, se proyecta hacia el exterior y ese movimiento de bombeo representa un contra-ataque cuyo resultado es que la abstinencia ahora ataca a la captora.

(...)

¹⁹⁷ Para Bachelard, el monólogo con el ánima exige una duplicación, de forma que “el doble es el doble de un ser doble”, por lo que cabe la expresión paradójica: “Estoy solo, por lo tanto somos cuatro”. Opus cit., 2009, 123-126.

Y, mientras, peces de fuego nacen en tus senos, crecen de ti, en ti,
están hirviendo en mis huesos y en ellos me hundo lenta,
irremisiblemente.

Y, mientras, soy, en esta facilidad de ser, el culo hirviente de
un dios despojado,
herido, haciendo con el amor fantasmas... Mi corazón a la altura
de mi sexo busca,
acecha, encuentra donde tú nada sabes, asedia en los rincones
el flujo,
el revenir de tu tiempo de virgen expuesta, desoída, lanzando
alaridos en los cuartos del deseo.

(...)

El adverbio temporal “mientras” dota a estas líneas de una sensación de simultaneidad en el presente histórico, de acontecer lo enunciado al instante de la enunciación. La imagen de la desesperación por esperar es una recurrencia al diálogo con Jaime Sabines, señalado en el segundo capítulo.

(...)

He aprendido a esperar, en ti he aprendido a esperar lo que sé
nunca vendrá, y espío
asediado, el momento en que has de darte, en que romperás,
hechizada,
el nudo de corrupción que desoyéndonos nos ata.

El versículo final del primer fragmento es no menos ilustrativo de esta dependencia mutua entre la captora y su cautivo: éste espera a aquella, sabiendo que no vendrá, espía cuando es acechado y ansía el momento en que la dialéctica revierta la balanza y, con ello, la cautividad de ambos ante la corrupción, término que si bien pertenece al campo léxico de la putrefacción, en esos años se detonó su uso como epitome del engranaje político mexicano: putrefacción que al ignorarse prevalece su ejercida esclavitud.

Circe con el cuerpo amaratado resurge,
sale cada día de la noche arrastrando sexos inútiles, horas inútiles,
tiempo corrompido.

Circe me lleva de la mano como a un gato, voy aromando de mí
sus vestidos,

dejándole mi cuerpo para su ocupación de resguardo.

El segundo fragmento clarifica que el cuerpo del poeta es Eea, la isla de Circe, quien escapa de los días —del tiempo profano— por las noches, cuando la espera y la abstinencia corrompen al tiempo. A su vez, la diosa también lleva a su isla, mientras su cautivo, reducido a mascota, le aroma sus ropas: una bizarra hierogamia.¹⁹⁸ La dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, en un vaivén entre lo universal —emblematizado en la paráfrasis del pasaje clásico—¹⁹⁹ y la confesionalidad individualizante de la voz poética, además del juego entre descripción interior y testimonio hacia el exterior.

198 Sobre el gato en dos pies encuentro dos posibles intertextos: uno de ellos, Popota, personaje de *El maestro y margarita*, pues era un gato que andaba en dos pies y lo tomaban de la mano, como en el texto de Reyes; si bien no tengo una evidencia de lectura del poeta al ruso, sí al menos está claro que hay recepción de Bulgakov en México desde aquel tiempo, pues en la *Revista de la Universidad* (10, 1976), Hugo Gutiérrez Vega publica “Mijail Bulgakov, la huida y el teatro soviético”, en el mismo número donde Jaime Reyes publica “Así he bajado a ti como un río”, *fragmento de Isla de raíz amarga...* (41-42), publicado ese mismo año. Acoto que esta publicación está ilustrada, aunque no se menciona al artista, además de señalar que también comparte espacio en la revista con Coral Bracho e Inés Arredondo. Otro antecedente es el cuento “Circe” de Julio Cortázar, publicado en 1951, donde la protagonista Delia —cuyos novios anteriores se habían suicidado— tenía don con los animales, particularmente con su gato que, al cabo, muere en muy crueles circunstancias. Cortázar, Julio. “Circe” en *Bestiario*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 101-124.

199 La esclavitud de tipo sexual se relaciona también con la feminización como imagen poética en la obra de Jaime Reyes, con lo que invierte el rol femenino en cuanto a la prostitución sagrada de la que habla Bataille, *Opus cit.*, 2003, 135-45.

3

En los pies de la guardadora goteando sangre, robando,
pulsando estrías de polvo en la cara de los vencidos, escupiendo
a los vencedores.

Heme aquí en la huida, en el destruir cuanto toco,
tocado yo mismo de este don inexorable que transforma cuanto
alcanza:

hueso de vieja gente viene a rodearme, viene a llenarme del pus
humano.

Pero yo no quiero, quiero decir que yo no quiero nada, que ya
nada me importa,
que soy sólo el torpe, ciego cuerpo en que las sombras del alcohol
te busca y se contrae violento, deseando locamente, prostituido,
sangrante.

(...)

Establecido el cuerpo del poeta como una maldición que lo aprisiona, versículos como el primero del tercer fragmento de este poema adquieren una nueva relevancia, sin abandonar la prístina fuente de odio a sí mismo. Por ello, quedarse en Circe es también evitar la destrucción que el poeta se atribuye inminentemente por el hecho de ser él mismo. Huida estática que es desvarío, dipsomanía y una frenético deseo de indolencia, sin lograr sino más degradación y un apego erótico lacerante.

He elegido esta larga senda del desvarío,
este invencible camino de agujas y vidrio y vicio en el que no
quiero perderte,
en el que me has encontrado para este recorrer de hormigas
mi cerebro,
para este punzar y no punzar y estar odiando ebrio de tu locura
y mi orina y tu lesbiandad,
Circe, poderosa, entrometida, concebida y sostenida tú en la
cólera y en el hedor de la putrefacción.

(...)

El cuarto versículo es revelador y de particular importancia para el asunto de la identidad, que trataré en un capítulo posterior: el poeta afirma que eligió ese tantalismo que lo mantiene en la locura, y la devoción a una deidad que le impide retornar a casa después de la guerra. En las líneas siguientes, hace evidente la diferenciación entre la altiva miseria que asume, si bien no elige, de lo heredado por su origen: nada.

(...)

Y el sueño como un torbellino de podridas encías quiere abatirme,
pretende nuevamente hacerme caer, destronarme.

No sabe que desde el primer momento y para siempre yo soy
el perdedor y que nada quiero ganar,
que así estoy feliz, que soy rico en este saco de cucarachas al que
me abandono pues nada poseo,
nada, y no he heredado, no es mía, no lo será en esta sucia tierra,
promisión de asquerosas ventajas,
ventanas desgarradas, cuerpos en rechazo, cuerpos en la ruina,
cuerpos destrozados.

(...)

Si Circe vive en su propia furia, si el poeta se aferra a no dejar ir su odio, establece también que el motor que lo mantiene en lucha es a su vez la mayor limitante contra ésta, inferencia de aguda autocrítica, producto de un confesionalismo continuado. Por ello, asume el sueño —aquí debe leerse como anhelo y, en segundo término, como evasión— a manera de una tentación a vencer para seguir resistiendo, aun cuando, bien sabe el poeta, se obstina en lo que parece una causa perdida.

Esta jactancia de que su cautividad representa una carga para su captora, se perfila una estrategia para vencer el cautiverio que le inflige de la diosa: negarse a huir, como negarle ese placer sádico de verlo resistir, entregarse a la cautividad, ahíto de nada desear. De esta forma se animaliza y domestica para ella. Esa sumisión abyecta produce una imagen onírica de potencia sexual —el río de lodo—, esperma destructor, pero al mismo tiempo regenerativo: un corazón que eyacula lodo.

Al rehusarse a escapar, la diosa, quien dependía de esa resistencia, queda desprovista de poder; de este modo, él mira lo que la ceguera de aquella le impide, sus extremidades amputadas precisan las de su cautivo y los confines corporales deshechos son la forma de ella para llegar al mar, en un juego de negaciones obsesivo que da cuenta, por un lado, de la mutua dependencia y, por otro, de la desesperación que esto conlleva. La pasividad del prisionero pone a la diosa, paradójicamente, en cautiverio también.²⁰⁰

(...)

Y estoy en tus manos, dejándome caer desde las cuerdas de los
ahorcados,
desde la babeante espuma de los que en el odio se buscan y
se encuentran.

Circe, la vengadora, la que corta la vida, la enlodada, me sostiene,
me vivifica, apura mi sangre y me rehace, soy el lechón que traga,
el pájaro que alimenta,
el ciervo que desata de las gargantas entumecidas.

Quiero volverme un río de lodo para cubrirla, quiero restituirla,
alimentarme.

Mi corazón a la altura de mi sexo está bombeando llamaradas
de esperma.

(...)

Los roles se invierten: el cautivo se convierte en la pesadilla de su captora. Mediante el acto de girar (hundimiento insular, remolino, o bien huracán) rompe el asedio y la quiebra; tras romperla, entra en ella —subvierte la relación interioridad y exterioridad— desolado por ciudades de su memoria. No obstante, a punto de concluir la eyaculación lodosa, Circe, en venganza, le asesta fieros golpes, obligándole a re-mirar las miasmas del deseo

²⁰⁰ Kristeva relaciona la dialéctica del amo y el esclavo hegeliana con el amor sadomasoquista, a partir de un pasaje platónico. Aunque la autora se sustenta en la naturaleza homosexual de la relación, la feminización como recurso poético en Jaime Reyes establece un juego enrevesado en su relación con la diosa-isla-prisión, misma relación de cautividad que su propio cuerpo. Cfr. *Opus cit.*, 1987, pp. 55-57.

descompuesto. Aun así, el poeta termina por escapar, ya no tanto de ella, sino de la lucha contra ella, aunque el precio del escape sea la locura.

Con motivo de la huida del cautivo, es la isla ya destruida la que se saliniza, petrifica y busca al poeta que escapa de ella, todo esto regido por la energía de la deyección lodosa que deja hueco el corazón genital del poeta, quien, ya vaciado, es lo único que pervive de quien lo sojuzgara, y en esa estela de deseo enfermo anhela ser destruido también, como él destruyó a Circe, por medio de su misma auto-destrucción: un juego de insularidades paradójales que parece quebrantar el determinismo mediante la sexualidad con la deidad clásica.

En cuanto a los pecados capitales en relación con estos textos capitulares, Circe, como emblema de la insularidad, se perfila como una clausura que deriva en la identificación con la soberbia que clarifica la lucha entre lo impuesto y lo elegido; por ello, las confesiones resultan catarsis como antecedente de la atestación: del alzar la voz como un lamento a levantar para asumir performativamente la capacidad propia.

Para cerrar este apartado, en la comparación de versiones publicadas entre *Salgo del oscuro* e *Isla de raíz amarga...* son tres correcciones menores, todas en el fragmento 3: en el primer versículo, eliminó un inicial “Heme aquí”, dejando como inicio “En los pies...”; más adelante, cambia “viejas gentes” por “vieja gente”, en la versión de 1976, y finalmente, elimina de la versión de *Isla de raíz amarga...* “la vengadora”, antes del “Circe” (que en la plaquette aparece en bajas) del punto final.

“La Tora” y otros poemas

El Eros ha sido tratado desde la individualidad, dada la estructuración de *Isla de raíz amarga* *insomne raíz*, con los primeros siete poemas del libro, que constituye la primera de siete secciones. Lo anterior permite mostrar, por un lado, un acto de composición autoral emblemático en su obra, y establecer finalmente que es un elemento primigenio de su

poética.²⁰¹ Más allá de menciones aisladas y fragmentarias, las secciones II a IV pertenecen a otro discurso, al igual que la sección VI, que no es del erotismo. Para este tema es fundamental el largo texto “La tora”, que constituye la sección V, y entraña una referencia intertextual explícita, no ya a un personaje, sino a un libro fundacional de una nación; si bien, como ya fue expuesto en el capítulo anterior, esto entraña una dialéctica identitaria, por ello destaca que sea asimismo una bisagra en la temática del erotismo.

