



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS

LA OTRA ORILLA: POÉTICA DE TRASLACIÓN DE IMÁGENES
EN RELACIÓN DE LOS HECHOS

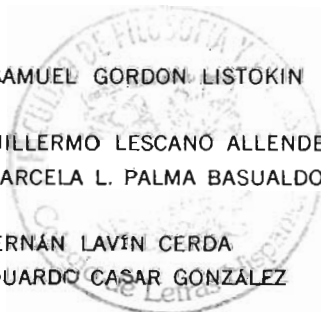
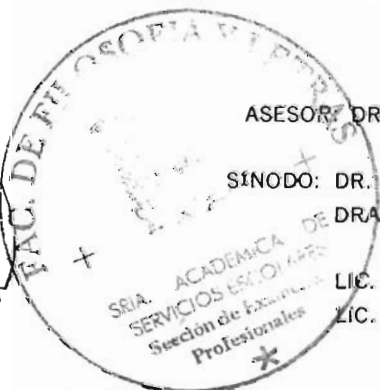
T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS**
P R E S E N T A :
HÉCTOR GABRIEL MAYA SALGADO



ASESOR: DR. SAMUEL GORDON LISTOKIN

SÍNODO: DR. GUILLERMO LESCANO ALLENDE
DRA. MARCELA L. PALMA BASUALDO

LIC. HERNÁN LAVÍN CERDA
LIC. EDUARDO CASAR GONZÁLEZ



m 341478

2005



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

¿Cómo surgió este amor por la poesía y el interés por los estudios literarios?

Recuerdo que mi madre me cargaba cariñosamente sobre sus piernas; tomaba mi mano y la deslizaba con suavidad sobre el cuaderno en que el lápiz dibujaba esas increíbles figuras. Luego supe que se llamaban letras. María: no pudo haber inicio más entrañable.

Mi padre con su sola mirada guiaba la mía hasta el corazón de los significados de la vida. Silvestre: todavía hago caminos desde aquellos remotos e imprescindibles pasos. Mis hermanos aportaron todo su peso y comprensión a ciertas palabras que compartiremos por siempre. Óscar, Eduardo, América, Carlos, Adriana, Alejandro, Mónica, Olivia (ambas), Rodrigo: los recuerdos siguen escribiendo su presencia en mis cuadernos.

Descubrí que la amistad no era sino habitar un diálogo con aquellos con quienes hacíamos del tiempo un transcurrir consanguíneo, sílaba a sílaba. José Antonio, Ulises, Alex, Ana, Marcial, Iris: todos tiene razón, la poesía se respira, se bebe, se fuma, se baila, se contagia.

Cuando creía que había descubierto todo aquello que el lenguaje es capaz de crear, expresar, soñar y configurar; una persona se convirtió ella sola en todo un nuevo lenguaje, un mundo por enamorar. La vida sin más se me volcaba en cada palabra que había aprehendido. Elmira: mi infinita Elmira, te sigo por toda la hermosa arqueología del aire.

A todos ellos mi más profundo agradecimiento.

También gracias al doctor Samuel Gordon por el panorama tan enriquecedor de sus cátedras sobre este intrincado camino de la poesía, por su asesoramiento para el buen término de este trabajo; y a todos los sinodales por sus consejos y aprobación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	V
CAPÍTULO 1	
EL VERSÍCULO COMO UNA METAMORFOSIS ENTRE EL VERSO Y LA PROSA	1
1. 1 Consideraciones generales sobre el versículo	3
1. 1. 2 La continuidad y la variación de la estructura rítmica como categorías generales de análisis ...	9
1. 2 Fundamentos formales del versículo	13
1. 2. 1 <i>Relación de los hechos</i> y el versículo bíblico	16
1. 2. 2 <i>Relación de los hechos</i> , el versículo bíblico y la teoría literaria	29
1. 2. 3 <i>Relación de los hechos</i> y el versículo poético	42
CAPÍTULO 2	
ACOPLAMIENTO FORMA-SUSTANCIA EN <i>RELACIÓN DE LOS HECHOS</i>	59
2. 1 El versículo poético: la representación idónea de la resurrección del olvido	61
2. 2 La desacralización del versículo	73
2. 2. 1 La desacralización como el tono al versículo poético	88
2. 3 Ejecución poética de la memoria	98

2. 3. 1 La codificación del pasado. Primer rasgo de la memoria en el versículo	101
2. 3. 2 La segmentación de unidades de significado. Segundo rasgo de la memoria en el versículo	108
2. 3. 3 La memoria implícita como la creación poética. Tercer rasgo de la memoria en el versículo	115

CAPÍTULO 3

EL VERSÍCULO POÉTICO COMO LA REPRESENTACIÓN DE LA MIRADA INTERIOR

3. 1 El versículo poético como movimiento interior de la palabra	132
3. 2 El versículo poético como método neo-surrealista	152
3. 2. 1 La intencionalidad del inconsciente. Neosurrealismo de <i>Relación de los hechos</i>	158
3. 2. 2 La introspección como una variación de la autorreferencialidad poética	172

CAPÍTULO 4

PROCEDIMIENTOS DEL TRASLADO

<i>A LA OTRA ORILLA</i>	184
4. 1 La escritura como metáfora fenomenológica en <i>Relación de los hechos</i>	187
4. 1. 2 <i>La otra orilla</i> : metáfora fundamental de la escritura	209

4. 2 Procedimientos al interior	
de los <i>ríos de palabras</i>	227
4. 2. 1 La aliteración como la recuperación	
del <i>instante</i> perdido	234
4. 2. 2 El encuentro de dos orillas:	
oxímoron metafórico	244

CAPÍTULO 5

EL RITMO DE LOS RÍOS.....	254
5. 1 El estrato fono-semántico del ritmo	262
5. 2 El ritmo como una sintaxis cinematográfica	283
5. 2. 1 Ejemplo de una breve película poética	300
5. 3 Nota sobre el <i>Trobar clus</i> . Desviación	
de la pauta rítmico-semántica	307

CONCLUSIONES	315
---------------------------	-----

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

1 Directa	XVII
2 Semi-directa	
2. 1 Antologías	XXV
2. 2 Correspondencia	XXVIII
2. 3 Entrevistas	XXIX
3 Indirecta	XXX
4 Acerca de las fuentes	XLVIII

INTRODUCCIÓN

La poesía de la resurrección y el olvido

¿CÓMO ES LA POESÍA de José Carlos Becerra? Partimos de la matriz crítica por la que valoramos a un poeta auténtico y una gran obra. *Relación de los hechos* fue publicado en 1967, aceptado en principio bajo la celebración de un libro ciertamente original. Sin embargo, pasado el efecto inicial, ha sufrido sus períodos de olvido e incomprensión. La extrema novedad trajo en consecuencia incertidumbre, acaso porque no había teoría suficiente para soportarlo en un nivel de importancia y calidad literaria. Este trabajo es el reflejo de una resurrección reciente, como lo demuestra el surgimiento de un grupo cada vez mayor de lectores y la aparición de ensayos temáticos sobre el autor y sus obras. Intenta crear una poética de asimilación e interpretación a la manera de un recorrido particular de lectura, en términos de una forma de comunicación, por decirlo de un modo general, estética.

