

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales



MUNDOS INÉDITOS DE JUAN MARTÍNEZ

Tesis presentada por

Ana Carolina Monraz Garduño

Para obtener el grado de

Licenciada en Lengua y Literatura Hispanoamericana

Dirección

Dr. Javier Hernández Quezada y Dr. Heriberto Yépez

Tijuana, Baja California, marzo de 2024



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1986. Fotógrafo. Colección privada.

Para Enrique Garduño

Agradecimientos

Encontrarme con un poeta como Juan Martínez ha sido, hasta el momento, la experiencia más fascinante de mi vida. Agradezco a la Dra. Elizabeth Villa por haber despertado en mí la curiosidad e interés por Juan Martínez al mencionarlo en una de sus clases. A la Dra. Valeria Valencia por haber sido parte fundamental en la formulación y primera etapa de este proyecto. Al Dr. Francisco Quezada por dirigir y formar parte de la etapa terminal de la investigación, agradezco su guía y consejos.

Agradezco a los amigos de Juan Martínez, Luis Cortés Bargalló, Alfonso René Gutiérrez, Víctor Soto Ferrel, Gabriela Peyron, Graciela Sánchez y Carlos Cota por haberme dado la oportunidad de escuchar sus anécdotas y testimonios. Gracias también por toda su confianza y apoyo. Agradezco a Edgardo Moctezuma, quien ha sido una pieza fundamental en este proyecto, por permitirme estar en contacto directo con la obra visual de Juan Martínez, por permitirme observarla, analizarla y estudiarla, y por haberme contado sus anécdotas e historias. Gracias infinitas por todo el apoyo y la amistad. Agradezco a Eugenia Moctezuma por recibirme, alentarme y apoyarme en todo momento.

No tengo palabras suficientes para expresar mi agradecimiento al Dr. Heriberto Yépez, cuyos textos sobre Juan Martínez fueron base y antecedente. En ellos me encontré por primera vez con el poeta y reafirmé mi interés por esta investigación. Gracias por recibirme desde el día uno con todas mis dudas e inquietudes, por su tiempo, confianza, apoyo, ejemplo y consejos. Por dirigir y ser parte imprescindible de este proyecto. Sus enseñanzas han dejado una huella permanente en mi trayectoria académica y profesional. Ha sido un faro en el camino. Gracias absolutas.

physys khryptesthai philéi

La verdadera naturaleza gusta de ocultarse

Heráclito

Índice

Introducción: Juan Martínez, poeta	7
“Juan nadie, Juan todos”: Vida y obra de Juan Martínez	9
Juan Martínez y Tijuana como espacio de retorno	19
Juan Martínez y la contracultura en México	25
Juan Martínez, orientalismo y la tradición literaria mexicana	34
Juan Martínez y la poesía norteamericana	40
Facciones inéditas del mundo: la mística y la poesía de Juan Martínez	44
Anatomía del misterio: Juan Martínez y lo místico-mundano	50
Juan Martínez y la experiencia de inmersión: Análisis poético de “Ángel de fuego”	59
Canto II	61
Canto III	64
Canto IV	68
Canto V	70
Canto VI	71
Canto VII	73
Canto VIII	75
Canto IX	76
Canto X	78
Anexo 1. Obra visual de Juan Martínez	82
Anexo 2. Fotos y documentos	101
Anexo 3. Entrevista a Edgardo Moctezuma	113
Anexo 4. Testimonios sobre Juan Martínez	118
Anexo 5. Ángel de fuego, mínima evocación	122
Anexo 6. Correspondencia entre Octavio Paz y Arnaldo Orfila (fragmentos)	124
Anexo 7. Portadas	126
Bibliografía	132

Introducción: Juan Martínez, poeta

La poesía de Juan Martínez se manifiesta en un tiempo circular, anterior y futuro, en un espacio-tiempo sagrado: un mandala. Juan Martínez versificó mundos complejos y desconocidos. En su obra visual, plasmó fragmentos y totalidades de esos otros mundos. La obra de Juan Martínez exige lectores y críticos activos, del futuro, que no teman a la contradicción, que no busquen la verdad absoluta, que despierten ante la Verdad del mundo.

El deber poético de Juan Martínez era evidente. Era una especie de traductor, de profeta. Muchas veces mantenía poemas en su memoria, ahí los trabajaba, los compartía a sus amigos. Entre ellos, se encontraban Edgardo Moctezuma, Luis Cortés Bargalló, René Gutierrez, Alberto Blanco, José Vicente Anaya, Carlos Cota y Víctor Soto.

Como ha pasado tantas veces en la literatura mexicana con poetas “extraños”, “perdidos”, “incómodos” y “enfermos” —como Ulises Carrión, Concha Urquiza, Horacio Quiñonez y Abigael Bohórquez, entre tantos otros—, Juan Martínez fue olvidado. ¿Cómo comprendería la crítica a un poeta del futuro como Juan Martínez?

Juan Martínez fue descartado porque era Juan Martínez, porque era el hermano del importante crítico y escritor José Luis Martínez y, a la vez, el joven perdido y loco que se fue a Tijuana a lavar carros. Fue esa la primera impresión que tuve yo —una alumna de Literatura hispanoamericana de una Universidad en Tijuana—, al escuchar por primera vez y de manera superficial sobre Juan Martínez en una clase de literatura mexicana. No sé bien qué me llamó la atención, pero lo hizo. Me interesé en su poesía. Fui creando en mi imaginario un poeta fragmentado, difuso, marginado y casi mágico. No imaginé que después de mucho tiempo esa imagen permanecería igual, pero sólo sería para Juan Martínez persona, porque la que sí cambió —o más bien, fui descubriendo— fue la de Juan Martínez poeta: un poeta claro, conciso, inteligente, complejo y fuerte.

Todo en Juan Martínez implica una contradicción. La contradicción en su poesía, la contradicción en sus actos, en sus rasgos personales, la contradicción entre sus actos y su poesía, la contradicción de su imagen bifurcada: la imagen del hombre fuera de serie, extraordinario, luminoso y mágico; la imagen del hombre desagradable, violento, sombrío e irracional. Una contradicción que funciona.

Poco interesan las cuestiones biográficas en el estudio y crítica de la poesía de Juan Martínez, sin embargo, su vida fue peculiar e interesante. A mí me interesó en parte porque escuché que vivía en la calle. En donde sí interesa la biografía de Juan Martínez es en el análisis de la recepción de su obra poética. ¿Por qué no fue leído? ¿Por qué es un poeta poco conocido? ¿Existía una leyenda negra en torno a la figura de Juan Martínez que obstaculizara la lectura y promoción de su obra? Es decir, ¿de qué manera su vida personal se antepuso a su talento?

La poesía de Juan Martínez ha sido descartada, desechada, apartada, evitada. Ahora nos toca a nosotros ser ese lector del futuro que merece. Sumergirnos en esos mundos inexplorados: en ese ritmo clandestino que ya suena por debajo de la tierra.

“Juan nadie, Juan todos”: Vida y obra de Juan Martínez

Juan Martínez Rodríguez nació el 18 de septiembre de 1933 en Tequila, Jalisco. La contradicción lo persiguió desde la etapa prenatal. Desde su padre, Juan Mata Reinaga, un doctor que cambiaría —por lo evidente— su apellido a “Martínez”. Un apellido común en México, uno que no se presta a malas interpretaciones, chistes o burlas. Un primer rechazo a lo oscuro y a lo no habitual: rechazo a *Juan Mata, Mata Juan*. Como señala Heriberto Yépez “es evidente que desde entonces había entre Juan, el nombre, el cambio y la muerte una honda relación”.¹ Su nombre y apellido parecen en realidad el nombre de nadie, de cualquiera. Parece que su nombre le fue (re)otorgado desde antes de su nacimiento para mitigar lo extraordinario de su talento: su inusitada visión del cosmos. A pesar del rechazo y la cautela, lo oscuro y lo insólito se hicieron ver.

Juan Martínez provenía de una familia de profunda religiosidad católica. Su padre era un hombre de creencias y valores firmes, a tal punto de poner en riesgo su libertad. Relata Rodrigo Martínez Baracs que durante la Guerra Cristera (1926-1929), el doctor Martínez visitaba frecuentemente a campesinos de las rancherías para darles consulta y leerles en secreto el catecismo.² Estas acciones ocasionaron su encarcelamiento, acusado también de realizar misas clandestinas. La radicalidad y la fuerte convicción eran rasgos que Juan Martínez llevaría en la sangre.

La relación con su madre fue raquítica. Ella fallecería prematuramente, cuando Juan Martínez tenía entre 13 y 15 años. Como es natural, la muerte de su madre lo marcó: su primer encuentro con lo femenino fue interrumpido, cortado de tajo. Esta pérdida se plasmaría en sus

¹ Heriberto Yépez, “Introducción. Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 12.

² Rodrigo Martínez Baracs, Sin título, ponencia presentada en “*Mesa redonda: José Luis Martínez, a cien años de su nacimiento 1918-2018*”, Ciudad de México, México, 18 de enero, 2018.

rasgos más tempranos. Dice Heriberto Yépez que “es notoria la preocupación que desde pequeño Juan Martínez parecía tener respecto a la separación, la pérdida. Siempre fue un ser muy sensible”.³ Fue el último varón de los diez hijos de la familia. El hermano menor. Se convirtió entonces en un niño frágil, enfermizo y consentido.

La pérdida de la madre sería la más evidente y temprana manifestación de (des)encuentro con el mundo y quizás su primera visión: Juan Martínez viajó al cosmos en busca de su madre. Intentaba desesperadamente fusionarse con lo femenino. Conuerdo con Alberto Blanco cuando dice que “parecería inclinarse hacia la abolición del tiempo, hacia lo femenino, hacia la intuición”.⁴ El automatismo animal suscitado por la pérdida luchaba contra las convenciones de su vida.

Otra figura importante fue su hermano mayor José Luis Martínez. En realidad, era su medio hermano. Su padre se casó primero con la madre de José Luis, ella murió y posteriormente se casó con la madre de Juan. Ambas eran hermanas, de apellido Rodríguez. Desde antes de empezar, la relación entre los hermanos ya era extraña.

A finales de los años treinta, José Luis Martínez, acompañado de sus amigos y poetas Alí Chumacero y Jorge González Durán, se mudó de Guadalajara a la Ciudad de México. José Luis llegaría a la ciudad para seguir los pasos de su padre y convertirse en médico. No duraría mucho tiempo en la carrera de medicina pues la dejaría para dedicarse de lleno a la literatura. El grupo de amigos fundaría la revista literaria *Tierra Nueva* (1940-1942). Mientras José Luis asistía a las tertulias del Café París —a las cuales concurrían figuras como Octavio Paz, Xavier Villaurrutia, Samuel Ramos, entre otros—, Juan Martínez era apenas un niño. Entre los hermanos existían quince años de diferencia. Es decir, la mayor parte de sus vidas se encontrarían en etapas diferentes. José Luis Martínez se convertiría en una de las figuras más

³ Heriberto Yépez, “Introducción. Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 14.

⁴ Alberto Blanco, “El llamado del ángel de fuego. Reflexiones en torno a la poesía de Juan Martínez” en *Memoranda*, no. 97, marzo-abril 1997, p. 30.

importantes de la historia cultural y literaria mexicana del siglo XX. Desarrollaría dos carreras paralelas, una como crítico literario y escritor, y otra como político.⁵ Formó parte de la mafia político-literaria de la época. Es fácil suponer una rivalidad entre Juan y José Luis. Primero, por sus estilos de vida contrarios; segundo, por el rechazo de Juan a las élites literarias del centro del país a las que su hermano pertenecía. Yo dudo la existencia de tal rivalidad.

La sensibilidad poética y visual de Juan Martínez despertó a temprana edad. Provenía de una familia inteligente y brillante, herencia que él llevaría al límite. Fue testigo y visionario de mensajes universales. Tenía que encontrar la forma de expresarlos y darlos a conocer a los “otros”. ¡No había forma de que no encontrara la poesía! Su obra pictórica es poética, sus actos de vida fueron una plétora de actos poéticos y sensibles. Dice Luis Cortés Bargalló sobre la poesía de Juan Martínez:

Una especie de misticismo existencial, legitimado por la experiencia directa; a medio camino entre lo social y lo individual, entre la revelación y el arte y, de alguna forma, el puente que los unifica. Podría decirse, su mundo es otro, pero también éste: acrecentado, hipersensible, desnudado.⁶

La poesía era un puente: la materialización de sus visiones, de las verdades que le eran reveladas. Él lo sabía: el lenguaje era la única manera de trascender. Heredó un don mayor: la cosmovisión.

En 1950, a la edad de diecisiete años —habiendo estudiado hasta la secundaria—, Juan Martínez seguiría los pasos de su hermano y se mudaría a la Ciudad de México. Dejaría atrás al niño enfermizo para convertirse en un joven atractivo y fuerte. Surgiría en él una fijación con el ejercicio, con mantenerse fuerte, intimidante e instintivamente masculino. Ir en contra de su fragilidad. Señala Sergio Mondragón respecto a los hábitos físicos de Juan Martínez:

⁵ José Luis Martínez, hermano de Juan Martínez, fue diputado federal por el octavo distrito de Jalisco entre 1958 y 1961 y director del Fondo de Cultura Económica entre 1977 y 1982.

⁶ Luis Cortés Bargalló, “Los ritos luminosos de Juan Martínez” en *Memoranda*, no. 97, marzo-abril 1997, p. 38.

Vitalidad y fuerza que le permitieron vivir con la frugalidad y el esplendor de un yogui o un chamán a los que no se podía menos que equiparar mientras realizaba proezas que desplegab a la vista de sus amigos: hablar con el bosque y hacer oír ese diálogo a sus acompañantes; caminar o hacer otros ejercicios físicos durante periodos prolongados más allá de los límites naturales.⁷

El ejercicio obsesivo y riguroso se convirtió para Juan Martínez en una forma de sobrellevar sus temores más profundos y originales, de transmutar lo femenino en fuerza masculina.

En la Ciudad de México, Juan Martínez formaría parte del Centro Mexicano de Escritores, en donde asistía al taller impartido por el escritor Juan José Arreola, lo que le permitiría entablar amistad con otros jóvenes poetas. Tenía la intención de formarse como escritor, de presentar, estudiar y tallerear su trabajo. Recitaba sus poemas de memoria en distintos restaurantes y cafeterías de la ciudad. Su deber poético era claro. Era consciente de su obligación como profeta, debía compartir y no ocultar. En la década de los cincuenta, publicaría sus primeros poemas en el suplemento *Diorama* del periódico *Excélsior*. En 1959, Juan José Arreola publicaría *En las palabras del viento*, la primera *plaquette* de Juan Martínez, en su colección “Cuadernos del unicornio”.

Juan Martínez convivió y entabló amistad con poetas *beats* y del grupo de Nueva York, entre ellos, Philip Lamantia, Margaret Randall, Allen Ginsberg, Jerome Rothenberg, Diane di Prima, Marge Piercy, Lawrence Ferlinghetti y Jack Kerouac. Además fue cercano a los poetas mexicanos Sergio Mondragón y Homero Aridjis. Se trataba de un grupo de carácter contracultural, que rehuía las convenciones literarias de la época. Un espacio de diálogo, de puente, entre los poetas mexicanos y los norteamericanos. Precisamente en ese núcleo se fundaría la revista bilingüe *El corno emplumado/The Plumed Horn*, dirigida por Margaret

⁷ Sergio Mondragón, “La poesía de Juan Martínez y «la perfecta armonía del universo»», Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Secretaria de Cultura-Gobierno de Jalisco, 2008, p. 24.

Randall y Sergio Mondragón, donde en 1963 y 1966 aparecerían algunos de los poemas de Juan Martínez.

Juan quería compartir su poesía, deseaba ser leído y publicado, aunque no publicó con frecuencia o en gran cantidad. Su obra poética publicada en vida es parca, por lo que no fue incluido en la famosa antología *Poesía en movimiento* (1966). A pesar de que Juan Martínez fue considerado para aparecer en ella, pues su talento fue reconocido, finalmente su participación fue descartada por no contar con más obra publicada. La persistencia y la cantidad son un problema determinante en la recepción de su obra. Es difícil leer a un autor con pocos libros publicados, que además aparecieron en pequeños tirajes. El problema de la recepción de su obra es de índole material.

Juan Martínez era un lector extraordinario, un estudioso de las filosofías orientales. Le gustaba escuchar poesía, sobre todo en inglés. Era habitual que les pidiera a sus amigos que le leyeran en voz alta. Dice Edgardo Moctezuma que “cuando terminaba el poema, Juan me decía: es el cosmos amiguito, escucho al cosmos”.⁸ Su relación con la poesía, con el sonido y las formas era compleja y natural: un vínculo instintivo. Sus lecturas recurrentes eran T. S. Eliot, Saint-John Perse, William Shakespeare, Gerard Manley Hopkins, Yalal ad-Din Muhammad Rumi, entre otros. Su conocimiento acumulado se reflejaría en la complejidad de sus poemas, en su léxico disensual, aunque tal enrarecimiento del lenguaje no ocultaba o codificaba un mensaje. No, eso hacen los malos poetas: ocultar por afán de no ser entendidos, aparentar ser “complejos”, interesantes e indescifrables. Pero Juan Martínez era un buen poeta. Su poesía era compleja, sí, pero cada palabra era justa y adecuada. En la poética de Juan Martínez, la complejidad era la forma idónea.

Hasta ese momento, la trayectoria de Juan Martínez como joven escritor fue convencional: comenzaba a publicar, convivía con otros jóvenes escritores, asistía a tertulias,

⁸ Comunicación personal, 2023.

recitaba su trabajo en voz alta. Sin embargo, en la década de los sesenta (no se conoce fecha exacta) algo cambió. En un momento, Juan Martínez decidió que dejaría todo y se iría a la ciudad de Tijuana. Pero ¿por qué? Difícil saberlo, quizás algún evento medular, alguna revelación o simple instinto. Algunos dicen que se trató de una convicción espiritual, que dejó la Ciudad de México como un voto contra el ego. Como menciona José Vicente Anaya: “la inclinación mística hinduista de Juan lo hizo pensar que el samsara del relativo éxito literario en la capital del país era sólo ilusión. Y decidió vivir en retiro, una especie de autoexilio”.⁹

Tras su exilio, Juan Martínez se convertiría para muchos en una figura de culto, una especie de leyenda negra, como si se tratara de un ser perturbado, al que debían temerle. Pasó algo serio, algo que lo ahuyentó de la Ciudad de México. Quizás la razón de su partida explica su rechazo prolongado en la literatura mexicana: de Juan Martínez hay poco rastro. Da la impresión de que se trata de un poeta maldito, de un poeta atormentado, difícil de tratar. Escribe Homero Aridjis:

Juan sería arrestado por la policía acusado de haber secuestrado a su amante Lily, la esposa de un diplomático austriaco que trabajaba en el DF. La ató en una cama durante dos semanas, una vecina la oyó pedir auxilio a pesar de que tenía una mordaza en la boca, la policía llegó y lo metieron a la cárcel. En la foto publicada en la primera plana del periódico “La Prensa”, él, alto y apolíneo, aparecía entre dos policías chaparros y rechonchos, diciendo: “¿Detenerme a mí que soy el poeta más grande del mundo?”.¹⁰

Quizás el arrepentimiento motivó su huida y búsqueda de liberación espiritual. El exilio como autocastigo y autopérdón. Quizás escuchó la poesía y la contradicción que habitaba (que aún habita) en la ciudad de Tijuana, que fue testigo de sonidos inéditos, fuertes y complejos, que se sintió identificado con la lejana geografía del lugar, que entendió la transmutación constante de sus contradicciones. En realidad, son todas suposiciones.

⁹ José Vicente Anaya, “Vate de vates”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 69.

¹⁰ Homero Aridjis, “Philip Lamantia: El poeta beatífico” en *Revista de la Universidad de México*, no. 90, 2011, p. 71-75.

En Tijuana, Juan vivió con su hermano Ernesto, aunque por temporadas dormía en la calle. Viviría radicalmente en el ascetismo: el oxímoron de su vida en el centro del país. Vivió sin apego a los bienes materiales. Durante mucho tiempo no manejó dinero. Hacía lo que quería: se metía desnudo al mar, se sentaba horas a dibujar con cualquier material, servilletas, pedazos de cartón u hojas de periódicos, en distintas cafeterías y restaurantes de la ciudad. Fumaba y tomaba café en exceso, hacía ejercicio y complicadas maniobras en medio de la calle. Se convertiría en un hombre de aspecto intimidante, no convencional. Sofía Rosales y Laura Gonzáles Matute describen así el aspecto físico de Juan Martínez:

Rostro moreno y curtido por el sol donde destaca un par de ojos grises y acuosos de mirada voraz. El cráneo totalmente afeitado acentúa la fuerza que emana de la estructura ósea de su cabeza. Cuando comentaba algo, la gravedad de su voz tan baja parece venir de alguna lejana profundidad y no de su garganta. De físico corpulento, energía que rebasa los límites de la naturaleza y mirada penetrante, su recia constitución le valió en su juventud ser conocido con el sobrenombre de “Hércules”.¹¹

En Tijuana, continuó su obra plástica y poética. Hizo amistad con algunos jóvenes artistas y poetas, entre ellos, Edgardo Moctezuma, Luis Cortés Bargalló, Carlos Cota, Alfonso René Gutiérrez, Víctor Soto Ferrel, José Vicente Anaya y Alberto Blanco, con quienes compartía intereses. Fue referente esencial para la generación de los “Siete poetas jóvenes de Tijuana”, una generación importante en la historia literaria de esta ciudad, cuyo nombre proviene de la antología homónima publicada en 1974. Pero la influencia de Juan no se limitaría a Tijuana. A lo largo de los años, otros jóvenes —aunque en realidad pocos— han encontrado su poesía y ésta los ha instruido. En la ciudad trabajó y exploró el pensamiento circular que desde muy joven ya lo invadía. En Tijuana descubrió el punto de encuentro entre el *allá* y el *aquí*. Se alejó del *aquí* para llegar a un espacio más cercano del *allá*. Sus viajes entonces fueron más recurrentes y complejos.

¹¹ Sofía Rosales y Laura Gonzáles Matute, “Un caso singular en las artes plásticas de México” en *Memoranda*, no.97, marzo-abril 1997, p. 21-22.

En sus dibujos y obras plásticas, Juan Martínez manifestaba imágenes de otros mundos, patrones complejos y compulsivos. No le importaba mucho el material o la conservación de sus trabajos, como si la inmaterialidad fuese un paso necesario para la trascendencia. Sin embargo, a través de sus manos, los mensajes se materializaban. Anhelaba aceptar durante la eternidad su propia vida: volverse el *Übermensch*. Ya lo dejaría claro él mismo en su poema “En el valle sagrado”:

Allí lo esperan las fuerzas telúricas para devolverle la salud física
y allí lo esperan también las fuerzas cósmicas, para devolverle
su perfección psicológica primitiva. Después de hacer el “camino de
la tierra” volverá el héroe a las profundidades a purificarse
en la muerte. Saldrá de ella, al tercer día, en su segundo nacimiento
“a comer del Árbol de la Vida, el que está en el centro del Paraíso
de Dios”, será como los dioses. Estará apto para, unido ya a lo femenino,
desaparecer en el superhombre.

Para Juan Martínez, era necesario asirse de los procesos del espíritu, del arte y la sensibilidad como medios para la trascendencia y la transmutación del alma. Era necesario deshacerse de todo aquello que se interpusiera entre él y la trascendencia. Alejarse de las élites, del mundo intelectual y literario. Sin embargo —al contrario de lo que varios críticos dicen— Juan Martínez mantendría interés en mostrar y compartir su trabajo. Lo revela él mismo en una carta dirigida a Sergio Mondragón a propósito de su segunda publicación en el número veinte de la revista *El corno emplumado* (1966):

...trabajo arduamente para la instalación de un museo para exponer mi obra, tengo dos meses trabajando en este proyecto complejo y lleno de pequeñas grandes cosas maravillosas en las que intervengo mi concentración intelectual, la casa tiene cuatro pisos, un sitio hermoso que se presta a mi proposición estupendamente, pues tiene terrazas donde pienso hacer las recepciones y espacios que debidamente adaptados resultarán ideales a la contemplación.¹²

¹² Juan Martínez, “Tijuana, B.C., febrero de 1966” (carta de Juan Martínez a Sergio Mondragón), en *El corno emplumado*, no. 20, octubre de 1966, p. 123.

A pesar de su autoexilio y separación del centro del país, su deber como artista y poeta seguiría claro. En la credencial permanente de elector de Juan Martínez, expedida en Tijuana en el año de 1967, aparece bajo el título de “Ocupación” la palabra en mayúsculas “ESCRITOR”. Juan Martínez se autopercibía y se identificaba como escritor, como poeta. Pudo haber elegido cualquier otra ocupación: pintor, estudiante, desempleado, pero optó por aceptar y apropiarse su identidad poética. Juan Martínez, hombre, 33 años, escritor.

En la década de los sesenta, con un poco de dinero ahorrado, Juan Martínez fundaría el sello editorial “El Albatros”. La única publicación sería una traducción al español de O. G. Barreda del poema “Anábasis” de Saint-John Perse. En 1978, Luis Cortés Bargalló, Alfonso René Gutiérrez, Alberto Blanco, Pablo Arrangoiz, Tomás Calvillo y Víctor Soto, publicarían *Ángel de fuego* de Juan Martínez, bajo el nombre del mismo sello editorial. *Ángel de fuego* era un poema extenso que por largo tiempo estuvo resguardado únicamente en su memoria. Se imprimirían 500 ejemplares, como recuerda Alberto Blanco: “con el dinero que restó en caja a la disolución de la revista de poesía *El Zaguán*”.¹³

Durante su estancia en Tijuana, Juan continuaría su producción artística-visual. Dibujaría de manera obsesiva, en grandes cantidades. Lo cierto es que en algún momento dejó de importarle la preservación y exposición de su trabajo. Quemó gran parte de sus dibujos, tal vez como muestra de renuncia al ego o como resultado de una alteración psíquica.

En 1986, Juan Martínez regresaría a la Ciudad de México. En ese mismo año apareció el libro de poesía *En el valle sagrado*, publicado por la Universidad Autónoma de México. Después se fue a vivir a la sierra con un grupo de huicholes; vivía en un cuarto sencillo. Luego, en 1989, regresa a la ciudad de Guadalajara. Los años que siguieron son difíciles de descifrar. Nadie sabe con exactitud qué pasó con Juan Martínez. Sus acciones no eran convencionales,

¹³Alberto Blanco, “El llamado del ángel de fuego. Reflexiones en torno a la poesía de Juan Martínez” en *Memoranda*, no.97, marzo-abril 1997, p. 32.

no seguía reglas sociales. Sin duda era un hombre de espíritu e intelectualidad libre. Pero también un hombre atormentado. Pudo tratarse de alguna condición psiquiátrica, de alguna alteración por abuso de sustancias psicodélicas, o quizás se trataba de una condición fuera de toda comprensión mundana. En algún momento es internado en un hospital psiquiátrico. Como escribe Heriberto Yépez:

Es probable que haya perdido el rumbo por un tiempo. Haya sucumbido a excesos. Los demonios le hayan dado alcance y aislado de sus antiguos amigos y discípulos— por decisión propia, no por abandono que puede ser reprochable— Juan se hundió en su caverna, como parte de un mal viaje.¹⁴

En el hospital recibió traumáticos “tratamientos” de electroshocks, lo que seguramente se creía una solución (cruel e ignorante) ante una presencia tan singular y extraordinaria como la de Juan Martínez, que sin duda —para aquellos con poca sensibilidad e inteligencia— sería presencia de “locura” y “enfermedad”. De algo estoy segura: en ningún momento Juan Martínez enloqueció. Basta con repasar alguno de sus poemas para atestiguar la complejidad, la razón cósmica y la cordura que desbordan.