Enfoco la importancia del texto en que el yo —sin dejar de distinguirse por la voz, es decir, por ser el testimoniante, de entre la masa— se subsume abiertamente en el nosotros, en la primera persona del plural, con lo que el poemario da un giro que termina de definir los lineamientos de esta obra, menos por su variación que por el nuevo contexto en que se enmarcarán los temas y recursos. Si para el poeta esta obra es ajena a su idea primigenia de poemario, para mí como lector es un complemento en la visión dual del testimonio y la confesión, por un lado, así como por la dialéctica del yo al nosotros.²⁰²

En “La tora” se da una variación temática temporal —como antes, mediante la leyenda de Circe— que abandona la inmediatez de lo cotidiano, lo epocal, y se tramonta a lo mítico, con lo que exacerba un presente intemporal, el testimonio histórico y la ruina de un tiempo sagrado.

Claro, pero clara y ciertamente en los cenegales y en la oscuridad ha de decirse se dirá
nos diremos el precio que esta no es la verdad y cerraremos los oídos, los ojos, la nariz
y los labios todos para no oír tras nuestros pasos las huellas de la resaca ni la escarcha

²⁰¹ Existe una antología, *El erotismo en los poetas* (ant. y sel. Alejandro Montañó), que ya desde 1972 incluye a Jaime Reyes como una voz erótica de relevancia en las letras latinoamericanas, ejemplo de poesía juvenil, en tanto es el más joven de los antologados, junto a poetas como Pedro Salinas, Tomás Segovia y Vicente Aleixandre, de España, Eduardo Lizalde, Jaime Sabines y Octavio Paz, por parte de México. El poema antologado de Reyes es precisante fragmento de “Circe”, de *Salgo del oscuro*. La edición está ilustrada con dibujos de Luis Chávez Peón.

²⁰² García Flores, *Íbid.* El poeta implica en el desastre que veía en la sociedad a partir del 68, y cómo una de las vías de salida de ese estado que lo alejaban ya del “nihilismo”, es precisamente el erotismo, necesariamente integrado en la dinámica social de su discurso.

el rocío silencioso nocturno bañando nuestras pisadas y semejando la altitud la rectitud la decrepitud de los fieles duraznos pudriéndose en las trojes y marcando inútilmente nuestro incierto paso (...) y por eso sentiremos como inútiles llamados los vuelcos en el estómago y la torturante rasgadura de los huesos, los fieles perros que caen en bandadas sobre los despojos ululando para no levantarse más y jamás dejar caer un grano de lujuria un segundo de insensatez de lúcido desorden con el que acaso habríamos podido cubrirnos pero que en cambio abandonamos fácilmente por el fácil lecho del estupro y la entrega, y ninguna puerta se abrirá, esto es cierto, las puertas se han cerrado.

(57)

La precariedad del colectivo que retrata en estos fragmentos —tortura, enfermedad, feracidad, huida— no inhibe la constante mención de hechos eróticos, no distintos de la furtividad y prohibición perpetua que ha evidenciado en los textos precedentes —lujuria naciente, abuso familiar y violencia—, pero el dejo mítico vuelve fundacionales todos estos elementos, por lo que, aparece del hacinamiento el tema del sacrificio, también en los intertextos, mexicana y judío.²⁰³

Y sí soy un hueso cariado un ruido nocturno el agua no viene a mis manos soy yo quien se la lleva quien ahorca sus pesares quien todo cree dar y todo viene quitándose pero ningún precio es excesivo a este sacrificio él ha cambiado el sendero de sus pasos el reciente hozar de la hierba.

Basta la presencia familiar del viento: esclavos royendo las camisas familiares el familiar estupro unitario la huella del lodo sobre las cosas. Y nada supera la pureza de tu sacrificio. (Tengo necesidad de un cuchillo para cubrir tus venas, para dilatarme como el humo. Cooperera tú con mi alivio.)

(59)

²⁰³ El sacrificio por excelencia en *La Biblia* es el de Isaac; en este sentido, el tratamiento de Kierkegaard sobre el tema da una perspectiva que abarca al patriarca, pero también a la víctima de una prueba divina. Si bien *Temor y temblor* es publicado en 1843, su influencia en el pensamiento del siglo XX es bien conocida. Hay una edición castellana desde al menos 1976: Kierkegaard, Soren *Temor y temblor—Diario del seductor*. Madrid, Guadarrama, 1976.

La Tora, el personaje de este poema, al margen de su referencia evidente, entraña todos los elementos de relevancia en la poética reyesiana: por momentos amante-niña, por momentos Giganta²⁰⁴ que subyuga y esclaviza, a veces es la ciudad, otra la tierra, en todas una femineidad totalitaria cuyo signo de identidad es, no obstante, la esterilidad, si bien no la total destrucción, pues pareciera que su fin es, justamente, el sojuzgar. Es a la vez única y múltiple; da sentido a una raza, un linaje de vencidos, un pueblo anti-elegido. En esta compleja dialéctica hay una negación a la fecundidad y la afirmación de un destino aciago; esto, asimismo, singulariza al testimoniante en relación con esta deidad, al poder dirigirse a ella, describirla, de aquellos de quienes proviene.²⁰⁵

8

Giganta, el origen, velozmente aturdida se desplaza en el aire desbocado esparciendo sobre la ciudad la ávida conquista del polvo sobre el negro oxígeno tragando a los hombres en bocanadas. Rostro en la lluvia tatuaje de incomprensibles signos. Y tú te desbordas sobre el cálido río alucinante, sobre el atrayente lecho que tus piernas

²⁰⁴ Es obvia la referencia al poema de Baudelaire. En ese sentido, haciendo un paralelismo con los temas eróticos de Jaime Reyes, retomo la afirmación de Bataille sobre la poesía baudeleraiana en cuanto a la elección de la poesía como un afianzamiento del “estar en falta” (en el error, bajo situación punible), como en la niñez, y que el erotismo es una “afirmación de la vida hasta en la muerte”. 1959, 27-35; 53-60. También serían intertextos del poema “La Giganta” de Salvador Díaz Mirón y sobre todo “Absoluto amor” de Efraín Huerta.

²⁰⁵ Sobre la veneración a la Gran Madre —sí, telúrica, pero en diversas culturas también relacionada el inframundo y a los cielos—, en cultos antiguos, cfr. Descher, Karlheinz. *Historia sexual del cristianismo*, Zaragoza, Yalde, 1989, 25-31. Por otro lado, La deidad de este poema, como alegoría, corrompe, tortura y prostituye, en la visión de un pueblo no .-elegido. En cuanto a la forma en que la sociedad capitalista orilla a los desposeídos a la economía libidinal, en condiciones obviamente de desventaja (cfr. Lyotard, Jean-François. *Economía libidinal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990), quien ilustra cómo la economía precisa de la reproducción de los sojuzgados no sólo para producir mano de obra fabril, sino, justamente, prostitutas (193-200 y 209-20), de manera tal que no tengan otras opciones, al borde de la supervivencia, pero cuidando no exterminarlos, como en el Sade de *Los 120 días en Sodoma*, o bien el *Saló*, de Pasolini, de 1975.

deforman para la recepción inevitable —el inevitable amor viniendo inevitable a tus manos.)

(62)

Bajo tal sojuzgamiento, las relaciones eróticas están marcadas por el abuso, el dominio y la depravación y la ya señalada identificación con la ciudad:

6

Mas aquel duradero amor
(cuerpo será convertido en ceniza
y restos de esta mortaja)
viento será
edificada ciudad
patrimonio de la ruina y la devastación.

No obstante, la diosa-ciudad al cabo resulta una víctima también, una enferma a quien se precisa rescatar y con quien el pueblo, y el poeta mismo, desarrollan una relación corporal, entrañable y ligada a la muerte, la esterilidad, la usura. y la promiscuidad. Los pasajes de sexualidad explícita van de lo ritual a lo coloquial, entre frases que se alejan del erotismo y resultan oscuras. Su fragmenteriedad es la de un conjunto relacionado por un factor exterior, no por un tema o autor. Un texto de experimentación a nivel poemático, diera la impresión también de un rompecabezas; al margen de ello, la disposición de la página en prosa y versículos, con lo que el ritmo se subordina más a la sintaxis regular que en los poemas donde alterna el verso y el versículo, permite lapsos más prolongados de la voz atemperada del poeta.

La Tora, de este modo, termina por ser un equivalente femenino de Cronos, una Coatlicue incestuosa a quien sus habitantes finalmente terminan por amar como una tortura, al grado de llegar a una identificación confusa de sí mismo con la diosa.

así supe de ella cuanto el horror sabe de sus males, y como ella tuvo el sabor de la marisma reventando sobre la vieja resaca de sus senos en la luz finalmente extraída de los ojos de un muerto supe cuanto de ella podía saber, mal de mí, ay, del mar salí, supe como las minas de sus labios y en sus labios me metí y supe, sí, cuánto, con qué poco

la fortalecía... tanto como el mar sabe las cosas de los marinos y el ciego sexo de los ojos endurecidos. Así, pues, ¿en qué lugar, Tora, podré hincar los dientes y saber que me rechazas? ¿Ahora de qué mano desvalida, de qué terror agazapado, Tora, dónde? ¿Bajo qué umbral? ¿En qué huella perdida? ¿En el regazo, en qué vientre habremos de encontrarnos? ¿Y cómo podemos saber quién eres tú y quién yo? ¿Cómo vamos a identificarnos? ¿Quiénes somos, después de todo, Tora, unos idiotas?

De manera que así como tú agonizas yo voy muriendo, Tora, pues como muero antes viví.

(86)

Como en los primeros poemas, la voz poética termina por liberarse; en aquella serie, mediante la alusión a una deidad que lo aprisiona, pero de la que escapa mediante la potencia sexual. Es la muerte inconclusa lo que parece marcar una liberación parcial, pero que se expresa ya no en la voz plural, sino en la voz del dialogante, de uno que se despide en tiempo profano, en léxico llano, de una orgía en tiempo mítico.

Para finalizar, la serie de poemas finales, sección VII, que se distinguen de los anteriores menos en lo temático, que en los aspectos estilísticos: con versos, a la par que el furor léxico se atempera, al punto de que aparece una especie de ternura amorosa —el erotismo de los corazones, del que escribe Bataille—, sin reticencia ni arrepentimiento, como si fuera un espacio íntimo, hasta ahora no revelado, incluso un tono secreto de sí mismo para sí: una voz que anticipa poemas muy posteriores, de su libro póstumo.

Piedra cristalina

A la orilla de tu sexo en llamas
Matorral ardiendo iluminado ardiente
Por él iluminados
Acampamos

Desde tu vientre
Desde tu sexo negras abejas vuelan
Se disparan hacia la arena de tu cuerpo
Extendido
Inmóvil

Tu sexo
Transparente moneda
Agua

Piedra cristalina de bordes renacientes
Abierta en la arena de tu cuerpo
En la que todo se hunde
Sin dejar huellas

Estos textos que clausuran el poemario son, por lo anterior, no un desmentido del erotismo acerbo, más un reducto de quien se despoja de la máscara de combate que es su propio rostro; por ello, ese erotismo atemperado predomina en esta serie capitular, aunque el resto de elementos de su temática sigue estando presente, de modo que la conformación de una poética situacional que los incluye en gradaciones diversas, lo que también indica distintos momentos de la voz poética. De acuerdo con aquella entrevista con García Flores, se intuye que tienen un carácter más de poemas sueltos y cuya función es completar la estructura capitular en siete, decidida por el poeta con criterios editoriales. De hecho, justo el que esa placidez momentánea que suponen varios de esos textos, se vea interrumpida —y clausurado el poemario— con un poema nihilista como “Alba”, provoca, citando la misma entrevista, que el poeta precise que ya no está de acuerdo con esa desesperanza que tiñe de amargura incluso a partir del Eros.

7

predecir, predecir mientras el árido tedio del que sin liza encarnar, mientras
dejarías, amor mío, me dijo
y ahora obsesionado vierte el mar
con largos dedos y cristales femeninos
a través de la gran campiña deslumbrante y soladera
—tu sexo, diáspora inclemente
—abierto, diáspora inclemente
—entre los dedos, aceite y arena, silo desplegándose
mi sexo, diáspora inclemente
si en los días

particulariza sobre esta influencia en Jaime, aunque para David Huerta, el poema de Reyes que más acusa de ésta es “Los derrotados”, aquel dedicado a Carlos Monsiváis, en la sección II de *Isla de raíz amarga...*²⁰⁷

Es *La oración del ogro* el poemario donde la politización y el testimonio llegan a un punto radical, también es un para-poemario que se manifiesta en fragmentariedad. Sin embargo, otros textos resulta pertinente revisarse en este capítulo, no sólo por menciones a lo erótico, sino en cuanto a la construcción identitaria de su voz poética, así como al notorio paso de los años de su voz poética: en algunos textos, el poeta se refiere a las “desarrapadas niñas” o a la “fresca impunidad” de la juventud, con lo que se distancia del erotismo juvenil y se coloca más como un avejentado observador o un memorioso que crea lo recordado. El uso del pasado simple refleja tal desapego y, en cuanto al contexto, las alusiones descriptivas de otros ambientes distintos a los arrabales también marca el paso del tiempo para la voz poética (si calcamos biográficamente, incluso el paso geográfico).