Considero que *Relación de los hechos* es el libro fundamental del poeta, ya que fue el único que íntegramente publicó en vida. Los demás son compilaciones hechas por otros poetas. Cada poema suscita varias imágenes para ser explicado. Una de ellas es la de una poesía pendular en que el

autor va de sí mismo a los otros para, finalmente, recobrase en hechos de palabras. O la sonda verbal que viaja para explorar el interior y que regresa luego de haber hecho contacto con algo o alguien; con la revelación a cuestas, regresa en recuerdo fusionado al poema. También como el anclaje en los ríos de palabras para observar el flujo de significados y el versículo resulta el descubrimiento del paso del tiempo.

Lo que predomina en ellos es la sensación de movimiento que deja huellas en las palabras escritas y con ellas podemos seguir la trayectoria. El poema es ante todo un proceso que descubre la creación de sí mismo como punto de llegada. Por lo tanto se trata de la *poética de la otra orilla como una traslación de imágenes*, ya que los procedimientos poéticos destacan el traspaso lingüístico de unos términos a otros.

El siguiente aspecto valorativo es aquel por el que consideramos la obra un sistema de interrelación de diferentes estratos. De la pregunta de inicio se desprende aquella que pretende dar respuesta a la unidad tradicional forma y fondo, lo que suscita, a su vez, innumerables matices. Cada uno de los cinco capítulos siguientes ahonda en ello desde una perspectiva distinta, pero tratando de abordar en mayor medida los aspectos intrínsecos de la obra, aunque sin soslayar del todo y apoyándose en aquellos extrínsecos pertinentes. Debido a su naturaleza orgánica, existen intersecciones temáticas entre los apartados. Es decir, hay motivos fundamentales que funcionan como ejes transversales en el desarrollo analítico, los

cuales son retomados en varios momentos del trabajo. Esto como un eco crítico ante la propuesta de la propia obra:

1º) “La continuidad y la variación” de la estructura rítmica, que de igual modo atañe a la naturaleza de la obra como a los criterios esenciales de análisis. 2º) “La resurrección del olvido”, considerado como el tema más importante del trayecto crítico y el núcleo de creación de *Relación de los hechos*. 3º) La metáfora de “ríos de palabras”, la noción que mejor describe la forma como proceso y la estructura dinámica que constituye la articulación tanto de versículos como de poemas, así como el reflejo del flujo que es la materia verbal. 4º) El proceso básico por el que la obra resulta una traslación de imágenes lingüísticas desde una hacia “la otra orilla”. 5º) La autorreferencialidad explicada como las “palabras-espejo” que se desprenden del *continuum* lingüístico, que representa momentos poéticos de la vida del autor, para enfrentarse a él a manera de recorrido.

El primer capítulo, establece las leyes generales del versículo a partir de una metamorfosis de los tipos de discurso literario más generales, la prosa y el verso. Así como la evolución a partir del formato bíblico que desemboca en el denominado versículo poético, retomando categorías y definiciones que aporta la teoría literaria y dos conceptos problemáticos referidos por el poeta: la unidad de la obra y la representación de lo literario. Lo diverso del aparato crítico responde a las escasas definiciones con respecto a esta forma

poética. El resultado aspira a una doble funcionalidad, como burbuja de pensamiento metafórico condensado, a la manera de una sentencia autónoma y componente, a su vez, de una estructura mayor, que permite articularse con otras unidades. Se advierte el contenido autorreferencial de buena parte de los versículos y poemas.

El segundo capítulo versa sobre la construcción del versículo como la forma que mejor se adapta a la expresión particular del poeta entendida, en general, como una introspección que fluye y se autogenera. De manera reversible, la asimilación de la forma produce un tipo de expresión determinada, que apela directamente al proceso mental de la memoria. Siendo la representación idónea de los dos polos del proceso, la resurrección (el recuerdo) y el olvido. Este último es lo que abre la posibilidad de la creación poética, porque se agrega nuevo significado al centro de reflexión del versículo, además que permite diversas posibilidades de articulación entre las unidades, lo que hace de la forma un *proceso* en sí.

La evolución del versículo lo desacraliza, la presencia religiosa estrictamente bíblica es sustituida por una presencia endopsíquica, tal es el signo de identificación de la modernidad en poesía. Esto hace eco inmediato en el tono, la actitud del poeta ante el lenguaje y la forma; por otro lado, ello representa la ejecución poética de la memoria individual, por lo que algunos de sus mecanismos son asimilados por el método de escritura. La presencia o ausencia de la divinidad bíblica es la

base para crear una taxonomía de versículos: a) modernos, b) bíblicos, y c) arquetípicos; cada uno responde a un contenido específico. *Relación de los hechos* está conformado por los del tipo a y c.

El tercer capítulo trata el fenómeno de interiorización como tema poético. La imaginación se define como un proceso de transformación de impresiones sensoriales que la memoria ha codificado. La escritura representa y exterioriza la generación de imágenes como proceso mental. Se fundamenta en la materialidad semejante a la liquidez metafórica del lenguaje, que circula al interior. Los alcances oníricos saltan a la luz de la página, cargando a los versículos de sentido visual. Lo caudaloso del discurso y lo abigarrado de la expresión destacan la esencia neo-vanguardista de la obra.

El surrealismo resulta la más duradera y representativa de las vanguardias literarias. Su eco perdura en varias generaciones de escritores. José Carlos Becerra no se define a sí mismo como seguidor de su corriente, sin embargo desarrolla un método de escritura parecido al automatismo psíquico, pero, es desde la conciencia que se lleva a cabo, por ello, considero al poeta neo-surrealista. El inconsciente freudiano es una presencia firme en la poesía y en la poética implícita en los textos. Lo anterior se verifica en las constantes alusiones a los hechos de la infancia en Villahermosa. Es entonces, cuando la naturaleza creativa de la memoria y del versículo se revelan en plenitud. Por lo mismo el flujo introspectivo resulta una variación

de la autorreferencialidad que cubre el desarrollo de la obra. Los postulados de conciencia y el carácter creativo dan pauta para el análisis derivado de la fenomenología no estrictamente filosófica sino convertida en categoría poética.

El cuarto capítulo profundiza en el proceso mismo de la escritura, fenómeno por el que el ser poético salta a la conciencia de sí mismo, como un grado superlativo de autorreferencialidad. El descubrimiento principal es la naturaleza autoconsciente de la creación, a partir del aspecto físico de la generación de signos. El cuerpo, como antes lo fue la psique, participa en la composición. Sus posturas de inclinación sobre la mesa se autorrefieren, así como su posición en el cuarto donde se ejecuta la obra. Lo anterior ingresa al flujo de imágenes y constituye parte de los motivos temáticos. La imagen literaria se asemeja a un espejo biográfico, ambos se conectan por medio de su esencia profunda, es decir, lingüística; ambos intercambian luces y reflejos. Los procedimientos como la metáfora, la aliteración y el oxímoron, en tanto que participan de la autorreferencialidad en superlativo, se transforman en macro-estructuras que afectan tanto a la obra como a la vida.