En 2006, Juan Martínez enfermó. El 18 de enero de 2007 falleció a causa de una insuficiencia cardíaca en el Hospital Ayala de Guadalajara. Como poeta, Juan Martínez iba y venía, recorría espacios inexplorados, reunía las palabras adecuadas para traer los reflejos de esos otros lugares místicos a los lugares mundanos y comunes. El traslado de lo místico a lo mundano era su trabajo, su labor como poeta y artista. Sabía que el pensamiento circular computaba en infinitos rumbos: no había eterno retorno ni repetición, no podría reunirse de nuevo con la madre ni a su existencia prenatal. Pero sabía que podría trascender a través de la cosmovisión, de su encuentro con el universo. Su vida y obra es conciencia del infinito y de verdades totalizadoras y cambiantes: una contradicción.

¹⁴ Heriberto Yépez, “Introducción. Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 35.

Juan Martínez y Tijuana como espacio de retorno

*Ahí: donde el ojo ha marcado
con su leve pisada, el tránsito del alma,
surge nuestro obituario de registros lejanos.*

—Juan Martínez

La poesía es siempre clara, verdadera y sincera. Una herramienta del lenguaje que tiene la capacidad de ocultar o revelar. El poeta es siempre buscador. ¿En busca de qué? La búsqueda siempre varía, claro. Los buenos poetas son seres inconformes. Seres hipergráficos que nunca paran, con un ojo en el pasado y el otro maquinando lo que viene. Como dos engranajes que funcionan porque van en dirección contraria.

En todas las literaturas existen figuras míticas, no comprendidas. La mayoría de las veces son figuras idealizadas, seres tan imperfectos que son casi mágicos: pensadores fuera de serie. Pienso en tres figuras míticas del pensamiento mexicano: Concha Urquiza, Horst Matthai y Juan Martínez.¹⁵ Existen más, pero en ellos hay algo en común: la búsqueda del retorno. Concha Urquiza: retorno a la lírica clásica; Horst Matthai: retorno a la metafísica; Juan Martínez: retorno a la visión cósmica. Retorno no significa retroceso. Retorno es aceptación, y en parte, un voto contra el ego. Saber que lo original no es original por ser nuevo. Saber que se aprende de los otros y de lo que ya fue.

Entre Urquiza, Matthai y Martínez hay otro aspecto en común: el norte de México. Concha Urquiza se mitificó en Ensenada, donde murió trágicamente. Llegó a la ciudad por trabajo, estuvo tan solo un par de días y la ciudad bajacaliforniana y el mar del Pacífico la condenaron. Condenar parece una palabra fuerte, pero en realidad ella sufrió una condena. Horst Matthai fue un filósofo alemán que eligió el punto más remoto del mapa mexicano como

¹⁵ El primero en señalar la semejanza entre Horst Matthai y Juan Martínez fue Heriberto Yépez en el ensayo “El místico mundano”.

destino de autoexilio: Tijuana. Y Juan Martínez llegó a Tijuana porque uno de sus hermanos vivía en la ciudad. En realidad, no importa cómo llegaron sino cómo las geografías del norte, cómo los espacios extremos y radicales operaron en ellos y en su obra. En este ensayo me enfocaré en Juan Martínez y su relación con la ciudad de Tijuana.

Entre Tijuana y San Diego existe una frontera política. ¿Será también una frontera espiritual? ¿Una frontera metafísica? ¿Una frontera entre la realidad y el espíritu? Se ha dicho mucho sobre Tijuana. ¿Se puede decir más? ¡Claro! Tijuana es una ciudad universal con universales interpretaciones. Una ciudad mexicana, pero al fin universal. No es cosa aparte, sino otra cosa. Juan Martínez fue siempre otra cosa. ¿Una cosa aparte? Quizás sí. Aparte porque es difícil colocarlo en un lugar histórico-literario. Fue un ser que trascendió, que pasó a gran velocidad, al que no se le pudo seguir el paso.

La cosmovisión es también el entendimiento totalizador de los espacios físicos, geográficos y tangibles. ¿Qué entendería Juan Martínez en Tijuana? En esta ciudad fronteriza, Juan produjo su obra más notable. Además, Tijuana fue el sitio donde Juan dibujó en mayor cantidad. Tijuana transformó a Juan en un ser hiperpictórico.

Partiré del punto más básico. Si la Ciudad de México es el centro del país, Tijuana es el punto más distal. Tijuana es el destino perfecto para aquel que busca la descentralización. El centro siempre es el centro, pero el extremo puede ser inicio y fin. Al mismo tiempo, ¡el extremo puede ser también centro! El centro es siempre centro, lo otro es siempre complicado. Históricamente, el poder se ha concentrado. Pasa lo mismo con el poder artístico-cultural, con los grupos humanos poderosos. En algún momento, Juan Martínez decidió renunciar al centro, separarse de la élite. Dice José Vicente Anaya:

Juan Martínez se retiró del ahora llamado mainstream de la literatura mexicana, es decir la farándula “cultural”, “intelectual” de la capital de México, de la que había sido constante crítico en una praxis festiva y directa al corazón (si es que lo tienen) de los literatos simuladores diestros en acaparar posiciones de poder. Y no fueron escasos los que, por la década de 1950, recibieron alguna frase sarcástica de Juan, que los puso a

rabiar en su nadidad. Con sarcasmo y risa, una noche en que caminábamos por las calles de Tijuana, me comentó: “Allá en México, ahora me quieren hacer justicia los intelectuales”.¹⁶

Juan Martínez buscaba la trascendencia, por ello llegó a la ciudad más miserable del país, la más alejada, pecadora e infame, como un acto de fe. Su viaje (y huida) comportaba la búsqueda del estado más primordial.

Tijuana es una ciudad mítica. Pura contradicción. Un espacio de liberación, pero también de represión. Juan Martínez buscaba el retorno, la puerta a la cosmovisión. Quien busca el retorno está condenado: entiende que el retorno es imposible. Que el universo está en constante expansión. El exilio es un acto de esperanza y a la vez un acto de desesperación. Una actitud de crítica radical ante el mundo.

Como señala Heriberto Yépez: “En Tijuana se generó en el último tercio del siglo XX, un pensamiento metafísico, una mística del encuentro, maravillosa”.¹⁷ Fue quizás ese ambiente el que atrajo a Juan Martínez a una ciudad como Tijuana. En “Líneas preparatorias a la penetración del entendimiento” su reflexión metafísica es clara:

Es la entelequia del entendimiento donde originalmente la inquietud intelectual intenta analíticamente desentrañar ese velo traslúcido entre el hombre y las cosas que lo rodean, entre el pensamiento y el sentimiento, como vínculos de comunicación con otras substancias superiores (...).

En estas “Líneas preparatorias...” aparece el pensamiento hegeliano, el proceso circular de la aceptación de contradicciones:

Contrapunto vivificante ritmo y concluyente de su armonía del blanco al negro, del día a la noche, de la razón a la pasión, del más al menos, de la vida a la muerte, abriendo y cerrando para la eternidad el círculo de nuestra contingencia con la perfecta belleza, arriba y abajo, verificando en el hombre la esfinge de su imagen.

¹⁶ José Vicente Anaya, “Vate de vates”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 69-72.

¹⁷ Heriberto Yépez, “Introducción. Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 31.

La actitud metafísica como pensador y como creador —la comprensión de la experiencia del *ser* en el mundo— se encuentra siempre presente en la obra de Juan Martínez. Dicha actitud lo llevaría a alejarse de las élites literarias, de la concentración centralista del arte y el pensamiento y, por ende, lo llevaría a Tijuana. Una ciudad contraria a lo que él se oponía. El exilio era necesario para hacerse uno con el espacio-tiempo (todo lo que rodea al hombre, la materia y lo espiritual), hacerse en la visión totalizadora del cosmos. En “Visión de un lema silencioso y el tapiz de un ojo”, uno de sus textos en prosa, hace referencia a la “doncella absoluta”, imagen de aquella visión que él anhelaba:

Dinámicas las moscas del tiempo laboran en su rueca el infinito al conjuro de la canción del hastío; pero al sentir el tránsito del alma suspenden su labor, el cual se desprende de la caballera de la doncella absoluta, que en mitad del universo contempla la acción.

Es decir, la visión total del mundo, conciencia y reencuentro de todas las verdades: el espíritu absoluto. Juan Martínez buscaba reconciliar y transmutar sus contradicciones, lo femenino con lo masculino, lo místico con lo mundano, al niño con el adulto. Para lograr la reconciliación, era necesario llegar a la visión total del mundo, concebir el espíritu y el cuerpo como uno, al ser y las cosas que lo rodean como unidad. Lo otro y los otros: el todo.

En “Visión de un lema silencioso y el tapiz de un ojo”, se deja entrever la sensibilidad físico-matemática de Juan Martínez:

El hombre y la muerte juegan en tiempo relativo; (...) pero aún no era momento propicio para que los gusanos devoraran el llanto, faltaba presenciar la frenética lucha en los pasillos del recuerdo, del ojo con la imagen, del silencio y el viento, del espacio y el tiempo; (...) ¡Todo fue inútil! ¡Todo fue inútil! Las garras de la blanca violencia apretaban con fuerza el cuello de la angustia, el musgo había crecido en la lechuga de los hombres y los últimos sueños huían por el filo curvado del viento (...) Ya nada separaba al verbo de su origen, la anunciación del fin, a la muerte su Dios había alcanzado.

La sensibilidad físico-matemática muestra la preocupación de Juan Martínez por el mundo exterior, un mundo material y tangible, en donde el espacio-tiempo es relativo. Juan Martínez escribe: “Huían por el filo curvado del viento”, y evoca un tiempo curvado, aquel espacio donde la materia se moldea y se transforma. El universo se expande a grandes velocidades, no hay nada dentro de sí que iguale o supere la velocidad de su expansión. La superación de la velocidad del universo equivaldría a encontrar el retorno: aquello que Juan Martínez buscaba. El poeta dice: “Ya nada separaba el verbo de su origen”, pero él sabía que era imposible.

Los horizontes del universo se extienden a mayor velocidad que el resto del espacio. El centro es un punto estático, aunque la expansión del espacio-tiempo es constante en cualquier lugar. Tijuana es un horizonte, un extremo: sus límites metafísicos crecen a gran velocidad. La sensibilidad metafísica está también plasmada en la obra visual de Juan. En sus dibujos, trabaja con patrones específicos, con la perfecta geometría. En algunas de sus obras visuales se dejan ver fórmulas matemáticas, como si los trazos e ideas representadas en las imágenes se rigieran por parámetros geométricos o numéricos.

Lo lógico-matemático convive con lo místico y divino: esta es la contradicción que estructura la obra de Juan Martínez. Las matemáticas y el misticismo no sólo convergen en las ideas, sino también en las formas y en el lenguaje. Juan Martínez prevé dialécticamente estas contradicciones en “Introducción” de *En el valle sagrado*:

Uno y una... luego el dos nacer y crecer,
razones dialécticas
cualidades de formas
que integran un objeto,
regidas por las contradicciones
que la constituyen.

Al nacer, el niño abandona arbitrariamente su estado edénico. Luego, cuando el infante es consciente del arrebato, es imposible el retorno. La conciencia del no-retorno es complicada,

lo ha sido a lo largo de la historia para varios artistas y poetas. Gérard de Nerval y Antonin Artaud, quienes vivirían un destino similar al de Juan Martínez, terminarían en hospitales psiquiátricos recibiendo tratamientos traumáticos. Y es que ni ellos ni Juan Martínez eran seres convencionales. Eso está claro. No creo que exista una relación directa entre los trastornos mentales y la creación artística, pero sin duda hay una relación. A fin de cuentas, los trastornos son alteraciones cognitivas que provocan que la realidad se procese de maneras distintas. El trastorno puede facilitar la creación artística, la abstracción de ideas, los procesos originales, etc. Con esto no afirmo que Juan Martínez tenía un trastorno mental, aunque sus procesos cognitivos no eran convencionales. Él era una persona fuera de serie: un poeta original y un genio.

Juan Martínez sentía incomodidad, una incomodidad ante él mismo y con los demás. Quería compensar algo. Era consciente de que uno no puede alejarse de sí mismo. Necesitaba transmutar y Tijuana era una buena opción, una mítica ciudad de alquimia constante. Juan Martínez en Tijuana se volvió un niño enfermizo y temeroso: un niño dependiente. En Tijuana, Juan Martínez se reconcilió.

La pérdida dejaría reverberaciones. Juan Martínez no mantenía una vida deliberada. Buscaba el retorno y la trascendencia por medio de la disciplina y el rigor. Conducía a su cuerpo y mente al estado límite. La poesía de Juan Martínez está llena de símbolos y mitos universales. Retomaría una memoria colectiva y la haría suya: fue consciente de la herencia espiritual que corre en el espacio-tiempo. Buscaba el mundo edénico para retornar a su primera existencia, regresar a las entrañas femeninas. Re-separarse del exterior y re-hacerse uno en el interior. En Tijuana, Juan Martínez buscaba expandir el ser, encontrar una velocidad superior, ganar al espacio-tiempo para así retornar en la visión cósmica.

Juan Martínez y la contracultura en México

Existe una predisposición humana por unimos a quienes comparten nuestros defectos o virtudes. Aunque la poesía es una actividad solitaria, existe también en grupo, en colectividad, y se nutre de los otros seres, de los otros poemas. En colectividad, la poesía se transforma. En la historia han aparecido distintos grupos que reúnen a genios, poetas, enfermos, artistas, radicales, músicos, amantes. Existe también una tendencia por aprender de aquellos que son mejores, grandes y mayores. De vez en cuando, y casi siempre de manera aislada, nacen poetas adelantados —como Juan Martínez— maestros de sí mismos. Estos poetas son seres solitarios y, en gran medida, perdidos.

Juan Martínez fue huérfano, poeta perdido y desterrado que encontró refugio en amigos. Los maestros de Juan Martínez fueron poetas y escritores de otros tiempos, de otros espacios y otras lenguas. Fue alumno de Saint-John Perse, Yalal ad-Din Muhammad Rumi, Gerard Manley Hopkins, William Shakespeare y T. S. Eliot.

Juan Martínez no perteneció a ningún grupo literario o artístico, quizás por su personalidad complicada, por su estilo único, por ser “diferente”, o quizás por mera indiferencia. Pero Juan Martínez sí fue marcado —desde antes de su nacimiento y de manera quizás inevitable— por ciertos grupos literarios y artísticos en México. En algún momento se mostró en la periferia, en una delgada frontera entre la extranjería y la pertenencia.

En 1921, la literatura mexicana se separa de la vanguardia internacional con la publicación del manifiesto “Actual No. 1” de Manuel Maples Arce. Con la proclama de “Vivir emocionalmente. Palpitar con la hélice del tiempo. Ponerse en marcha hacia el futuro” surge el movimiento estridentista.

El estridentismo —como prácticamente toda vanguardia— se origina de un impulso revolucionario, no sólo por su cercanía temporal con la Revolución mexicana, sino por la

búsqueda de la subversión del orden tradicional. Los cambios radicales aparecen en formas y contenidos: es un momento de renovación, un momento que en México se esperaba desde principios del siglo XX, años en los que el retraso artístico en el país era evidente. Se buscaban con urgencia voces nuevas, originales y nacionales.

La necesidad de cambio y renovación es recurrente en la historia de la humanidad. Se trata de una habitual “tradicón de la ruptura”, que como Octavio Paz menciona en *Los hijos del limo*, es “una tradición hecha de interrupciones y en cada ruptura es un comienzo (...) La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura”.¹⁸ El estridentismo como ruptura y también como comienzo.

Todas las vanguardias apuestan a lo novedoso, a lo inquietante, y pertenecen a un tiempo de modernidad radical en donde se anhela que la tradición se adelante, le gane al tiempo presente. Se exalta la rapidez: un deseo incesante. En esta radicalidad, el cambio es continuo: un montón de tradiciones, de modernidades, todo dentro de una misma tradición moderna. Ese sentido de rapidez y de urgencia causó el envejecimiento prematuro de las vanguardias. Sucedió lo mismo con el Estridentismo, que solo duró un par de años y al poco rato se hizo viejo.

Juan Martínez nació casi una década después del surgimiento de la primera vanguardia en México. Sin embargo, el impulso de renovación radical que (re)apareció con el movimiento estridentista tendría su ruptura hasta el grupo de los infrarrealistas y los movimientos contraculturales de los años sesenta: una segunda ola de vanguardia llega a México.

Ese sentido de continuidad y ruptura entre el estridentismo y el infrarrealismo aparece en el manifiesto escrito por Roberto Bolaño en 1977. Bolaño concluye el manifiesto diciendo: “Déjenlo todo, nuevamente láncese a los caminos”. Bolaño llama a la conciencia de una

¹⁸ Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Seix Barral, 1974, p. 17.

radicalidad, de un impulso anterior, y exige el reconocimiento de una actitud precursora, de un mismo sentimiento, pero no en el sentido de la forma estética.

La diferencia entre la primera y la segunda ola de vanguardia, es que si el estridentismo trabajaba dentro de una misma línea estética-temática, el infrarrealismo no se limitaba a una forma o expresión. Ser infrarrealista significaba adoptar una actitud radical en la forma de vivir y percibir lo literario. Ser infrarrealista era un modo de *ser poeta*: poeta libre, rebelde, ser en contra de las mafias políticas-literarias. Ser infrarrealista era en gran medida ser joven. Con ser joven me refiero no a una brecha de edad, sino a la esencia del *ser* joven. Ser en contraste renovado con lo viejo. Como nota personal, me ha costado ver en Juan Martínez dicha juventud, pues no es para mí ni el “joven eterno” ni el “viejo de nacimiento”. Más bien representa una edad incómoda, confusa, diferente. Juan Martínez como un *ser* incuantificable.

Otra diferencia entre la primera y la segunda ola de vanguardia es la contemplación, la idea que tiene cada grupo de un “arte nuevo”. En otro manifiesto infrarrealista, “Por un arte de vitalidad sin límites” (1975), José Vicente Anaya expone:

(...) nosotros nos negamos a seguir el juego institucional de la “CUL— ¿Cul no es un prefijo de origen francés? — TURA” que implica la teoría y práctica de los grupúsculos academicistas y sectas reduccionistas que bregan en el poder editorial y que son esquemas que se vanaglorian de una absoluta corrección sobre lo que “la belleza debe ser” y nosotros no decidimos que “la belleza debe ser” sino que la BELLEZA ES, EXISTE EN EL PRESENTE, está en la vida misma sin restricciones, sin esquemas apriorísticas, sin límites, y por todo esto, INDEPENDIENTE de las instituciones y fuera de los consejos vejstorios y epígonos anatematizantes.

Es clara la diferencia: una percepción futura de parte de los estridentistas y una presente de parte de los infrarrealistas. Como si el primer grupo intuyera al próximo. Si el estridentista busca ser, el infrarrealista es.

Para admitir la pertenencia de un escritor al infrarrealismo sería necesario: 1) Tener certeza de la voluntad del escritor de afiliarse al grupo, y 2) Que el escritor en cuestión perteneciera a una generación específica. El grupo de los infrarrealistas estaba conformado por

jóvenes de una generación en particular, mismos que fueron antologados propiamente como grupo. En ese sentido, Juan Martínez no fue un infrarrealista. En todo caso, era el prototipo de poeta que se aspiraba a ser en el grupo de los infrarrealistas, aquel poeta que se busca en *Los detectives salvajes*. El poeta místico exiliado en el norte.

La inconformidad literaria de los infrarrealistas también se conectó con la incomodidad política. Los infrarrealistas manifestaron su rechazo ferviente a los valores de la cultura y sociedad tradicional. Menciona José Vicente Anaya en una entrevista realizada por Heriberto Yépez:

Nos unió, además, una época de inquietudes rebeldes y contestatarias (...) el infrarrealismo nació cuando estas docenas de poetas rebeldes, inquietos, descontentos con el estado de cosas intelectuales acomodaticias y conformistas (...), en una sociedad sosa, en un contexto de años de represiones (1968, 1972, “guerra fría”).¹⁹

La actitud radical de Juan Martínez tiende a explicarse por la inconformidad política y el rechazo a una literatura centralizada. Sin embargo, su actitud entraña un fenómeno más complejo que el rechazo radical. Juan Martínez llegó a admirar a su hermano José Luis, figura que encarna al escritor “encorbatado”, diplomático, académico, riguroso e ideal: el estereotipo que rechazaba el infrarrealismo.

“En las palabras del viento” es un poema que Juan Martínez dedica a su hermano, en donde el poeta no revela ni admiración ni rechazo, sino ambas: encuentro y contradicción. El poema se dirige a una generación. El poeta busca un grupo de poetas afines, sin embargo, excluye y descarta a los malos poetas, los poetas incompletos, a “los otros”:

¡Pero y los otros! los malaventurados que
 [proclamaron acrofobia por temor a la nada,
 con langorosos violines en la punta del alma,
 y no apoyaron su frente en la última estrella,

¹⁹ Heriberto Yépez y José Vicente Anaya. Los infrarrealistas... testimonios, manifiestos y poemas, en *Replicante*, no. 3, p. 136.

ni uniendo la fisura de sus labios se ungieron
 [con los enjambres del silencio,
 y al oír el silbido más puro de la perdiz errante
 [tornaron a construir bufandas para pájaros,
 los que con brasas pálidas bajo las cenizas de de
 [sus plantas ignoraron por siempre la estatua del viento
 y en olor de su suavidad no abrevaron en las
 [colmenas del olvido,
 esos no entrarán nunca a los hermosos climas
 [del espacio y el sueño.

Junto a esta publicación aparece “Los neumatismos”, poema dedicado a Alí Chumacero. *En las palabras del viento* está conformado por ambos poemas, dedicados a dos figuras relevantes dentro de la literatura mexicana del siglo XX. José Luis Martínez y Alí Chumacero constituyen el contraste más radical respecto a la actitud poética de Juan Martínez. Estas dedicatorias manifiestan respeto, amistad y cierta admiración, pero también podrían tener otro sentido: burla, menosprecio y crítica (de ser así, Juan Martínez aludiría a ellos cuando habla de “los otros”). Sin embargo, considero que se trata de lo primero: respeto por dos figuras mayores. El poeta de “En las palabras de viento” evoca una afinidad grupal.

Aunque son poemas independientes, “En las palabras del viento” y “Los neumatismos” comparten un mismo sentido. Entre ambas piezas existe una continuidad, no sólo por aparecer en una misma publicación, sino porque en ellos subyace un mismo mensaje. Un mismo deber poético. Considero que el orden de aparición de los poemas está invertido. Considerar esta inversión cambia la historia, modifica la línea compartida entre ambos poemas. Propongo leer primero “Los neumatismos” y luego “En las palabras del viento”. Considero que de esta manera la linealidad narrativa es más clara, aunque la inversión de un orden “racional” pudiese ser una forma insidiosa de presentar las ideas. Sin embargo, dudo que el autor se propusiera ocultar por el “Argumento” que aparece en el segundo poema. El poeta deja claro que no quiere ocultar, sino lo contrario: quiere develar.

La primera continuidad poética-narrativa entre los poemas radica en los títulos —para este análisis seguiré el orden propuesto anteriormente—. En ambos títulos hay un común denominador: el *pneuma*, un soplo vital. “Los neumatismos” refiere a la doctrina médica antigua que atribuía la causa de la vida y de las enfermedades a un *pneuma* (soplo), la emancipación del alma universal:

una y otra vez hasta el abatimiento
 los gestos de los hombres que agonizan cautivos
 por la comba mirada de los organizados neumatismos,

El título de “Los neumatismos” refiere a una tradición histórica, a una creencia particular. “En las palabras de viento” la creencia en los neumatismos se hace tangible, experiencial. El “viento” posee profecía. Este segundo poema se trata de una declaración, de un testimonio:

mis ojos no vieron ni mis oídos oyeron,
 entonces subí hacia el mediodía y cabalgué llanuras
 [como la sombra de la tarde
 y he aquí lo que encontré y traigo para vosotros:

Como menciona Sergio Mondragón respecto a ambos poemas: “aquel primer volumen de sus poemas es la vez una declaración de principios y la anunciación de una labor y una atmósfera poéticas”.²⁰ Sí, existe un mismo deber poético en ambas piezas: el mundo entero, el mensaje universal que pasa por el cuerpo del poeta, la materia tangible. La poesía de Juan Martínez —queda claro en estos primeros poemas— traslada al mundo real aquellos saberes y experiencias cósmicas.

²⁰ Sergio Mondragón, “La poesía de Juan Martínez y «la perfecta armonía del universo», Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, 2008, p. 9.

Ambos poemas pueden entenderse como un mismo camino o viaje que hace el poeta, aunque separado por dos momentos. En “Los neumatismos” aparecen el viaje y la tradición. El poema va en ascendencia de abstracciones, de imágenes, de complejidad y de locura. Hacia la última parte los versos se alargan y pierden sentido respecto a los otros: la verdad se encuentra y el poeta la revela.

Este par de poemas brinda las primeras claves para comprender la poesía de Juan Martínez. No sólo existe diálogo entre “Los neumatismos” y “En las palabras del viento”, sino que ambos dialogan con las otras poesías. Creo que no hay “momentos” dentro de la labor poética de Juan Martínez, sino un mismo momento, un momento paradójicamente cambiante. Menciona Luis Cortés Bargalló respecto a la segunda parte de la obra poética de Martínez: “estos poemas, sin embargo, no son los que en el contexto del análisis literario podríamos llamar un rompimiento, estos poemas son el ideograma de su poesía anterior”.²¹ Efectivamente, es como si Juan Martínez hubiese dado en sus primeros poemas una premonición de su obra más madura. En “Los neumatismos”, versifica:

y la esperanza surge
 como una flor poética
 renovando el aroma salobre de la tierra.
 He aquí el momento amargo entre el nacer
 y el morir, entre medir el tiempo
 y calcular el futuro

El pensamiento poético de Juan Martínez responde a una estructura circular: un mismo punto de partida sin fin. Ya lo dejaría claro él mismo en “Cerebro circular”, donde manifiesta: “lo que se proyecta/ por el verbo/ y se trasciende/ por el espíritu/ origina obra maestra”. Juan deja clara su poética: concibe a la poesía como medio de trascendencia, como vía para encontrar el *plus ultra* y, lo que para mí es más interesante, adquiere conciencia de la genialidad de su obra. Juan Martínez escribía pensando en obras maestras.

²¹ *Los ritos luminosos de Juan Martínez*. Luis Cortés Bargalló, 2007. Círculo de poesía. p. 6.

El poema “Los neumatismos” está conformado por cinco partes. Todas las partes siguen una misma línea narrativa, como si el poeta recorriera un pasado histórico, la historia de todo el universo y de la poesía. La primera parte refleja claridad, la conciencia del poeta que dice: “En ese momento mi alma lanzó un trágico aullido”. Simultáneamente, esa primera parte del poema reafirma la esencia de toda su poesía:

y el crujir de los vientos se escuchó en mi tranquilo pecho;
mas el infinito se confundía en un círculo estrecho en mi cerebro

Juan Martínez ya lo revela: toda idea circular, todo círculo, es en realidad la idea del infinito, todo intento de comprensión superior. Esta primera parte alude a un tiempo original, un tiempo pasado. Escribe: “Humedeció el origen de la huella del hombre” y, en ese verso, vislumbra el inicio del recorrido histórico.

La segunda parte de “Los neumatismos” revela la memoria de la poesía posterior de Juan Martínez. Existe, especialmente en esta parte, un diálogo directo con otro poema posterior, *Ángel de fuego* (1978). En estos tempranos versos de “Los neumatismos”, el mismo Juan intuye y (pre)ve:

¿seré el huésped previsto,
el vislumbrado transeúnte solitario
de mis premoniciones celulares?

Sin embargo, existe duda. El poeta duda de su destino mayor, de la conspiración del cosmos. Estos versos son una primera capa de un estepicursor que crecería en *Ángel de fuego*, afirmación y certeza de sus primeras promociones. Y es que, como afirma Heriberto Yépez “hay un cierto código en que están escritas las poesías de Juan Martínez”, un código que él mismo revela, descifra y comparte.²² Claro está en el “Argumento”, ubicado entre la quinta y sexta parte de “Los neumatismos”:

²² Heriberto Yépez, “Introducción. Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 48.