(...) En su mano el pan pericido y no en su morral en el que parecería traerlo, porque ahí nada más, seguro, la hora, la mugre, su destino, folletos, libros no muchos libros ni muy variados ni de preferencia, mejor lo mismo, y sin leer mejor, pues lo futuro siempre y en fin. Aparte: un peine de carey legítimo, una cartera muy usada, una bolsita de franela o de yute, y papeles, muchos, hartos, de color polvo, extensión y exención de sus dedos, que se irían multiplicando el otoño, que lo harían, y así como su natural abierto y amable favoreció que tan sólo un año hubiera de esperar la obtención del nombramiento de técnico último en el escalafón de las actividades que si la inteligencia fuera justa debería supervisar, paciencia y talento que poco a poco se fueron mostrando se unieron permanencia y saludos y destellos y obligada cortesía resultó para el camino por un lado y por el otro la ficción le permitieron encaramarse, también, y fue ahí el estruendo y la representación y las poesías ecológicas en el jardín florido y las poesías

²⁰⁷ Ver. Huerta, David. “Notas sobre la poesía de Efraín Huerta Idolatrías y demonios” en *Revista de la Universidad de México*, 126, 2014, pp. 6-17. Adicionalmente, David menciona, entre otros pocos, a Mario Santiago, Max Rojas y Orlando Guillén, como los poetas de su generación que fueron directamente influenciados por el poeta nacido en Silao. Villarreal también menciona a Reyes en su listado de los poetas en que la huella de Huerta es más visible; ver: *Amor, poesía y revolución en la obra de Efraín Huerta*. México, Editorial Oasis, 1987, pp. 13-32.

eróticas vendidas a siete pesos a las desarrapadas niñas a la salida de la escuela elemental a quienes diría cuando preguntaran cuando leas te enterarás.

(13)

Además, existen textos en forma de viñetas con escenas amorosas (29), en un contexto ya no de atrincheramiento, sino de reanudado activismo (32-33), en prosa entrecortada que connota prohibición y transgresión —contradicción resumida en la frase “Contención y lujuria” (33)— dentro de una relación evocada en el contexto mezclado, de texto a texto, con militancia, burocracia, sindicalismo, artistas y academia.

Entró y tomó en silencio y no sin esperanza el escándalo de su ignorancia de aquel tiempo, su torpe ambición, y la dejó crecer; paciente la miró cuando ella enferma; esclavo cuando ausente la poseyó. Fue un relámpago de corta dimensión su carne, un relámpago su largo cuerpo esbelto, un disparo el roce con que su solo movimiento desprendió la diminuta prenda, lo fueron el rumor de sus palabras, el monótono zumbido de su oscura abeja, la pintura deshaciéndose sobre el carbón de su rostro, las espirales de su cabello erectas, el sudor solitario y aceitoso del cine del que venía, el balanceo con que convirtió en un lecho de enmarañado pelo la madrugada, el ingenuo hundimiento en el sueño vigilante del que se sabe junto a un extraño, más fuga que gestos los dedos al tocar casi la piel, brasa las caricias, lo fueron sus palabras, un disparo: Tendré que bañarme otra vez.

(29-30)

14 años muerta luchó con todas mis fuerzas desde su cuarto al que la confiné es lo que puedo decir, que desde luego, que no la conocí. Perdonen que me vaya de lado, pero es necesario. Contención y lujuria en vano en el amasijo de la oscuridad. Misterio, frases de un evangelio al que me sometía cotidianamente, para el que me preparó. Imaginé hace mucho las piernas en las mallas espléndidas, sus colores, amarillo, verde, rojo, café, morado, y su carne presente como en este medallón que me desprende, girando, me comprende, me lleva, me abarca más de lo que me quiere. (...) Mientras el comedor creció hasta otra recámara, y otra perdió para siempre su sacro uso en forma ocasional. Ella para siempre nunca más deseada; odiada. Sorda para mí su voz desengañada antes de emprender el vuelo me llevó a recoger en los botes de basura la comida, luego a lavar los trastes, a fregar los pisos, a servir, y cuando terminó poniéndome el bonito uniforme azul cogí los lápices afilados para escribir este primer mensaje: Toda basura será consignada a las autoridades, al que siguió el dolor rojo semejante a la gelatina indeleble pero sin leche, antes de los truenos de bromuro en mi estómago y los rugidos repentinos por los que desconfiaban, y yo de ellos, hasta que vine y con su bendita sangre escribí en estas paredes Viva la Huelga!

(33)

El poeta intercala evocaciones eróticas de los personajes que retrata en viñetas y que ilustran momentos familiares álgidos —enfermedad, decrepitud y muerte, abandono—, con instantes intimistas de terceras personas, a veces identificados con nombres propios, con lo que el distanciamiento de la voz poética adquiere un relieve de confidencia escuchada al aire, de habla callejera. En algunos textos, esta apropiación del habla de los otros es transfigurada como por un dictáfono en la memoria de la voz poética, y en otros casi calcada de una fuente externa (una carta ajena encontrada o una conversación al vuelo oída); en forma tangencial, hay una relación erótica con lo espiado y apropiado como textos propios, pero es claro que si bien ya no hay desesperanza en la actitud de la voz poética ante el erotismo, supone una nueva subordinación a la urgencia ética del testimonio, proyecto concebido desde joven, y sin duda en lo posterior por él aquilatado largamente. Asimismo, resuena aquella caracterización de “cazador de voces” que hace Christopher Domínguez, y que tratamos en el primer capítulo.²⁰⁸

Suerte de reinención representa *Al vuelo el espejo de un río*. Evolución en el discurso, en temática, léxico y figuras. Para el tema del Eros, la admisión del amor como un elemento vital ya no es más una vía de fuga para la lucha política ni se le sufre por abstinencia. No hay distanciamiento con su postura anterior, sino la adecuación de perspectivas para quien los años de ejercer tanto el amor, como el oficio literario y la rebeldía, han complementado su postura vital y literaria. El compromiso con su presente también acusa el paso de los años, cuando incluye ya la evocación —reinención— de su propio pasado, distanciándose del presente asfixiante de *Isla de raíz amarga...* y el presente histórico testimonial de *La oración del ogro*.

Esa perspectiva temporal halla correlato también en imágenes urbanas menos crípticas —donde el habla popular es menos transpuesta, más incorporada a su voz propia, con menos temor a lo lúdico y sin detrimento de volver sobre las memorias de siempre que, en tanto voz poética, lo van conformando. Hay en estos versos mayor insistencia en los neologismos acuñados al calor del deseo, así como el uso del albur, de maneras más o menos veladas.

208 Locus cit., 1984.

El cuarto persiste como una extensión del cuerpo, un reducto para la resistencia y el amor, de hecho, en un verso se equiparan estas dos actitudes vitales (“en la oscuridad de oro/ de cuartos detenidos// quienes amamos la vida/ por ello la perdimos.”; 59), como antes el poeta comparó el descanso de los amantes con el de los héroes y a ambos con la pudrición (55). El río —emparentado así lo erótico a los desastres naturales—, el erotismo furtivo, en situaciones de asedio, el incesto y las situaciones de familia, la insinuación e incluso la datación relativamente precisa de los momentos amatorios o de deseo, ya identificados como rasgos recurrentes de su poética y que reaparecen, creando también con ello un eco de su obra previa, evidenciado en que este poemario, aparece en edición dual de 1985.

“De los estériles...”, de 1971, del que hemos apuntado ya en el capítulo segundo, de donde viene también el juego de la deidad o el libro sacro en minúsculas. Más allá de lo anterior, el que re-incorpore a Circe —aquella en minúsculas—, la cautivadora, la amante de la que se debe huir, ahora como impronta, pues omite su mención, conlleva a reducir el simbolismo aquel del joven poeta para enlazarse con la cultura occidental desde su islote, para reducirlo a una escena de desamor, a guiños de hoteles y *soft bondage*: juega con la altisonancia de su juventud, lo que apunta en parte al tono de su libro póstumo. Algo similar ocurre con el la mención bíblica de perderlo todo para al cabo obtener la gloria, similar al abandono a Circe, así como en otros momentos de *Isla de raíz amarga...* que conlleva una postura ética, mientras que en este libro su mención es el final de un discurso más hedonista, aunque estoico: amar es perder. No menos importante resulta de esa evolución, que la omisión de un término puede hacer de un texto, otro, además de una muesca en el calendario de su propia obra y se inscribe en los dejos metaartísticos que entraña emblemáticamente *La oración del ogro*.

Otro aspecto a mencionar a razón de este libro es que, esta vez, el texto final es un poema dedicatoria que a la vez que entraña un reconocimiento, en el tercer sentido que le da Ricoeur, y éste se da de forma erótica, casi como un acto de exhibicionismo, que conlleva a su vez un contraste con sus textos anteriores: estos son vitalistas, casi epicúreos.

(...)

el agua minúscula

gota de luz que se escande
para siempre en este perpetuo presente
de los demás de nosotros
hartos del hambre saciados de la cachonda
nostalgia.
A Carlota Villagrán.

Podemos decir que éste es el libro más predominantemente de hábito erótico, pues aunque también se acendra el revisionismo a sus propios conceptos, obsesiones y memorias, es en el cual la experimentación verbal se permite mayores momentos de juego, icónicos del erotismo gozoso en distintos pasajes. Por este poemario, Reyes obtuvo en 1983, el Premio de Poesía de la Universidad Autónoma de Zacatecas.²⁰⁹ *Al vuelo el espejo de un río* que el último libro que publicó íntegramente en vida Jaime Reyes, pues si bien dejó *Un día un río* casi listo para su edición final, no pudo verlo publicado, apenas por algunos meses; esto, además de los contrastes entre ellos, connota una autocrítica sostenida, aparejado con una producción exigua y la concisión de quien aspira a evocar y aludir, menos que a puntualizar y subrayar de forma obsesiva, característica ya menguante de sus textos juveniles.

No importa si llueve o se despierta.
Cuando entre coches
cruzaré como un remolino
cristalino, líquido
—y el agua sea, es
mineral aceite nocturno

el algodón de su cuerpo moreno de
la blusa transparente de su cuerpo
ligero y denso verde hará la oscura
la ropa, la gata

²⁰⁹ Ver: “Premio de poesía para Jaime Reyes”, en *unomásuno*, 26 de octubre de 1983, 17. El jurado se conformaba de Carlos Illescas, Armando Adame y preside Juan Bañuelos. La nota señala que en el mismo certamen obtuvo mención *Rey de bastos* de Orlando Guillén. Concursaron 98 trabajos.

recordar al olvido su llegada
flecha matinal, su aliento de cilantro
sueño que puso fin al sitio al mar.
(65)

La intercadencia en importancia vital entre el erotismo y la militancia política —que en *Isla de raíz amarga...* y en *La oración del ogro* son por momentos opuestos—, aparejada con una estilística menos exasperada, donde predominan versos más cortos e imágenes más amplias en lo óptico, que para el libro de 1999 se vuelve ya una voz en bajo volumen que, por ello, requiere de aguzar el oído.

Cuenta que no quiero hallar y me doy
que no tengo al dónde ir por lo que amo
ver si es posible dormir y la vigilia
grita que despierte y no que oiga
porque deshabita
busca dónde guardar de la furia
lado alado de los ríos
y de las ciudades y de las orillas.
(40)

En *Un día un río* se reiteran numerosas imágenes de su obra anterior, en evocaciones y rememoraciones que, intercaladas con experiencias nuevas, perfilan a una voz atemperada que remira lo vivido. Donde antes blandía una mirada irónica, ahora aparece compasivo; incluso, en algunos versos habla de salvar al amor (“y al tiempo”, pero eso es otra historia).