La historia de algunos hechos anecdóticos es, de suyo, una traslación de imágenes a lo largo del *continuum* verbal. La vida se considera una metáfora constante. Una frase que se desplaza modifica el significado de otras, como los recuerdos que aparecen y cambian el contexto de su aparición. Así, "la

otra orilla” es una especie de desdoblamiento del ser poético, que se mira a sí mismo debido a la creación escrita. Este afán de totalidad, de comunión con los otros de sí mismo, genera una apropiación del yo diversificado en el tiempo.

La macro-aliteración refleja aquellos instantes por los que el ser quiere recobrar esa totalidad perdida, conformada por el ser poético y aquella mujer. La semejanza del instante erótico y la continuidad del individuo en la muerte son retomados una y otra vez, es decir son un *leitmotiv* de *Relación de los hechos*. Por otro lado el oxímoron representa el encuentro de una y otra orillas opuestas. El sentido trágico subraya la tensión de aproximación máxima de los extremos. Vida y muerte son la matriz metafórica de la resurrección del olvido, de la memoria y la otra realidad de los hechos.

El capítulo final describe la articulación rítmica de los diversos estratos de composición verbal. El ritmo también se transforma en una macro-estructura dinámica que somete a unidad lo heterogéneo de los contenidos. Resulta el sentido primordial en tanto que es el estado poético originario de los ríos de palabras. La obra se considera un todo rítmico que problematiza la independencia tanto de versículos como de poemas. La forma-proceso se matiza con la noción de apertura que permite asociaciones de múltiples unidades, a la manera de una lectura que resulta la reorquestación de elementos de una partitura primigenia propuesta por el autor. Los elementos

asociados en un intervalo de lectura representan la forma actualizada.

El versículo, como una forma nueva de versificación, genera unidades rítmico-semánticas de composición y análisis. Es decir que el concepto de ritmo implica aspectos de significado para determinar las células expresivas. A una cantidad de sonido corresponde una cantidad de sentido. Los grupos acentuales son de mayor alcance porque responden a la expresión introspectiva, que aglutina imágenes abigarradas. Se advierte la regularidad de grupos silábicos amplios. Se trata de una larga sinfonía de imágenes.

La estructura dinámica recoge influencias directas del lenguaje cinematográfico, que mejor representa la era del movimiento. La sintaxis rítmica, la yuxtaposición de oraciones y frases, hace las veces del montaje de cuadros visuales. La poética integra procedimientos como el encuadre y el *flashback*. Esta influencia es explícita ya que José Carlos Becerra la menciona en alguna de las conversaciones del *El otoño recorre las islas*, entre otras. Tal estructuración permite armar una "película" cuya duración no es otra que el tiempo de montaje sucesivo de los versículos y poemas actualizados por su lectura.

Todo lo anterior hace del versículo una forma compleja, hermética. El sentido rítmico permite asociar imágenes de diversos registros sensoriales, a la manera de una macro-sinestesia, y de múltiples campos semánticos. Por lo mismo se

considera dentro de la tradición del *trobar clus* o expresión oscura. Ello se explica como una desviación de la pauta rítmico-semántica; sin embargo, es la continuidad de motivos sintácticos por lo que las imágenes reingresan a la corriente de los ríos de palabras.

La propuesta primordial de este trabajo ha sido desarrollar una estructura crítica que suscite un acercamiento reconfigurativo (y gozoso, dado que participamos, con la lectura, desde el otro lado) de la obra, con diversos puntos de vista y desde el corazón de ciertos fenómenos poéticos. Las categorías de análisis, resultado de juicios de valor positivos, destacan en mayor medida los procedimientos de creación dejando más bien el espacio abierto para las interpretaciones.

Por otro lado, quienes hayan leído parte de la bibliografía indirecta (o se aventuren adelante), notarán que buena parte de los motivos de análisis, incluso algunos de ellos son considerados auténticos tópicos *becerrianos*, son mencionados una y otra vez por los lectores-críticos. A pesar de lo disperso y reiterados que pudieran parecer se interrelacionan y unifican bajo una forma. Es decir, se sigue y ahonda en esas conclusiones, partiendo de la concepción estructural (intentando ser congruente con la obra y más con agradecimiento al poeta por esta lección formal del proceso) de la "resurrección del olvido".

José Carlos Becerra es un poeta importante para las letras mexicanas, lo cual no ha sido suficientemente expresado como

para apuntalarse ese sitio que merece en las obras imprescindibles de la segunda mitad del siglo veinte, en el terreno particular de la poesía. En el mismo sentido, poco se ha estudiado el versículo generado a partir de sus intenciones poéticas. Por lo mismo, la mirada analítica ahonda en la forma.

A continuación se señalan las dos hipótesis básicas que se plantearon de inicio, mismas que sistemáticamente fueron verificadas a lo largo del trabajo:

1^a) El poeta tiene una metáfora primigenia denominada "la otra orilla", de la cual se derivan varios correlatos:

a) A la otra orilla del tiempo: la escritura es retrospectiva con respecto al presente, generalmente situada en la infancia o en la adolescencia.

b) Desde la otra orilla de la razón: por el uso de un lenguaje representacional, que tiende a la autonomía del universo creado desde la intencionada inconsciencia propuesta por el neo-vanguardismo.

c) A la otra orilla del exterior: debido a los procedimientos introspectivos que llevan hacia los acontecimientos interiores del poeta ejecutante de la escritura.

d) Del otro lado del recuerdo: las palabras siempre regresan a otro ser que las dijo, vuelven con su carga de significados y no reconocen la voz que las dejó partir; regresan a otro cuerpo y ellas mismas regresan transformadas en otras palabras. Todo lo anterior debido al paso del tiempo.

e) A la otra orilla del cuerpo: el femenino en donde la naturaleza se asienta en correspondencias llenas de experiencias sensibles.

f) Del otro lado de la poesía misma: dada la fusión de la poesía y la poética en sus textos.

2ª) El uso del versículo como forma de la poesía misma y en tanto que identificación de un tipo de expresión particular, en la que se advierte:

a) La metamorfosis entre las dos orillas del verso y la prosa, géneros desde los que se origina a la vez que, en su desarrollo, se aproxima hacia uno u otro.

b) El versículo como puente natural desde la prosa practicada por el poeta en la infancia en su acercamiento al impulso lírico del verso, como método y experiencia particulares.

c) La yuxtaposición de oraciones e imágenes heterogéneas como un procedimiento rítmico de articulación y unificación del discurso poético.

d) La transformación de procedimientos como la metáfora, la aliteración, el oxímoron, entre otros, en macro-estructuras de creación.

e) La autorreferencialidad que hace de las palabras espejos que se reflejan a sí mismas.