Visión de los Reinos Crepusculares.
 Plaza gigantesca: El mundo
 Árbol: La vida
 Mujer sol: La sabiduría
 Cuervo: El subconsciente
 Doce frutos: Meses del año
 Voces: Ambiente del siglo
 Rata: la muerte
 Espejo biconvexos: Acontecimientos sorprendidos

Al contrario de un *kenningar* tradicional, Juan Martínez busca la claridad, el entendimiento: pasar el mensaje a otros. No pretende enredar, confundir o maquinar con las palabras, lo cual no sólo es muestra de su deber poético, sino de su *ser con otros*, una necesidad poética vital.

El poema “En las palabras del viento” continúa la misma temática, el mismo eje: el *pneuma*. La fuerza del viento atraviesa ambos poemas. Una fuerza de naturaleza divina y superior busca al poeta, lo invade, para a través de él materializar la verdad del universo. Ese diálogo y convergencia revelan la comprensión del pensamiento y las manifestaciones en la poesía de Juan Martínez. En su poesía, se deja entrever la estructura circular, infinita, armoniosa y total.

No creo que existiera un rechazo de parte de Juan —como existía en los infrarrealistas— a los grupos literarios tradicionales de México del siglo XX, pues dedicó dos poemas a dos de sus grandes referentes. La poesía de Juan Martínez no era experimental, sino original, inédita y compleja. Yo diría que la actitud de Juan Martínez (la de poeta radical y libre) no corresponde a su actitud poética. Su poesía es el resultado de un gran conocimiento de la tradición literaria universal. Juan Martínez era una persona libre y radical; su poesía era justa. Estas dos actitudes nunca convergerían. Juan Martínez sin grupo, sin tradición. Juan Martínez traductor universal del cosmos.

Juan Martínez, orientalismo y la tradición literaria mexicana

La crítica literaria ha aventurado interpretaciones religiosas de diversas obras literarias (la religión en la obra de Cervantes, de Sor Juana, de Emily Dickinson, etc.). En la mayoría de los casos, el tema religioso es una cuestión incierta, pero valiosa para comprender los motivos y construcción de la ficción en las obras literarias. Antes de realizar una interpretación sistemática de la religión en la vida y obra poética de Juan Martínez, haré un recorrido por la tradición y pensamiento religioso al que creo que responde: el budismo y el hinduismo. No podemos decir que Juan Martínez fue practicante de alguna de esas dos religiones, lo cual implicaría un rigor distinto. No obstante, es evidente el interés y la inclinación que el poeta mantuvo hacia el pensamiento oriental. Dicha fascinación lo condujo al estudio de lo que quizás supondría era una alternativa al mundo occidental que habitaba.

Anticipo la presencia de ideas orientalistas en la obra literaria y visual de Juan Martínez. Parto de un elemento base tanto en la obra del poeta como en las filosofías orientales: la liberación de la conciencia. Desde los Upanishads —raíces literarias y filosóficas del hinduismo— se cuestiona la naturaleza de Dios, del universo y del ser humano, para entender cómo este último puede alcanzar la liberación, que representa la meta suprema. Para llegar a dicha meta, es necesario liberarse de la ignorancia y del sufrimiento, terminando así el ciclo de la reencarnación (nacimiento y muerte). La búsqueda (*Dharma*) de una iluminación total. La liberación sería el propósito de toda práctica y vida humana. Los Upanishads —en contraste con los Vedas que cantaban a los dioses— poseen una orientación más filosófica y presentan

dos principales entidades: el Atman²³ y el Brahman²⁴. El Atman se refiere al ser individual, *esencia, alma*; el Brahman, a lo absoluto, al principio universal supremo, a la conciencia.

Aunque Atman y Brahman aparecen como dos entidades que representan momentos distintos dentro del alcance de la liberación del ser, realmente se trata de una misma entidad, de una noción absoluta. Dentro de cada Atman (ser individual) habita en su esencia más plena el Brahman (ser absoluto). En conjunto, son el plano terrenal y el plano universal a la expectativa de encontrarse mediante la liberación, la cual es el resultado de una práctica espiritual, de un proceso de autoconocimiento, del encuentro de una verdad interna. Hablamos de filosofías que colocan a la experiencia sobre la creencia. Juan Martínez buscaba la liberación y perseguía una iluminación terrenal por medio de su estilo de vida, del despojo de lo material, de su poesía y dibujos.

El pensamiento oriental busca recompensar a la naturaleza. No pretende definir o explicar sus fenómenos porque comprende la incapacidad de la inteligencia humana para delimitar al universo, lo cual lleva a exaltar el contacto con la vida y la naturaleza. Se practican la contemplación y la meditación para alcanzar la iluminación, un entendimiento intuitivo y personal del todo. Se evoca a la divinidad por medio del pensamiento. La manifestación de la fe dentro del budismo y del hinduismo se encuentra en la palabra, en su reproducción, su reiteración, pero sobre todo en su meditación. Hablamos de *filosofías del movimiento* y de una clara fe poética.

Para comprender la relación entre Juan Martínez y el pensamiento oriental, es necesario comprender la relación de este pensamiento con el occidental. Señalo un momento de encuentro

²³ *Ātman*, término masculino, designó originariamente el aliento, el aliento vital. En el Rig Veda el término *Ātman* es usado con el valor de “aliento” y también con el valor de “aliento de vida”, “principio de vida”

²⁴ Se puede considerar que el significado originario de este término fue “formulación” (Formulierung), “configuración” (Gestaltung), “formación” (Formung). *Brahman* designa así la acción del sacerdote en un rito, consistente en formular, configurar, formar algo en el plano verbal.

durante principios y mediados del siglo XX, que, si bien no fue el primero, sí fue el momento que marcó una relación mucho más profunda entre ambas culturas. Se trató de un acercamiento espiritual, cuando anteriormente fue de carácter estético, por medio de la pintura y el lenguaje.

Describiré ese encuentro entre Oriente y Occidente en la literatura mexicana. Comenzamos con una práctica mediática que propagó el pensamiento oriental en Occidente: el ocultismo. Durante la primera mitad del siglo XIX, Eliphas Lévi acuña el término de ocultismo —retomando la filosofía de la Naturaleza del idealismo alemán del siglo XIX, que unía ciencia, poesía y filosofía en un mismo sistema— para denominar a las prácticas que buscaban un nuevo significado místico de la naturaleza, concibiendo la existencia de leyes ocultas y carentes de explicaciones, a la expectativa de ser descubiertas por la razón imaginativa.

Durante el siglo XVIII, tras el estudio y descubrimiento del sánscrito, intelectuales occidentales voltearon la vista hacia Oriente, y se interesaron en el estudio de textos, conceptos y costumbres antiguas de países como la India, China y Japón. Hacia el siglo XIX, México se incorpora a ese atractivo multicultural. El viejo y el nuevo mundo se reúnen por medio de sus elementos mágicos —según la mirada europea—. Las pirámides egipcias y las mayas comienzan a tener similitudes.

Helena Petrovna Blavatsky fue la figura más importante dentro del ocultismo del siglo XIX. Además de reafirmar el concepto de ocultismo, también integró elementos del budismo y el hinduismo, llevando los elementos místicos y metafísicos a la modernidad. Se cree que una joven Helena visitó México a principios de los años cincuenta, atraída por la filosofía natural y arcana de los aztecas, incluyendo así a la cultura indígena mexicana a la metahistoria universal. Años después, surgieron como menciona Chaves “(...) discursos esoterizantes

autóctonos que plantearon una visión diferente de México, no eurocéntrica, de base más chamánica”.²⁵

La teosofía se convirtió en tendencia con figuras como la del mago y poeta Aleister Crowley, quien además era símbolo de la contracultura, de la liberación sexual y psicodélica. El pensamiento teosófico despertó el interés de poetas en Hispanoamérica, entre los que se encontraba el mexicano José Juan Tablada.

Tablada entró en contacto con la cultura oriental durante su niñez a través de objetos llegados en la Nao de China, lo cual representaría el inicio de un interés que se consolidaría más tarde con la llegada de las sociedades teosóficas a México. Este nuevo pensamiento llevaría a Tablada a la búsqueda de una nueva escritura. No estamos hablando de un interés superficial, sino de una fascinación por las formas artísticas, religiosas, morales y filosóficas del Oriente, que condujo a Tablada no sólo a una búsqueda poética, sino también a una indagación existencial. Se trataba de una conversión interior y profunda que constituyó el inicio de una nueva estética, en donde arte y vida se concibieron como elementos inseparables. En 1900, tras llegar de sus viajes a Japón, Tablada introdujo el Haikú en Hispanoamérica, adaptando su métrica a la lengua española. De este modo, otros jóvenes se adentraron en el pensamiento y arte oriental, atraídos seguramente por una visión del mundo nueva y distinta, una poética breve y contemplativa.

Tablada da el primer paso para la vanguardia en México, pues trae consigo el ímpetu de renovación y una pasión desenfrenada por el arte que contagió a otros jóvenes, como a los de la generación de *Contemporáneos*. José Luis Martínez reconoció la capacidad de Tablada para transformar las nuevas tendencias poéticas, rejuveneciendo la poesía mexicana con sus aportaciones. Por su capacidad de transformación de las tendencias poéticas, Tablada es

²⁵ José Ricardo Chaves, *Viajeros ocultistas en el México del siglo XIX*, Literatura Mexicana, 2008, p. 116-117.

considerado uno de los padres de la literatura contemporánea en México. La renovación poética de Tablada consiste en captar el todo en la brevedad.

Años más tarde, Octavio Paz también crea y propaga un diálogo con las prácticas de Oriente. En 1952, Paz trabajó en las embajadas de México en la India y Japón. Paz adoptó formas literarias como la del renga japonés y también tradujo poemas chinos, japoneses y poesía sánscrita de la India. En ciertas partes de su obra podemos avizorar un pensamiento amplio y flexible, que aborda una filosofía circular, simultánea y paradójica.

La difusión del pensamiento oriental en México también se da en los años sesenta y setenta por medio del rock y los movimientos hippies. El hippismo buscaba expandir la conciencia con la psicodelia, promoviendo la libertad sobre todas las cosas: la libertad artística, intelectual y sexual. En México, esta búsqueda se dio también a través de la tradición chamánica que creía en el poder la naturaleza y su conexión con el hombre para la curación del cuerpo y del alma. De esta manera, se revivieron las tradiciones prehispánicas, representando ideas no muy alejadas a las ideas orientalistas.

Ante este panorama, sería sencillo para Juan Martínez acceder a la literatura y filosofía oriental. Relata José Vicente Anaya que “Nuestras conversaciones eran sobre hinduismo, tema en el que yo tenía algunas lecturas pero con sus acotaciones aprendí mucho”.²⁶ Y aunque en la literatura mexicana la influencia orientalista se concentraba sobre todo en la adaptación de las formas literarias, en la poesía de Juan Martínez recaería más bien en una cuestión y afinidad de contenidos, de carácter filosófico: la liberación espiritual y corporal serían temas recurrentes en sus poesías. Buscaba por medio de la palabra el segundo nacimiento, la regeneración del ser y del espacio, tal como sucede en el poema “La rosa de la circuncisión”:

²⁶ José Vicente Anaya, “Vate de vates”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 72.

no me preguntéis nada,
simplemente escuchad este dolor con huecos de granada
por el viento sin pájaros
y esperad que la rosa de la circuncisión
florezca nuevamente en tiempo y realidades

En estos versos, es evidente el influjo de las filosofías orientalistas, con la aparición de temas como el renacimiento a través de las prácticas corporales, del dolor, la paciencia y la atención sensitiva. El orientalismo no sólo se presentaría en la poesía de Juan Martínez, sino —quizás de manera más latente— en su estilo de vida, en sus prácticas de depuración del ego y del espíritu. Juan Martínez era un hombre espiritual y religioso. Anhelaba la fusión con el universo, con un Dios supremo.

Juan Martínez y la poesía norteamericana

En los años cincuenta, cuando el poeta norteamericano Philip Lamantia vivía en la Ciudad de México, su casa era punto de reunión para varios poetas y artistas. Entre ellos se encontraban Raquel Jodorowsky, Ray Bremser, Margaret Randall, Sergio Mondragón, Homero Aridjis, Allen Ginsberg y un joven Juan Martínez. Todos ellos anhelaban una realidad distinta. La poesía era su medio de expresión, una literatura libre y provocativa. Organizaban lecturas, en las que alguna vez Juan Martínez recitó su poema “Prendas de la palabra inaudita”, en el café El gato rojo.

La palabra *beat* tiene múltiples traducciones al español, entre ellas: latido, ritmo, derrotar y golpe. *Beat* alude a la música, más específicamente al jazz, aunque el mismo Allen Ginsberg menciona que es más bien la abreviatura de beatífico. La generación beat era una generación derrotada y exhausta, golpeada por una realidad conservadora, violenta y cruel. También fue una generación marcada por la música, la religiosidad, las drogas, pero sobre todo por la guerra. Sobre el clima bélico de la época, menciona José Agustín:

Era hasta cierto punto normal que en países como Francia e Inglaterra surgieran grupos de jóvenes desencantados después de los horrores de la guerra, pero resultaba cuando menos un síntoma preocupante que en el país más rico, el vencedor de la guerra, el temible gendarme de las armas nucleares, un grupo de jóvenes no sólo rechazara el “mito americano”, sino que se considerase agotado, golpeado, vencido, engañado. Era una muestra irrefutable de que detrás de su fachada de Happy Disneyland, Estados Unidos desgastaba precipitadamente sus mitos rectores: el país del destino manifiesto, de los valientes y libres, donde todos pueden ser millonarios.²⁷

Es evidente la relación espiritual entre Juan Martínez y el grupo de los beatniks. Juan Martínez no fue marcado por una guerra, pero sí lo fue por un mundo superficial y conservador, por una literatura centralizada y elitista. No sería casualidad su afinidad y vínculo con los beatniks. Destaco dos puntos de coincidencia entre Juan y los beatniks: una religiosidad de inclinación místico-orientalista y el rechazo consciente al sistema.

²⁷ José Agustín, *La contracultura*, Grijalbo, 1996, p. 10.

Tanto la generación beat como la poesía de Juan Martínez se consolidaron desde una clara insatisfacción ante el mundo. En la palabra, buscaban la expansión y liberación de la conciencia. Podemos decir, apegándonos a la definición formal de *beat*, que Juan Martínez era un poeta beatífico. Buscaba con intensidad la liberación de su mente, una iluminación pura y terrenal, que se reflejaría no sólo en su poesía, sino –quizás de manera más radical– en su estilo de vida.

El grupo de los beatniks era una proclama de movimiento. Navegaban un espacio fragmentado e integrado por sus diversos viajes transamericanos. Buscaban así alejarse de la opresión norteamericana, por lo que no extraña la fascinación de varios de ellos por México, siendo éste un refugio, un lugar místico, *el otro lado* de la moneda. México-Estados Unidos como un espacio circular y paralelo. México para los poetas beats: un paraíso perdido.

Así fue que llegó Lamantia a México, atraído por la alternativa que el espacio mexicano significaba. Sin embargo, su estancia en México fue complicada, en parte por su estado migratorio, siendo deportado dos veces por el consumo de marihuana. Por otra parte, Lamantia padeció el rechazo de algunos artistas e intelectuales mexicanos. Cuenta Homero Aridjis que una vez, acompañado de Lamantia, se topó con Juan José Arreola, quien quedó horrorizado por el poeta norteamericano. Sobre esto Aridjis mencionó que “La actitud hostil de Arreola hacia Philip era de esperarse, pues el medio literario mexicano de esa época concentrado en la Ciudad de México era muy conservador, parroquial y antiamericano”.²⁸

Era precisamente de ese medio literario mexicano del que se alejó Juan Martínez al llegar a la ciudad de Tijuana. De la misma manera que para los beats México representó un paraíso perdido, Tijuana significó para Juan un espacio de liberación espiritual. Tijuana como un espacio contracultural, ajeno al mundo intelectual del centro, una curiosa antinomia ante la

²⁸ Homero Aridjis, “Philip Lamantia: El poeta beatífico” en *Revista de la Universidad de México*, no. 90, 2011, p. 74.

imagen de la ciudad en el colectivo mexicano. Tijuana como la Sodoma moderna, la ciudad del pecado, una cultura cercana a la estadounidense, el lugar del crimen, la prostitución y el narcotráfico. En fin, un espacio de perdición.

En 1955, en la Six Gallery de San Francisco, Allen Ginsberg organiza un recital de poesía, en donde lee su conocido poema *Howl (Aullido)*, dedicado al también poeta beat Carl Solomon. Sería un momento crucial para el grupo de los beatniks. Hablamos de un poema generacional, en el que el poeta usa el poder de la palabra para expresar la ira y furia colectivas. Crítico del sistema estadounidense, *Howl* fue controversial por hablar de manera libre y explícita de temas tabúes como la homosexualidad y el uso de psicodélicos.

El poema es un grito, un aullido de amor, búsqueda espiritual y canto de lucha, lucha ante la conformidad y el consumismo. En ese preciso momento, Ginsberg —representando a toda una generación rota— desata, o más bien reafirma, el deseo de una revolución pacífica y poética. En ese mismo sentido, la poesía de Juan Martínez alude a una revolución espiritual personal y generacional. En su poema “En las palabras del viento”, el sujeto del poema alude, al igual que Ginsberg en *Howl*, a una generación:

¡Generación! Oíd vosotros la palabra del viento que habla por
[el hálito de mi nariz. Olvidado el mundo de su atavío, y el pájaro de
[su concupiscencia
encontré la sangre esparcida del alma de los
[pobres y de los inocentes,
y no la hallé precisamente en excavaciones,
sino en todas estas cosas que tocamos a diario con
[nuestra mirada, mis entrañas encendidas clamaron y guardé su
[enojo para siempre, (...)

La fuerza de la palabra proviene también de la relación entre los poetas beatniks y el pensamiento oriental, en donde la palabra funciona como base y manifestación de la fe. En el poema de Ginsberg se repiten oraciones o versos completos, intercalados con nuevas ideas a lo largo del texto, a modo de mantra budista. Como los beats, Juan Martínez buscaba transmutar

por medio de la palabra, el sonido y la imagen. Transmutar el desacuerdo, la derrota y las frustraciones por medio de la poesía.

Facciones inéditas del mundo: la mística y la poesía de Juan Martínez

El concepto de mística procede de la palabra griega *mystes* (iniciado), derivada a su vez de *mystikós* (relativo a los misterios). Su significado remite a prácticas religiosas cerradas y ocultas; los iniciados debían mantener absoluto silencio sobre los ritos que presenciaban o practicaban. Tras la revelación de los ritos, los iniciados se convertían en místicos. La palabra místico tiene relación con la raíz del verbo griego *myein* que significa cerrar, estar cerrado, guñar los ojos. Al hablar de mística, aludimos a lo oculto, lo secreto, aquello que no tiene una explicación lógica. La etimología de la palabra remite al encierro, a la interiorización del individuo. El místico cierra los ojos para dejar de ver el mundo exterior y adentrarse al mundo interior, un mundo ajeno a lo cotidiano, a lo explicable por la palabra convencional.

Desde los Upanishads ya se tiene registro de la enseñanza mística. El misticismo ha estado presente en diversas religiones y filosofías antiguas, más que en la actualidad, y muestra una relación mística entre el individuo y Dios. La enseñanza mística persigue la unión o disolución entre el individuo y Dios para que ambos se conviertan en la misma cosa (la única cosa).

La mística refiere inevitablemente a una experiencia y a la imposibilidad de su expresión o de su exacta representación. El místico no puede enunciar de manera cotidiana lo vivido. Recurre entonces a la expresión poética para simbolizar la experiencia. Menciona sobre esto Hernández Villalba:

Uno de los elementos que está presente también en las definiciones tradicionales de la mística es el de la “pérdida de la individualización”; pero, sin duda, al final de todo el proceso, una de las invariables características es la imposibilidad de enunciar el fenómeno vivido. Por eso la poesía suele ser una opción, porque la configuración metalógica de la poesía ayuda a crear un esqueleto simbólico, un armazón que sirve de

vehículo, que mencione de manera mínima ese evento desbordado y ante el cual el hombre prefiere muchas veces quedarse callado.²⁹

A través de la poesía se busca la materialización de la experiencia, una experiencia sin forma ni figura dentro del mundo de las imágenes, del tiempo y del espacio. Dicha experiencia no se puede fragmentar pues se trata de una unidad absoluta y totalizadora. Es la unificación del ser con la experiencia, con lo que se le revela, el alcance del éxtasis, un estado de plena satisfacción.

Paradójicamente, el poeta místico demuestra la experiencia a través de su imposibilidad de expresarla. A su vez, logra transmitir dicha experiencia por medio de la palabra. Vive la experiencia para luego callarla. El silencio del poeta místico remite al ascetismo, pues implica un acto de renuncia al mundo y a los placeres materiales. El asceta se entrena para guardar silencio, pues busca escuchar algo superior: los secretos, la revelación del mundo. La práctica del ascetismo es un medio de acceso místico. Juan Martínez vivió en Tijuana como asceta. Sin duda, tendía a las prácticas místicas y a la búsqueda de la espiritualidad. Muchos ejes de su vida y obra se acercaron a lo místico, pero su poesía iba más allá.³⁰

La poesía mística parte de la incapacidad del lenguaje para expresar la experiencia, demostrando —en contra de varias teorías que aseguran que lo místico carece de racionalidad— la superioridad de la razón sobre el lenguaje mismo. El místico experimenta una sobreestimulación cognitiva, es decir, no abandona la racionalidad, sino todo lo contrario. El estado de éxtasis es el punto de máxima lucidez y claridad mental que permite al iniciado acceder a un conocimiento superior (el mundo). Decir que lo místico carece de razón es contradictorio.

²⁹A Hernández Villalba, *Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística*, en *Revista de El Colegio de San Luis*, no. 2, p. 10-34.

³⁰ La mística como motivo también está presente en la obra pictórica de Juan Martínez. Varios de sus dibujos aluden a una explosión o saturación de color, textura y elementos difusos.

Menciona Villalba:

¿Realmente es incomunicable la experiencia mística? Se debe tomar en cuenta que muchos místicos han preferido hablar (o cantar) sobre la experiencia, y ellos mismos son los mejores críticos y exégetas de su propia corriente. La experiencia mística definitivamente sí es comunicable; pero, sin duda, la naturaleza de dicha experiencia es tan penetrante, tan profunda, que aquél que intenta comunicarla, lo pretende con la plena sensación de que lo está haciendo de manera incompleta. Es por eso que la poesía constituirá para el místico un entramado simbólico polisémico sobre el que se deberá trabajar con mucho cuidado, pues en él se manifestará la puerta de acceso para perpetrar lo que vivió.³¹

Lo divino, lo desconocido, los procesos espirituales, la conciencia cósmica y lo trascendente son motivos recurrentes en la obra poética de Juan Martínez. El poema “De la Divinidad” demuestra una clara experiencia mística:

Bajo soportes de un misericordioso Hábito
 mis ojos intuyen
 facciones inéditas del mundo
 sueños donde la totalidad
 revelándose instantánea y sucesivamente
 transfiguran la visión
 al fuego donde el Verbo
 en exorcio relumbra su blancura,
 después el tordo canta
 en parajes sombríos
 y un temblor su presencia
 nos recuerda en su canto
 óleo sagrado
 como un rumor
 en la ribera de mi espíritu.

El título refiere a la esencia de Dios, a la experiencia extática de la iluminación (un fenómeno místico). Alude a un momento exacto e instantáneo, a una imagen precisa y fugaz, que pareciese escaparse —o más bien, presentarse— a mitad del poema. Comienza: “Bajo

³¹A Hernández Villalba, *Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística*, en *Revista de El Colegio de San Luis*, no. 2, p. 10-34.

soportes de un misericordioso Hálito/ mis ojos intuyen/ facciones inéditas del mundo”. En estos versos, el sujeto del poema es consciente —a través de sus ojos, de las puertas del interior— de algo que no ha sido contado, de algo oculto, no visto aún por el mundo (el exterior). El sujeto del poema alude a una meta-experiencia, evoca aquello que va más allá de las concepciones mundanas y normativas.

En “De la divinidad”, la experiencia extática es la idea central. El poeta manifiesta esa idea central en los siguientes versos: “Sueños donde la totalidad/ revelándose instantánea y sucesivamente/ transfiguran la visión”. Aquí aparece la conciencia de una totalización cósmica, de un universo indivisible. Todo es la misma cosa: lo absoluto. El ser se fusiona con lo divino (el *Atman* se fusiona con el *Brahman*). La conciencia del cambio de la visión transforma lo que se cree, lo que se ve por los ojos y lo que se percibe en el espíritu. Se encuentra la verdad: “al fuego donde el Verbo/ en exorcio relumbra su blancura”, y el Verbo se sustantiviza. La visión se transforma en el fuego, en la blancura de “el Verbo”, que se llena de luz y claridad: la iluminación, éxtasis de la razón. Pero al igual que en la visión de la transfiguración de Jesús —“Y entre tanto que oraba, la apariencia de su rostro se puso brillante, y su vestido blanco y resplandeciente”—, después del resplandor llega la sombra.

Sigue el poema: “después el tordo canta/ en parajes sombríos” y aquí la experiencia culmina. La única coma en todo el poema separa la idea de la luz (estado máximo) de la idea de la sombra (espacio mundano): “en exorcio relumbra su blancura, / después del tordo canta/ en parajes sombríos”. El poema pasa de la luz a la sombra, del estado extático al espacio mundano.

Termina el poema: “y un temblor su presencia/ nos recuerda en su canto/ óleo sagrado como un rumor/ en la ribera de mi espíritu”. Después de la iluminación, del fenómeno cósmico, no quedan más que estragos. “Recuerda en su canto”, es decir, la iluminación se preserva en la poesía. El canto queda como un rumor, como una experiencia no verificable e inefable para el

sujeto. En el místico persiste el estado extático. El iniciado se encuentra al filo de su espíritu, como a punto de caer o desaparecer por los bordes de la razón.

Una característica central de la poesía mística es la adquisición de conocimiento. Por medio de la experiencia, el poeta adquiere conciencia de importantes revelaciones, conocimientos que están ocultos para otros. El poeta usa la razón intuitiva y no la lógica convencional, pues las revelaciones se presentan como inéditas, exigiendo al lector —si se trata de verdadera poesía— un racionalismo original del sistema de ideas dentro de la expresión poética.

En el poema “En las palabras del viento”, Juan Martínez escribe:

Mis ojos no vieron ni mis oídos oyeron,
entonces subí hacia el mediodía y cabalgué llanuras
[como la sombra de la tarde
y he aquí lo que encontré y traigo para vosotros:
no os alegréis todavía, simplemente es un sepulcro abierto,
uno para cada uno, valientes perseguidores de la verdad.

En este fragmento, se distingue entre el sujeto del poema y el sujeto a quien se dirige: los perseguidores de la verdad. Separa al mensajero (quien ha traído el conocimiento en plena conciencia) de aquellos con quienes desea compartirlo. De esta manera, se diferencian dos mundos: uno que podemos interpretar como el divino (en donde se ha adquirido el conocimiento) y otro que podemos denominar el terrenal, en donde el místico permanece a la expectativa de la verdad que le es revelada. Esta verdad (el conocimiento) se evoca a partir de los dos puntos finales “y he aquí lo que encontré y traigo para vosotros:”.

No todo poema con temática mística es necesariamente un poema místico. Un poema místico exige la presencia de ciertas formas poéticas, de elementos originales e inéditos en la poesía, que construyen la expresión mística. El poema místico surge ante la presencia de un conocimiento verdadero e insólito y no ante la construcción sintética del mismo, como sucede en los poemas que hablan de imágenes formuladas y no verdaderas. La diferencia entre un

poeta y un poeta místico radica en que el primero construye la imagen, mientras que al segundo la imagen le es revelada. Aunque no todos sus poemas son místicos, sin duda Juan Martínez es un poeta místico.