El abrazo de las oscuras
heridas encaladas
siega los tejidos y los campos,
los adioses intestinos de la copra y de la hiel,
las miradas febriles de esposas extraviadas
en deshechos brazos

si caricia niños de fósforo
y vientres en los que las desiertas bocas sembraron miembros de
trapo,
lodo y desesperanza
buscando ya restallantes venas que explotan inmundicias
y báculos sudorosos en las miradas de jovencitas parteras
sin mendrugo qué pedir —sustento del panadero ardores y
el hilo del insomnio tan delgado que un día
sin darnos cuenta de romperlo
(37)

Guía, rastrojo que se llevan,
cuenta de la soledad
no y tampoco
títere
llevado de fiesta en fiesta
lamiendo los huesos y las huellas
que eres el tigre, la iguana
bailoteando en la sal, en la lengua de los gusanos,
pero en esta danza de ciegos
y por más que hagas nada te va a levantar,
a salvar sino el amor y el tiempo
buscado que reflejara alguien que sostuviera
sin darte cuenta que cada quien debe
al más cercano almas el goce.
(39)

De hecho, en el aspecto de la representación literaria, también se percibe un uso más alegórico de figuras propias de la poesía indígena (VII, pp. 83-88), un trasfondo místico no matizado, como por momentos se lee en el poema “alba” del que se distancia —en aquella entrevista al menos veinte años antes—, y también en varios pasajes de *Un día un río*, lo que conduce de nuevo aquella afirmación de Alberto Paredes sobre que quizá una nueva voz de Reyes se asomaba, distinto de el resurgimiento que señala Salazar Mallén.

Anima y Animus

Como hemos visto, el tema del ánima, siguiendo a Bachelard, es muy presente en esta obra. El incesto, por ejemplo, es un tema que no puede tomarse de manera literal ni incluso llanamente psicoanalítica, pues, a la luz de la evolución de la voz poética respecto de lo erótico, y en relación con los demás elementos de su temática, propongo una lectura más amplia sustentada en la polisemia del término “hermana”: además de la acepción carnal y familiar, la hermandad se aplica también a amistades largas y cómplices, a la confraternidad religiosa y, en tal punto, por extensión, a la pertenencia a un clan de compromiso ideológico férreo, como una célula política.

El hecho de que recurra a la leyenda —“Circe”— y al mito —“La tora”— desde su primer poemario es un índice diáfano de la relación que adjudica a la femineidad con lo divino y lo terrenal, señal también connotativa de la tensión entre atracción, hermandad y subyugación hacia lo femenino, entre el deseo y la resistencia, que parece funcionar en paralelo a sus confesiones eróticas de juventud. El hecho de que La Tora por momentos parezca ser la Ciudad, que la interlocutora amorosa también parezca en ciertos pasajes un personaje colectivo, confirman esta visión de la femineidad en su poética, así como la profusión de personajes y voces femeninas, las alusiones a la Virgen y los recuerdos de familia.

La relación del yo con la sociedad muestra, asimismo, los efectos de la represión sexual, de que habla Freud, en sus dos vías: ontogenética (“el crecimiento del individuo desde la primera infancia hasta su existencia social *consciente*”) y filogenética (“el crecimiento de la civilización represiva desde la horda original hasta el estado civilizado totalmente constituido”).²¹⁰ Pero ha sido también claro que el lenguaje freudiano, como el marxista, en la obra de Reyes se muestran como cultura popular, como singularidad archipelágica.

A la luz de lo anterior, veo más relevante el tono reconciliatorio, en la evolución de su poesía con el Eros, pues esta armonía se debe a una disociación en la perspectiva del poeta, del Eros dentro de la enajenación que aparta de la lucha por la resistencia, sino como un complemento de esta. No es casualidad que en este tono también se dé una apropiación de la ciudad, una disolución del cuarto como reducto, del cuerpo como prisión, en

²¹⁰ (Ver Marcuse, Opus cit.:1983:34).

concordancia con el movimiento: la voz poética deja de estar atrincherada, presa en la isla de Circe, más cercana a la visión de Revueltas de la lucha como el paraíso al que podemos aspirar y lejos de mirarla como una condena o el sino; de este movimiento —como el *flâneur* de Benjamin²¹¹— exógeno, también se percibe una universalización en la visión de la resistencia. El erotismo termina por ser una actividad liberadora, y no una maldición instintiva; en ello, el paso de los años en la lucha y las vivencias amorosas son evidentes. La reconciliación erótica y hacia la ciudad en las letras de Jaime Reyes se convierte en una conjuración del odio como dogma para la resistencia, trasvasándolo a la asunción de un derecho a la plenitud, una renuncia a la auto-impuesta renuncia. Al cabo, no existe una claudicación, sino la nueva perspectiva de un estado post-catártico y el apaciguamiento del furor, sin cesar la lucha como misión vital. En tal sentido, el que el poeta retome mitos y leyendas sobre deidades y libros sagrados para bosquejar a la vez la lucha erótica interior con la lucha política al exterior de la sociedad —por mediación del cuarto como reducto e icono del aislamiento, a través de la confesión, el testimonio y la denuncia—, es una forma de universalizar en símbolos literarios una problemática personal y también una forma de purificación del Mal —asunto universal— dentro de una conciencia radicalmente laica y situada siempre en su aquí y en su ahora. En tal sentido, resultan esclarecedoras las palabras de Julia Kristeva sobre literatura y abyección:²¹²

Las diversas modalidades de *purificación* de lo abyecto —las diversas catarsis— constituyen la historia de las religiones, terminando en esa catarsis por excelencia que es el arte, más acá o más allá de la religión. Desde esta perspectiva, la experiencia

211 Si bien el *flâneur*, según Benjamin, es un producto de las ciudades modernas —particularmente París— del siglo XIX y tiene relación con una nueva forma de paria y de deshumanización (Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid, Ediciones Akal, 1985, 421-457), aquí lo utilizo en un sentido más cercano al “deambular” que menciona Bolívar Echeverría, opuesto al estado de atrincheramiento de sus primeros poemas, aun en una sociedad posmoderna como aquella sobre la que la voz poética de Reyes testimonia al final (Ver. “Deambular” en *Debate Feminista* 17(9): 237-244, abril de 1998).

212 Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México, Siglo XXI, 2006, p. 27.

artística, arraigada en lo abyecto que dice y al decirlo purifica, aparece como el componente esencial de la religiosidad. Quizá por ello está destinada a sobrevivir el derrumbamiento de las formas históricas de las religiones.

Finalmente, en otro sentido, cito a Huberto Batis, a propósito de Bataille y el erotismo :
“Literatura, una vez más de catarsis; escribirla, leerla. ¿Por qué escribe usted tales obscenidades? ¿Por qué las lee? Para no volverme loco. ¿Por qué las traduce? Para liberar a la humanidad.”²¹³ En la poética de Jaime Reyes no hay liberación posible que no pase también por el erotismo y connota a su vez un aspecto epocal en la poesía mexicana.

²¹³ Batis, Huberto. *Estética de lo obsceno (y otras exploraciones pornotópicas)*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1983, p. 60.

Conclusiones

La obra de Jaime Reyes es fragmentaria en principio y por hecho; como un característica estética, una asunción y perseverancia, lo que es perceptible a nivel de libro, pero lo es más aún mirando la obra publicada y tras la revisión del archivo. Si sus poemarios comparten un punto en común es su carácter recopilatorio, del que sus partes publicadas ya tenían preminencia para su inclusión ulterior en los libros. No obstante, hay evidencia de que concibió distintos proyectos de poemarios, por información de notas de prensa previamente referidas, hecho que constatamos en el archivo y que mencioné en los dos primeros capítulos.²¹⁴

Eso no quiere decir que hay una carencia de estructura ente sus partes, pero si el poeta aspiraba a esa pomeario de unidad mayor, lo que implicaría apego a la tradición de la poesía mexicana —de López Velarde a los Contemporáneos, hasta José Vicente Anaya, Octavio Paz o David Huerta—, y, en tanto, el poeta quería formar parte, no marginarse de la comunidad poética, esto quedó al parecer en inconclusión; a su vez, esta característica contrasta con la acusiocidad obsesiva en la corrección de los textos, la acumulación de borradores a través de los años y el uso de diversos métodos para componer, así como guías de creación quizá demasiado ambiciosas: apostar por la poesía testimonial; incrustar un largo poema en prosa densa y dolorida con otros fragmentos; expresar denuestos nacionales

²¹⁴ Remito a la entrevista de García Flores (Locus cit, 1978), donde él mismo poeta habla del carácter antológico de *Isla de raíz amarga...*, así como a “La sarna de dios”, que menciona Salazar Mallén (Locus cit, 1986), al proyecto “Retrato de sociedad” (Ver nota al pie 71, sobre publicaciones parciales de *La oración del ogro*), y al compilado de archivo “Ampara”, mencionado en el segundo capítulo.

difíciles de olvidar o componer textos sin una sola palabra propia, además de correcciones que alteran en muy poco un texto primigenio a lo largo de muchos años, de entre aquellos proyectos que tenemos evidencia publicada o documentada.

Esta inconclusión tiene, empero, una razón distinta cada vez: fuera por la eventual aceptación de ERA por publicarlo, como en *Isla de raíz amarga insomne raíz*, mientras que esa incorporación de elementos disímiles es parte de la proclama y la provocación que entraña *La oración del ogro*, aunque tampoco éste puede considerarse de una fragmentariedad estructurada, es al menos dos proyectos distintos, y varios de sus fragmentos publicados antes que el poemario. Como podemos ver en el segundo capítulo, también *Un día un río* es fragmentario, pese a componerse ex profeso para un certamen y, sobre el mismo *Al vuelo el espejo de un río*, presentamos borradores de algunos de sus textos que datan de al menos 15 años antes de su publicación póstuma.

Lo anterior hace cuestionable una coherencia ulterior al interpretar la totalidad de sus libros, fuera de la evolución notoria en tiempo vivencial de cada uno de ellos: es un poeta de partes, no un poeta de totalidades; de hecho, si *La oración del ogro* pueda ser visto como un libro-concepto, tomando el término del rock progresivo, es justamente a partir de lo ditirámico, en tanto iconismo de la coloquialidad. Un libro que es más un no libro, poemas que no lo son, pero deberían ser, una provocación a la crítica, desde los márgenes sociales, sobre qué es un poeta, un poema, el autor, en ese justo momento del cristalazo de su publicación, si bien, desde dentro del círculo poético de la comunidad a que *arduamente* pertenece. Un libro que es varios y que también linda con el guión de un espectáculo, es decir, que está en el umbral

de lo performativo y de lo meta-literario, de lo artístico, más que de lo estrictamente “poético”, en toda su vaguedad, acotado por las polémicas de su tiempo.²¹⁵

Así, parte de la irregularidad conforma una visión estética, de la que el poemario de 1984 es el culmen, en el contexto de la poesía mexicana de su tiempo; además de un pragmatismo al momento de atenerse a criterios editoriales o de certamen, y a la oportunidad de publicar en revistas de su interés, aspectos que tenían preeminencia sobre el concepto de unidad conceptual, a nivel poemario. Al nivel poemático si podemos hablar de un desparpajo calculado que en principio se enfoca en atenuar una intención primigenia, a través de la propia visión sobre el texto a lo largo del tiempo. Las correcciones que documentamos difícilmente tienen que ver con perfeccionamiento formal, sino con la composición adecuada a una singular lírica bajo criterios no definidos por formas canónicas, con limitado juego de la página como espacio, con el influjo de la lectura en voz alta que deriva ya en el apego a un recuerdo coloquial que deviene palimpsesto, o la amputación de un largo texto para quedarse apenas con un fragmento del original. Modera la redundancia, sin renunciar a ella —con ello, la anáfora—, así como la corporalidad, en algunos casos la sintaxis y, con ello, la legibilidad gramatical o narrativa.