Existen poetas cuya leyenda poco a poco tiende a la superación de la obra misma; es justo cuando la crítica estrictamente literaria y no biográfica ayuda a rescatar los

méritos auténticos de los textos, de ello nació la idea de realizar un estudio de las propiedades intrínsecas de los poemas. La universalidad del poeta tabasqueño depende de lo que escribió y no de la leyenda de su muerte prematura. En estas páginas se conjuga el placer de la lectura de sus poemas tanto como el gusto por la crítica, ambas partes constitutivas de una experiencia poética mayor.

CAPÍTULO I

1 EL VERSÍCULO COMO UNA METAMORFOSIS ENTRE EL VERSO Y LA PROSA

TRATAR DE INICIO el problema del versículo es asomarnos a la preocupación central del propio José Carlos Becerra: el versículo como una forma de escritura poética y una voluntad de representación. Ante la dispersión de estrategias y contenidos que la poesía alcanzó después de las vanguardias artísticas, que problematizaron a casi toda la tradición literaria, al poeta le interesaba y animaba, sobre todo, la unidad estilística de sus libros así como de cada uno de los poemas que los integraban, de acuerdo con una posibilidad otra, profundamente individual, aunque claramente desde las nuevas perspectivas de composición de la poesía moderna. En una de las conversaciones publicadas al final del volumen en que José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid recopilan su obra, comenta, entre algunas de sus motivaciones, que:

Nunca pienso en publicar un poema; siempre cuando empiezo a trabajar en uno de los poemas, estoy ya metido en un problema de forma; y ese problema me lleva necesariamente a un problema de unidad de libro. Es decir, yo pienso en una colección más o menos amplia de poemas, estructurados con el mismo sentido y más o menos en la misma dirección, por donde corra la misma alimentación anímica, la

misma voluntad de forma que en esos momentos me está llevando hacia este o aquel camino dentro de ese libro. Esto quiere decir que cuando el libro queda terminado, está apretado, está amarrado por dentro... [También comenta, en otro momento, que] a partir de una voluntad de estilo que en última instancia es una voluntad de representación, comienza el crecimiento de dicho libro... donde, por decirlo así, se respira un todo orgánico, una voluntad formal, que como ya dije es voluntad de representación, de acto en el mundo de la imagen.¹

De entre las variadas direcciones en que la palabra poética fue echada a andar, nuestro poeta logró abrirse, con el versículo, una veta propia e inconfundible. La ruta crítica tiene así un camino prefigurado por la obra.² Con la fidelidad a esa inquietud formal empieza este trabajo, esta brecha de la imaginación en busca del poema; en busca de las palabras que el poeta ha dejado, como destino y llegada, en el mundo poético.

¹ José Carlos BECERRA, "Conversaciones V. Con Alberto Díazlastra", *El otoño recorre las islas*. México: Era. Secretaría de Educación Pública, 1985, p. 295. La fuente del segundo comentario es: BECERRA, "José Carlos Becerra: una poética. (Respuesta de José Carlos Becerra al cuestionario que le formuló la periodista cubana Berta Díaz", *La Jornada Semanal*, Núm. 17, julio 2, 1995. pp. 8-9. Estas conclusiones son fundamentales para el desarrollo de este trabajo.

² En las conversaciones y cartas compiladas al final de dicho volumen y en otros textos, como la carta de respuesta mencionada, José Carlos habla de sus intenciones, de las dificultades asignadas por él mismo. En ellas podemos rastrear notas explicativas de su poética; mismas que, como pretende analizar este trabajo, son congruentes con su poesía. Considero una suerte que contemos con ellas ya que se puede dialogar con la otra poética implícita en los poemas. "Todo juicio –de acuerdo con Paul Valéry– que se quiera hacer sobre una obra debe tener en cuenta, ante todo, las dificultades que su autor se ha asignado." Paul VALÉRY, "Introducción al conocimiento de la diosa", *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Dis, 1998, p. 24.

1.1 Consideraciones generales sobre el versículo

Las formas son, en general, la continuidad espacial y temporal que sujeta a los elementos de un todo que se presenta ante los sentidos como su exterior o cubierta; son la manifestación de un todo limitado en el que se produce la interrelación de sus elementos. Poseen una doble funcionalidad: como algo identificado, aquello que es en sí mismo (supongamos una esfera en el campo de la geometría); a la vez de ser categorías de identificación, es decir, aquello por lo cual algo puede ser catalogado (por ejemplo, lo que en cualquier campo tiene forma de esfera). Son signos bajo los que se percibe física e intelectualmente la realidad. En el arte moderno su complejidad aumenta porque esa dualidad opera simultáneamente en tanto que son proceso y resultado: el acto por el que una obra se va configurando y la obra en sí.

La literatura no escapa de ello. *Relación de los hechos* es un libro realizado con el rigor y maestría de quien descubre un método y lo explota al máximo de sus posibilidades formales. Es también el contexto en donde se unen el poeta y el versículo, el autor y su logro expresivo. Se trata de una categoría de identificación para una escritura meticulosamente trabajada. Esta obra es un signo formal de sensibilidad, de una particular exploración del mundo. Bajo esta conciencia, la palabra poética funciona no sólo como instrumento, sino como

materia y técnica simultáneamente, para desentrañar aspectos del yo, destacando aquellos que operan bajo dualidades como el ser interior y exterior, el inconsciente y la conciencia, voluntad y azar, memoria y ensoñación. Es, además, la poesía de la gran experiencia de otredad que se descubre bajo la palabra; de igual modo, la relectura de la identidad dispersa en el tiempo autobiográfico. Éstos son algunos de los *leimotivs*³ imprescindibles que engloban las características generales.

La búsqueda de unidad resulta en poemas que enfocan instantes plenos de experiencia estética. Los instantes tratados poéticamente estallan, abriendo caminos en la memoria. Resulta, sobre todo, una manera de cubrir los mundos visibles y ocultos con una percepción homogénea; cuyos avistamientos fueron, sin embargo, muy diversos; y las construcciones de la mirada, no otra cosa que las múltiples perspectivas de un estilo definido. El lenguaje configura a partir de su esencia como sistema así como desde sus diversos estratos elementales.

³ *Leimotiv* se refiere a un motivo dominante de la individualidad de la obra o del poeta; "los motivos centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta... se trata de medios técnicos de construcción y composición" así como, en una segunda función, de análisis. Wolfgang KAYSER, "Conceptos elementales del contenido", *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1992. pp. 90-91. Pertenece al orden de la particularidad. Por su parte, un motivo en sí aparece como generalidad; "es la unidad sintáctico/temática recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del lugar común... Para Tomachevski es cierta construcción cuyos elementos se hallan unidos por una idea o tema común." Helena BERISTÁIN, "Motivo", *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997. p. 350.