Anatomía del misterio: Juan Martínez y lo místico-mundano

La poesía de Juan Martínez —como toda buena literatura— exige ser interpretada. Desentrañaré el sistema de ideas que conforma la poesía de Juan Martínez y cómo estas ideas son presentadas a través de la palabra. Seleccioné el poema “Anatomía del misterio”, que se compone por los siguientes versos:

Computando el Misterio en la sombra vagamente
 su presencia sensible al despierto sentido
 clamando absolución en reverberos mágicos
 la Nada en imagen de rosa aspirando
 cambiante, sucesivamente, mínima y abstraída
 en el ardiente instante en que fija el espíritu
 su rostro diluido
 silueta de paloma removiendo distancias
 devorando abismos para encontrar un contorno
 ceremonia férvida bajo las arquitrabes de la razón,
 desplomada al alcance de lo Divino y cotidiano
 agitado paraíso sometido al arbitrio
 del que anheló lo más profundo
 cayendo levantando de esa realidad intermedia
 el bálsamo más puro,
 hebras de sueño entretejidas
 en el mirar lejano de la estrella
 que vaticina desde sus azules infiernos
 lugares y espacios de los ojos que vieron
 y por renovada virtud
 significantes en lo sucesivo y venidero.

Heriberto Yépez denomina a Juan Martínez como “el místico mundano”.³² En la obra de Juan se presenta una mística de carácter más bien terrenal, idea que por sí misma —al igual que la idea del poema— es una paradoja, una contradicción. La idea de lo divino en la tierra, un lazo entre lo celeste y lo terreno, entre la locura y la razón: el punto del axis mundi.

³² En el valle sagrado. Heriberto Yépez. *Malpaís ediciones*. p. 23.

El título “Anatomía del misterio” deja clara la intención y esencia del poema. En este título surge la contradicción: el misterio, al ser algo oculto, desconocido y fuera de lo convencional, no puede entenderse desde la anatomía, pues ésta es una ciencia que implica el estudio de estructuras visibles para el ojo humano. La palabra “anatomía” proviene del griego antiguo “ana”, que significa hacia arriba, sobre, repetición, y “temnein”, que significa corte, así como del término latino “disección” (cortar y separar). La anatomía surge de la observación, de la necesidad humana de comprender el cuerpo y su funcionamiento. Anatomía y misterio son dos elementos contrarios y ajenos. La anatomía busca el origen, la causa del funcionamiento de una estructura, mientras que el misterio es el hecho que no tiene origen o causa, aquello que no se puede entender por lógica convencional: una paradoja. El título “Anatomía del misterio” revela la necesidad de diseccionar lo incomprensible, de catalogar, cortar y estudiar el misterio.

No podemos hablar de la poesía de Juan Martínez sin mencionar al submundo, la frustración, los temas enfermizos, al hombre temeroso, a la incertidumbre del saber (y del no saber). Su poesía surge de la necesidad de desentrañar el mito, lo oculto. Juan Martínez fue como un profeta que caminaba compartiendo su mensaje (El mensaje) por las calles de Tijuana, buscando con intensidad desvelar la verdad (la razón del mundo), dando fe de mundos inéditos. En los primeros versos del poema se reitera la idea de la develación del misterio:

Computando el Misterio en la sombra vagamente
su presencia sensible al despierto sentido

El verbo “computar” significa calcular, contar algo de manera numérica, con lo cual surge otra contradicción. Se calcula algo que no opera dentro de las ciencias exactas: el Misterio. En el primer verso se señala un misterio específico, pues la mayúscula convierte al sustantivo en el sujeto del predicado. No se habla de cualquier misterio, sino de un Misterio quizás superior, un secreto máximo: la Verdad absoluta y con mayúsculas. Este mismo sujeto

responde al siguiente predicado del segundo verso. El Misterio se presenta solo “ante al despierto sentido”, es decir, lo oculto no oculto ante una entidad clandestina. Una verdad que no está disponible para los no-iniciados y que sólo es accesible para ciertas privilegiadas personas, las más curiosas, sensibles y vulnerables a los secretos del mundo.

Por una parte, en esta primera sección resalta la contradicción de ideas; por otra parte, se asoma la presencia de un imaginario científico. El misterio entendido como máquina, como estructura anatómica, como sistematización. El poeta emprende la búsqueda del lenguaje del misterio:

clamando absolución en reverberos mágicos
la Nada en imagen de rosa aspirando

El poema comienza con una alusión a la imagen científica, exacta y cuantificable. Sin embargo, en el tercer verso, el Misterio –computado y anatomizado– se presenta ya en el margen de lo divino. El sujeto responde al predicado “clamando absolución”, acción propia del Misterio al que se alude. El imaginario científico proviene del Yo lírico, de un sujeto implícito que busca desentrañar de manera exacta lo dicho del Misterio.

En Juan Martínez, el Misterio pena. Desespera por mostrarse inocente. El Misterio busca su absolución en “reverberos mágicos”. Así nos encontramos con otra contradicción, pues el reverbero es un mecanismo que, por medio de reacciones químicas y físicas, refleja el calor que emana una llama en sistemas o máquinas, por lo que es paradójico adjetivar al reverbero como mágico. En todo caso, lo mágico prescinde de cualquier mecanismo o herramienta física para reflejar calor. Esta contraposición de imágenes podría remitir más bien a la alquimia, a la combinación de dos elementos usualmente no relacionados: la ciencia y la magia. Continúa el poema:

la Nada en imagen de rosa aspirando
cambiante, sucesivamente, mínima y abstraída

No existe algo tan contradictorio como la Nada en imagen. Cualquier representación de la nada carece de sentido, incluido su nombre, las letras que lo componen, incluso aquel que lo pronuncia y sobre todo aquel que (no) la presencia. La existencia de la nada implica la no existencia, la no existencia de la no existencia. La Nada se presenta como sujeto y se le atribuye el cambio y la abstracción: la Nada toma las características de la imagen. Sería muy distinto evocar la imagen que se tiene de la Nada: vacío, oscuridad, etc., pero en el poema la nada se localiza en la imagen, está presente como una entidad activa y localizable en el imaginario del poema. La nada está en la imagen de una rosa, una rosa aspirando. El verbo que acompaña a la rosa es ambiguo. Se le atribuye a la rosa el acto de atraer aire al interior o el de desear algo, deseo aún no resuelto en el poema. En cualquier caso, al verbo se le añaden adjetivos (cambiante, mínima y abstraída) que determinan que a) no se trata de una imagen inamovible y que b) la imagen no captura todos los elementos o características de la Nada. Refiere a una totalidad incompleta y parcial (una contradicción), indicando que algo se queda fuera de la imagen, fuera de una rosa aspirando. Continúa el poema:

en el ardiente instante en que fija el espíritu
su rostro diluido

La imagen se captura en un momento preciso, en un acto y lugar exacto. En ese sentido, no cumpliría con las características de una imagen abstraída, pues la nada (como sustantivo no específico) no se presenta sólo en dichas especificaciones de la imagen. La abstracción podría indicar un misterio, el misterio al que alude el poema. Aquellas partes de la imagen que no se perciben, que no se mencionan. Imagen completa (no total) de la Nada en el poema: rosa aspirando en el ardiente instante (momento) en que fija el espíritu su rostro diluido.

Siempre hay algo que no es captado por medio de la imagen. Algo queda siempre fuera de la visión ordinaria, por ende, toda abstracción será ambigua. Sigue el poema:

silueta de paloma removiendo distancias
devorando abismos para encontrar un contorno

ceremonia férvida bajo los arquitebros de la razón

“Silueta de paloma” es una imagen, una representación de la paloma y no la paloma misma. Es una entidad sin rasgos definidos, una mera proyección de algo real, partiendo de la poesía de Juan: el extraño perdido en un mundo ajeno y confuso. “Removiendo distancias”: la frase grita desesperación. Juan Martínez contiene la prisa en imágenes, un deseo intenso por llegar a otro lado, a un espacio lejano.

“Devorando abismos para encontrar un contorno”: la primera parte del verso reafirma la desesperación, la lucha. Luego el poema continúa con la revelación de lo que se busca: un contorno. El contorno es una delimitación, los límites de la superficie de un cuerpo. Juan Martínez versifica la desesperación por lo preciso, por lo lineal. En todo caso, el contorno, al igual que la silueta, es una representación de algo real y tangible. La paloma como noción líquida y difusa. Juan utiliza las palabras justas: contorno y silueta, para referirse a dos momentos precisos, a dos estados corporales, o más bien espirituales. La paloma alude al espíritu santo. La silueta de paloma-espíritu santo está en busca del alma de Dios (de su contorno).

El siguiente verso nos revela que la pérdida y la búsqueda desesperada ocurren en la “ceremonia férvida bajo los arquitebros de la razón”, en aquello que sostiene a la razón. Arquitebro es un término de arquitectura propio de la antigua Grecia que proviene del italiano architrave. “Árchi” significa superior, principal; “trave” significa viga o madero. El arquitebro es la viga principal, cuya principal función es interponerse como dintel entre las columnas. Puede entenderse también como un momento, y no como un lugar. El arquitebro puede ser el momento preciso anterior a la razón, entendido como la adquisición de la razón, como un proceso o una estructura arquitectónica. Pero ¿qué es lo que viene antes de la razón? ¿Cuál sería entonces su arquitebro? Las emociones, el empirismo, la sensibilidad: la razón primitiva.

desplomada al alcance de lo Divino y cotidiano
agitado paraíso sometido al arbitrio

del que anheló lo más profundo

¿Desplomada qué? ¿La ceremonia o la paloma? Lo Divino con mayúscula, un poder transcendental, el *allá*. Lo cotidiano, el *aquí*, el lugar común y mundano. Sin embargo, no se habla de lugares distintos, sino de un solo lugar en donde convergen el *allá* y el *aquí*, un punto de fusión y encuentro. Este espacio común es recurrente en la poesía de Juan Martínez. Él mismo decía dialogar con otros mundos, entablar conexión con espacios intangibles e invisibles para los demás. El verso “del que anheló lo más profundo” es confuso, más bien, me causó confusión, pues puede tratarse de un sujeto como tal. Si leemos todo el verso como un sustantivo, refiere a aquel sujeto que anheló lo más profundo, sujeto que podría responder a la idea principal del poema. Aquel sujeto inmerso en la paradoja, en un espacio intermedio, atrapado (cautivo) en un lugar místico-mundano, espacio divino y cotidiano, principalmente aquel que somete al agitado paraíso.

cayendo levantado de esa realidad intermedia,
el bálsamo más puro.

El verbo cayendo revela la ubicación del sujeto al que se hará referencia después. No se puede caer de un punto bajo a un punto alto, sino que se cae del cielo a la tierra o de la tierra al submundo. Se cae de un punto medio más cercano al *allá*, pero al fin, de un punto intermedio se cae al *aquí*. La caída implica no sólo una ubicación física y tangible, sino un lugar, un espacio más bien intangible, imaginativo, un estado sensorial, un estado de conciencia, que bien conocía el propio Juan Martínez.

La idea del verso “cayendo levantado” refiere más bien a la caída de “el bálsamo más puro”. El bálsamo es el que cae, una entidad inanimada. Fue el orden de las ideas lo que en un principio me causó confusión, para después revelarse que este orden es el reflejo o la versificación visual y sintáctica de una idea posterior. El poeta nos revela una idea futura, un

futuro revelado en un tiempo pasado y venidero, un mismo estado temporal y paradójico, que se revelará en los versos siguientes:

hebras de ensueño entretajidas
 en el mirar lejano de la estrella
 que vaticina desde sus azules infiernos

Las hebras (pedazos) de sueño evocan una materia intermedia, la fibra rota, recortada, tratada y seleccionada, con la que se forma un tejido heterogéneo. Las hebras de sueño, que se obtienen de un proceso riguroso, llevan a un resultado mayor: el tejido. Las hebras son selecciones delicadas y precisas de un sueño. Son la palabra entretajida. La hebra puede referir a un verbo o a un adjetivo. El verso puede decir que las hebras se entretajen en el mirar lejano de la estrella, o que las hebras están entretajidas con el mirar lejano de la estrella.

El verbo que se le añade al sustantivo estrella es para mí el punto crítico del poema: la manifestación de la idea “la estrella que vaticina desde sus azules infiernos”. La palabra vaticina (vaticinar) viene del término en latín vaticinar, vitacinari, de significado predecir y, a su vez, viene de vates que significa vidente o poeta. La estrella aparece como profeta, consciente de un tiempo y espacio total, circular y no lineal, capaz de recibir lo que pasó y lo que pasará. La estrella resuelve y resolverá el misterio. La estrella percibe en todo momento los secretos del mundo.

Las personas con las que he hablado y que conocieron y convivieron con Juan Martínez, le adjudican la característica de adivino, como si tuviese la capacidad de vaticinar, de saber lo que otros pensaban o sentían. José Vicente Anaya llegó a referirse a Juan como el “vate de vates”. Se puede entender que con esta expresión Anaya decía que Juan Martínez era el poeta de poetas, pero Juan era más bien un profeta, el profeta de profetas. Estoy segura de que a esta cualidad profética de Juan se refería Anaya. Todo poeta y todo poema (siempre que sean buenos) tienen algo de profeta, de profecía. La poesía ve hacia el futuro, escribe para el futuro en el futuro, en tiempos lejanos y secretos. La poesía se manifiesta siempre en otros mundos:

lugares y espacio de los ojos que vieron
y por renovada virtud
significantes en lo sucesivo y venidero

Estos últimos versos reafirman la idea de una totalidad. La estrella vaticina aquello que ya pasó “de los ojos que vieron”.

En la siguiente tabla señalo, por una parte, el léxico correspondiente a una literatura primitiva (mística, religiosa y pre-racional); por la otra, el léxico que corresponde a la literatura crítica (racionalismo, ciencia, desmitificación, filosofía). Hago esta clasificación con el fin de comparar y ejemplificar las ideas contrarias y paradójicas que convergen en el poema, en donde se reúne la interpretación mística con los sistemas exactos, matemáticos y científicos. La literatura crítica atraviesa a las ideas primitivas, y viceversa.

Literatura primitiva	Literatura crítica
(Mística, magia, religión, pre-racional)	(Racionalismo, ciencia, desmitificación, filosofía)
misterio	anatomía
vaticina	computando
reverberos mágicos	arquitribes de la razón
Divino	razón
espíritu	
paraíso	
sueño	

infiernos	
-----------	--

realidad intermedia de lo Divino y cotidiano

En la obra de Juan Martínez, lo místico y lo racional convergen en la realidad intermedia: un espacio que el poeta simboliza y representa poéticamente. Mientras que en la mística se busca expresar una experiencia infable, en la poesía de Juan Martínez no se busca sólo expresar, sino desentrañar y develar el mensaje por medio de la razón y el sentido crítico. Juan Martínez es un diseccionador de la mística.

Juan Martínez y la experiencia de inmersión: Análisis poético de “Ángel de fuego”

La genialidad en la obra de Juan Martínez es evidente: es un poeta original. Las formas de sus poemas son recursivas, los temas son universales, abordados con anterioridad: el origen del universo, la sexualidad, el entendimiento. La originalidad recae en la propuesta del poeta. La innovación está en su método genial y maravilloso de desciframiento del cosmos.

Juan Martínez transmuta los símbolos a través del lenguaje poético para develar funciones ocultas o poco exploradas de la realidad. Su poesía es materia pesada que curva el espacio-tiempo. No modifica ni esquiva la realidad, sino que la eleva a su máxima potencia.

Ángel de fuego es un poema totalizador, el más extenso de Juan Martínez. Es sorprendente que mantuviera en su memoria esos versos por tanto tiempo; de vez en cuando los recitaba en voz alta. El poema toma fuerza como estimulante acústico, priorizando el sonido, el ritmo y el silencio.

Ángel de fuego está conformado por una introducción y veintiún cantos. Comienza con el canto II, pues parece que el primero no se pudo rescatar o fue omitido por el propio Juan Martínez, es decir, nunca existió. A continuación, desglosaré el método propuesto por el poeta en los primeros once cantos: una forma original y genial de entender al cosmos.

En su forma primitiva, el título del poema nos da la clave de su tema. Partiré del material inteligible: la elección del sustantivo “Ángel” seguido del sustantivo “fuego” que por la preposición “de” se vuelve adjetivo (ángel materialmente conformado por fuego). Antes de una lectura total del poema, la elección de las palabras del título parece ambivalente, pues se trata de una estructura imprevista e imprevisible. Por definición, “Ángel” es un ser sobrenatural, un servidor o mensajero de Dios, generalmente de apariencia jovial e inocente. La figura del ángel aparece en varias religiones y culturas y, aunque varía su simbolismo, a grandes rasgos, la intención y elección de la palabra es clara. La contradicción recae en “de fuego”, el atributo

que se le otorga al sustantivo “Ángel”. Por definición, el fuego es una materia ardiente en llama o brasa, una emisión de luz y calor producida por la combustión de una materia. Sin embargo, no basta la definición literal del fuego como materia en combustión. Al tratarse del título del poema, el fuego aparece como símbolo en relación a la palabra ángel. El fuego puede tratarse de una característica divina, luz como elemento de Dios, pero también puede ser el fuego del infierno, de un espacio inferior y subterráneo.

De cualquier forma, el título es el punto de irradiación del poema: manifiesta la llegada de un mensaje superior. Lo que no es revelado aún es el origen del fuego. El título también revela el punto de origen del “Ángel”, es decir, del mensaje. Existen dos posibilidades, dos evocaciones claras: una, el Ángel que baja del cielo, que arrasa en la tierra con luz divina; dos, el Ángel que ha bajado al infierno, que ha recorrido el submundo, y sube a la tierra impregnado de la visión infernal, de decepción, temor y pecado. Esta es, a mi parecer, la variable más interesante. Es crucial el punto de partida, ya que puede indicar la degradación o ascendencia del mensaje. El ascenso y el descenso se entrecruzan al terminar la lectura del poema, en donde la compulsión del poeta es ineludible.

En la introducción, escrita en prosa, la visión del poeta es evidente. En la primera línea: “En la preeminencia de mi conextensión prenatal”, se evoca una experiencia de inmersión que se inicia desde un punto íntimo. El poema manifiesta un espacio y tiempo específico, o mejor, se manifiesta en el grado cero del ser. La “conextensión prenatal”: el momento previo al nacimiento del poeta, un estado de desarrollo y evolución, previo al estado tangible y material.

El Yo del poeta toma su lugar, el punto de partida desde donde se anunciará el poema a modo de profecía. Este sitio es un espacio metafísico. Los ojos están puestos en el cosmos. El poeta se vuelve ser absoluto, voz de la tradición, pero, sobre todo, voz del origen. Sólo desde la visión cósmica se puede anunciar la totalidad del poema.

Juan Martínez es un poeta claro y su deber poético es fuerte. La introducción de *Ángel de fuego* anuncia el poema; una especie de guía o de traductor nos da las indicaciones y señala los puntos cardinales de espacios inéditos. Juan Martínez no sólo introduce, sino que hace un recorrido espacial que comienza con lo macro: los espacios siderales, el inicio de la razón sin entendimiento, la denotación de las ideas y formas universales, “formando mi mundo desde los espacios interiores”. Este primer acercamiento nos da una visión totalizadora, luego, esta visión se enfoca: recorre otros espacios, el poeta baja al cielo, el lugar de las aves, explora el paraíso: “aquí un gineceo en la armonía de su color, incitando la congénita avidez del colibrí”. Aparece la sexualidad más viva, pura y primigenia, el sexo sin identidad, el deseo y la fuerza de lo femenino y masculino, el orgasmo y el placer: “los gritos de colores brillantes, la destreza núbil de sus vuelos”. El poeta sigue bajando, deja atrás el estado idóneo. Aterrizza en espacios terrenales, y ahí es consciente de un deber superior, de su capacidad poética: “facciones deliberadamente claras al arbitrio de mis juicios”. Lo terrenal es espacio metafísico, encuentro del ser con su entorno. La visión llega hasta la subtierra. La visión escondida se vuelve un privilegio, un don superior. El Ángel de fuego arrasa.

Canto II

La introducción de *Ángel de fuego* aparece como origen del poeta, como nacimiento del superhombre, del espíritu absoluto. Pero luego algo pasa: el retroceso. El poeta quiere llegar al punto medular del retorno. La búsqueda se versifica. Se enuncia así el canto II:

El vacío cimbrándose al compás de ritmos primigenios
 las percusiones filtrándose por los tímpanos
 invadiendo tus ojos de un fuego fatuo
 transitorio, brillante como el contrapunto del fagot
 el hormiguero acuciante con la ira de la sangre por dentro,
 pálidos fantasmas surcando los rostros
 en el relumbre de sus crímenes
 inéditos aún en su conciencia vegetal
 vírgenes fallidas en el descanso de su demencia

más grávida por la sorpresa del alba
 disolviéndose en distorsiones con el humo,
 en la materia grisácea voces recordando su sexo como idea erótica
 implícita masturbación al libre arbitrio;
 Pitecanthropus, ha sido allanada tu caverna por farsantes
 ellos nada tienen que ver contigo, y sin embargo te imitan,
 tú eres puro en tu apariencia bestial
 estos son bestialmente impuros en su apariencia
 evolucionada; no intentes el retorno, permanece adherido a tu isla
 como tus muslos a las altas botas con piel de cabra
 como tu corazón al silbo de los gamos
 como locura apasionada en la cordura de un interior deleite
 recordando el estragón o la cereza
 cómo la tarde primera de tu resurrección al mundo de los vivos.

La idea principal de este primer canto es clara: el viaje en el tiempo. Hay cierta continuidad de una relación con lo anterior, con un momento y espacio precisos. El poeta viaja al grado cero de la razón. Este viaje también nos revela aspectos de la introducción: el poeta se prepara, es el operador de una maquinaria, revisa los engranajes, se posiciona, es consciente de su visión privilegiada y cósmica. En este punto, la propuesta del poeta se esclarece: trabaja el poema como esferas infinitas de la imaginación, como manifestación y entendimiento de la realidad operatoria.

El poema se dirige al testigo, que es anunciado en segunda persona: “invadiendo tus ojos de un fuego fatuo”. Los versos hacen referencia a un estado humano primitivo, a un primer momento instintivo y sensorial, un momento antes del entendimiento: “pálidos fantasmas surcando los rostros/ en el relumbre de sus crímenes/ inéditos aún en su conciencia vegetal”.

La identidad es revelada: la voz poética refiere a Pitecanthropus, el hombre de la caverna, el primer espécimen descubierto de Homo erectus. ¿Por qué regresar a ese momento evolutivo? ¿Qué denota ese momento? El punto de partida es la evolución, el fin del Pitecanthropus, el fin del hombre primitivo. ¿Qué significa este fin? El fin de la razón primitiva. De diversas formas el poeta evoca el estado previo: “inéditos aún en su conciencia vegetal”,

“en la materia grisácea voces recordando su sexo como idea erótica” y “tú eras puro en tu apariencia bestial”. El poeta refiere a una razón guiada por la experiencia, por el instinto más puro. La materia gris se encuentra en regiones del cerebro involucradas en el control muscular y la percepción sensorial, como la vista, la memoria, las emociones, el habla. Resaltan los primeros versos del canto II: “El vacío cimbrándose al compás de ritmos primigenios/ las percusiones filtrándose por los tímpanos”, “transitorio, brillante como el contrapunto del fagot”. El poeta evoca el sonido, la sensibilidad sonora. Versifica el retroceso temporal a través del empirismo, de las experiencias sensoriales como primera interacción con lo exterior. Predominan las sensaciones auditivas (versos 1, 2 y 4), las sensaciones visuales (verso 3) y las sensaciones táctiles (verso 5 y 13).

Existe una tensión clara expuesta por el poeta ante los “otros”, ajenos a él y al Pithecanthropus: “ellos nada tienen que ver contigo, y sin embargo te imitan”, “estos estos son bestialmente impuros en su apariencia/ evolucionada; no intentes el retorno, permanece adherido a tu isla”. El poeta rechaza a estas otras entidades y lo que ellas simbolizan: la evolución. El fin del Pithecanthropus es el fin de un primer conocimiento, uno guiado por las emociones y los sentidos; su evolución —el principio de los “otros”— sería el inicio de un conocimiento guiado por la razón (o por la pre-razón).

La estructura del poema se construye respecto a la estructura narrativa. El recorrido versa el viaje al pasado. La voz del poeta, que es testigo y narrador del viaje, permanece al margen, como descriptor y clarificador del suceso. Su voz se vuelve activa, se dirige desde la distancia evocativa y lingüística al Pithecanthropus: “(...) permanece adherido a tu isla”. El poeta utiliza la comparación para ejemplificar y reafirmar el sentido de su imperatividad:

como tus muslos a las altas botas con piel de cabra
 como tu corazón al silbo de los gamos
 como locura apasionada en la cordura de un interior deleite
 recordando el estragón o la cereza
 como la tarde primera de tu resurrección al mundo de los vivos.

Las primeras comparaciones son claras: aluden a la imagen del hombre de la caverna. Sin embargo, el último verso es ambiguo. Por un lado, puede ser tal cual “como la tarde de la primera de tu resurrección al mundo de los vivos”, en donde el sentido del verso sería la temporalidad, un tiempo adherido, que permanece; por otro lado, podría ser que la comparación radique en las ideas posteriores al “como” (como se entiende en los versos anteriores), es decir: permanecer como la tarde adherida al mundo de los vivos. Esta última acepción del verso es más compleja, porque aunque implica una temporalidad indefinida (y permanencia), también conlleva incumplimiento, una resurrección a medias.

Este primer canto alude a una inconformidad propia del poeta (el que se posiciona en la introducción). Hay arrepentimiento de un momento preciso, el momento evolutivo del poema. Por ello se hace el recorrido en el tiempo, el vislumbramiento de un espacio y momento exactos: el instante en que el Pithecanthropus deja la caverna, en que evoluciona y se vuelve ajeno a él y a su conocimiento primitivo y sensitivo. La radicalidad temporal, la imagen evocada por el poema, implica sobre todo decepción e impotencia. El poeta retorna, va en busca de un grado cero, desentrañando el momento preciso y justo. Pero ¿qué conlleva esa decepción? ¿Con qué propósito el regreso? Aunque se puede intuir que el inicio del entendimiento es la causa de la decepción, esto no se revela de manera implícita en el primer canto.

Canto III

En el principio de *Ángel de fuego*, Juan Martínez describe un proceso cuyo resultado aún no es evidente o más bien aún no es revelado al lector. Se trata de un procedimiento riguroso, de instrucciones precisas y justas para armar una respuesta mayor. El tercer canto, aunque en realidad es el segundo, se compone así:

Ya esa voz profunda y poderosa
se había manifestado por el encanto de su revelación;

potros de indómita blanca
 golpeaban la puerta dorada de tus sueños
 el tercer cielo circundado por rostros de belleza iracunda,
 abría sus puertas dejándote presenciar
 las vastedades insondables del pensamiento
 formas múltiples de la energía congelada,
 compactas, dinámicas organizaciones de las colinas siderales
 y más allá de toda consideración bastarda
 los juicios de forma para asentar tus pasos por laberintos inmortales
 todo abasado en andamiajes de luz
 ultramares y plúmbagos, gualdas y bermellones
 musicando el hábito del ritmo al vuelo de las nubes,
 pájaros inmensos despojados de malicia
 retocando la imagen de la razón abstracta
 singular contenido de toda fuente lógica,
 configuración parabólica de tus divagaciones
 cuando por la nostalgia sorprendido, el acceso intentabas al pasado
 bazar inagotables de arqueologías inéditas
 sometidas, recapturadas, sueños adentro del espíritu
 donde los datos bitacóricos muestran presencias trashumantes
 obituarios perdidos en las reliquias del recuerdo.