Entre conciliar la inconclusión y la disimilitud, con la obsesividad y acusosas correcciones que señalan varios críticos, algunos quienes incluso lo atestiguaron y lo que a su vez confirman los documentos, me inclino por creer que había además una tensión interior entre su voz poética y la concepción auto-crítica de un poemario:

²¹⁵ De forma constante, de la fotografía, el teatro y la música, hemos documentado su relación con otras artes y, de forma privilegiada con la ilustración, en una suerte de aspiración ecrástica, si no en la creación o la temática, sí en el acto de publicación, o en la noción performativa de componer para la lectura en voz alta. Sobre la coloquialidad, cito de nuevo a Castañeda, Eva, *Opus cit.*, 2004 y 2007).

al cabo, ganaba la voz; las correcciones que mostramos en el segundo capítulo muestran cómo después de años o semanas prevalece el tachado de elementos como recurso de edición privilegiado y que textos con varias correcciones en distintos años aún no eran considerados para su publicación, como sí lo fueron textos reconstruidos de publicaciones previas —en un linde teórico con lo no inédito—, textos dedicatoria y algunos a mi juicio menores que otros no publicados, y colocados por el poeta en el mismo folder de preparación para un poemario. En contraparte, la existencia documentada de proyectos de poemarios, confirman que no le era un concepto ajeno.

El afán del poeta por publicar lo he interpretado en tanto una suerte de fe en la palabra escrita, en la fuerza de la poesía y en la comunidad artística como una fuente de resistencia, si bien minoritaria y también insular. Para él la marginalidad no era un camino, sino algo impuesto e indeseable: publicar afincaba ese rasgo dual del poeta y se imponía por sobre la perfección; no obstante, su obra termina por ser breve en títulos. Es también un poeta entre silencios.

Asumida la irregularidad como un hecho de su obra, por fuerza o de grado, poemario a poemario por razones disímiles, y asumiendo también un registro temporal del autor, que deja huella en la voz poética, no al final ya como testimonialismo experimental en la poesía, sino en tanto testimonialidad como un rasgo de carácter, rasgo humano que participa tanto de Ipse, como de lo Ídem, de lo forjado por uno mismo, a la vez que de lo impuesto por el origen o por las tempranas vivencias; confesionalidad y testimonio, díada que sí es un constante en su discurso poético, en mayor o menor grado, en cada uno de sus libros.²¹⁶ Esto también denota consciencia de ello e integración de su poética, en una lírica de cuidado

²¹⁶ Ricoeur, P. *Opus, cit.*, 2003, pp 106-120.

desharrapamiento, aun cuando la proyección del poemario terminara siendo eventualmente alterada o abandonada.²¹⁷

Así, encuentro un autor de alto contraste en todos sus elementos. Lo mismo te atrapa su voz, cuerda, entraña, que, como hemos visto en el recuento receptivo, eran algunos de los adjetivos que le otorgaban sus coetáneos, que te rechaza su altisonancia desmembrada. Un poeta que llega a cumbres de la poesía mediante la ira, quien luego crea un artefacto poético que atenta contra lo considerado poético, pero ya desde dentro de ese mundo, hasta aferrarse a líneas, e incluso textos, que se perciben menores, algunos aún después tras un proceso largo con mínimas alteraciones, lo que connota la otra cara de sus proclamas: una radical individualidad que, en su momento, llevó a considerarlo un “poeta joven”.

En términos de influencias, considero que las más notorias son claras y señeras, además de haber sido apuntadas por varios autores: José Revueltas es quien más se apoya en lo ideológico, sin que en su poesía este aspecto conforme un todo coherente y acabado, si bien también su influjo es perceptible en temática y léxico en su prosa poética, principalmente. Efraín Huerta es sin duda un autor decisivo, quizá más allá de lo que Reyes concedería; no obstante, el archivo nos confirma la devoción del autor capitalino a César Vallejo, José Lezama Lima (al parecer hubo un intento de contacto con Lezama en un viaje a Cuba) y Gonzalo Rojas, con quien sí hubo contacto documentado y personal, al igual que con Jaime Sabines.

Por razones de espacio y de preferencia a las evidencias de archivo, me detuve en delinear un cuadro de forma general y compilar a otros autores. Sin embargo, de

²¹⁷ Sobre este tema, es importante señalar que me refiero a un hábito de composición, de forma cercana a como lo expone Israel Ramírez (Opus cit., 20214, pp. 262-289), quien afirma que no son las formas métricas lo que de principio lleva a la composición de los poetas de esta generación.

acuerdo a la investigación y correlato en elementos de archivo, en el que hay poemas de Gonzalo Rojas, a la vez que una lectura de él en casete, sí aportamos que el autor chileno tiene un influjo en el poeta mexicano equiparable a los autores mencionados, lo que atribuyo, como con Sábines, a la anágnorisis de quienes tienen esa cuerda, ese tipo de “entraña” de la que hablan los autores y que comparé con el blues, pero numerosas formas de canción y danza requieren de ese genio particular, que no siempre tiene que ver con lo perfecto. No me es posible dejar fuera la influencia documentada en los versos de Reyes, pero confirmada en conversaciones con Carlota Villagrán, en las que mencionó sin dudarlo la admiración del poeta por José Carlos Becerra.²¹⁸

No obstante, admito que ahondar en el tema de las influencias y confluencias del autor es aún tarea por realizar, más allá de lo aquí delineado y compilado, lo mismo que la lectura, colaboración y características comunes entre poetas de la generación; veo también una veta en la recopilación histórica de la colaboración e influencia entre cantautores y músicos, principalmente de rock urbano —irregular también—, lo que, a su vez, crea una bisagra con los artistas de la Ruptura, y que la intermedialidad es un tema a desarrollar a partir en principio, pero no exclusivamente, de la perseverancia en la ilustración junto con el poema publicado y la lectura en voz alta, en tanto comunión, potencialmente en engranaje con otros elementos artísticos.

Esa necesidad de publicar y leer en recitales, de participar del rito lo mismo que dejar huella —al filo del sentido testimonial, siendo poesía—, en tensión con sus

²¹⁸ Con referencia a la influencia de José Carlos Becerra y la postura frente a la tradición literaria, también ver: Jiménez, Gustavo. “José Carlos Becerra: Entre dos vertientes de la poesía mexicana”, en *Literatura Mexicana*, v. 7, No. 1, 1996, 129-141. También, ver: Paredes, Alberto. *Opus cit*, 2004.

pulsiones de oposición política, incluidas en sus proyectos poéticos, lo llevó a ser un poeta abierto es sus amistades y colaboración, que iba de la cercanía con personajes como Carlos Monsiváis, que compartir con los poetas infrarrealistas, adversarios de aquel. Como hemos señalado, incluso *La oración del ogro* es una provocación ya desde dentro de la comunidad poética: una transgresión desde la tradición a la que al cabo se sabía perteneciente ya, con la voz de quienes se sabía perteneciente desde siempre, en un momento en que creyó que urgía hacerlo. Un momento de crucialidad histórica, no acaso ya por la algidez de años previos, sino por la baja intensidad del autoritarismo, a la vez que con la tentación del olvido, de la abdicación y la indolencia.²¹⁹

En cuanto a la parte teórica de esta tesis, en la que partí de los conceptos de ética —tanto de forma general, como elemento conformante de la literatura— en Paul Ricoeur y Levinas, la fenomenología de Bachelard y la visión de Bataille, para el caso del erotismo, principalmente: en principio con la idea de tener una perspectiva más sincrónica que nacional, a fin de documentar que las preocupaciones comunes a autores filosóficos y literarios son parte de lo entra-textual, de la crasa realidad que las generación comparten como propio y singular. La ética, pues, incluido lo político y el erotismo, nos permitió dar alguna coherencia en el análisis a esa fragmentación identitaria cuyo correlato es una obra disímil y, falsa paradoja, altamente individual.

Al respecto de lo anterior, retomo esa característica señera de este poeta: la visión archipelágica, pues si bien es cierto que es mayormente utilizada en *Isla de raíz amarga...* y parece disiparse en la evolución posterior del poeta, esa enunciación

²¹⁹ Tanto sobre el ambiente político y social, como acerca de la relación de los poetas mexicanos de esas décadas, desde los conceptos de tradición y ruptura, vale la pena remitir al estudio de: Moreno V., Jaime. Opus cit., 1981.

poética que implica ir de los márgenes al centro, es el fundamento del testimonio, elemento que prevalece aún en obras de menor carga política, como sus dos últimos poemarios. Volvemos parafrasear el breve artículo que citamos de Deleuze: el carácter insular no se pierde.²²⁰

En ese sentido, lo heteróclito de su obra replica la arquitectura sedimental, de incontables islas que es la Ciudad: icónica de la accidentada topografía de las barrancas colonizadas aprisa de Barrio Norte, al poniente del ex Distrito Federal, de donde el poeta provenía, de donde pasó a Mixcoac, trayecto menor en distancia, pero en el que traspasa una suerte de límite con los márgenes. La Ciudad hace confluir y atrae hacia sí, para bien y para mal, a los otros, lo que no es un tema menor para quien sale atrincherado “del oscuro humo”. La Ciudad es el locus de la opresión, del amor y de ser marginal, en la forma paradójica de que ser del centro estigmatiza fuera y, ser de sus orillas, dentro.

La integración a los demás muestra que esa insularidad comienza por el cuerpo, se extiende al cuarto, al barrio, mientras que el otro es una isla equidistante. Incluso en *Al vuelo el espejo de un río*, como ya vimos, la diosa insular por excelencia de la cultura occidental, Circe, es una impronta tras la supresión, privilegiado recurso de reescritura y composición de Jaime Reyes, y que va acorde con la búsqueda del otro ser humano, afán radicalizado antes en *La oración del ogro* para, al cabo, en su libro póstumo mostrar visos de reconocimiento mutuo. Esto me lleva a decir que si bien es cierto que el poemario de 1984 es célebre por la búsqueda antipoética, es en *Isla de raíz amarga* es donde se perfila de manera más alta su voz y la enunciación de una poética: poemario que pareciera inagotable.

Un interés complementario, al partir principalmente de Levinas y Ricoueur, es aplicar sus conceptos como una guía de crítica, sin la búsqueda de evidenciar

²²⁰ Deleuze, G. Locus cit, 2004.

influencia, aun indirecta, no obstante sea un hecho documentado la recepción en México del autor franco-lituano desde los años setenta: en ninguno de los casos busco un sustrato ideológico de estos autores, sino tener dos vertientes de pensamiento centrado en la ética; busco más bien confluencias. Ricoeur mucho más imbuido de la literatura y, un pensador francés formado protestante, también marcado por el año del 68, y a su vez necesario para mí en cuanto a la evolución de un carácter, lo que se impone y lo que se elige, así como la necesidad de narrar del ser humano, si bien más lejano en recepción que Emmanuel Levinas: éste no sólo más centrado en el otro más radicalmente, sino también con intertextos más judaicos que literarios —de hecho, paralelamente a su obra paradójica o incluso contra-filosófica, es autor talmúdico y confesamente marginal—, aunque él mismo menciona a Dostoievsky como una de sus mayores influencias, al igual que lo era para José Revueltas.

En tal sentido, considero que el sustrato teórico tiene correspondencia con el peso de la temática en la obra de Jaime Reyes y, gracias en parte a ello, fue posible, sin dejar de admitir la imperfección de mi escrito, amalgamar en el tercer capítulo los temas de consciencia histórica, el elemento político, el testimonio, la resistencia, con el tema de la identidad y la ética “dura”, así como con la concepción complementaria, capítulo a capítulo, de su poética, temas que dan por sí mismo para un trabajo de largo aliento. En este punto, es justo admitir que, para el título de esta tesis, “resistencia” habría sido más exacto en mi visión final, que no es propiamente la de un militante, sino la de un activista, pero sus contrastes impiden encerrarlo en un término con tal, no así sus textos.