Si atendemos a los diferentes géneros literarios, como formas de creación y recepción del texto, más concretamente como tipos de discurso literario, vemos cómo el versículo de esta obra va más allá de la división inicial entre verso y prosa. De estar debatiéndose entre ambas, se aparta y se fuga formando un triángulo, por lo que se vuelve una modalidad otra; se transforma. El estar *entre* lo convierte ya en algo distinto. Su posición comparativa funda sus rasgos. Este triángulo no siempre es equidistante ni fijo; el punto que ocupa el versículo está en movimiento, por lo que en ocasiones aparece en proximidad o alejamiento tanto del verso como de la prosa. Esta idea permite, a pesar de haberlo definido como una otredad, tomar en préstamo características del verso en determinado momento y en otro, particularidades de la prosa. El versículo como forma autónoma se refiere a una organización especial del contenido poético, por encima del párrafo en la prosa y de la estrofa en el verso. Esta oscilación lo convierte en una forma problemática para la teoría literaria, y a ella también responderán los criterios de análisis.

Esta triangulación funciona, por analogía, con la teoría del péndulo poético que propone Paul Valéry: el movimiento oscilatorio entre el sonido y el sentido, cuya simetría es de importancia vital para el estado de excepción que es la poesía, no para la prosa (entendida, por él, estrictamente como lenguaje comunicativo o práctico, lo cual no corresponde exactamente a la forma literaria de la prosa como lo opuesto al

verso a que me he referido). El intercambio armónico entre la impresión y la expresión es el principio esencial del estado poético. El punto inicial representa los caracteres sensibles del lenguaje: sonido, ritmo, acento, es decir la voz en acción. El otro punto se refiere al sentido: los valores de significado, imágenes, ideas, todo aquello que constituye el fondo. En el lenguaje práctico o comunicativo la impresión es totalmente reemplazada por el sentido; se transforma en acto u otra cosa, tal vez una respuesta, impulsos; una vez comprendido no perdura. Por el contrario, el poema reclama inmediatamente, con el sentido, aquella impresión que lo provocó; requiere la reproducción idéntica de los caracteres sensibles; perdura a pesar de haberse o no comprendido. "Nuestro péndulo poético va desde nuestra sensación hacia alguna idea o sentimiento, y vuelve hacia algún recuerdo de la sensación y hacia la acción virtual que reproducirá esa sensación."⁴ La recuperación del sonido a partir del sentido resulta inevitable. El poema depende de esta unión íntima. La "recuperación del instante" sensorial, no sólo auditivo sino referido, en general, a cualquier impresión,

⁴ "En cada verso el significado que se da a conocer en ustedes, lejos de destruir la forma musical que les ha sido comunicada, pide otra vez esa forma. El péndulo viviente que ha descendido del sonido hacia el sentido tiende a ascender hacia su punto de partida sensible, como si el sentido mismo que se le propone a su espíritu no encontrara otra salida, otra expresión, otra respuesta que esa música que le ha dado origen." La cita textual corresponde a la página 94; lo demás es una paráfrasis del contenido del apartado señalado. VALÉRY, "Poesía y pensamiento abstracto", 71-103.

ya sea visual, táctil, se convierte en parte fundamental del contenido estructural de la obra.

Si extendemos esta idea (volviendo a nuestra división inicial) cabe suponer que en el verso hay una conciencia mayor para el sonido, ya que puede esquematizarse o abstraerse; el sentido, en cambio, atañe más a la prosa, que prescinde totalmente de esquemas sonoros; con ello, el versículo se encuentra con respecto al sonido como naturaleza primigenia (como movimiento inicial del péndulo), en un máximo alejamiento del verso medido o del verso libre, ya que los significados están ahí resonando con fuerza y los esquemas sonoros parecen más bien dispersos; igual alejamiento original sucede con respecto a la prosa cuyo movimiento comienza atendiendo al sentido, pero éstos también destacan por su efecto rítmico fónico, sobre todo por la aliteración, por llamarla, semántica. El versículo funciona de hecho por contraposición. Es algo más complejo que una prosa dividida o unos versos extensos.⁵ Tenemos entonces una división tripartita: prosa,

⁵ Considero al versículo una metamorfosis tanto del verso como de la prosa debido a las pocas definiciones que aparecen en los libros sobre versificación y sobre teoría literaria en general. Ante tal ausencia opté por la contraposición. Sin embargo, debo también a un crítico "practicante" la confirmación de dicha idea. El poeta modernista Ricardo Jaimes Freyre comenta sobre el verso libre lo que ahora bien puede aplicarse al versículo, una vez determinada su autonomía formal, ya que cuando escribió lo siguiente, el verso libre era una forma redescubierta y poco estudiada –a diferencia de lo que sucede hoy día en que son numerosos los estudios sobre el verso libre, no así sobre el versículo en particular: "No es una simple combinación de versos, flexible; tampoco es una simple prosa dividida caprichosamente en renglones desiguales." Posteriormente

verso, versículo. En este último el sonido y el sentido entran en una nueva relación funcional y, en su combinación novedosa, forman elementos distintos.

En su metamorfosis se vuelve una forma autónoma, una voluntad y un efecto de creación únicos. El versículo, como todas aquellas formas de hibridación en la literatura moderna que oscilan entre un género y otro, sin identificación plena con los ya existentes, requiere, por un lado, procedimientos de creación específicos ya que produce objetos bajo una poética nueva, por otro, nuevos mecanismos de análisis crítico. El poeta desarrolló su forma ideal. A pesar de que se ha mencionado reiteradamente su herencia por parte de Lezama Lima, Paul Claudel, o de S. J. Perse; José Carlos Becerra supo convertirla, también, en una forma autónoma para su escritura. Usó el versículo más allá de todas sus influencias.

Si hemos definido el versículo como una metamorfosis tanto del verso como de la prosa, ¿cómo es, entonces, esta modalidad literaria? En principio hay que recordar que se trata de una forma que viene de antiguo, pero representa uno de los puntos de rompimiento con los sistemas métricos tradicionales: moderna y antigua a la vez. Y como toda ruptura artística suele ser parcial, contiene aspectos que lo acercan a una y a otra. El

añade: "es una forma diferente del verso y de la prosa, una tercera forma, que no carece de antecedentes y que viene a ser en el arte de la palabra lo que en el orden compuesto del arte arquitectónico; una combinación de elementos conocidos que produce el efecto de una creación.", Ricardo JAIMES FREYRE, "Capítulo X. Del verso libre o polimórfico", *Poemas. Leyes de versificación castellana*. México: Aguilar, 1974, pp. 231-237.

término “versículo”, entonces, es susceptible de develamiento histórico.