El segundo y tercer canto comparten la estructura interna en cuanto a evocación de procesos; la diferencia recae en la semántica. Este segundo poema comienza con el predominio de la sensación auditiva que ya aparecía en el verso 1. A diferencia del primer canto en donde la referencia “ritmos primigenios” es abstracta, ahora es claro el origen del sonido aludido: “ya esa voz profunda y poderosa”. El ritmo se hace en voz clara, aunque en realidad se trata de una misma voz, abstraída con anterioridad por el poeta como evocación a un tiempo primitivo y pre-racional (la no identificación de la claridad de la voz). En el segundo verso, a esta voz se le atribuye la revelación, es voz que lleva un mensaje: “se había manifestado por el encanto de su revelación”. Sigue el poema:

potros de indómita blanca
 golpeaban la puerta dorada de tus sueños

Estos versos contienen un alto nivel simbólico respecto a la mitología judía-cristiana.

Primer símbolo: los potros blancos, que según la mitología tienen propiedades divinas y

sagradas, son símbolo de muerte, de alerta y adivinación. En este verso el adjetivo “indómita” se atribuye a la blancura de los potros: blancura que no puede ser domada. Se atribuye un valor mayor al color de los potros y al simbolismo de ese color. La blancura aparece como símbolo de rareza y quizás también de profecía, de propiedad adivinatoria. Tomando en cuenta este sentido, el verso siguiente continúa con la urgencia, la llegada de dicha profecía. Nos encontramos con otro símbolo: la puerta dorada, llamada también según los evangelios apócrifos Puerta de la misericordia o Puerta de la vida eterna. Esta puerta se localiza en un sitio específico, en los sueños de una entidad a la que el poeta se dirige en segunda persona: “puerta dorada de tus sueños”. Dicha entidad no es nombrada, pero podría tratarse de la evolución del Pitecanthropus, que ahora se vuelve el foco del poema. En ese sentido, lo divino entra en la conciencia de aquel que duerme, no en un espacio físico, sino en uno metafísico.

el tercer cielo circundado por rostros de belleza iracunda,
 abría sus puertas dejándote presenciar
 las vastedades insondables del pensamiento
 formas múltiples de la energía congelada,

Aquí aparece otro peso simbólico importante: el tercer cielo, que es generalmente el nombre que recibe el nivel más bajo del paraíso, comúnmente entre siete niveles. Aquí se señalan dos cuestiones importantes en la estructura del poema: uno, la conciencia de otros cielos, de otros espacios divinos; dos, una jerarquía evidente, lo cual marca un recorrido lineal ascendente, en donde el cielo es centro y protagonista “circundado por rostros de belleza iracunda”. El poeta coloca el cielo como espacio relevante y de añoranza para otros. El verso siguiente comienza atribuyéndole al tercer cielo el verbo abrir, abre sus puertas al sujeto referido por el poeta a lo largo del canto, aquel cuyo sueño ha sido interrumpido y atravesado por una fuerza externa y superior. Por consiguiente, éste es un sujeto privilegiado respecto a los otros “rostros de belleza de iracunda”, que se quedan expectantes ante el tercer cielo. Al sujeto del poema se le concede la entrada a un espacio divino y es entonces testigo de un pensamiento superior y mayor: “las vastedades insondables del pensamiento”. Se utiliza un

sustantivo que es reafirmado, o más bien exponenciado, por el adjetivo “insondables”, que da la característica de ilimitado, infinito, al pensamiento. En el verso siguiente, Juan Martínez lo reitera: “formas múltiples de la energía congelada”. No sólo caracteriza al pensamiento como infinito, sino también como inexplorado, como “energía congelada”, una potencia pausada, aún no descubierta o aprovechada. Quizás el mismo pensamiento está en espera.

El poeta fija la atención del poema en otro espacio, las “colonias siderales”. El sujeto pasa de sus sueños al tercer cielo. En los versos siguientes se realiza un recorrido en imágenes por un espacio paradisíaco:

todo abasado en andamiajes de luz
ultramares y plúmbagos, gualdas y bermellones
musicando el hábito del ritmo al vuelo de las nubes,
pájaros inmenso despojados de malicia

Siguiendo el recorrido del poeta por los espacios del poema, el paraíso sería una elevación del universo. Se traza una ruta ascendente, cada vez más totalizadora, de lo micro a lo macro y lo de interior a lo exterior. Este espacio paradisíaco se describe en la idea medular de *Ángel de fuego*: “retocando la imagen de la razón abstracta”, la imagen esencial de la razón, no primitiva, ni inicial ni primigenia, sino la razón pura: “singular contenido de toda fuente lógica”. El sujeto es testigo por un momento del origen, del punto de partida de la lógica, que son los principios generales del conocimiento, no el origen del conocimiento.

El poeta regresa al sujeto: “configuración parabólica de tus divagaciones”. Luego regresa al espacio inicial del canto (el sueño, el inconsciente del sujeto). Este regreso es atribuido al propio sujeto: “cuando por la nostalgia sorprendido, el acceso intentabas al pasado”. Se retorna al estado onírico inicial. El canto III termina:

donde los datos bitacóricos muestran presencias trashumantes
obituarios perdidos en las reliquias del recuerdo

El poema concluye con la alusión a un espacio casi cartográfico del pasado y la inmersión a los restos de una memoria. En un sentido espacio-estructural, el canto III comienza

con el sueño, el inconsciente del sujeto nombrado, y se va expandiendo hasta “colonias siderales”. Sigue la inmersión y el sujeto regresa a sus sueños (espacio y tiempo en donde se le es abierta la puerta del paraíso), fluctuación espacial del espacio proyectado en el poema. La visita o presencia del sujeto en el paraíso es interrumpida por su misma (in)conciencia.

Canto IV

El canto IV es una continuación directa del momento del canto III. A diferencia de los cantos anteriores, en éste el poeta fija la mirada en un espacio atemporal, un estado y lugar de carácter puramente metafísico. El poema se compone en su totalidad:

Así, desvirtuando anhelos ante la inobjetividad de la inconsciencia
 seguiste explícita, felizmente la formación, transformación
 y el estallar chirriante del plancton
 surgiendo desde profundidades innombrables
 puro, desconocido, alucinado, en hermosos espejos intuitivos;
 exaltando el fantasma del follaje con amoroso sortilegio
 fuego estremecido en los humanos misterios
 como una rosa de luces cardinales
 deslizando suavemente su comba claridad
 sobre el rubido salobre de los sexos
 espacio, tiempo, delante de Ti, secretamente aspirando tu clemencia.

La idea principal de este canto se concentra en el primer verso. El poeta describe la cinética de la transformación del sujeto al que sigue refiriendo en segunda persona. Lo que considero medular es la “inobjetividad” como característica de la inocencia. Se resuelve (o se afirma) el sentido del poeta al referirse al sujeto. Este sentido ya se iba esclareciendo en los cantos anteriores en cuanto a la espacialidad metafísica desde donde se fijaba, revelando también la estructura del viaje, de una primera y singular inmersión. La objetividad formalmente se asocia la externalización, es decir, se orienta hacia el objeto (lo externo, ajeno al sujeto). Lo contrario a la objetividad sería la internalización, el desvío o desplazo del conocimiento desde el objeto hasta el sujeto (la conciencia), es decir, la inobjetividad, en donde desaparece el objeto y con ello el conocimiento.

Respecto al canto anterior, el sujeto va en retroceso. De presenciar la razón abstracta (pura), el sujeto baja al no-conocimiento, donde predomina la inocencia. Y es que en *Ángel de fuego* el poeta sólo puede recorrer al ser desde la intersubjetividad. Lucha constantemente por llegar a la objetividad, al punto abstracto, más puro e inicial del entendimiento.

Para la emersión (exteriorización) es necesario conocer el punto de partida, los puntos específicos de la inmersión (internalización). La estructura del recorrido tradicional es clara: el poeta va del microcosmos al macrocosmos. En un sentido histórico-filosófico, la analogía microcosmos-macrocosmos postula una similitud estructural entre el ser (lo micro) y el cosmos (lo macro), la naturaleza del cosmos en paralelo a la naturaleza humana. El microcosmos se acerca a lo terrenal y mundano, mientras el acercamiento del macrocosmos es totalizador (todo aquello que trasciende al ser). Luego, el sujeto llega a un punto de encuentro con la razón primitiva. En este canto se revela la magia, lo misterioso:

exaltando el fantasma del follaje con amores sortilegio
fuego estremecido en los humanos misterios
como una rosa de luces cardinales

Estos versos son el puente entre el sujeto y lo que viene, es decir, el surgimiento o develación de la magia. Es la evolución y transformación que el poeta busca señalar, para continuar y terminar el canto III:

sobre el rubidio salobre de los sexos
espacio, tiempo, delante de Ti, secretamente aspirando tu clemencia

En el último verso aparece otro sujeto al que se dirige el poeta, al que señala con la mayúscula inicial en el pronombre personal "Ti". El poeta no habla a un sujeto genérico, sino a uno en concreto, claramente superior. Generalmente en los textos religiosos se escriben los pronombres con mayúscula inicial en señal de respeto para referirse a una entidad divina, a Dios la mayoría de las veces. Juan Martínez deja claro que Dios es el punto máximo y clave al que llega el sujeto al menos en este canto: espacio, tiempo, aspirando clemencia de Dios en

secreto. Espacio y Tiempo, composición simple del cosmos, del universo totalizador, pero por encima y superior: la divinidad, es ese el núcleo, el destino al que llega el sujeto. Del microcosmos, ser pequeño (el sujeto general), al Ser Divino con mayúscula, macrocosmos (Dios, particular y superior).

Canto V

El canto V se manifiesta en un espacio descendente, el sujeto baja a un estado menor. Se compone en su totalidad por los siguientes versos:

Y ese peligro morado avanzando lentamente,
 vastas comunidades inconscientes, insomnes
 en la escala creciente de sus automatismo reversibles
 turbados por el fulgor científico de sus posibilidades infinitas,
 víctimas comieron de dioses muertos
 y el fuego crujió retorciendo su cólera
 ascuas de azoro sus ojos se tornaron
 refugio buscaron vacilantes en su devastación
 sólo crujir de grillos en su rastro,
 pensamientos contaminados por la hiel
 husmeando muladares de pretéritos quehaceres.

En este canto, el poeta parece relatar el purgatorio o un grado bajo del infierno. En contraste con el canto anterior, que tenía referencias de carácter mágico-religioso, éste hace alusión a un estado espiritualmente inferior, recalando la inobjetividad, las “vastas comunidades inconscientes, insomnes”. El poeta hace un cambio interesante: el inconsciente, antes referido al sujeto, ahora es de carácter plural. El sujeto se diluye.

Este canto deja claro que el viaje —al menos el del estado y conciencia del ser— no es lineal en un sentido ascendente. Si en el canto anterior el poeta aludía a un estado divino —y anteriormente paradisiaco—, en este canto las referencias espaciales son de carácter mundano, refiriendo a la enfermedad (verso 6 y 10) y a espacios desagradables, sucios e impuros (verso 11). El sujeto adquiere su estado —hasta lo que va de *Ángel de fuego*— más desagradable.

En este poema se nombra al sujeto en tercera persona. El poeta reafirma la disolución del ser, que en cantos anteriores era foco y centro del espacio poético. “Ascuas de azora sus ojos se tornaron”: en este verso el poeta reitera una idea que hasta ahora atraviesa los cantos anteriores, la transformación. El poeta es testigo y vocero de transformaciones universales de la evolución y la involución (regreso al interior). La figura divina (la de Dios) no es anunciada en este canto V. El espacio manifestado es ajeno al paraíso, al cielo, la pureza y la divinidad. El sujeto ha retrocedido, se encuentra en un punto espacialmente bajo.

Canto VI

El canto VI posee una estructura distinta a los cantos anteriores de *Ángel de fuego*. En este canto, las ideas que Juan Martínez propone son abstractas. A diferencia de los otros cantos, ni el lugar ni el sujeto quedan explícitos dentro del poema. Abstracción es pureza, llegar a la esencia de una cosa o un concepto: el punto medular e invariable de algo. Y aunque lo puro siempre es certero y verdadero, muchas veces ante el entendimiento ordinario y común es necesario atestiguar la totalidad de las cosas y de las ideas, no así su abstracción. Totalidad del canto VI:

Después la espera en la historia de los espacios siderales
 ataviado el espíritu con los rigores numismáticos
 bajo creciente silenciosa y sagrada en la individualidad del espíritu
 girando en armonía la vida viajaba en campos solares
 amplios corredores reverdecían aromatizando el pensamiento
 estímulos en el reverbero de alta consideración amorosa,
 conciencia increada cabalgando alas de ángel
 belleza bestial que el alma llama Realidad,
 mansión de delicias filtrándose en el bosquejo de su prosperidad
 donde andróginas, mudas piedras mágicas
 refulgen en el espejo del espíritu, azul de ondas salinas su inocencia.

El sujeto se desdobra. El poeta fija la atención en el espíritu, la entidad inmaterial e intangible del ser. La posición (desdoblamiento) del sujeto es paralela a la estructura y

contenido abstracto del canto. El primer verso “Después la espera en la historia de los espacios siderales” deja clara la ruptura espacio-estructural respecto a los cantos anteriores. Un espacio en pausa respecto al recorrido espacio-temporal que hace el poeta.

La entelequia a la que llega Juan Martínez en cada canto es precisa: recorre el pensamiento primitivo, el divino, el mundano. En este canto, la razón se desarrolla, pero no llega a un punto clímax o a un desenlace. El canto es una ventana ecográfica al desarrollo del pensamiento (verso 5, 6 y 7). Resulta muy interesante y revelador el séptimo verso “conciencia increada cabalgando alas de ángel”, en el que Juan Martínez crea una imagen peculiar, otorgando características materiales y físicas a la conciencia. Aquí aparece otra transformación (o transmutación): la inocencia es sustituida por la conciencia, es una entidad no creada. Con esto Juan Martínez puede referir a la conciencia como origen o inicio del ser, o como entidad superior, sin Dios. Paradójicamente su no creación es su autocreación: creación que surge del interior, independiente y ajena a otra fuerza o entidad. Este séptimo verso también revela y dialoga con el título del poema: el ángel como transporte y mensajero de entidades abstractas e intangibles. El octavo verso recuerda ideas planteadas anteriormente por el poeta en *Ángel de fuego*, por ejemplo, que la entidad a la que nombra con mayúsculas, es decir, la entidad superior y particular, no es de carácter divino, sino, de carácter totalizador y mundano: “belleza bestial a la que el alma llama Realidad”. No descarto que lo superior pueda ser tanto lo divino como la realidad, sin embargo, es puntual la diferencia que hace el poeta entre distintas entidades y sujetos a los que se dirige o señala a lo largo de los versos.

En los últimos versos, el espíritu se reconoce: “refulgen en el espejo del espíritu”, siendo que éste se reconoce no sólo con los estímulos conscientes y racionales, sino también con la intuición, la magia, las cuestiones inteligibles, pero no del ser sino de aquello que lo rodea: el espacio tiempo.

Canto VII

El momento que recorre Juan Martínez en el canto VII es atemporal. Se trata más bien de una experiencia universal y constante. En contraste con los cantos anteriores, el poeta realiza un viaje interno menor. Cuando digo menor no me refiero al contenido o relevancia de la experiencia, sino a que espacialmente los pasos del poeta son menores, de menor distancia.

Este canto se compone:

Ahora bien: cuando el tiempo grita en el pecho como en la playa el mar,
 constituyendo en la mujer con lucidez insobornable
 gótica estructura en medio de las piernas como zodíaco repentino
 en la misión concluyente del destino, revelador, oculto
 hipnotizado en el brillo de los ojos, filo mortal entre el Ser y la Nada
 manojos de razones devorados por solitario vocablo AMOR...
 luego una sensación a rito sandálico invadiendo las vías parasimpáticas
 y más allá, inclinada en la ribera
 la primavera dorada su dorso de Venus, recostada levemente sobre azules violetas,
 mientras el Misterio aderezando sus promesas
 engendraba las fiestas con un pacto de sabiduría

El tema que predomina en el canto es el erotismo, más bien, la sexualidad. En los primeros dos versos Juan Martínez hace una transmutación de las imágenes manifestadas: el tiempo transmuta en la mujer. Para llegar a ello, el poeta agrega ciertas características al tiempo. Primero, utiliza la prosopopeya para adjudicar al tiempo la acción de gritar, es decir, le otorga una característica acústica (física), a algo intangible, que por sí solo no emite sonido. Después, el grito del tiempo es comparado —y de esa manera reafirmado— con el grito que el mar produce en la playa. Aunque el mar no grita, sí crea efectos ondisonantes. El poeta propone una metáfora que resulta en una doble prosopopeya: “Ahora bien: cuando el tiempo grita en el pecho como en la playa el mar”.

En el tercer verso: “gótica estructura en medio de las piernas como zodíaco repentino”, el poeta refiere a los genitales de la mujer que se constituyen en el segundo verso, describiendo una estructura compleja, metaforizando la imagen con un zodíaco repentino. El sexo de la

mujer como una parte del cielo, más allá de lo mundano-terrenal. El sexo femenino se describe en los versos posteriores (versos 4, 5 y 6), otorgándoles gran relevancia y vueltas diversas dentro de la idea poética. El poeta usa la reiteración como índice de la desviación que ocurre en la línea del pensamiento que se sigue. El sexo como estímulo y ruptura de la conciencia. El poeta revela “hipnotizado en el brillo de los ojos, filo mortal entre el Ser y la Nada”. Este verso es crucial: el sexo se encuentra entre el Ser y la Nada, es entonces barrera y unión, aquello que separa pero que a la vez relaciona.

El Ser: sujeto y esencia en la que hasta ahora se ha centrado el poeta. La Nada: que es ajeno al Ser, aquello que está fuera (física y espiritualmente) de su alcance. Hasta ese punto el poeta trabaja con una misma imagen y un momento general. Es en el séptimo verso que se interrumpe:

luego una sensación a rito sandálico invadiendo
 las vías parasimpáticas
 y más allá, inclinada en la ribera
 la primavera dorada su dorso de Venus, recostada
 levemente sobre azules violetas

El séptimo verso rompe la estructura no sólo con el adverbio “luego”, que indica que algo sucede en un momento posterior, sino que también lo hace con la descripción que continúa: una sensación que invade las vías parasimpáticas. El verso refiere al sistema del cuerpo responsable de regular las funciones involuntarias como los latidos del corazón. Hacia los últimos versos predomina la imagen de una naturaleza y temporalidad idónea, simultáneamente: “el Misterio aderezando sus promesas”. Las imágenes ideales anteriores no son sino una distracción a las maquinaciones del Misterio. Esta última parte del canto puede revelar sobre el principio que todo lo anterior se trata de una distracción: el erotismo, la naturaleza, la sexualidad.

Canto VIII

La ruptura estructural y espacio-temporal que sucede en el canto VII se reafirma en el canto VIII, que se compone en su totalidad:

Sin más...; por el momento...
 con el tiempo abolido en el punto medio de la conciencia
 viaje como el rumor de un resultado,
 sencillamente expreso ansiedad de perfección y belleza
 en el cauce vertiginoso de un estereotipo desolado por multitudes civilizadas,
 disfrazar, abyectar, destruir son características de los juegos actuales,
 temerarios, obsecados, persisten como hábitos conjurados
 por menores desnudos violados por microscópica mirada;
 árbol diluido por la abstracción de notable observancia
 bullen oscuramente en Ti, inolvidable atónita luz
 como rapaces confundidos en la cauda de sus lacerados atavíos.

El poeta usa los signos de puntuación para indicar una pausa extensa, primero con el uso de los tres puntos después del “Sin más”, seguido de punto y coma, para terminar el verso con otros tres puntos suspensivos. El poeta extiende la pausa y ruptura versificada en el canto anterior. En el segundo verso, se revela el espacio de ruptura: “con el tiempo abolido en el punto medio de la conciencia”, espacio atemporal e incompleto, mitad del camino del estado del Ser (la conciencia). ¿Cuál será el punto medio de la conciencia al que el poeta refiere? Puede tratarse del estado material de Ser; también a un estado menor, de inferior conciencia.

El tercer y cuarto verso se enuncian en primera persona. El sujeto toma la voz: “viaje como el rumor de un resultado”. El Yo es el resultado del recorrido de *Ángel de fuego*, podría ser el mismo poeta anunciándose, el deber poético resultante de una tradición cósmica e interior. Este mismo Yo responde a la acción que se continúa en el verso siguiente: “sencillamente expreso ansiedad de perfección y belleza”. El sujeto es un motor, un mensajero de una visión que genera contradicción: “ansiedad de perfección y belleza”. El poeta reúne elementos que no tienden a relacionarse. Lo perfecto y lo bello rara vez causan ansiedad. En ese sentido, se expresa una situación imponente, una belleza y perfección que va más allá de

lo convencional. El sujeto ahora recorre espacios colectivos. Se separa por un momento del pensamiento interior:

en el cauce vertiginoso de un estereotipo desolado por multitudes civilizadas,
disfrazar, abyectar, destruir son características de los juegos actuales

En el quinto verso también se suscita una contradicción: “desolado por multitudes civilizadas”. La humanidad es el motivo de desolación, una desolación espiritual de la cual el sujeto es testigo y ajeno. La crítica que hace el poeta a esta multitud es clara. En los versos que siguen describe a una multitud (humanidad) falsa:

disfrazar, abyectar, destruir son características de los juegos actuales, temerarios,
obsecados, persisten como hábitos conjurados
por menores desnudos violados por microscópica mirada;

El octavo verso revela una “microscópica mirada”, es decir, la presencia de un observador, de ojos minuciosos y analíticos. La mirada microscópica reaparece en los últimos versos, en donde se describen procesos del pensamiento como la observación y la abstracción. A través de la observación y la crítica se llega a la esencia, la característica medular e indispensable de las cosas. El canto termina:

bullen oscuramente en Ti, inolvidable atónita luz
como rapaces confundidos en la cauda de sus lacerados atavíos.

El poeta se dirige a un sujeto en segunda persona, de nuevo con mayúscula inicial, lo cual indica que es una entidad específica y particular: “bullen oscuramente en Ti, inolvidable atónita luz”. El verbo “bullen” responde a los “juegos actuales”, es decir aquellas multitudes que antes refería el poeta. El poema expresa la decadencia espiritual del Ser o más bien de la humanidad. El sujeto, sin embargo, es superior, un testigo que analiza y recorre ese momento, que ya no recae en la conciencia o en la introspección del Ser.

Canto IX

El canto IX se compone en su totalidad:

Calafateando pensamientos
 el exorcio despliegue su frescura,
 refugio trazado en la navegación alta del espíritu;
 Allí he visto la furia del mar arremolinarse y estallar
 inmisericorde bajo el silencio, mientras impertérritos
 los albatros siguiendo la secuencia del ritmo
 sobre las crestas meditaban
 altísima dignidad del Ser sobre la tierra.

Es inevitable no pensar en el poema “El albatros” del poeta francés Charles Baudelaire: uno, por sus similitudes léxicas; dos, porque se manifiesta una idea similar: el viaje de la humanidad y el poeta. El albatros fue un símbolo importante en la creación artística de Juan Martínez, así llamó a la editorial que fundó en Tijuana y bajo ese mismo sello fue publicado *Ángel de fuego*.

En el canto IX, Juan Martínez desplaza el viaje del pensamiento al viaje marino: “Calafateando pensamientos”. En este primer verso, se crea una metáfora, como si el pensamiento fuese un bar expuesto al mar y la intemperie. En sentido figurado se sellan o cierran los pensamientos, aludiendo a la reflexión: se busca proteger y permanecer hermético. La navegación (verso 3) se trata del viaje del Ser, un viaje espiritual para llegar a un punto distinto y localizar el destino. Este viaje es el que hace el poeta a lo largo de los cantos de *Ángel de fuego*: busca un punto preciso del Ser, del sujeto poético.

Si la navegación es el viaje del Ser, el mar es el resto: la humanidad, aquello que lo rodea. Aparece de nuevo el testigo, el sujeto en primera persona del poema:

Allí he visto la furia del mar arremolinarse y estallar
 inmisericorde bajo el silencio, mientras impertérritos
 los albatros siguiendo la secuencia del ritmo

Los albatros, indiferentes y ajenos a la humanidad, siguen su camino sin mostrar emoción. Regreso al poema de Baudelaire:

Por distraerse, a veces, suelen los marineros
 dar caza a los albatros, grandes aves del mar,
 que siguen, indolentes compañeros de viaje,

al navío surcando los amargos abismos.

En estos versos del poeta francés, los albatros presentan una actitud similar. Se revela después que es en realidad una metáfora del poeta, es decir, el poeta como ave mariana, como albatros en una navegación:

El Poeta es igual a este señor del nublo,
que habita la tormenta y ríe del balletero.
exiliado en la tierra, sufriendo el griterío,
sus alas de gigante le impiden caminar.

En el canto de Juan Martínez, los albatros siguen “la secuencia del ritmo”, al igual que los poetas dan importancia a la cadencia, al sonido, la estructura, los patrones. La actitud poética que adoptan los albatros en este canto se afirma en los últimos versos:

sobre las crestas meditaban
altísima dignidad del Ser sobre la tierra.

Los albatros adquieren características humanas y meditan sobre el Ser, al cual observan desde las alturas, desde una visión privilegiada. El poeta transposiciona imágenes e ideas: el vuelo del poeta como el viaje del albatros. El poeta como albatros. Poeta y albatros observan desde las alturas a la humanidad.

Canto X

En el canto X de *Ángel de fuego*, la transposición y la expresión de imágenes dominan la intención y contenido del poema. Este canto es un estallido, punto en donde convergen imágenes complejas. En su totalidad se compone por los siguientes versos:

con el silencio que llenan todas las palabras
leve rumor bajo claridad inminente en la infinita placidez
algo así: como pájaros marinos al amparo del cielo;
en el envés, constelaciones acechando los flancos del símbolo
crujir de sedas en el vagabundeo rastreador de la espuma, de las últimas alas
agua sierva en exaltaciones turquesa
misterio bajo el tiempo preservado por el movimiento

homenaje del mar, diseño de figuras bellamente decoradas
 contornos para una imagen aeromosa, laurel o genciana en el recuerdo;
 y las abluciones en las rocas melladas.
 Estallando sobre cariátides de cuencos esmeraldas
 todo un concurso de poder en la purificación del espíritu
 reflejo tierno curvando tu lucidez
 más azul que el gualda de una virgen,
 invulnerada como la santidad sumergida en las catástrofes de tiempo;
 la iridiscente magnificencia del amor
 clarividente, silencioso
 pronunciando en la fuga de su parábola
 para estallar en ojo magnífico,
 concepción receptácula
 conclusión expresando su cosmogonía
 tiempo, conciencia de la eternidad
 metamorfosis abstracta de los pensamientos.

Por primera vez el poeta da prioridad a la palabra, o más bien, surge la palabra como un nivel más del viaje por el pensamiento. Juan Martínez devela otro eslabón: “con el silencio que llenan todas las palabras”. En este primer verso, revela que el viaje del canto no es sino a través de la palabra, de la exaltación de imágenes y metáforas. El poeta retoma la imagen del mar, la navegación y los albatros:

algo así: como pájaros marinos al amparo del cielo;
 en el envés, constelaciones acechando los flancos del símbolo
 crujir de sedas en el vagabundeo rastreador de la espuma, de las últimas alas
 agua sierva en exaltaciones turquesa

El poeta da pistas: el mar como símbolo poético es importante. Además, despierta la conciencia de un misterio: “misterio bajo el tiempo preservado por el movimiento”. Es así un misterio que ha quedado en el paso de muchos otros, olvidado quizás por los cambios y las transformaciones del Ser, cambios que el mismo poeta recorre a lo largo del poema. La alusión a este misterio se disimula entre las imágenes que dicta el poeta, como si fuesen una clase de distracción, o más bien la iteración de una distracción o ignorancia a la cual el mismo poeta critica. Se revela el símbolo del mar:

y las abluciones en las rocas melladas.