Desde la visión hermética de Paul Ricoeur, permiten contextualizar estas pulsiones del poeta, desde la visión del conflicto social, en un momento histórico, pero también del individuo y su actuar frente a lo adverso, lo que se articula en el binomio de confesión y testimonio que desarrolle en los capítulos. Asimismo, con base en la

tensión entre pertenencia y elección, pero con la certeza de que el llamado del otro es ineluctable y doloroso, el pensamiento de Emmanuel Levinas es fundamental en mi argumentación de que esa postura ant-nacionalista del poeta es en realidad la toma universalista de partido por los desposeídos de todo tiempo y lugar. Hay también en ambos autores francófonos esa tensión entre asumirse en el centro o desde los márgenes, vaiven también característico de la obra del poeta mexicano. Complementariamente, abordé el erotismo como el otro gran influjo de su poesía, en sus propias palabras y de forma patente, en el último capítulo. Ciertamente planteo una estructura hipotética de los siete primeros poemas de *Isla de raíz amarga insomne raíz*, que si bien asumo que argumenté de manera suficiente y sustentada, es quizá la parte más personal de la disertación de un servidor sobre el poeta y, por necesidad, más subjetiva.²²¹ Para él, como para muchos en esa generación, el erotismo era parte de la liberación y de la resistencia: el erotismo era subversivo; para él mismo entrañan un remanso de dicha en algunos textos, aunque también fueran una veta de dolor, esclavitud, distracción de la militancia o causa de la acerba soledad: una nueva tensión que se ve distinta tanto obra por obra, como de manera global y, a la vez, una razón para incluirlo en ese paradigma enunciado por el mismo José Revueltas sobre el “lado moridor” de la literatura.²²²

Vuelvo a las tensiones, al alto contraste ya señalado: el trabajo a pie sobre este poeta hace que al final repare en sus silencios y sus estallidos. Sin contar la presencia en revistas, los poemarios, a excepción de *La oración del ogro* y *Al vuelo*

²²¹ En este sentido, Alberto Paredes ve la huella del surrealismo en la poética de Jaime Reyes. Cfr. Paredes, A. Opus cit., pp. 20-23.

²²² La frase es de sobra conocida, afirmó José Revueltas, atribuyéndolo a dicho del pueblo, yo lo cito de Escalante, Evodio. *José Revueltas, una literatura del “lado moridor”*. México, Unam, Tesis de Maestría en Letras Iberoamericanas, 1978.

el espejo de un río, tienen largos lapsos entre la publicación de uno y de otro, que intuyo plenos de tensiones internas, de alejamientos, de aguda ogredad y de volver una y otra vez sobre sus pasos. Llama sobre todo la atención el largo silencio de entre 1985 y 1999, época que sabemos es la posteridad de una ruptura amorosa importante, a nivel personal, y a nivel ciudad y país, para un activista como él, un tiempo de turbulencia y necesidad de actuar: de los terremotos a la irrupción zapatista en la vida nacional, en el inenitadamente preceptible umbral —más para un poeta que ya no alcanzó a verlo—, de un nuevo siglo.

Es cierto que nunca quiso ser un marginal, en gran parte porque por imposición lo era; sin embargo siempre tomó postura por los marginales: volvió al origen no en vivencia ni actitud estética, sino como una voz de ahí proveniente: en ello veo la base de una acendrada individualidad. Si bien su actuar era local, su visión no lo era: su visión hermanaba al hombre desde el mito hasta la patencia desmesurada de varios pasajes de sus letras. Le importaban los seres humanos, no la nacionalidad, aunque encarnizadamente había reconocido y atestado sobre su condición insular y universal a la vez —la invocación a Circe y la evocación de La Tora—, y la reconciliación es un hálito que se asoma en sus últimos libros, sin que ello signifique claudicar.

Cierro este trabajo con la confesión de que para mí ha sido una experiencia intensa transitar por su obra durante años, más aún en las circunstancias en que ocurrió y en las que concluye el proyecto y la escritura de la tesis. Considero válido decir que la obra me encontró, más que yo buscarla a ella, por lo que he pasado de verla de forma clínica muy al principio del proyecto, a replicar la intensidad de su vida interior, en lecturas posteriores, un grado más allá de la lectura académica, trasminado a mi propia insularidad.

"Impulso cultural chiapaneco" se llama el órgano informativo de la Fundación Cultural del Soconusco, A.C. Su director es el ingeniero Sergio Zúñiga Chapa. En el número ce-



Jaime Reyes. Presentó su nuevo libro de poemas.

ro se han publicado colaboraciones de Carlos Elorza Camposeco, Marco Antonio Pérez de los Reyes, César Pineda del Valle y Elías Rodríguez Vázquez. Como tesorero de la publicación figura Lino Corlay Chiao y como editores Julio A. Gamboa Durán, Conrado Victorio Flores y Rafael E. Montate. Los miembros de la fundación se reúnen el segundo miércoles de cada mes en Andrés Molina Enríquez 431, colonia Viaducto Piedad. Entre otros temas se habla de la posible creación del estado del Soconusco.

Jaime Reyes presentó su más reciente libro de poesía, "La oración del ogro", (Era), en la Galería Metropolitana de la UAM. Los actores Germán Castillo, Delia Casanova y

Carlota Villagrán montaron un número para representar algunos poemas. "Isla de raíz amarga, insomne raíz", publicado en la misma editorial, es el primer libro de Reyes. Entre otros personajes, asistieron los poetas Ricardo Yáñez, Carlos Illescas y Beatriz McKenzie, así como el escritor Gerardo de la Torre.

Rogelio Azcárraga Romandía, de 28 años de edad, fue asesinado a balazos por un grupo de asaltantes que interceptó el coche que manejaba en la carretera a Cuernavaca. Lo despojaron de tres mil dólares que iba a utilizar en un viaje a Los Angeles, donde uno de sus hermanos competía con el equipo ecuestre mexicano. Azcárraga Romandía trabajaba en la disquera Orfeón y era hijo de Rogelio Azcárraga Madero y sobrino de Emilio Azcárraga Milmo.

El equipo de fútbol "Atlante" fue comprado por el Departamento del Distrito Federal, ha explicado el re-



James Mason. Estuvo tres veces a punto de ganar el "Oscar", pero nada.

cial del trabajo, que le confirió el Tribunal Superior del Trabajo de Brasil. Dávalos, autor de un libro sobre oratoria que va en la sexta edición, ha sido director general de asuntos jurídicos, de información y de publicaciones de la UNAM, así como secretario académico de la Fa-



Maricruz Olivier. Que los dramaturgos deben producir más.

cultad de Derecho de esa Universidad.

James Mason, que murió a los 75 años de un ataque al corazón, fue tres veces candidato al "Oscar" que otorga la Academia Cinematográfica de Estados Unidos, pero nunca consiguió obtener la estatuilla. Tras cincuenta años de carrera —luego de abandonar la arquitectura—, Mason filmó 106 películas. Murió en su casa de Corseaux, cerca de Vevey en Suiza.

Maricruz Olivier opina que es necesario que los dramaturgos mexicanos produzcan más para que haya mayor número de obras de autores

Bibliografía

Bibliografía directa

- Reyes, Jaime. *Al vuelo el espejo de un río*. México: FCE, 1985.
- _____. *Isla de raíz amarga insomne raíz*. México: Era, 1976.
- _____. *Isla de raíz amarga insomne raíz*. México: FCE, 1985.
- _____. *La oración del ogro*. México: Era, 1984.
- _____. *La oración del ogro*. México: Conaculta, 2014.
- _____. *Salgo del oscuro*. México, Tarjetas de Trabajo, 1971.
- _____. *Un día un río*. México: Aldus, 1999.

Fragmentos y antologías

- Reyes, Jaime. “Así he bajado a ti como un río” en *Revista de la Universidad*, 10, 1976, pp. 41-42.
- _____. “Bajo el silo de las inexorables alambradas” en: Boccanera, Jorge *La novísima poesía Latinoamericana*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1978, p, 193.
- _____. “Circe” (fragmentos) en: Montañó, Alejandro (Ant.) *El erotismo en los poetas*. México, Editorial Posada, 1972, 1972, pp, 134-135.
- _____. “El campo destruido”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1559, Mayo 11 de 1983, con fotos de Miguel Bracho, pp. I-V

- _____ . *La ciudad destruida*, México, Casa del Lago-UNAM, 1979, con fotografías de Pablo González de Alba en exposición fotográfica.
- _____ . *La ciudad destruida*, ilustraciones de Pablo González de Alba, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, s/a, con fecha de inauguración del 11 de noviembre.
- _____ . “Retrato de sociedad” en *así es* [sic.], PSUM, 1, 28 de enero-4 de febrero de 1982, p. 15.
- _____ . “Retrato de sociedad” con dibujos de Fons Van Woerkom en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1519, 4 de agosto, pp. II-IV).
- _____ . “Rostros de polvo, lapidaria...” en *Territorios*, UAM-X, 3, Julio-Agosto, 1980, p. 67.
- _____ . “Y que el dios del vino nos acoja” (Fragmento) en *Deriva*, 20, 1, 2007, con ilustración de Omar Soto.

Entrevistas

- *Gaceta CCH*. “Hacer poesía: un derramarse por el mundo y devorarlo” entrevista a Jaime Reyes en: *Gaceta CCH*. Año XI, sexta época, 385, 11 de noviembre de 1985, pp. 6-7.
- García Flores, M. “Entrevista a Jaime Reyes” en *Diálogos*, de *Radio UNAM*, (s/f, 1978). Consultado en: <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/audio-del-dia-3/113-audio-del-dia/1049-jaime-reyes>, el 19 de mayo de 2019.

Sobre Jaime Reyes

- Bellinghausen, H. "Las dichas son las palabras" en *La Jornada*, 12 de julio de 1999. En: <https://jornada.com.mx/1999/07/12/bellinghausen.html>, el 20 de mayo de 2019.
- _____. "El poeta Jaime Reyes inició con su muerte un viaje a la luz" en *La Jornada*, 31 de enero de 1999, en: <https://www.jornada.com.mx/1999/01/31/cul-poeta.html>, el 20 de mayo de 2019.
- _____. "Un día un río". En *La Jornada*, 19 de julio de 1999. Consultado en: <https://www.jornada.com.mx/1999/07/19/bellinghausen.html>
- _____. "Los tronados" en *La Jornada*, 24 de junio de 1985, p. 21.
- Castañeda, Eva. "En la orilla del cañón: Jaime Reyes" en *Cuadrivio* [revista electrónica], 16 de diciembre de 2012, Actualmente disponible en: <http://sol-negro.blogspot.com/2013/10/en-la-orilla-del-canon-jaime-reyes-por.html>
- _____. "Introducción" a Reyes, Jaime, 2004, 99. 7-25.
- _____. La coloquialidad poética: una caracterización a partir de la poesía mexicana contemporánea. Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras. México, UNAM, 2007.
- Castañón, Adolfo (1999). "Jaime Reyes: del Ogro y su testamento", en Reyes, Jaime, *Un día un río* 1999, pp. 91-95.
- _____. "Jaime Reyes: la ira y el péndulo" en Castañón. *Arbitrario de la literatura mexicana*. México, Lectorum, 1993, pp. 373-374
- _____. "Jaime Reyes" en: *Lluvia de letras*. México: UNAM, 2007, pp. 336-338.

- Cruz, José. “Sigue con tu ruido eterno”, en *Huelga Radio*, 9 de octubre de 2013: <https://www.kehuelga.net/spip.php?article2440>, consultado el 10 de enero de 2020.
- Cruz A., Roberto. “La epísteme ficcional, ficción y discurso en la poesía de Efraín Huerta y Jaime Reyes”. Ponencia presentada para el XV Congreso de *Literatura Mexicana Contemporánea “La Revolución en literatura”*. El Paso, Texas, Marzo de 2010.
- Cruz A., Roberto. (s/f) “La oración del ogro: de la comunidad desobrada a la comunidad demandante.” En *Tierra Adentro*: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-oracion-del-ogro-de-la-comunidad-desobrada-a-la-comunidad-demandante/>, consultado el 11 de septiembre de 2019.
- Damián, Pedro. (2003) “Jaime Reyes”, en *Deriva*, 13, abril del 2003, pp. 9-11.
- De la Garza, Alejandro. “Amargo, insomne Jaime Reyes”, <<El sino del escorpión>> en *El cultural de La Razón de México* consultado en versión Web, 15 de marzo de 2019: <https://www.razon.com.mx/el-cultural/amargo-insomne-jaime-reyes/>
- Hernández, Francisco. “Jaime Reyes o el nuevo desaliento”, en *El Semanario cultural de Novedades*, 8 de diciembre de 1985, p. 7.
- Hurtado, Eduardo. “Lo consumió la aurora” en *Letras Libres*, 11, Noviembre de 1999, pp. 91-92.
- Monsiváis, Carlos. “Jaime Reyes y el barroco habitacional”, prólogo a Reyes, Jaime, 1999, IX-X.
- Navarro N. Víctor. “Hoy me desperté con tu muerte 29-01-99”, en *La Guirnalda polar. La Revista Electrónica de Cultura Latinoamericana en*

Canadá. Núm. 46 - Especial sobre jóvenes escritores mexicanos, agosto, 2000, consultado en versión Web: <http://lqpolar.com/page/read/14>.