1. 1. 2 La continuidad y la variación de la estructura rítmica como categorías generales de análisis

Antes de responder la pregunta anterior propongo una técnica de análisis. En los estudios literarios (para no perdernos en su amplísima polisemia) el ritmo es uno de los factores que marca una clara diferencia entre el verso, para el que es un elemento fundamental, y la prosa, que en mayor o menor medida puede prescindir de él. Una gran cantidad de críticos así lo consignan. Una mínima acotación para el efecto de este trabajo, lo definiría como: el orden recurrente de elementos lingüísticos al interior del tiempo en que fluye el poema. Ampliando la idea anterior: es la división temporal que abarca una sucesión de imágenes sensoriales, tanto de sonido como de sentido, generadas por las unidades verbales en repeticiones más o menos regulares. Es el conductor de la palabra que, a su vez, al encadenarse con otras palabras suscita un tiempo y un ritmo de imágenes verbales.

El ritmo, por su parte, está conformado por dos requerimientos irreductibles: la continuidad y la variación. Esta

última hace destacar los intervalos idénticos del flujo temporal, sin lo cual sólo habría repetición uniforme. Lo continuo y lo variable de la estructura poética serán las categorías fundamentales del análisis en la obra que nos ocupa.⁶ En la sucesión de imágenes, cada continuidad y cada variación poseen a la vez, en su interior, continuidades y variaciones, es decir que la macro-estructura del poema se repite en las diferentes micro-estructuras que lo conforman. Con ello, el ritmo deviene en tiempo y su división en intervalos, los cuales pueden manifestarse en series continuas o variables. Ya que estamos inmersos en un problema de forma poética, es, sobre todo, aquello con que identificamos el fluir particular, la dirección y el sentido del lenguaje del poema.

Con lo anterior, el versículo constituye una forma rítmica que se estructura de acuerdo a las pautas de la continuidad y la variación en que se involucran sus elementos. Una de sus complejidades es que como unidad, es decir, como parte del poema, tiende hacia la autonomía semántica y, al mismo

⁶ Las dos partes de la impresión rítmica del poema también pueden tener varios nombres: las partes repetitivamente ordenadas, la igualdad de los intervalos, lo sistemáticamente importante, como la continuidad; las partes que instauran cierto desorden, la ruptura de los intervalos iguales, lo menos importante en el sistema, para la variación. Ante ello, la idea de Wolfgang Kayser que cito a continuación me parece que cumple con mayores requerimientos conceptuales: "Los tiempos marcados de igual intensidad matan el ritmo, también los mata la uniformidad [extrema] de los kola [los grupos rítmicos del verso, delimitados por causas perceptibles; es decir, los miembros, las unidades temporales del verso]... cuando los kola cambian la medida básica (o varias medidas básicas), entonces es cuando viene el ritmo..." KAYSER, "Metro y ritmo", 329-330.

tiempo, hacia su integración como elemento estructural de una unidad mayor: el poema (el cual imita, dentro de la totalidad de la obra, tal funcionamiento). Así su naturaleza funcional resulta dual: una unidad con un movimiento interior, autónomo, a la vez que una unidad estructural de un movimiento mayor. Es la parte autónoma que se proyecta hacia otra, que también va hacia la siguiente, hasta el límite que el poeta intuitivamente impone, generando el poema. El versículo entrega así un esquema como procedimiento de creación y de análisis: una poesía que es poema y poética simultáneamente; una forma que es y se está desarrollando, es decir, el objeto y su proceso de formación.

Se mencionó que toda ruptura en el arte es parcial, que el versículo es la otra forma del verso y de la prosa. Cabe preguntarnos ahora ¿qué relación crítica guarda con la versificación tradicional o con el estudio de la prosa? Al formar un triángulo con ellas toma elementos de una y otra pero desde una nueva perspectiva. Retomando las categorías generales de análisis planteadas, se puede afirmar que continúa del verso la armonía fónica, la libertad gramatical y sintáctica; de la prosa toma la posibilidad de asociar imágenes, la sucesión de frases sin limitación cuantitativa y, de ambas, los procedimientos retóricos. En cuanto a la variación, el aliento del versículo se alarga con respecto al verso libre, por lo que se requiere una memoria, digamos, de mayor alcance al momento de la escritura y de la lectura; el flujo es más para el pensamiento,

para las ideas y los recuerdos que para el oído que recibe impresiones acústicas. La variación de la prosa se da en la condensación de las imágenes en las oraciones; en el hermetismo de los significados que parecen trabarse o esconderse.

La disposición tipográfica también crea la impresión de una forma diferente. El campo visual del poema difiere de la seriación horizontal de la prosa así como de la distribución de las líneas poéticas en vertical del verso libre. En el versículo las coordenadas de horizontalidad representan un flujo de imágenes aglutinadas a la vez que las de la verticalidad representan una profundización en los significados, ambas en movimiento hacia un destino. Hay una entera libertad y un completo acoplamiento como procedimiento de la imaginación en el fluir de las palabras. Por ello la forma del versículo queda casi oculta; no se descubre en primera instancia. Cuando los ojos la descubren en la lectura, las imágenes ya están fluyendo, y de ningún modo antes. La forma se advierte sólo en su proceso (como una esfera que no se concreta hasta que los puntos aparentemente dispersos en el espacio comienzan a formarla a partir de su relación concéntrica).

1.2 Fundamentos formales del versículo

El afán de unidad estilística creó una sujeción estrecha del poeta con la forma, a la que logró definir de tal modo que con ella atrajo y condensó hasta un cierto ocultamiento de los significados. Bajo esta determinación formal las imágenes adquirieron tal particularidad, los procedimientos y motivos asumieron tal identidad, que se les ha calificado como una monotonía.⁷ La estructura de los poemas, como consecuencia, adquiere la solidez de las formas históricamente concebidas (un soneto no es una monotonía de endecasílabos o tópicos, ni otra cosa que un soneto; ni un verso libre una monotonía desordenada de significados y sonoridades; lo mismo sucede con una silva, en realidad es algo que se construye) en el imaginario de los autores y de los lectores. José Carlos Becerra escribió versículos con la misma conciencia con que otros

⁷ Octavio Paz define los poemas como monótonos en "Los dedos en la llama", prólogo del volumen *El otoño recorre las islas*. Desde entonces varios críticos han defendido a nuestro poeta contra esa particular etiqueta. Concediendo mayor importancia a la representación formal de la que habla José Carlos encontramos congruencia con el contenido de sus poemas. "La monotonía entonces –afirma Xorge del Campo– es producto de una concepción estética en la cual encontraba belleza; del propósito, por otro lado, de soslayar lo absoluto en lo preciso de la expresión." Xorge DEL CAMPO, "Una voz larga, sonora", Samuel GORDON (comp.), *Tropico de voces (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, Memoria de 1991)*. Villahermosa: 1992. p. 275. Retomando la idea que Wolfgang Kayser nos ofrece sobre el ritmo, considero que las variaciones, por mínimas que sean, rompen la monotonía. La definición del estilo depende de ellas, así como la estructura profunda de la obra.

poetas escribieron verso libre, romances o cualquier otra forma.⁸ Aunque cabe aclarar que no por el hecho de escoger una forma es poeta, sino porque la construyó y la dejó plasmada; es decir, hizo de sus poemas una identificación literaria única, un artificio elaborado, poemas que son y que continúan siendo lectura tras lectura.