Estallando sobre cariátides de cuencos esmeraldas
 todo un concurso de poder en la purificación del espíritu

El mar es metáfora y símbolo de purificación, parte de un ritual que encamina al Ser. El viaje poético se hace divino por medio de la palabra y la imagen. El pensamiento primitivo y pre-racional han quedado claramente atrás. La conciencia de un misterio perdido es también conciencia de la búsqueda que hace el poeta.

Después surge un personaje importante y nuevo en el poema: el asceta (verso 16). Este sujeto, enunciado en tercera persona, actúa dentro de las imágenes poéticas y transforma el símbolo. El asceta interactúa directamente en la transformación del pensamiento con la que concluye el poeta este canto:

conclusión expresando su cosmogonía
 tiempo, conciencia de la eternidad
 metamorfosis abstracta de los pensamientos.

Se revela un punto crucial: la expresión de la cosmogonía. La mítica que busca una respuesta del origen del universo y la humanidad. En ese sentido, el viaje poético se clarifica. La búsqueda microcósmica se transforma en la búsqueda macrocósmica, un entendimiento totalizador del Ser y todo lo que lo rodea (lo ajeno a él): una búsqueda espiritual. La transformación de los pensamientos se metaforiza con la metamorfosis, pero no con una simple, sino con una metamorfosis abstracta, esencial y medular. Juan Martínez desentraña el pensamiento observando y señalando sus cambios estructurales a través del recorrido del Ser.

En estos primeros once cantos de *Ángel de fuego*, la propuesta de Juan Martínez como intérprete del cosmos es clara: el viaje en el tiempo por medio del símbolo, la imagen y la palabra. La poesía es el motor y la nave, el poeta el navegante, el mecánico que prepara y repara. Se trata de calcas exactas del cosmos, del universo. El universo está en constante expansión, cambia y se transforma a gran velocidad. Pasa lo mismo con la poesía de Juan

Martínez: las imágenes están en movimiento, acepta y disecciona las contradicciones. Devela procesos espirituales y metafísicos por medio de alta carga simbólica.

Juan Martínez fue un poeta de una intensidad poética vital. La poesía suponía para él la observación del cosmos, una visión sensible y privilegiada. Su deber como poeta y artista era claro: transmutar el cosmos en la poesía y transmutar la poesía en el cosmos. Tal transmutación poética supone una tarea complicada y compleja, pero su importancia es indudable.

Rara vez nacen figuras como Juan Martínez, un ser extraordinario e hipersensible. Su obra trasciende a cualquier grupo literario, a cualquier corriente, estética o estilo. Sus ritmos y sonidos son inclasificables: van más allá. Juan Martínez prefirió un lenguaje complejo y clásico para delinear ideas inéditas, rastros de exploraciones, anatomías de mundos desconocidos, místicos e inteligentes. Es momento de voltear el espíritu hacia su obra.

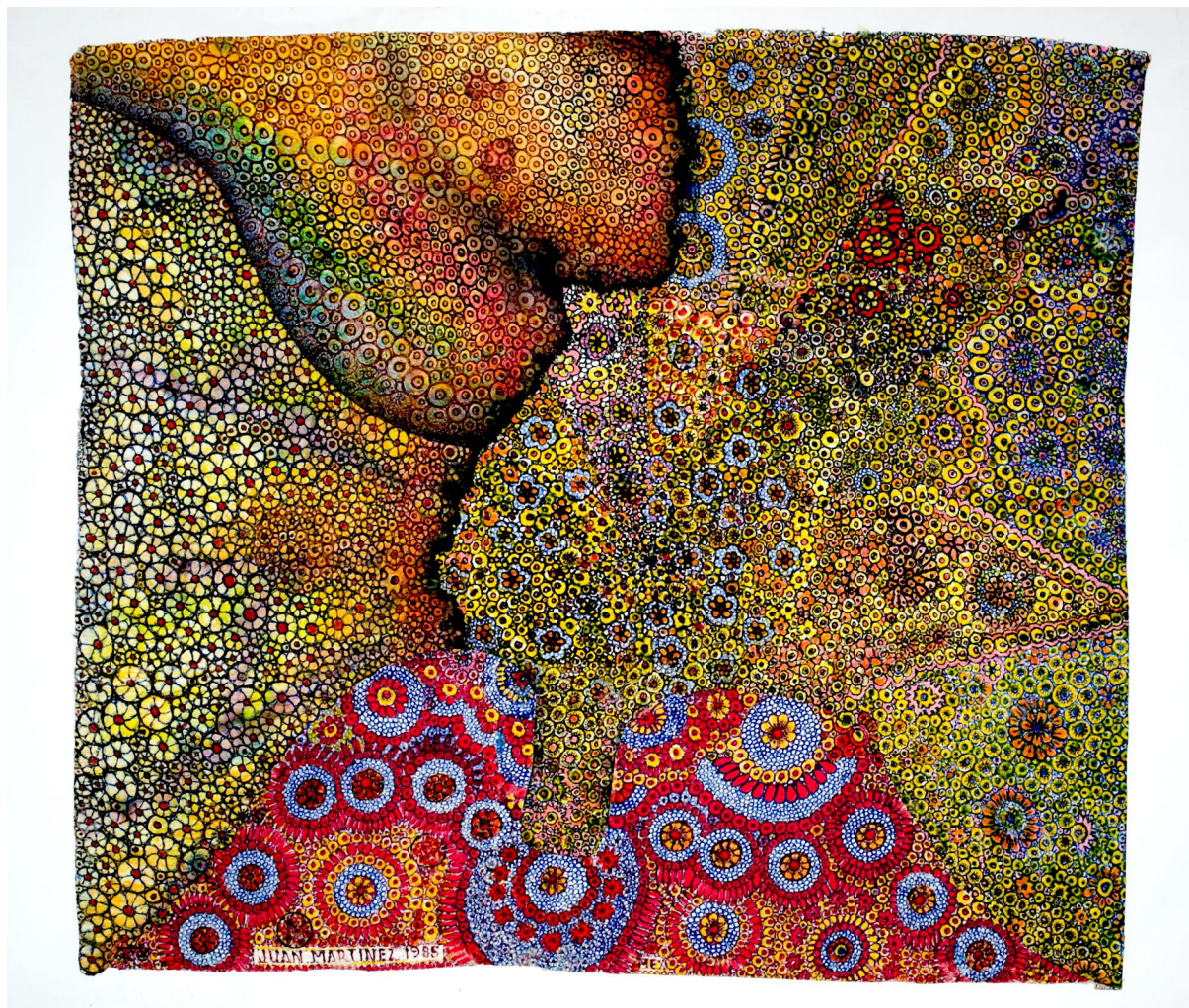
LOS MUNDOS DE JUAN MARTÍNEZ ESTÁN EN EXPANSIÓN.

Anexo 1. Obra visual de Juan Martínez

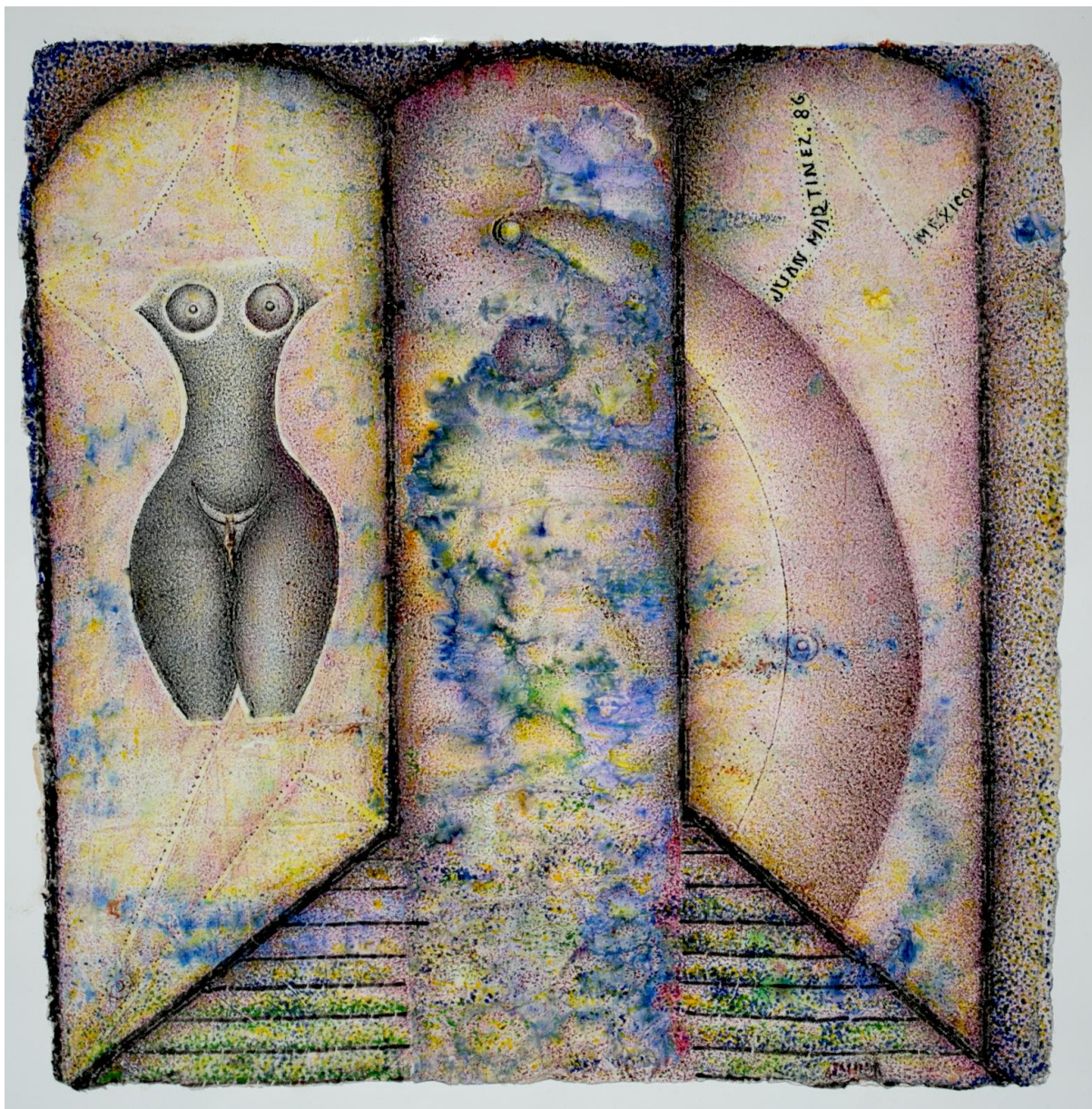
Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez 1985*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1985. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez 1985*. Fotografía. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1988. Fotógrafo. Colección privada.

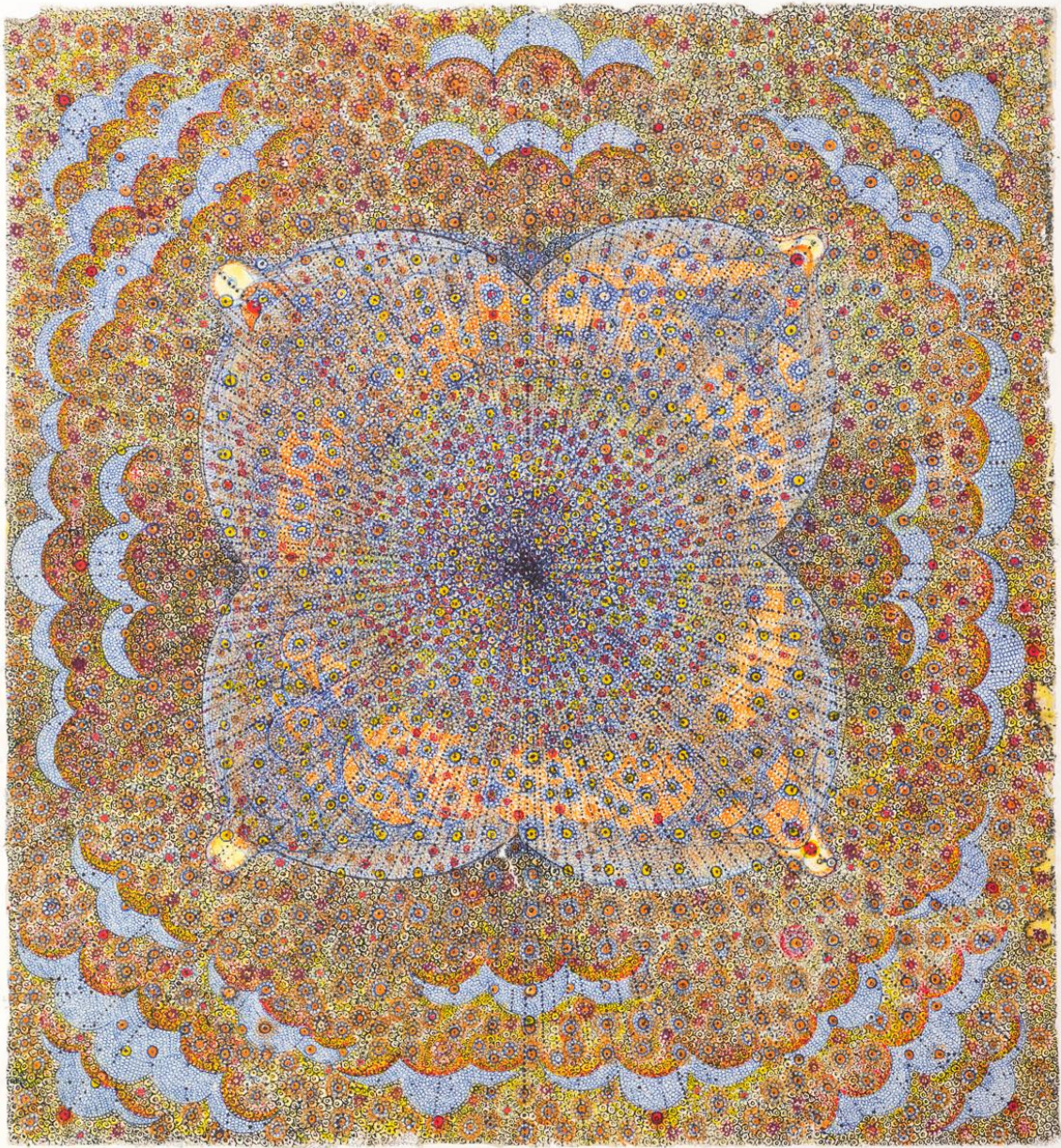


Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.

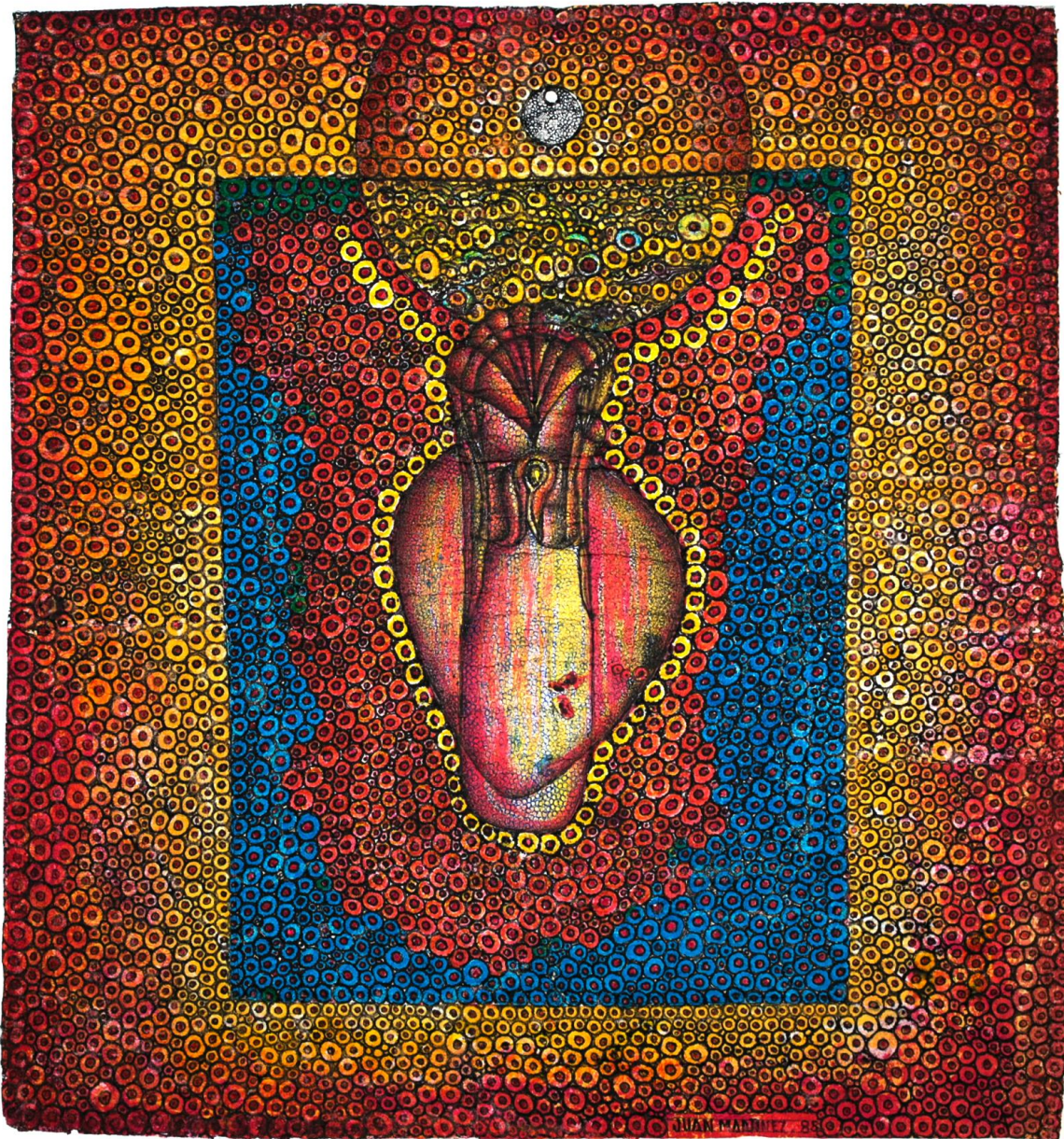


JUAN : MARTINEZ . 85

Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



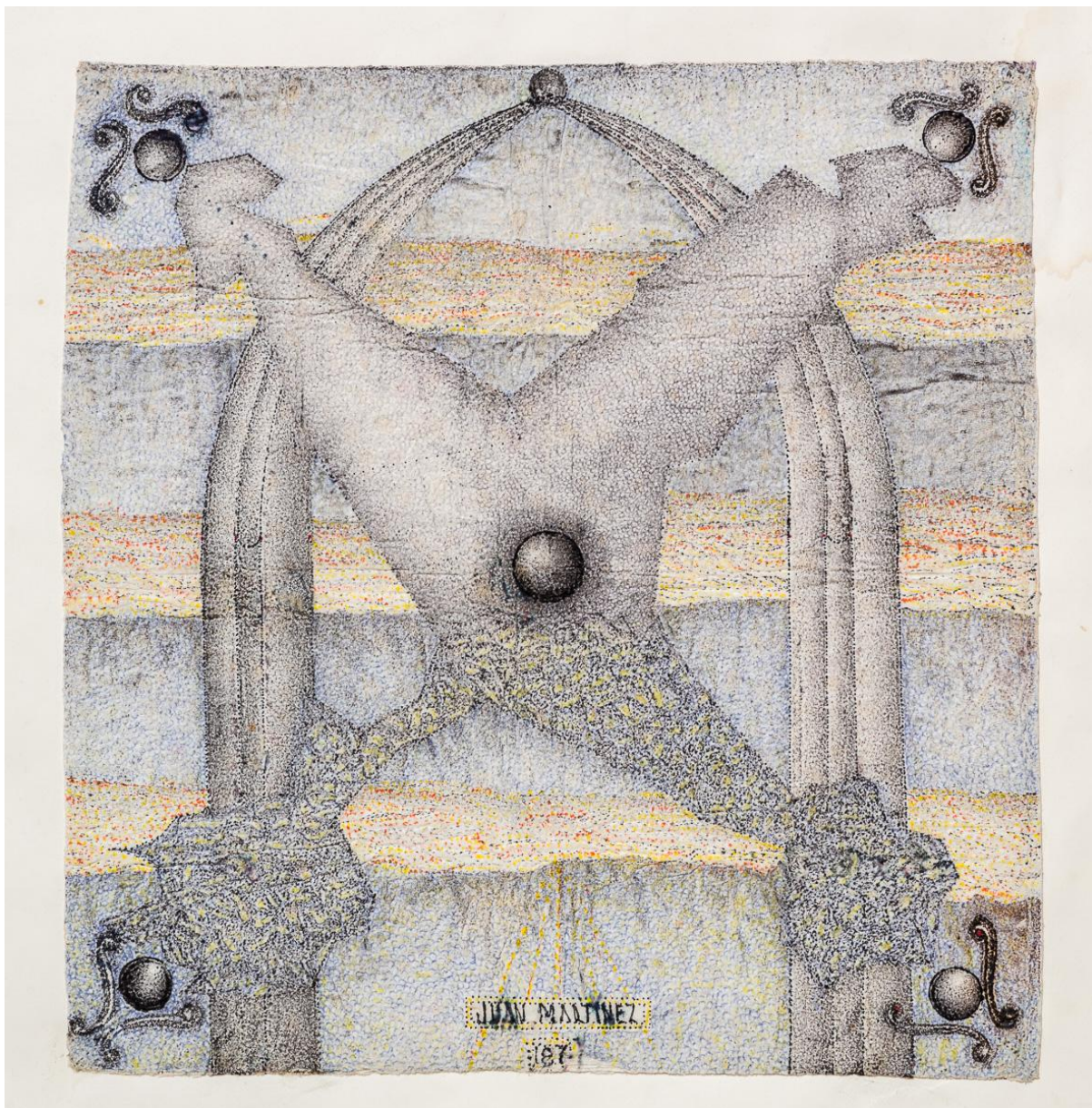
Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1985. Fotógrafo. Colección privada.



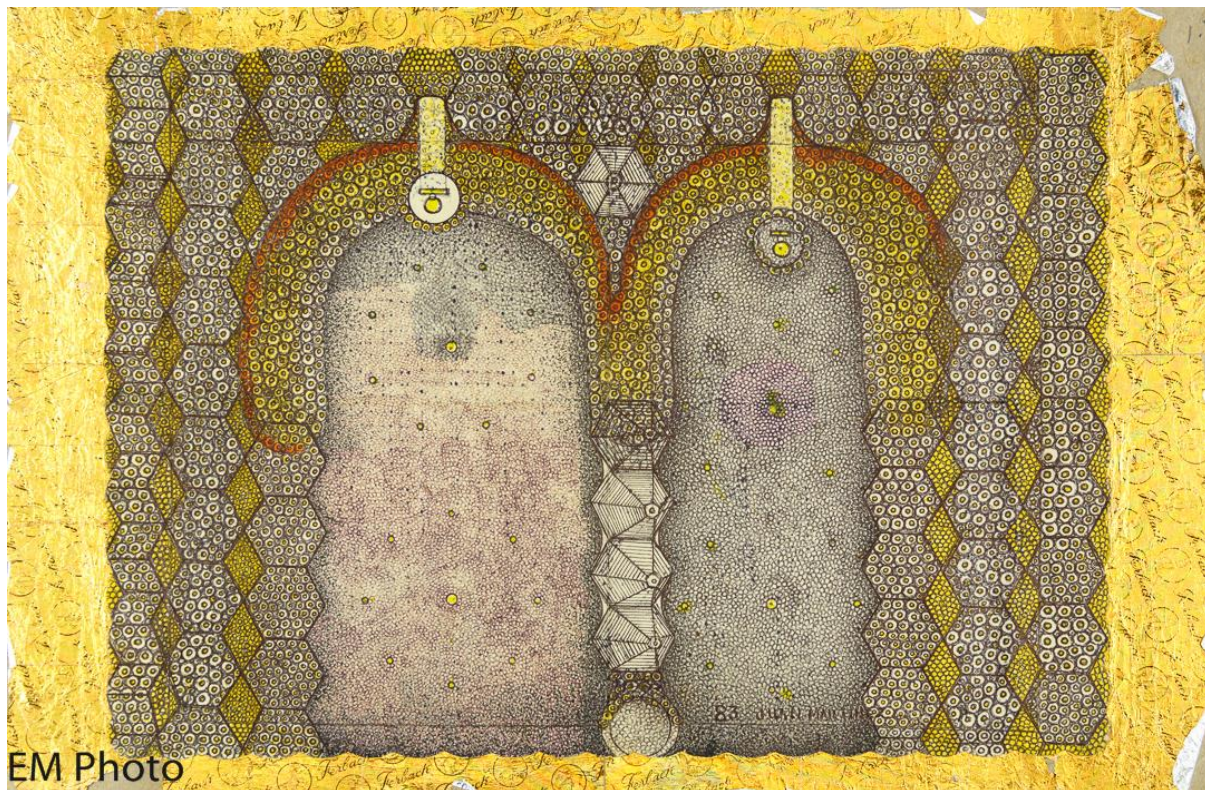
Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1987. Fotógrafo. Colección privada.



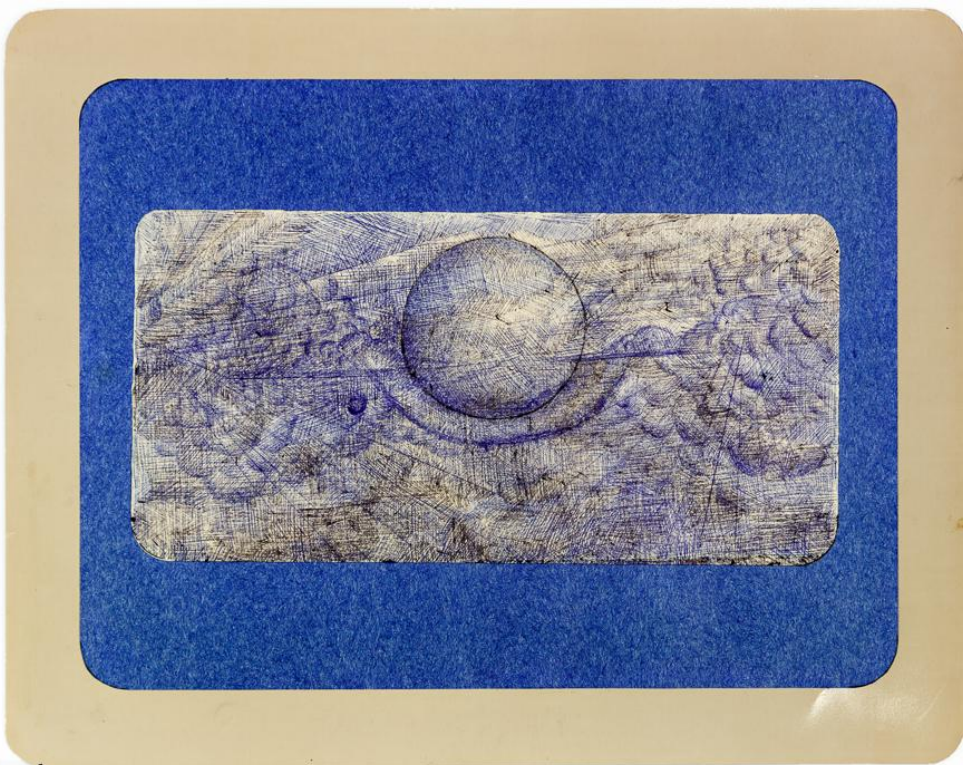
Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1987. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.