- Paredes, Alberto (ant., y pról.). *Una temporada de poesía. nueve poetas mexicanos recientes: 1966-2000*. México: Conaculta, 2004, pp. 15-42.
- Ramírez, Israel. *Elementos y procedimientos que configuran el ritmo en la poesía mexicana de verso libre. Tres acercamientos: Coral Bracho, Francisco Hernández y Jaime Reyes*. México, UNAM, tesis doctoral, 2014.
- (s/a). "Figuras de la semana", *Siempre!*, 1625, agosto 15 de 1984, p. 9.
- Salazar Mallén, R. 'El poeta rabioso' "Atisbos" en *unomásuno*, lunes 3 de febrero de 1986
- Silva, Raúl. "La misma tierra" consultado en <http://raulsilva.infrarealismo.com/LaMismaTierra1.html>, el 30 de agosto de 2010. [El autor me envía el original en documento Word.]
- Vera García, Rey. *La elegía del desprecio, un encuentro entre Jaime Reyes y Salazar Mallén*. [documento Web] en: https://www.academia.edu/7146753/La_eleg%C3%ADa_del_desprecio_un_encuentro_entre_Jaime_Reyes_y_Rub%C3%A9n_Salazar_Mall%C3%A9n

Sobre literatura y cultura de México e Hispanoamérica

- Aguilar, Luis. "Cuadros para montar una impresión. La poesía mexicana en 1978", en *Nexos*, 1 de enero de 1979, revisado en Web: <https://www.nexos.com.mx/?p=3260>.
- Aguilar-Melantzon, Ricardo. (1990) "Efraín Huerta en la poesía mexicana" en *Revista Iberoamericana*, V. LVI, 151, abril-junio 1990, pp. 419-30.

- Aguilera López, Jorge. “La musa ya no canta, ahora postea” en *Sapiencia*, No. 6-7, UAM Azcapotzalco, México, 2011, pp. 75-87.
- _____ . *Más allá de la marginación, existe la estética: el compromiso político en la poesía mexicana*. Un estudio de Enrique González Rojo. México, UNAM, 2010, Tesis de maestría.
- Agustín, José. *La contracultura en México*. México, Debolislo, 2012.
- _____ . *Tragicomedia mexicana. La vida en México de 1940 a 1970*. México. México: Planeta, 2007, 278 pp.
- Ballester, Ignacio. *La dimensión cívica en la poesía mexicana desde 1960: Herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte*. Universidad de Alicante: Tesis doctoral.
- Batis, Huberto. *Estética de lo obsceno (y otras exploraciones pornotópicas)*. Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México, 1983, 205 pp.
- Bellinghausen, H. “Poesía mexicana reciente, 1968-1984”, en *Nexos*, 1 de septiembre de 1984, en <https://www.nexos.com.mx/?p=4389>, el 6 de mayo del 2018.
- _____ . “Los muertos que vos matasteis.” en *La Jornada*, 17 de diciembre de 2018, consultado en esa misma fecha, en: <https://www.jornada.com.mx/2018/12/17/opinion/a08a1cul>
- Block de Behar, Lisa. “La recurrencia anafórica de Juan Rulfo” en *Texto Crítico*, 5, Universidad Veracruzana, 1976, 99. 53-63, consultado en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7261/19765P53.pdf?sequence=2&isAllowed=y> el 20 de enero de 2019.
- Bravo, Roberto “La apuesta de Rubén Bonifaz Nuño”, en *El mollete literario*, 4 (página web), febrero del 2013.

- Blanco, José J. “¡Las musas no pueden ser tan despiadadas!” en *La Jornada*, 12 de noviembre de 1984, p. 18.
- Campbell, Federico y Armando Ponce. “1905-1986 Rubén Salazar Mallén: entre el escándalo y el olvido”, en *Proceso*, 28 de junio de 1986.
- Carballo, Emmanuel. “Los poetas novísimos”, en *unomásuno*, miércoles 11 de septiembre de 1985, p. 21.
- Castañón, Adolfo. “Gonzalo Rojas, el oscuro replámpago” en *América sintaxis. Lección antológica de poesía iberoamericana y de otros lugares*. México, UNAM, 2009, p. 152.
- Castañeda, Eva. “La transgresión poética de los setenta” en: *Destiempos, Revista de curiosidad cultural*. 29, 2011, consultado y descargado de: <http://www.destiempos.com/n29/castaneda.pdf>, al 9 de septiembre de 2020.
- Catana, Rafael. “Los pájaros de la cervecería” (y otros seis poemas) en *La zorra vuelve al gallinero*, 2, 2000, 12-14.
- Cruz B., Arturo. “La Hora de Pedro Infante; el más largo homenaje: 55 años al aire” en *La Jornada*, 27 de enero de 2007, en: <https://www.jornada.com.mx/2007/01/27/index.php?section=espectaculos&article=a10n1esp>, al 9 de septiembre de 2020.
- Cruz Arzabal, José Roberto. *Visión y posibilidad: aproximaciones a la poesía de Coral Bracho y Jorge Esquinca desde las poéticas visuales*. México, México, UNAM, Tesis de maestría en Letras Mexicanas, UNAM, 2012.
- Damián, Pedro. “Neuma” prólogo a Santiago P., Mario, *Respiración del laberinto*, Cuernavaca, La rata cartonera, 2010, 7-9.
- Delgadillo Martínez, Emiliano. “De vuelta a la metrópoli. ‘Declaración de odio’” en *La Gaceta del FCE*, 522, junio de 2014, pp. 6-7, 13.

- Domínguez, Christopher. "All work and no play makes Jack a dull boy" en *Letras Libres*, 13 de junio de 2016.
- _____ . "El ogro en su isla" en *Proceso*, 422, 1984, p. 63.
- _____ . "Un año de literatura: 1985", en *Proceso*, 21 de diciembre de 1985, p. 57.
- Escalante, Evodio. *José Revueltas, una literatura del "lado moridor"*. México, Unam, Tesis de Maestría en Letras Iberoamericanas, 1978.
- _____ . "Salazar Mallén: escritor inoportuno", en *unomásuno*, 14 de julio de 1985, p. 18.
- Escudero, Roberto. "Prólogo" a *Revueltas, José*, 1978, p. 11-18. Ver en "Revueltas", *Infra*.
- Espinasa, José María. (1995) "Recuento de las últimas dos décadas de la poesía mexicana" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24, pp. 11-23.
- Espinosa, Rogelio. "Ángeles en el abismo. Las imágenes dialécticas de Walter Benjamin y José Revueltas" en *Acta Poética*, 28 (1-2) Primavera-Otoño, 2007, 223-239.
- Fabre, Felipe. "Sobre un envoltorio que nadie acierta a describir." Ver en Mario Santiago Papasquiaro, 2012.
- Flores R. María P. *La cobertura del caso Colosio a través de 24 horas: su impacto en la opinión pública*. México, Universidad Iberoamericana, Tesis de maestría, pp. 7-12.
- Flores, Malva. *El ocaso de los poetas intelectuales y la "generación del desencanto"*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 232 pp.
- Fuentes, Vilma. "Luz en la poesía de David Huerta" en *La Jornada*, 23 de diciembre de 2015, en:

<https://www.jornada.com.mx/2015/12/23/opinion/a03a1cul>, consultado el 16 de julio de 2108.

- González A., Susana. “Poesía sonora, arte sonoro: un acercamiento a sus procesos de semiosis” en *Acta Poética*, 29 (2), Otoño de 2008.
- Gutiérrez Vega, Hugo. “Mijail Bulgakov, la huida y el teatro soviético”, *Revista de la Universidad*, 10, 1976.
- Guzmán, Mario R. “La bendición de la insensatez en; Infra. Santiago P., Mario, 2008, p. 9-21.
- Huerta, David. “Gonzalo Rojas” en *Letras Libres*, 30 de abril del 2004 en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/gonzalo-rojas>, consultado el 3 de mayo de 2020.
- _____. “Libros para entender a México” en *Este país*, <http://www.estepais.com/articulo.php?id=1179&t=libros-para-entender-a-mexico>, consultado el 2 de febrero de 2020.
- _____. “Notas sobre la poesía de Efraín Huerta Idolatrías y demonios” en *Revista de la Universidad de México*, 126, 2014, pp. 6-17.
- INBA. “Premio Xavier Villaurrutia” en <https://literatura.inba.gob.mx/>, consultado el 3 de junio de 2018 en: <https://literatura.inba.gob.mx/premio-xavier-villaurrutia.html>.
- Jiménez de Báez, Y. “Edith Negrín, Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas (literatura y sociedad)”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45(1), El Colegio de México-UNAM, 1995, pp.216-221.
- Jiménez, Gabriel. en *La Crónica Cultural*, mayo de 2005, consultado el 1 de mayo de 2020 en: http://www.cronica.com.mx/imprimir.php?id_notas=180352.

- Jiménez, Gustavo. *El horizonte* [Página Web], 1997. Consultado el 30 de abril del 2019 en: <http://www.horizonte.unam.mx/eloriz.html>
- _____. “José Carlos Becerra: Entre dos vertientes de la poesía mexicana”, en *Literatura Mexicana*, v. 7, No. 1, 1996, 129-141.
- León, Fabrizio. *La banda, el consejo y otros panchos*. México, Grijalbo, 1985.
- Lira Sade, Carmen. “El Desengaño: hablan los campesinos”, en *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 896, 11 de mayo de 1979.
- Martínez García, Fernando en: Vallejo, César. *Poemas humanos. España, aparta de mí este cáliz*. Madrid: Castalia, 1987, pp. 7-55.
- *México desconocido*. “La voz de la hora exacta en México”, Autor, 2010, en: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/la-voz-de-la-hora-exacta-en-mexico.html>, al 9 de septiembre de 2020.
- Meza, Aurelio. “Ulises sin timón: A propósito de la publicación de ‘Jeta de santo’” en *Punto en Línea*, Ensayo, N°. 25 (página Web dirigida por la UNAM): <http://puntoenlinea.unam.mx/index.php/432>, al 11 de abril de 2019.
- Moreno, Villareal, J. *La línea y el círculo*. México, UAM-I, 1981, 120 pp.
- _____. “Las huellas del sometimiento”, *Nexos*, 1 de mayo de 1978, en <https://www.nexos.com.mx/?p=3126>, al 16 de septiembre de 2020.
- Muciño, J. Antonio. *César Vallejo: un camino a la poesía*. México: UNAM-CCH Vallejo, 1973.
- Negrín, Edith. (ed.) *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México-Era, 1999.
- _____. “Prólogo” a Revueltas, José. *Dormir en tierra*, México, UNAM, 2007, pp. 3-11.

- _____ . “José Revueltas desde el siglo XXI” (conferencia), Monterrey, ITESM, 2014, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jose-revueltas-desde-el-sigo-xxi-/>
- Ocampo, Aurora M. (Coord.) *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. México, UNAM, 2004.
- _____. *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: M*. México: UNAM, 2000.
- _____. *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX, volumen 9*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2007.
- Oviedo P., Rocío. “Narciso en la laguna: nueva poesía mexicana” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 549-550, marzo-abril 1996, pp. 101-122.
- Pantoja, Jorge. *Rupestre*. Trilogía con libro, cancionero y documental. México, Conaculta, 2013.
- Paz, Octavio. “Poesía en movimiento” en *Poesía en movimiento*, México, Siglo XXI, 1979, pp. 3-34.
- Pereira, Armando, Rosado y Tornero. *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*. México, UNAM, 2004, pp. 306-308.
- Pereira, Armando y Albarrán, Claudia. *Narradores Mexicanos en la Transición de Medio Siglo 1947-1968*. México, UNAM, 2006, 214 pp.
- Piemonte, Nadia. “Inquietud entre escritores y trabajadores del FCE ante la actual política editorial”. *unomásuno*, martes 2 de julio de 1985, p. 17.
- Quirarte, Vicente. *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. México, UNAM, Biblioteca de Letras, 1990.