Cuando se tiene una conciencia plenamente lingüística de lo que es una forma poética, en tanto que una relación funcional, entonces se puede desarrollar una particular, definida (ahora sí en un contexto literario y por extensión lingüístico) como “el conjunto de relaciones trabadas por cada elemento dentro del sistema, y es dicho conjunto de relaciones el que permite a un elemento dado cumplir con su función lingüística.”⁹ José Carlos Becerra claramente logró su forma estilística, a la cual llama versículo, porque cabe en el nombre y la categoría

⁸ “Escrito mi primer libro –dice, refiriéndose a *Relación de los hechos*, en una carta a José Lezama Lima– me sorprendí a mí mismo obstinado. La cadencia y el giro del versículo seguían haciéndome señas, pero en otro lado que desconocía por completo, ya que a pesar de mi admiración profunda por lo claudeliano, ya no radicaba allí lo que me era necesario.” BECERRA, “Juego de cartas. A José Lezama Lima II”, 301.

⁹ Dicha definición de forma parte de los supuestos tanto de Saussure como, más adelante, de la teoría lingüística de Hjelmslev. El primero identificaba dos constituyentes básicos para el sistema de la lengua, el significante y el significado. El segundo dio a las leyes de significación una variante llamándolos, expresión y contenido; después desarrolló las categorías de forma y sustancia para cada constituyente. Creó la dicotomía forma y sustancia dentro de la anterior dicotomía de expresión y contenido. La forma es el procedimiento por el que la sustancia se articula, por el que los elementos se relacionan entre sí como componentes de un sistema. Lo anterior y la definición de forma que propone Hjelmslev provienen de: Jean COHEN, “Capítulo primero. El problema poético”, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1984. pp. 27-28.

que la tradición le ofrece, como la más cercana a sus intenciones. Pero la forma es una identificación de creación literaria plena. Bajo ella subyace una estructura, aquello por lo cual cada elemento se interrelaciona con los demás. El versículo se desprende de este principio de creación y sensibilidad del lenguaje.

La escritura que nace bajo un modelo predeterminado o tradicional, teniendo en mente un patrón estructural, llega a ser poesía no sólo por ajustar los contenidos a los límites formales; sino que transforma ese sistema abstracto en poesía. Cuando se logra que los contornos de un soneto, por ejemplo, no sean la impresión predominante de la obra, es decir que a pesar de que sea un todo delimitado, las imágenes fluyan dejando atrás la huella formal, entonces hablamos de un acto poético pleno. La forma queda reducida a un simple modelo cuantitativo cuando hay auténtica poesía. Pero antes de su desvanecimiento hay que desarrollarla. Los catorce versos endecasílabos, la cantidad de sonido, llegan a ser más que eso, son el contenedor y el contenido de la sustancia literaria; son la liberación de la forma que subyace al flujo de imaginación y semántica poética: el poema por encima de todos los límites superficiales de la forma.

Por otro lado, la virtud de un poeta que usa una forma libre o no tradicional, sin patrón estructural predeterminado, es darle sujeción a los contenidos dispersos que, ante todo, se sienta que hay un cierto sistema, algún tipo de organización (por

ejemplo, hacer evidente la invisible equidistancia de los puntos de la esfera). Es decir, que en la lectura del poema se advierta la mínima conciencia de que se trata de una forma con sustancia poética: una forma adquirida, un poema a pesar de toda ausencia de límites cuantitativos. Lograr una cualificación adecuada y única de las proporciones imaginativas y semánticas con el incuantificable fluir del material verbal.

José Carlos Becerra denomina al versículo como tal, a pesar de ser un logro formal único. En este análisis lo llamamos de igual modo, a pesar de que, en su indefinición o problematización en la teoría literaria, puede confundirse con el verso largo o con la prosa fragmentada, o puede perderse entre la infinidad de modalidades literarias modernas. Él, con toda conciencia, llegó a esa forma poética. Buscó la unidad y dio a la poesía un nuevo camino.

1. 2. 1 *Relación de los hechos y el versículo bíblico*

El poeta se identificaba con la forma en términos de una escritura que interrelaciona funcionalmente los componentes del poema, mas no por ello coincide del todo con la concepción formal que podemos tener de ella, (hay más de treinta años de distancia a la fecha) por lo mismo obliga a responder la

pregunta: ¿cómo es exactamente el versículo al que nos hemos referido?

La primera alusión que genera el versículo es a *La Biblia*. No es de extrañar que el primer poema del libro tenga como punto de partida precisamente el motivo de Betania, en la literalidad bíblica, el lugar donde habitó Lázaro, el resucitado; metafóricamente, *Relación de los hechos* es un libro en que renacen múltiples experiencias y una forma plena de sentido histórico y de giros verbales novedosos.

- | | | |
|-----|---|---|
| I | 1 | He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección
que el olvido |
| | 2 | ni otra vehemencia que aquella de los labios pegados a la
noche, |
| | 3 | a la obscuridad besada de los cuerpos, |
| | 4 | a las palabras dichas para que las bocas resistan el hierro
nocturno. |
| II | 1 | La sangre también recuerda sus hechos de tierra |
| | 2 | como un navío que cabecea en los muelles. |
| III | 1 | El cielo de este día es otra vaga historia, |
| IV | 1 | el anochecer va posando sus alas sobre los nombres
escritos. (Betania, 71) ¹⁰ |

¹⁰ La numeración romana indica cada versículo, según el criterio que se verá adelante; la arábiga corresponde al verso poético. Como se indica entre paréntesis el poema lleva por título *Betania*, se localiza en la página 71 de *Relación de los hechos*, considerado como un libro autónomo dentro del volumen *El otoño recorre las islas* y, para evitar distracciones excesivas, ya que en lo sucesivo se citarán varios fragmentos de poemas de la misma obra, no es necesario hacer la indicación en una nota al pie. Siempre que se citen dichos fragmentos se hará como en este caso dentro del cuerpo del texto. Sólo aquí queda consignada la referencia textual como nota al pie. BECERRA, *Betania, Relación de los hechos*, 71.

El texto bíblico se abre hacia múltiples interpretaciones; está polisémicamente cifrado. El contenido religioso hace que el versículo funcione como un condensador de imágenes y de sentencias. Hay una imagen nuclear que estrecha el resto de las frases. El motivo principal del primer versículo de *Betania* y por lo que se considera una unidad de sentido es la “resurrección del olvido”. Esta imagen, a la manera de un núcleo semántico, atrae hacia sí la información complementaria o periférica. En el segundo, el motivo es “el recuerdo” donde “la sangre” y “un navío” se unen al mismo movimiento sensorial. En el tercero se refiere al desvanecimiento del día.