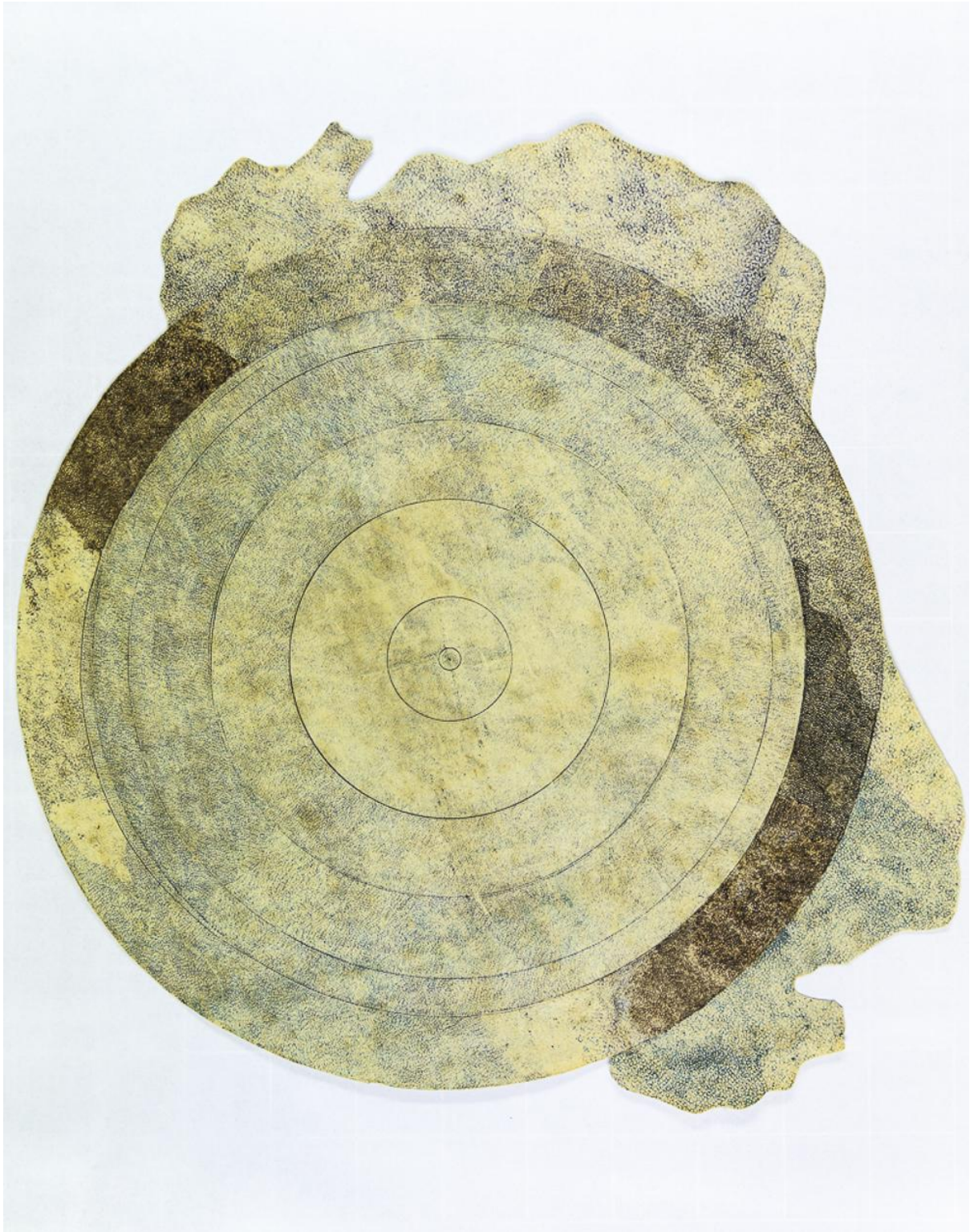


Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1985. Fotógrafo. Colección privada.

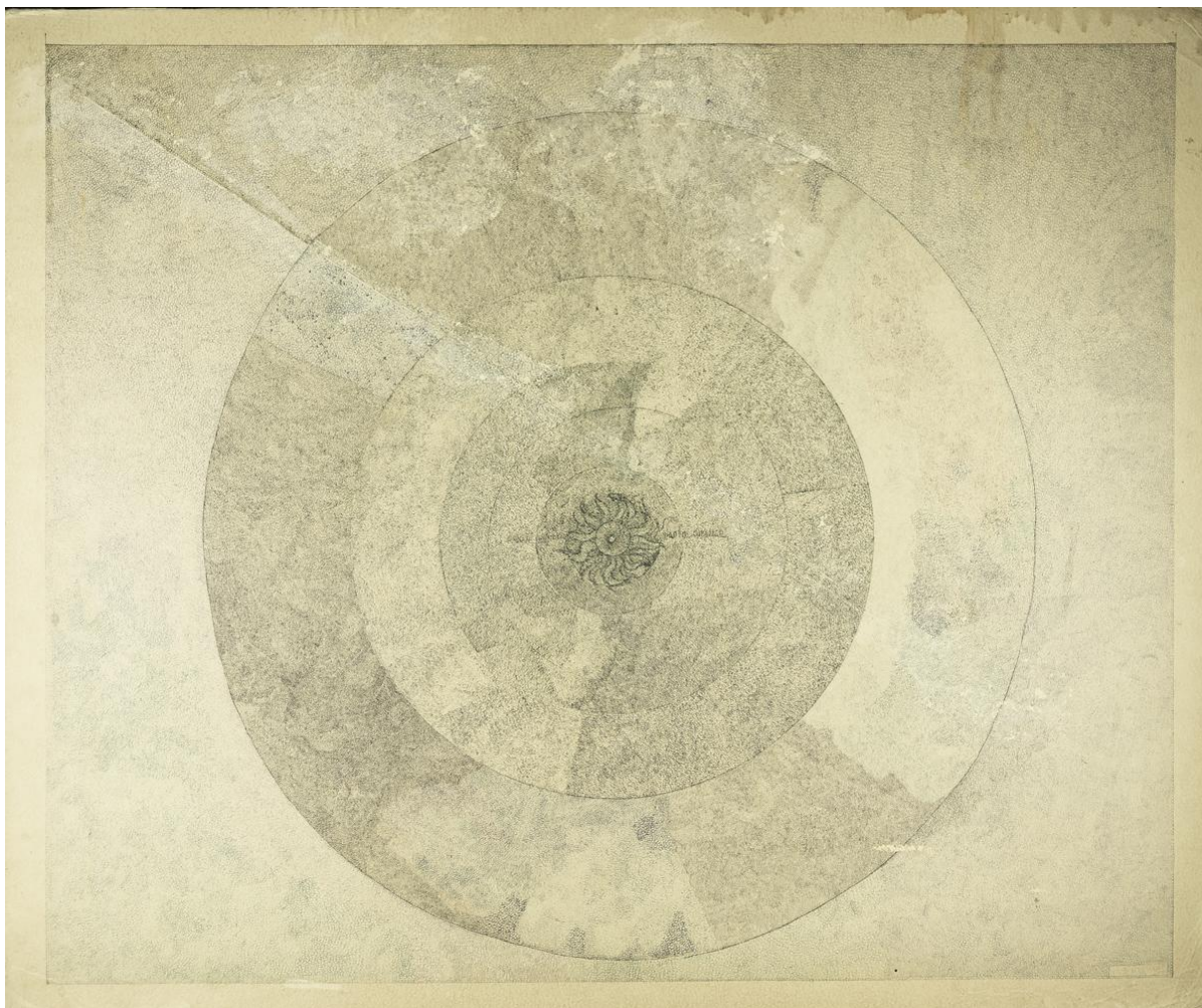


EM Photo

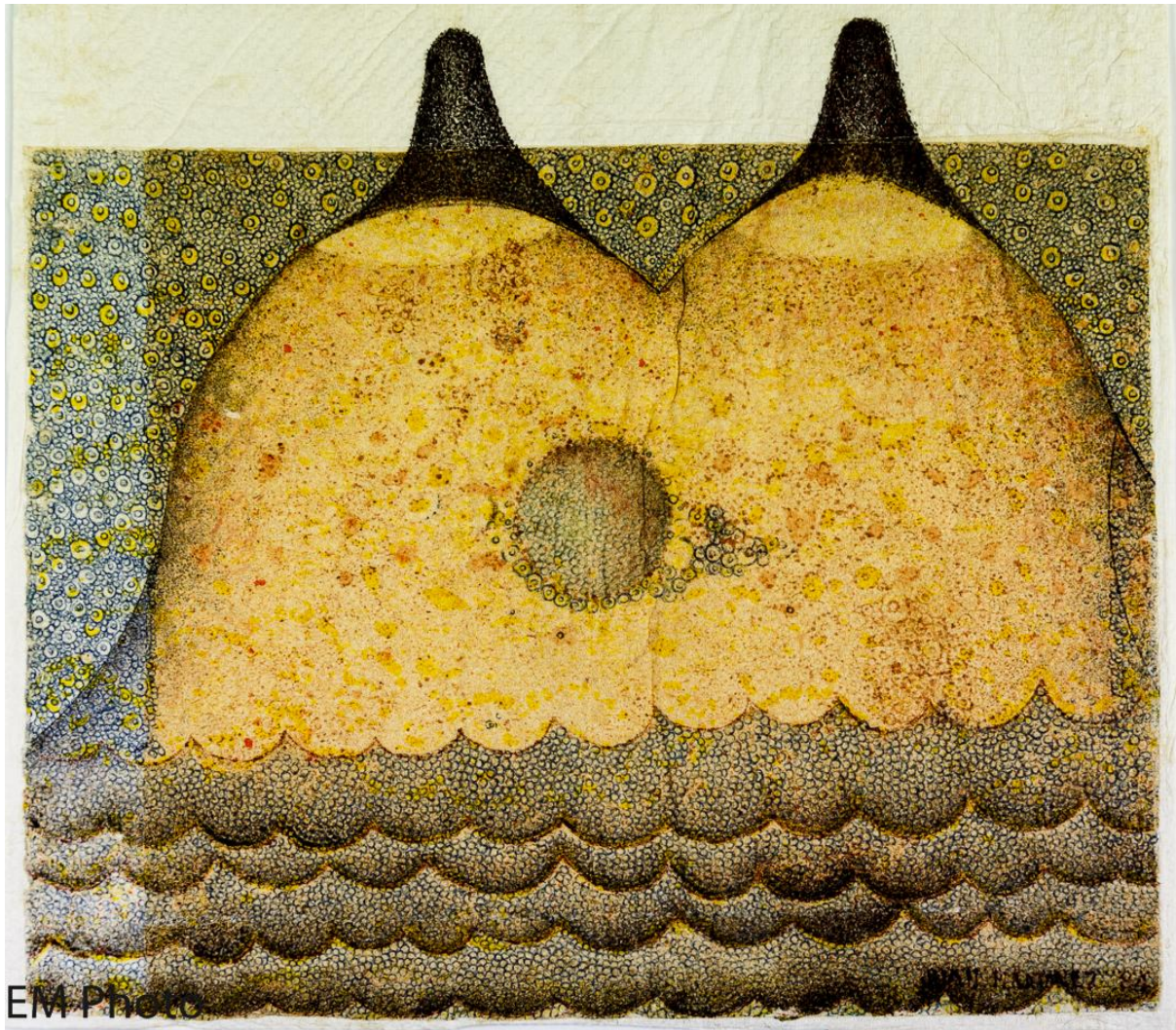
Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



EM Photo
Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.


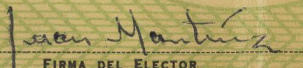
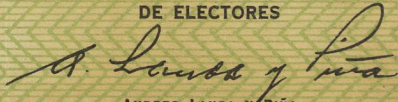


Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1989. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.

Anexo 2. Fotos y documentos

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS		BAJA CALIFORNIA	
COMISION FEDERAL ELECTORAL - REGISTRO NACIONAL DE ELECTORES			
CREDENCIAL PERMANENTE DE ELECTOR			Nº 252372
ENTIDAD	BAJA CALIFORNIA	MUNICIPIO	TIJUANA
LOCALIDAD	TIJUANA	NOMBRE DEL MUNICIPIO O DELEGACION	252372
NOMBRE	MARTIN DE RODRIGUEZ JUAN	DISTRITO ELECTORAL	11
APELLIDO PATERNO - APELLIDO MATERNO - NOMBRE (SI ES MUJER CASADA COMENZAR POR EL APELLIDO DEL ESPOSO)		SEXO	H
LUGAR DE NACIMIENTO		EDAD	27
TEQUILA JALISCO	DOMICILIO	CANON ALTAMIRA 798 Av. "H"	
LOCALIDAD Y ENTIDAD		CASA EN DONDE VIVE - CALLE Y NUMERO EXTERIOR Y NUMERO INTERIOR	
OCUPACION	ESCRITOR	ESTADO CIVIL	SOLTERO
SOLTERO (A), CASADO (A), VIUDO (A), DIVORCIADO (A)		¿SABE LEER Y ESCRIBIR?	
SI ES MEXICANO POR NATURALIZACION, CARTA NUM.		DEL DIA DE DE DE	
HUELLA DIGITAL PULGAR DERECHO	LUGAR Y FECHA EN QUE SE EXPIDE ESTA CREDENCIAL:		
	TIJUANA B.C. FEBRERO 22 de 1967.		
FIRMA DEL ELECTOR		EL DIRECTOR DEL REGISTRO NACIONAL DE ELECTORES	
			
		ANDRES LANDA Y PIÑA	

Moctezuma, Edgardo. *Credencial permanente de elector. Juan Martínez.* Fotógrafo. Colección privada.

SECRETARIA DE LA DEFENSA NACIONAL
SERVICIO MILITAR NACIONAL

"CLASE" "1933"

Nombre **JUAN MARTINEZ RODRIGUEZ.**
Fecha de nacimiento **18 de sept. de 1933.**
Nació en **Tequila, Jal.**
Hijo de **Juan Martínez.**
Y de **Lucia Rodríguez.**
Estado Civil **Soltero.**
Ocupación **Estudiante.**
¿Sabe leer y escribir? **si.**
Grado máximo de estudios **3/o. de Sec.**
Domicilio **Herrera y Cairo No. 782.**

Firma del Interesado

Firma del Operador

El Presidente de la J. M. de R.

El Gral. de Bgda. DEM. J. del Depto. de Reclutamiento e Identificación.

**P.O. DEL GRAL. DE DIV. COMANDANTE.
EL TTE. CORL. CAB. DEM. SUBJE E.M.**

MANUEL VALLEJO MONTIEL. 289648.-

ENRIQUE SANDOVAL CASTARRICA
(206043)

Guadalajara, Jal., 24 de agosto de 1951.

Lugar y Fecha

Retrato de Frente.

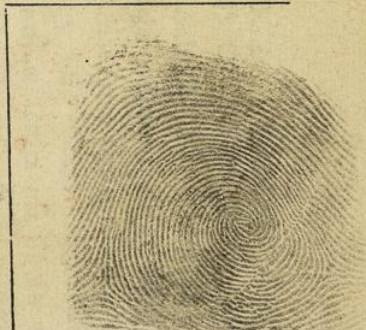
Huella digital.



MATRICULA

1 9 2 1 2 9 8

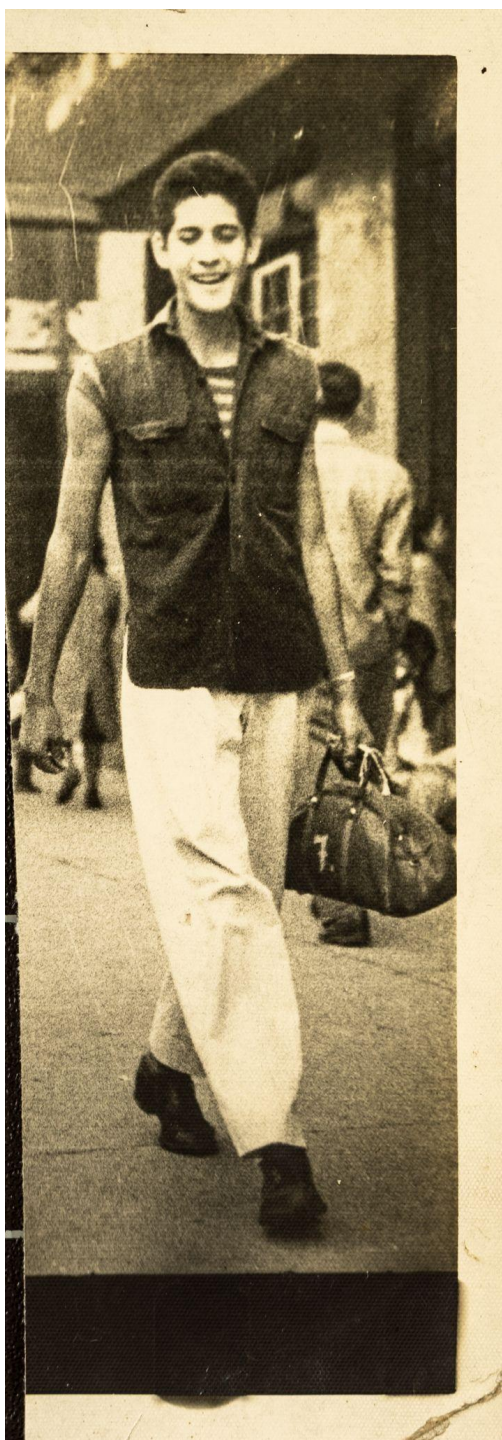
**ESTA CARTILLA NO
DEBE TENER
RASPADURAS**



370

86

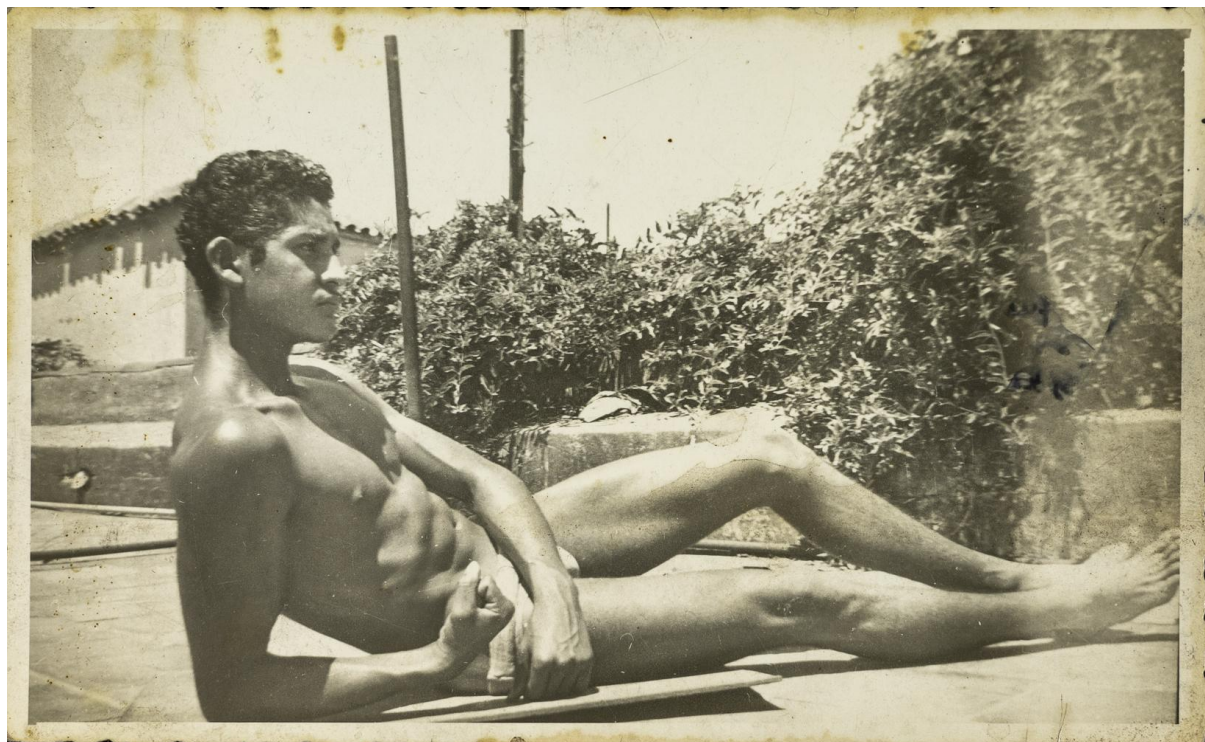
Moctezuma, Edgardo. Cartilla militar 1933. Juan Martínez. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez* 1955. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.



Moctezuma, Edgardo. *Juan Martínez*. Fotógrafo. Colección privada.

Anexo 3. Entrevista a Edgardo Moctezuma³³

Ana Carolina Monraz Garduño: ¿Recuerdas cómo fue tu primer acercamiento con Juan Martínez?

Edgardo Moctezuma: No tengo un recuerdo exacto de cómo conocí a Juan. Sé que un grupo de amigos que era muy cercano a mí, estaban en el grupo Alfonso René Gutiérrez, Luis Cortés Bargalló, Víctor Soto Ferrel, éramos muy amigos e íbamos con cierta frecuencia a lo que era “La Ballena” en la Revolución (centro de Tijuana), en donde tomábamos cerveza, pero íbamos principalmente a conversar. Juan era uno de esos, e incluso para la calle revolución, un personaje improbable, no caía en ninguno de los grupos o tipo de persona que pudieras anticipar que estuviera en la avenida revolución. Sí sé que sólo a través del grupo de amigos que acabo de nombrar, nos empezamos a acercar, no era un grupo que saliera siempre en grupo, sino que cada uno de nosotros íbamos al Centro por distintos motivos y por supuesto que todos empezamos a gravitar, a dirigirnos a Juan, y yo por este motivo u otro, terminé encontrándome con Juan un número imposible de cuantificar, cientos de veces.

Juan iba mucho a tomar café a la Revolución, generalmente estaba en “Denny's” o en “Victor's”; te lo encontrabas dibujando, fumando y tomando café. Era muy común que las meseras estuvieran aturcidas por su presencia, porque Juan era una persona muy especial en su apariencia, nada cercano a lo convencional, parecía un Zeus que iba saliendo literalmente del mar, tenía el cabello largo, la barba densa y nada cuidada, las meseras generalmente estaban atónitas en su presencia, Juan era capaz de pedir un café y cuando le traían el botecito pequeño de café que era para que las personas se sirvieran una o dos cucharadas, Juan tomaba todo el pomo y lo vaciaba completo en la taza, le quedaba una mezcla espesa de café. No sé cuando lo

³³ Elaboración propia.

conocí, pero nuestros encuentros eran muy frecuentes, caminábamos por la revolución, y de pronto por la constitución. En cuanto a fechas, qué sé yo, tal vez fue en 1969 o 1971.

ACMG: Juan Martínez no tenía la apariencia de una persona convencional y menos la de un poeta de la época. Por lo que me has contado, él no hablaba propiamente sobre su vocación poética o artística, entonces ¿cómo te diste cuenta que escribía poesía?

EM: Bueno, Juan Martínez siempre estaba trabajando, era imposible no darse cuenta de que dibujaba y pintaba. Me di cuenta de que era poeta en el momento en que abrió la boca, Juan Martínez no era una persona que recurriera a hablar de cosas inmediatas, una descripción de la calle, la política local, equipos deportivos, nada de eso existía en su discurso, entonces, generalmente estaba muy atento a captar y comunicar su percepción y recepción de un mundo invisible para mí, invisible también para él, pero al cual él era muy muy sensible, un poco así como el cosmos, el universo, vibraciones, te podría decir que él estaba viviendo en un nivel de vibración, no voy a decir superior, pero sí muy distinto al mío y desde luego que al de la gente común. Tenía necesidades inmediatas, claro, iba al baño, le gustaban las mujeres, pero no recuerdo haber tenido un intercambio jamás sobre algo de interés social, nada, cero.

ACMG: Dices que todo el tiempo estaba dibujando. ¿Cuál era su proceso o rutina creativa?

EM: Generalmente yo lo veía dibujar en los cafés. Para empezar, él tenía un gran bolso y ahí tenía muchos trabajos, los cuales trabajaba en su soledad, en los restaurantes, en los bares, siempre estaba trabajando. Yo lo vi mucho trabajar dibujando universos con círculos minúsculos, en trozos de papel él dibuja círculos y más círculos y cada uno era de una densidad distinta, de pronto lograbas percibir figuras dentro de los círculos, pero cuando trabajaba en los restaurantes no recuerdo haberlo visto nunca haber intentado con su dibujo describir algo, cosas

inmediatas como hojas, cuerpos, rostros, etc. No obstante, como sabemos, sí tenía una gran capacidad de dibujo descriptivo, él hizo los dibujos de las hojas de la revista *Hojas* de UABC.

ACMG: Así como todo el tiempo Juan estaba dibujando, ¿cómo era su relación con la poesía y la creación poética?

EM: Es difícil. Tengo una anécdota de un amigo (Antonio Prieto) que fue a visitar a Borges a Buenos Aires, y como todos sabemos, cuando mayor, Borges era ciego, entonces a este amigo un día le pidió Borges que por favor le tomara dictado, entonces Borges empezó a hablar y mi amigo empezó a escribir, y al final del dictado le preguntó Borges a Antonio que si le habían gustado los endecasílabos. Antonio no se había percatado de que Borges le estaba dictando un poema. Entonces se me ocurre que con Juan muchas veces era lo mismo: que Juan estuviera diciendo versos completos, quizá de *Ángel de fuego*, con una gran intensidad, con una gran destreza lingüística e imaginativa, pero cuando te toman en frío es difícil captar que te están dictando versos completos, quizá incluso estrofas, entonces, de cierta forma, Juan con frecuencia hablaba de forma poética, había excepciones por supuesto.

A mí muchas veces me pidió que le leyera poemas, yo generalmente andaba con libros. A Juan le gustaba que yo le leyera en inglés, no recuerdo haberle leído en otros idiomas, como por ejemplo en español. Juan a pesar de haber llegado de México, de un medio completamente intelectual (era el hermano de José Luis Martínez), yo jamás calificaría a Juan como un intelectual, no era ni por mucho su interés, el de él era un interés mucho más vital.

ACMG: ¿Cómo fue que terminaste con el trabajo visual de Juan Martínez?

EM: Desde muy joven, desde antes de conocer a Juan, cuando veía trabajo gráfico, sentía una gran atracción, y desde luego cuando vi el trabajo de Juan, que no tenía nada que ver con el arte convencional, por eso es “arte bruto” (pues no tiene que ver con alguna genealogía del arte

tradicional mexicano, cero), de inmediato me atrajo mucho. Como ya te he dicho antes, Juan siempre estaba con un bolso en el cual tenía docenas de trabajos suyos. Un día me lo encontré en la Revolución (hasta donde yo sabía Juan no tenía casa), se quedaba a la intemperie y si no tenía opción se quedaba en las escaleras hacia la secundaria Álvaro Obregón (lo que ahora es la Casa de la cultura de la colonia Altamira), entonces un día lo vi y no llevaba el bolso, y le pregunté: Juan, ¿qué onda con tu bolso?, ¿en dónde está?, ¿dónde dejaste tus trabajos? La respuesta fue muy interesante, me dijo: Ay, mira amiguito, ayer estaba en mi casita bien rico, pero hacía mucho frío y para calentarme un poco comencé a prender las ramas que estaban ahí, pero no había suficientes, entonces metí al fuego un trabajo y me puse bien contento porque se puso bien calentito, y así los metí uno a uno. Hasta donde yo sé, los quemó todos para no morir de frío, entonces yo le dije, ya mostrando el interés que en mí se hizo más agudo por coleccionar: Juan, la próxima vez que tengas frío por qué no me llamas y pasas a mi casa, yo te doy unas cobijas y te guardo el trabajo. Entonces Juan me contestó: ay amiguito, si yo no lo quiero cargar, por qué voy a querer que tú cargues el trabajo. No contesté, me dejé atónito, no sé si se dio cuenta de que yo ya tendía a querer tener su trabajo gráfico, o si me quería proteger de una paradoja.