- Ramírez, G. Jaime. *Dialéctica de lo terrenal. Ensayo sobre la obra de José Revueltas*. México, Conaculta, 1991, 112 pp.
- Revueltas, Andrea y Cheron, Philippe (comp.) *José Revueltas y el 68*. México, UNAM-Era, 1998, 170 pp.
- Revueltas, José. “Hacia dónde va México”, pp.135-168 en: *Revueltas y Cherón*, 1998.
- Revueltas, José. “El árbol último” en *La vida literaria*, 30, julio-agosto de 1978. Ilustraciones de Armando Villagrán.
- _____ . *México 68: juventud y revolución*. México, Era, 2013, 352 pp.
- Rico, R. Roberto. *El retorno. La Unión de Colonias Populares del Valle de México: sus orígenes, sus organizaciones, UCP-DF—PRD-DF*, 2011. 270 pp.
- Rivera, Silvia Tomasa. “Un actor de violencia” en *Proceso*, noviembre de 2002, en: <https://www.nexos.com.mx/?p=10619>, 14 de septiembre de 2020.
- Rosado, Juan Antonio (2003). “Juego y revolución: la literatura mexicana de los años sesenta”, en *Cuadernos Americanos*, 99, pp. 158-196.
- Santiago P., Mario. *Arte & Basura. Una antología poética*. Oaxaca: Almadía, 20012, 96 pp.
- _____ . *Jeta de santo*. México, FCE, 2008, 270 pp.
- Santiago P, Mario. *Respiración del laberinto*, Cuernavaca, La ratona cartonera, 2010, pp.
- Sánchez Prado, Ignacio. “Las otras poesías mexicanas” en *Confabulario*, suplemento de *El Universal*, 22 de agosto de 2015
- Sheer y Flores. *Poetry of transition: mexican poetry of the 1960s & 1970s*, Linda Scheer y Miguel Flores Ramírez (Mexican Poetry Translation Press).
- Silva, Raúl. “Un gato de corazón púrpura” en *Rupestre, el libro*, pp. 51-68.

- Vargas, Rafael. “El habla del alba” en *La Gaceta del FCE*, 522, junio de 2014, pp. 8-9.
- Villarreal, Guillermo. *Amor, poesía y revolución en la obra de Efraín Huerta*. México, Editorial Oasis, 1987, 208 pp.
- Wong, Óscar. “La década de los setenta” en *La Palabra y el Hombre*, abril-junio 1982, no. 42, p. 87-91.
- Zaid, Gabriel. “Chilango como gentilicio” en: <https://www.letraslibres.com/mexico/chilango-como-gentilicio>.

Sobre pensamiento contemporáneo y teoría literaria

- Alonso, Andrés. “Introducción: Fue(ra) Adentro” en Andrés Alonso (ed.) (2008) *Emmanuel Levinas: la filosofía como ética*. Valencia, Universitat de València. Versión electrónica Kindle.
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México: FCE, 2003, 196 pp.
- _____ . *La intuición del instante*. México: FCE, 1999, 144 pp.
- _____ . *La poética de la ensoñación*. México, FCE, 2000, 328 pp.
- _____ . *La poética del espacio*. México: FCE, 2009, 288 pp. 296.
- _____ . *Lautréamont*. México: FCE, 2005, 144 pp.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. México, Tusquets. 2003, 296 pp.
- _____ . *La literatura y el mal*. Taurus, Madrid, 1959, 157 pp.
- _____ . *Las lágrimas de Eros, Barcelona*, Tusquets, 2002, 274 pp.

- Bello R., Gabriel. "Hospitalidad, humanización y deshumanización. Dos lecturas recientes de Levinas" en: Supra. Alonso, A. 2008.
- Bensussan, Gérard. "Intransitividad de la ética" En: Supra. Alonso, A., 2008. pos. 450-729.
- Bernet, R. "The Encounter with the Stranger: Two Interpretations of the Vulnerability of the Skin" en Bloechl, Jeffrey (ed.) (2000), 43-60.
- Block. Lisa. "Anáfora e intermediación" en: Logos Semantikos. Studia Linguistica in honorem Eugenio Coseriu. 1929 1981. Vol. II. Gredos, Madrid. Citado del blog de la autora: <http://blockdebehar.port5.com>
- Bloechl, J. "Ethics as first Philosophy and Religion" en Bloechl, Jeffrey (ed.) (2000), 130-151.
- Bloechl, Jeffrey (ed.) (2000) *The Face of The Others and The Trace of God*. New York, Fordham University Press.
- Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid, Ediciones Akal, 1985.
- Bernet, R. "The Encounter with the Stranger: Two Interpretations of the Vulnerability of the Skin" en Bloechl, Jeffrey (ed.) (2000), 43-60.
- Burke, Peter. "Capítulo 1. Obertura: La Nueva Historial, su pasado y su futuro" en Burke, P. (ed.) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Universidad, 1996, 11-37.
- _____ (2006). *¿Qué es historia cultural?*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Calveiro, Pilar (2006). "Testimonio y memoria en el relato histórico" en *Acta poética*, 27, 2, pp. 65-86.
- Cossío Villegas, Daniel (1975). *El sistema político mexicano*. México, Joaquín Mortiz.
- _____ (1974) *El estilo personal de gobernar*. México, Joaquín Mortiz.

- Deleuze, Gilles. (2004) *Desert Islands and Other texts 1953-1974*. Los Angeles, Semiotext(e), pp. 9-14.
- Descher, Karlheinz. *Historia sexual del cristianismo*, Zaragoza, Yalde, 1989.
- Domínguez R., Antonio. “El nombre que siempre se nombra” en Alonso (2008), pos. 6387-7185.
- Del Castillo T., Alberto (2012a). Ensayo sobre el movimiento de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario. Instituto Mora-UNAM (IISUE).
- _____. (coord.). “Introducción” a Reflexión y crítica en torno al movimiento estudiantil de 1968. Nuevos enfoques y líneas de investigación. México: Instituto Mora, 2012b, 7-12.
- Derrida, J. (1999) *Adieu to Emmanuel Levinas*, Stanford, Stanford University Press.
- _____. “Violencia y metafísica: ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas” en Derrida, J. (1989) *La escritura y la Diferencia*. Barcelona, Anthropos, pp. 106-210.
- Diccionario de mexicanismos siglo XXI 2010
- Diccionario del español usual en México, México, 2009, 427.
- Domingo M, Agustín. “Responsabilidad y diálogo en Levinas. Reflexiones para una ética del cuidado y la solicitud” en Alonso (2008), pos. 4377-4632.
- Duque, Félix. “Introducción” a Levinas, Emmanuel. (1993) *El tiempo y el otro*. Barcelona, Paidós Ibérica, pp. 9-58.
- Dussel, Enrique (2011). *Filosofía de la liberación*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Escobedo A., Virginia A. “El movimiento estudiantil de 1968 en México. LA disputa entre los estudiantes y el gobierno por las representaciones de la revolución cubana” en Del Castillo (2012b), pp. 81-100.

- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber. México, Siglo XXI.
- Gabilondo, Ángel, “El rostro en Levinas es mirada y palabra”, en Alonso, 2008, pos. 7220-7521.
- Gamiño Muñoz, Rodolfo (2011). Guerrilla, represión y prensa en la década de los setenta en México. Invisibilidad y olvido. México, Instituto Mora.
- Gómez Morales, E. (2013) Nuevas fuentes para la historia del bachillerato universitario. El Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM: Historiografía y documentos. México, UNAM: Tesis.
- González, Luis. González, L. *Invitación a la microhistoria*, México, FCE-CREA, 1986.
- _____ . Otra invitación a la microhistoria. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- González, R., Graciano, “¿Puede no ser moral la filosofía? Sobre Kant y Levinas, en Alonso. A, 2008, pos. 3861-4372.
- Gurzinski, Serge. *La Ciudad de México. Una Historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 618 pp.
- Guwy, France. “La asimetría del rostro. Entrevista a Emmanuel Levinas”. En Alonso, A. 2008, pos. 237-442.
- Guillot, Daniel E. “Introducción” a Levinas, 2006, pp. 13-45.
- Jauss, H. R. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Barcelona, Península, 1976.
- Kierkegaard, Soren (trad. de Demetrio Gutiérrez). *Temor y temblor/ Diario del seductor*. Madrid, Guadarrama, 1976.
- Kristeva, Julia. (1987) *Historias de amor*. México, Siglo XXI, 342 pp.

- Landa, Josú. (1996) *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. México: FFyL-UNAM, pp. 89-121.
- Lastra, Antonio. "Obedecer. De Rosenzweig a Levinas" en Alonso, A. 2008.
- Lawlor, Leonard. *Derrida and Husserl. The Basic Problem of Phenomenology*. Bloomington, IN, Indiana University Press, 2002, pp. 145-165.
- Le Goff, Jaques, "Prefacio" en Marc Bloch. *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 9-33.
- Levinas, Emmanuel. Levinas, Emmanuel. (2003) *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme.
- _____ . *El tiempo y el otro*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, 142 pp.
- _____ . *La huella del otro*. México, Taurus, 2001, 120 pp.
- _____ . *Totalidad e infinito* (trad., e intr.. Daniel E. Guillot). Salamanca: Ediciones Sígueme, Colección Hermeneia, 2006, 316 pp.
- Lyotard, Jean-François. *Economía libidinal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 292 pp.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1996, 290 pp.
- _____ . *Eros y civilización*. Madrid, Sarpe (trad. Juan García Ponce), 1983, 27-35
- Morales, Raúl. Resolución automática de la anáfora indirecta en el español. México, IPN, Tesis doctoral.
- Moreno, César. "Rosa y rostro. Notas sobre Heidegger y Levinas". En Alonso, A., 2008, pos. 4645-5022.

- Moyaert, P. "The Phenomenology of Eros: A Reading of *Totality and Infinity*, IV.B" en Bloechl, Jeffrey (ed.) (2000), 30-42.
- Pérez Q., Antonio. "La crítica de Levinas a la filosofía trascendental moderna" en Alonso (2008), pos. 1435-1590.
- Pintor-Ramos, Antonio. "Introducción a la edición castellana" en Levinas (2003), 11-39.
- Rabinovich, Silvana. "Prólogo: Levinas, un pensador de la excedencia" en Levinas, E., 2001, pp. 11-43.
- Reich, Wilhelm. (1985) *La revolución sexual*. Barcelona, Planeta-De Agostini - Editorial Artemisa, 276 pp.
- Ricoeur, Paul. (1999) *Historia y narratividad*. (Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque, intr., trad.) Barcelona, Paidós Ibérica, 215-230.
- _____. (2004a) *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004, 674 pp.
- _____. (2001) *La metáfora viva*. Madrid, Ediciones Cristiandad Editorial Trotta, 2ª ed.
- _____. (2003) *Sí mismo como otro*. México. Siglo XXI, 2ª ed.
- _____. (2006) *Caminos del reconocimiento*. México, FCE, 332 pp.
- _____. *Tiempo y narración I*. México, Siglo XXI, 6ª ed, 2007.
- _____. (2004) *Tiempo y narración II*. México, Siglo XXI, 4ª ed.
- Rojas M., Adriana Sally. "Juventud rebelde en el contexto de 1968 a través de la visión de las revistas *Sucesos para todos* e *Impacto*" en Del Castillo (2012b), pp. 31-58.
- Rodríguez M., Jacinto. (2007). *La otra guerra secreta. Los archivos prohibidos de la prensa y el poder*. México, Random House Mondadori.

- SM L'Encyclopédie du Sadomasochisme. (2000) París: La Musardine.
- Tamayo, Sergio. “Del movimiento urbano popular al movimiento ciudadano” en *Estudios Sociológicos*, XVII: 50, 1999, pp. 499-518.
- Sucasas, A. “Descubriendo el Talmud con Chouchani y Levinas” en Alonso (2008).
- Tirado V., Gloria Arminda. “De añoranzas, testimonios y de empoderamiento” en Del Castillo (2012b), pp.147-169.
- Vázquez, Manuel. “El precio de la justicia. La retórica hiperbólica de E. Levinas” En Alonso, A. 2008, pos. 5918-6382.
- Vallejo, César. *Poemas humanos*. España, aparta de mí este cáliz. Madrid: Castalia, 1987, 272 pp.
- _____ . Trilce. Madrid: Cátedra, 2003, 402 pp.

Cinematografía

- Alazraki, Benito. *Santo contra los Zombis*, México, Filmadora Panamericana, 1961, 85 min.
- Halperin, Victor. *White Zombi*, 1932, Victor & Edward Halperin Productions, Culver City, CA., 1932, 69 min.
- Romero, Carlos A. *Night of the Living Dead*. Image Ten, Laurel Group, *et al.*
- Wiene, Robert. *Das Kabinett des Dr. Caligari*, Alemania, Decla-Bioscop, 1920, 50 min.