Muchos años después colaboré con la imagen que lleva el libro original *Ángel de fuego*, que es una pintura original de Juan, entonces muchos años después, quizás en el año 1988-1989 yo fui a la ciudad de México y fuimos a Sanborns, en donde nos encontramos con Alberto (Blanco) —no recuerdo si Luis Cortés Bargalló—, y la persona que en ese momento era mi pareja. Estar con Juan en cualquier lugar era una aventura, además, era el centro de atención, y más en un lugar clasemediero como lo era Sanborns, Juan tenía varios trabajos ahí, tenía su bolso pequeño. Mi pareja nunca había conocido a alguien como él, entonces a ella le fascinó su trabajo y le preguntó si le podía comprar uno; la respuesta de Juan fue: claro amiguita, me puedes comprar uno. Ella le preguntó que a cuánto se lo dejaría, Juan le dijo: un millón de

dólares. Era un trabajo maravilloso, pero todos los materiales con los que dibujaba eran materiales efímeros, tintas, plumones, crayones que se encontraba, etc., entonces digamos que el impacto visual era extraordinario, era un artista completo, pero los materiales no justificaban la inversión que él pedía. Mi pareja le contestó: ¿un millón de dólares? es mucho y Juan le respondió: No, no es tanto amiguita, son sólo dos billetes de quinientos mil.

Al día siguiente nos volvimos a encontrar con Juan, le dije que quería ver más trabajo de él, entonces me dijo que fuéramos a su casa, en ese entonces él vivía muy alejado de la Ciudad de México, recuerdo que tuvimos que tomar dos o tres camiones para llegar, entonces llegamos a su casa (cuarto). Él vivía con un grupo de huicholes, eran casas muy rústicas. Entramos a su espacio que era un cuarto con baño. Le pregunté por el trabajo, levantó el colchón que estaba directamente sobre el piso de tierra y ahí estaban sus trabajos envueltos en plástico, yo estaba fascinado, después de una larga conversación sobre su trabajo, yo le dije: oye Juan, pero a esto le va entrar un hongo o va desaparecer en una lluvia. Juan me respondió: sí, amiguito, me preocupa porque yo salgo y puedo no regresar, el trabajo siempre está solo aquí y tienes razón, se puede destruir, para protegerlo ¿por qué no te lo llevas?

Ese día Juan me dio el trabajo, me dijo que quería que se exhibiera en el CECUT (Centro Cultural Tijuana) o en algún otro lugar.

El resto de la obra que tengo de Juan lo conseguí con Neto (Ernesto Martínez, hermano de Juan Martínez que vivía en Tijuana), y con la Güera (hermana) que tenía por toda su casa trabajos menores de Juan.

Anexo 4. Testimonios sobre Juan Martínez

En este Anexo recopiló distintos testimonios breves o menciones sobre Juan Martínez en entrevistas, artículos, revistas, notas periodísticas, etc.

Homero Aridjis en el artículo “Philip Lamantia: El poeta beatífico” de la Revista de la Autónoma Universidad de México, 2011.

Hacia 1959 conocí en la Ciudad de México al poeta Philip Lamantia, un poeta de San Francisco que desde ese momento para mí representó la *Beat Generation*, pues había estado presente en la Six Gallery aquel legendario 7 de octubre de 1955 cuando el poeta Allen Ginsberg leyó “Howl” (“Aullido”). Me lo presentó el poeta Juan Martínez, autor de “Prendas de la palabra inaudita”, un poema que el poeta jalisciense solía recitar de memoria en El Gato Rojo, El Acuario, a las meseras de los Sanborns y en el Centro Mexicano de Escritores en el taller de Juan José Arreola.

Años después de habérmelo presentado, Juan sería arrestado por la policía acusado de haber secuestrado a su amante Lily, la esposa de un diplomático austriaco que trabajaba en el DF. La ató en una cama durante dos semanas, una vecina la oyó pedir auxilio a pesar de que tenía una mordaza en la boca, la policía llegó y lo metieron a la cárcel. En la foto publicada en la primera plana del periódico “La Prensa”, él, alto y apolíneo, aparecía entre dos policías chaparros y rechonchos, diciendo: “¿Detenerme a mí que soy el poeta más grande del mundo?”.

“*Mi poesía es una forma sui generis de leer la realidad*”: Entrevista de Miguel Ángel Muñoz a Sergio Mondragón en el periódico *La razón*, 2020.

Miguel Ángel Muñoz: ¿Cómo surge su interés por la poesía?

Sergio Mondragón: Se me adhirió al cuerpo sin que yo lo advirtiera, cuando aprendía las primeras letras en mi libro *Rosas de la infancia*. Las resonancias de versos como «A la sombra de un verde limón/ con las alas tocaba las hojas/ con el pico picaba la flor» ya no me abandonaron más. De allí brotó mi enamoramiento de la naturaleza. Más tarde tuve a mis primeros amigos poetas, Juan Martínez, Homero Aridjis, Philip Lamantia, que me enseñaron a poner por escrito los poemas.

MAM: ¿Cree que hay en su vida una época definitiva para entrar en la literatura?

SM: Fue mi descubrimiento real de la lectura y el principio de mi escritura, a la que hoy concibo como una forma *sui generis* de leer la realidad. Luego, unos pocos años después, con mis amigos Juan Martínez, Ernesto Cardenal, Homero Aridjis y Philip Lamantia aprendí lo que era la poesía romántica alemana, el simbolismo francés y el surrealismo: de esa experiencia surgieron mis libros *Yo soy el otro* y *El aprendiz de brujo*. En ese contexto se dio mi participación como coeditor de la revista *El Corno Emplumado*.

MAM: Cuando se piensa en su poesía, inevitablemente se le asocia no sólo a lo místico sino a sus años como poeta beat, término hoy más bien difuso. ¿Cómo influyeron en su desarrollo intelectual las personas que conformaron sus primeros años de creación?

SM: Creo que muchas personas me asocian con el movimiento beat porque en la revista *El Corno Emplumado*, que daba a conocer las novedades que se escribían en ese momento en las lenguas inglesa y española, publicamos a los poetas beats, algunos de los cuales eran nuestros amigos; pero se trata más bien de un dato externo. Lo que me sedujo de la poesía de los beats

fue su visión nirvanizada de la realidad. Ésta fue su verdadera influencia, su gran aportación. En cuanto a las otras influencias, los poemas de Juan Martínez, Octavio Paz y de todos los otros poetas que he mencionado han sido mi guía y su influjo, estoy seguro, es el hábil medio que mis antepasados han empleado desde el trasmundo y desde el principio para protegerme y ayudarme a ser exactamente lo que soy, tanto humana como literariamente.

Entrevista de Primera Página a Sergio Mondragón publicada en línea en 2016

PP: ¿Para usted la poesía explica el mundo que no conocemos?

SM: Claro, al menos para el poeta, para quién escribe. Y a veces uno como lector también descubre cosas sobre sí mismo y sobre el mundo leyendo a otros poetas. A mí me ha pasado mucho con los poetas que desde mi criterio han tenido que ver con la evolución de la poesía. Yo he descubierto mucho leyendo al Arcipreste de Hita, a Gonzalo de Berceo, a San Juan de la Cruz, a Octavio Paz con su Cántaro Roto, a Juan Martínez con el poema “Prendas de la palabra inaudita”. Este tipo de poetas descubren el significado oculto de las cosas. Uno debe buscar siempre ese segundo nivel dónde yace un mensaje de la naturaleza.

Entrevista “José Vicente Anaya: Todos los poetas son uno solo” por Omar Arriaga Garcés y Ángel Fernando Acosta

Omar Arriaga Garcés y Ángel Fernando Acosta: ¿Hacia dónde va la poesía en México?

José Vicente Anaya: No lo sé, hay que estar atentos a lo que pasa, a esas contradicciones que estamos viviendo ahora para ir viendo hacia dónde va. Yo sí estoy seguro de que siempre va a haber excepciones, que algunas tal vez no las estemos viendo ahorita, como muchas han dejado de verse, pero al paso del tiempo salen, después. Por decir algo que es histórico, en el momento

en el que aparecen *Los cantos de Maldoror* casi nadie los pela y la primera edición de *Una temporada en el infierno* se guardó en una imprenta porque Rimbaud no pagó la edición... Ahí estaba ese gran cambio de la poesía, pero no se divulgó en ese instante; se divulgó de otra manera en otras obras, con otros poetas, parcialmente, pero eso de pronto estuvo oculto. Yo le rindo culto a un poeta que tiene muy poca obra, de la generación de Sergio Mondragón y de Homero Aridjis, fue muy amigo de ellos: Juan Martínez.

Parece que soy el único que habla de él, creo; por lo menos, yo escribí de él en un libro que me publicó la UNAM, un libro que no sé si lo conozcan: *Poetas en la noche del mundo*. Es un libro de ensayos y traducciones. Ahí le dediqué un texto a Juan Martínez. Yo sigo pensando que es uno de los grandes poetas, si no de México por lo menos de su generación, un autor muy destacado. Actualmente, sé que vive en Guadalajara, porque de cuando en cuando a algunos amigos que sabemos de él, entre ellos Sergio Mondragón, nos llegan noticias de que Juan anda aquí o allá y de que está vivo todavía, que está bien, y que a veces suele pasarse mucho tiempo con los huicholes, que son sus amigos; me imagino que estará comiendo peyote ahí, en el buen sentido, porque es un hombre muy religioso. Yo lo conocí desde los quince años de edad. Las historias son muy largas, pero para mí es un gran poeta que casi nadie pela. Incluso su propia generación, pocas veces habla de él. Mondragón, que yo sepa, nunca ha escrito nada en algún periódico o revista, aunque sí habla de él en conversaciones, y también Homero Aridjis.

Anexo 5. Ángel de fuego, mínima evocación

*Alfonso René Gutiérrez*³⁴

El pasado jueves 26 de septiembre apareció *Ángel de Fuego*, de Ediciones El Albatros, deslumbrante poema de Juan Martínez. Artista también del color, del dibujo y el volumen escultórico, Juan Martínez se inició literariamente a fines de los cincuenta en los *Cuadernos del Unicornio*, la colección dirigida por Juan José Arreola, y desde hace unos diez años vive en Tijuana, donde escribió este magnífico poema.

Buscaba yo el material de la antología poética que hice para la editorial “Ibo-Cali”, “Siete poetas jóvenes de Tijuana” (Tijuana, 1974), cuando tuve mi primer encuentro con Juan Martínez. Una noche cálida de mayo, a la salida del homenaje que le tributó la Orquesta Israelita de San Diego al maestro Carlos Cabezud, en el Jai Alai, una amiga que me había invitado al acto me señaló a alguien que avanzaba entre la gente, a quien se refirió como Juanito, diciéndome que era poeta, a lo que respondí sugiriendo el abordaje. Después de un café frente al Parque Teniente Guerrero, donde intuí el talante olímpico de quien portaba regiamente una camisa de leopardo, éste nos invitó a conocer sus poemas. Vivía por la Calle Quinta, en la parte trasera de una casa que tenía a la entrada una enorme jacaranda en flor, ya casi llegando al cerro. A la luz de la luna, algo como un ara se distinguía en la penumbra del cuarto a que llegamos, con extraños objetos, entre los que había esculturas en papel de aluminio, convertidas en ascuas por el reflejo lunar; eran “naves siderales”, como las llamaba él, suerte de navíos con remate de exquisitas cabezas fabulosas, de palomas, serpientes, águilas o carneros, peces del aire altísimo o instantáneos pájaros en la noche. En las paredes había cuadros de insólita belleza, dibujos de asombrosa delicadeza, de visionaria y majestuosa ingravidez. Al acercarme pude leer bajo el cristal, en letras diminutas: JUAN MARTINEZ. TIJUANA 1969. Era, pues, el nombre completo de Juanito. Nos mostró su edición, presentada

³⁴ Diario *Identidad*, 5 de noviembre de 1978.

como el no. 1 de la colección “El Albatros” (impreso el 7 de marzo de 1969, se lee en el colofón, “en la Litografía Continental, Ave. Negrete no. 142, Tijuana, B. C.”), del “Anábasis”, de Saint-John Perse, en la traducción de Octavio G. Barreda. El ave que ilustra esta *plaque* es dibujo suyo, y él mismo había iluminado el propio albatros, posteriormente en cada uno de los ejemplares. Dijo entonces varios poemas suyos de memoria, y entre fogonazos de fósforo— así como había iluminado los dibujos— leyó el Canto del “Anábasis” y fragmentos del “Ángel de fuego”. En estas palabras sentí la misma energía transparente que me haría percibir su presencia, por así decirlo, como dentro de un círculo, siempre encarnando un presente perfecto, de gozoso desapego (en su compañía había de tener la experiencia decisiva de mi vida, vivencia que como es natural, lo dotó de un ascendiente místico ante mis ojos, en el puro sentido de misterio que encierra esta palabra).

A varias personas propuse en ese entonces la publicación de “Ángel de Fuego”, al margen de la proyectada antología, pero sin resultados. El poema estuvo a punto de aparecer recientemente en el que hubiera sido el no.8 de “El Zaguán”, número que no llegó a salir, mas hoy se publica con dinero de esa revista y otras ayudas.

Anexo 6. Correspondencia entre Octavio Paz y Arnaldo Orfila (fragmentos)

En estas cartas se discutieron y dialogaron aspectos referentes a la antología *Poesía en movimiento* (1915-1966), la cual estuvo a cargo de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis y Arnaldo Orfila. Se buscó antologar a distintas generaciones que representarán los instantes en que la poesía mexicana adquirió una actitud original tanto en temas como en formas.

Carta de Octavio Paz a Arnaldo Orfila. 3 de mayo de 1966.

Sobre la tercera sección (1940) y la cuarta (1950), creo que sólo habría que decir que la representación es generosa no sólo por falta de perspectiva, sino porque la verdadera finalidad de la Antología es presentar al grupo de poetas actuales, tanto a los maduros (Chumacero, etc.) como a los jóvenes (Montes de Oca, etc.). Quizá —discuto el punto en otro apartado— podrían citarse, como en el caso de la primera y segunda sección, a algunos poetas que, por esta o aquella razón, se omitan (Michelena, Beltrán, etcétera).

3. La lista. Cuatro secciones:

Primera sección (1915): José Juan Tablada, Ramón López Velarde y Julio Torri; segunda sección (1925): Manuel Maples Arce (?), Carlos Pellicer, José Gorostiza Bernardo Ortiz de Montellano (?), Javier Villarrutia, Gilberto Owen y Salvador Novo; tercera sección (1940): Efraín Huerta, Octavio Paz, Alí Chumacero, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Jaime García Terrés, Rosario Castellanos, Thomas Segovia, Manuel Durán, Manuel Calvillo, Juan José Arreola (?), Neftalí Beltrán, (?) Margarita Michelena (?); cuarta sección (1955): Marco Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid, Juan Bañuelos, Jaime Augusto Shelley, Óscar Oliva, Eraclio Zepeda, Labastida, Isabel Fraire, Sergio Mondragón, Juan Martínez, José Carlos Becerra, Octavio Cortés.

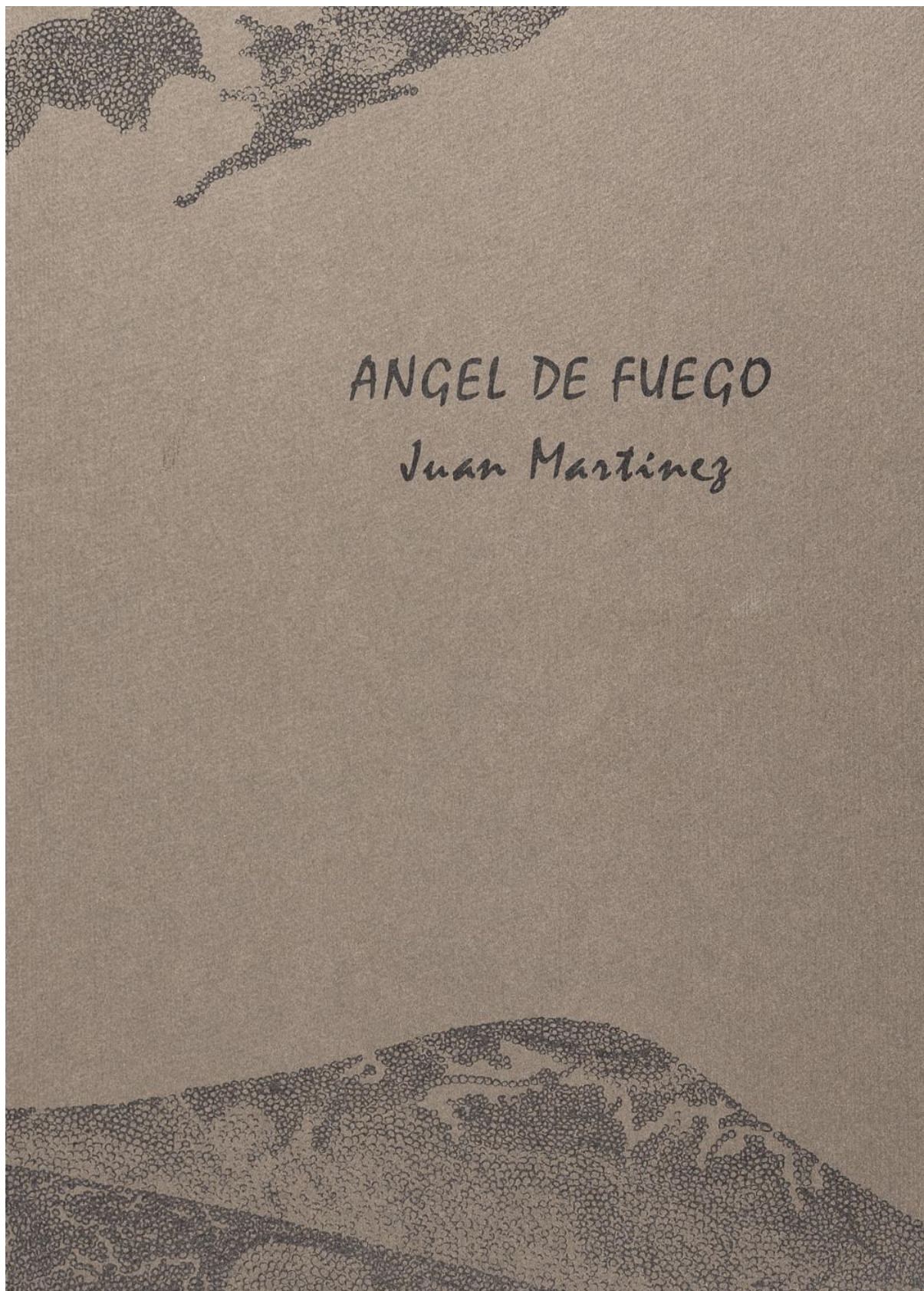
Cuarta sección. Aquí mi juicio es aún más inseguro. En primer término, los de la Espiga Amotinada: ¿Todos o sólo tres o cuatro? Enseguida, no sé nada o poquísimo de Martínez, Becerra y Cortés.

Fragmento de carta de Arnaldo Orfila a Octavio Paz. 11 de mayo de 1966.

A las dudas que usted formula en su Memorándum, opinan que debe dejarse a Maples Arce, Ortiz de Montellano y Margarita Michelena. Sobre Manuel Guardia, que usted prefería eliminarlo, consideran correcto mantenerlo porque un último libro lo coloca, precisamente dentro del espíritu que usted quiere darle a la *Antología*. Por estas mismas razones, y que creo José Emilio le explicará con mayor amplitud, piensan que debía incorporarse algunos poemas que están también dentro de esa misma línea, de Alfonso Reyes y Renato Leduc; aceptan la eliminación de Beltrán y de Calvillo, y de los jóvenes creen que Juan Martínez y Octavio Cortés no tienen obra suficiente como para justificar su inclusión; en cambio, consideran deben incorporarse a Cervantes, Montero y Thelma Nava.

Fragmento carta de Octavio Paz a Arnaldo Orfila. 12 de agosto de 1966.

En la selección de *El Corno Emplumado* figuran otros seis: Martínez, Cortés, Ayala, Nieto, Thelma Nava y Águeda Ruiz. Lo que allí publican no me permite tener una idea clara de lo que hacen. Sin embargo, me interesaron mucho los dos poemas de Juan Martínez y me pregunto si no deberíamos incluirlo. Por supuesto, habría que conocer más cosas de ese muchacho ¿Qué piensan ustedes? Por último, sugiero que entre todos esos nombres ustedes escojan dos o tres, a lo sumo, de acuerdo con el criterio antiacadémico que sostenemos.

Anexo 7. Portadas

Moctezuma, Edgardo. *Ángel de fuego* 1978. Fotógrafo. Colección Privada.

memoranda

ISSN 0188-5901



Juan María Sánchez. "Correspondencia con la Virgen", 1985

marzo-abril 1997



Año VIII- número 47

Anexo 8. Bibliografía comentada

Piedra de Serpiente. 1993.

No fueron muchas las antologías en donde se incluyó a Juan Martínez, sin embargo, en 1993, Luis Cortés Bargalló lo antologó en el segundo tomo de *Baja California Piedra de Serpiente: Prosa y poesía siglos XVII-XX*, proyecto que formó parte de la Colección “Letras de la República”, dirigido por CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). En la antología se reunió la producción literaria más importante del estado de Baja California, ordenada por aparición cronológica, siendo Juan Martínez el primero en aparecer en el segundo tomo, correspondiente a la literatura producida en el siglo XX.

De Juan Martínez se seleccionaron nueve poemas: “Como un barco que pasa”, “Rosa de la circuncisión”, “Prendas de la Palabra Inaudita” y los cantos II, III, V, VI, XXI, XXII del poemario *Ángel de fuego*.

Esta antología tuvo amplia difusión, era común encontrarla en las librerías y bibliotecas de Tijuana. Es importante mencionar que, durante la década de los noventa, la popularidad de Juan Martínez en Tijuana como figura literaria era significativa; el hecho de que su obra estuviese en una antología accesible y popular, hizo que fuese conocido y leído por lectores jóvenes y posteriores a una generación que llegó a convivir de forma directa con el poeta.

Poetas en la noche del mundo. 1997.

José Vicente Anaya llegó a entablar amistad con el poeta, conocía a profundidad su obra, llegándose a convertir en uno de sus principales promotores. Se encargó de una de las labores más importantes dentro su difusión: la recopilación de toda su poesía. En 1997, Anaya publica *Poetas en la noche del mundo* editado por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional. Anaya realiza una serie de ensayos en torno a relevantes poetas e incluye

a Juan Martínez con el ensayo: “Juan Martínez. Vate de Vates”, en donde se aborda su exilio y motivaciones. Anaya lo coloca como poeta místico.

Fallece Juan Martínez. 2007.

Es curioso que no fue hasta el 2007, año en que Juan Martínez falleció, que se volvió a mencionar en periódicos, artículos etc. En *La Jornada* se publicó “Falleció Juan Martínez, héroe de la contracultura” (20 de enero del 2007), nota de Alberto Blanco, y en el periódico *El Mexicano* “Los ritos luminosos de Juan Martínez” (4 de febrero del 2007), nota de Luis Cortés Bargalló.

Toda la poesía reunida. Círculo de poesía, 2009.

En el año 2009 se publica virtualmente toda la poesía reunida de Juan Martínez, esto gracias al trabajo de recopilación de José Vicente Anaya. Se publicó a través de la revista literaria virtual Círculo de Poesía. Es importante señalar que sería la primera vez en reunirse toda la obra de Juan Martínez, se incluyeron ensayos de José Vicente Anaya, Heriberto Yépez y Alberto Blanco.

Historia crítica de la poesía mexicana. 2016.

En 2016, el Fondo de Cultura Económica publica el segundo tomo de *Historia crítica de la poesía mexicana*, proyecto coordinado por el escritor mexicano Rogelio Guedea. El libro se conforma por un conjunto de ensayos de distintos autores que realizan una revisión histórico-crítica de los poetas mexicanos más conocidos entre los siglos XIX y XX. Es curioso encontrar entre los autores a Juan Martínez, que si bien tuvo popularidad por algún tiempo, esta no perduró. Hacia el año 2016, año de la publicación del libro, lo que se escribía sobre la obra de Juan Martínez, era prácticamente nulo. Este segundo tomo se dividió en tres partes, tomando

como referencia la tradición poética mexicana posterior al vanguardismo: neorromanticismo, posmodernismo y anfiguardismo. En el primer apartado, dedicado al neorromanticismo, se encuentra el ensayo “Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez” de Heriberto Yépez, el que fue previamente incluido en “La poesía reunida de Juan Martínez” (2009).

En el valle sagrado, 2018.

Este mismo estudio de Heriberto Yépez es publicado en el 2018 como introducción al libro *En el valle sagrado*, donde José Vicente Anaya recopila la poesía de Juan Martínez. Este libro formó parte de la colección de Malpaís ediciones, titulada “Archivo negro de la poesía mexicana”. Esta colección tuvo como propósito dar a conocer escritores cuya literatura ha sido dejada al margen, proponiendo una lectura crítica y horizontal de la poesía mexicana.

Historia mínima (e ilustrada) de la literatura en Tijuana, 2022.

En el 2022 Humberto Félix Berumen incluye a Juan Martínez en *Historia mínima (e ilustrada) de la literatura en Tijuana*. Realiza una breve semblanza sobre el poeta, abordando por una parte su exilio en Tijuana y por otra la complejidad de su poesía. Menciona Berumen:

Son los suyos poemas que no se dejan comprender con facilidad. Su lectura resulta intrincada, con referencias que no siempre son fáciles de discernir, con un lenguaje que exige tener el diccionario a la mano: “ronzal”, “exorcio”, “conextensión”. Pero más que herméticos, aunque el contenido nunca sea nítido, sí demandan un sobreesfuerzo por parte del lector. Y, sin embargo, pese a su dificultad, invitan a dejarse llevar por el incesante flujo de las asociaciones. Un ejemplo de lo cual es precisamente ese mismo poema. La revelación sólo se revela cuando, finalmente, sucede el milagro: “mis ojos abren las doradas compuertas a tu encuentro”. Lo que hay en medio es una extenuante

serie de oraciones y frases parentéticas que pueden y extravían, por numerosas, la comprensión del tema principal.

Bibliografía

A Hernández Villalba, *Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística*, en *Revista de El Colegio de San Luis*, no. 2, p.10-34.

Alberto Blanco, “El llamado del ángel de fuego. Reflexiones en torno a la poesía de Juan Martínez” en *Memoranda*, no.97, marzo-abril 1997, p. 29-34.

José Agustín, *La contracultura*, Grijalbo, 1996, p. 10.

José Ricardo Chaves, *Viajeros ocultistas en el México del siglo XIX*, Literatura Mexicana, 2008, p.116-117.

José Vicente Anaya, “Vate de vates”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018.

Juan Martínez, “Tijuana, B.C., febrero de 1966” (carta de Juan Martínez a Sergio Mondragón), en *El corno emplumado*, no. 20, octubre de 1966, p. 123.

Heriberto Yépez, “Introducción. Noche y mañana del mundo. A propósito de Juan Martínez”, en Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Malpaís ediciones, 2018, p. 5-58.

Homero Aridjis, “Philip Lamantia: El poeta beatífico” en *Revista de la Universidad de México*, no.90, 2011, p.71-75.

Luis Cortés Bargalló, “Los ritos luminosos de Juan Martínez” en *Memoranda*, no.97, marzo-abril 1997, p.37-42.

Rodrigo Martínez Baracs, Sin título, ponencia presentada en “*Mesa redonda: José Luis Martínez, a cien años de su nacimiento 1918-2018*”, Ciudad de México, México, 18 de enero, 2018.

Sergio Mondragón, “La poesía de Juan Martínez y «la perfecta armonía del universo», Juan Martínez, *En el valle sagrado*, Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, 2008, p. 7-24.

Sofía Rosales y Laura Gonzáles Matute, “Un caso singular en las artes plásticas de México” en *Memoranda*, no.97, marzo-abril 1997, p. 21-27.

Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Seix Barral, 1974.

Heriberto Yépez y José Vicente Anaya. Los infrarrealistas... testimonios, manifiestos y poemas, en *Replicante*, no. 3.