Con ello José Carlos Becerra abstrae del flujo histórico una forma para su escritura, la continúa y la individualiza. Si comparamos el fragmento anterior con una parte del *Eclesiastés* (recomendado frecuentemente por Carlos Pellicer –su maestro, como él mismo lo llamaba–)¹¹ vemos como hay una continuación en la parte del tratamiento verbal. Hay en ambos una idea principal, un centro de atracción al que convergen diversas imágenes que, en su fusión, crean una

¹¹ Podemos hablar de *La Biblia* como una de las fuentes de sus primeras lecturas en la infancia, ya que se reunía con amigos, con quienes luego de leer una y otra vez un versículo decidían componer un poema o un cuento derivado del tema. Así, el tratamiento del versículo fue creativo como un ejercicio temprano de su vida literaria. Son varias las fuentes que así lo consignan. A continuación menciono una: Álvaro RUIZ ABREU, “La casa de la infancia”, *La ceiba en llamas. Vida y obra de José Carlos Becerra*. México: Cal y Arena, 1996. pp. 28, 59, 62. El biógrafo menciona que entre su formación autodidacta temprana hace juegos de desdoblamiento, creando personajes, anécdotas, historias. Escribió guiado por algunas lecturas de poetas modernistas y de *La Biblia*.

imagen más compleja. Descubrimos un punto de reflexión unificador: “la resurrección del olvido”, la recreación del recuerdo, la memoria como invención poética de algunos hechos en *Betania*. Este tema será tratado en continuidades y variaciones a todo lo largo del poema y de todo el libro, así como en este trabajo.

El siguiente fragmento pertenece al *Eclesiastés*:

- I-IV 1 Una generación está yéndose y una generación está viniendo;
2 pero la tierra está subsistiendo aun hasta tiempo indefinido.
- I-V 1 Y el sol también ha salido fulgoroso, y el sol se ha puesto,
2 y está viniendo jadeante a su lugar de donde va a salir fulgoroso.
- I-VI 1 El viento está yendo hacia el sur y está dando la vuelta
2 en movimiento circular hacia el norte.
3 Girando y girando de continuo está yendo en forma de círculo
4 y sin demora está volviendo el viento a sus movimientos circulares.
- I-VII 1 Todos los torrentes invernales están saliendo para el mar,
2 no obstante el mar mismo no está lleno.
3 Al lugar para donde están saliendo los torrentes invernales,
4 Allí están regresando para poder salir.¹²

El tema central que se percibe versículo a versículo es la sucesión, lo que se marcha al tiempo de lo que regresa: el ir y venir de una generación en el primero, el sol entre su ocaso y

¹² Igual que en el poema *Betania*, la numeración romana indica el versículo tal y como corresponde a la división establecida, párrafo-versículo; la numeración arábica corresponde al verso poético, cuya división tiene como criterio la puntuación del texto. *Eclesiastés. Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*, New York: Watchtower Bible and Tract Society, 1967, p. 761.

su alborada en el segundo, el viento que se va y que regresa en el tercero y los torrentes invernales en el cuarto. En general, el movimiento circular del tiempo que conduce a sus seres y fenómenos. El ritmo de los ciclos de la vida y de la naturaleza. Los motivos que en su continuidad entrañan variaciones.

Estos versículos no corresponden a una métrica determinada ni a una cantidad semántica, son contenidos más complejos, no discursivos como la prosa, sin limitación de medida lineal, aunque etimológicamente sean definidos como versos pequeños según el latín *versiculum* (diminutivo de *versus*; como sustantivo, surco en la tierra, línea; como preposición, hacia, en la dirección de). Más que ello, la idea que persigo es la que constituye una unidad de significado a la manera de una sentencia o pensamiento metafóricamente condensado, una serie de palabras que completan un sentido, con su núcleo semántico más sus complementos periféricos, y que resultan de este modo las divisiones del texto.¹³ Entonces, una parte unitaria del texto (el poema como en el caso de *La Biblia*) se vuelve plena de sentido poético y por ello autónoma

¹³ Jaimes Freyre también nos habla de los antecedentes del versículo: "Tal vez puede encontrarse un antepasado en el ritmo ideológico de los hebreos, de los árabes, de los chinos y de otros pueblos primitivos. San Jerónimo, reemplazando con blancos la puntuación ausente en los libros de la *Biblia*, dividió las frases con arreglo al sentido. Los benedictinos dicen en su *Nuevo tratado de diplomacia*: 'Es la más antigua manera de puntuar o, mejor dicho, de marcar sin puntos las pausas, que dejan al lector tiempo para respirar, a la vez que dan claridad al discurso'. Las líneas así formadas se llaman versículos; su división tenía, pues, por objeto, aislar los grupos de palabras cuyo sentido se consideraba completo." JAIMES FREYRE, 241.

con respecto a la totalidad y, sin embargo, también es un constituyente estructural, esa dualidad es lo que define al versículo. "Abundan en la poesía de Becerra sucesiones de versos completos en sí mismos, *versionemas*, cuya acumulación en el texto amplía e intensifica el sentido..."¹⁴ Se trata de una imagen completa a la vez que una unidad conceptual que prescinde de cualquier medida silábica o acentual, pero cuyo ritmo pasa del rango auditivo a fusionarse con el ritmo de las imágenes, por lo mismo susceptible de continuidad temporal. Lo que prevalece es el ritmo del pensamiento, de la sensibilidad discursiva (con cierta proximidad a la prosa). Tales aspectos rítmicos se organizan en un sistema diferente llamado rítmico-

¹⁴ Iliana GODOY, "El discurso poético en José Carlos Becerra", GORDON (comp.), 299. El término *versionemas* resulta adecuado para el análisis, como una unidad de significado autónoma, y corresponde a mi planteamiento sobre el versículo, y si prefiero llamarlo así es por no salir de la línea de continuidad bíblica, así como por fidelidad al término que usa el propio poeta. *Versionemas* surge como la conjunción de *verso* y de *semema*. "Un *sema* –recorro a Helena Beristáin– es una unidad mínima de significación (de acuerdo con la lingüística estructural de Bernard Pottier), representa sobre el plano del contenido lo que el *fema* (rasgo fónico pertinente) es al plano de la expresión. Un *sema* es un rasgo distintivo de un *semema*. Un *semema* es el conjunto de los *semas*, o sea de los rasgos semánticos pertinentes que generalmente se realizan en un lexema, esto es, en una palabra, considerada en un contexto y una situación de comunicación... el semema es una unidad de contenido que suele corresponder en un contexto dado, y para producir un efecto de sentido, a un lexema, aunque también puede corresponder a un morfema... Para Greimas, en cambio, el *sema* es un elemento no autónomo (no una unidad) cuyo carácter mínimo es relativo –debido a que es una entidad construida– aprehensible sólo en el interior de la estructura elemental de significación, pues es un punto de intersección de relaciones significantes" BERISTÁIN, "Sema", 450-451. El debate de las unidades lingüísticas corresponde a otro tipo de análisis, no exactamente al poético. La autonomía del *versionema* queda sin embargo consignada.

semántico (como se verá más adelante) en donde cada unidad es sobre todo una nueva unidad de sentido, si la diferenciamos del verso y de la prosa.

En ambos fragmentos, de *Betania* y del *Eclesiastés*, se percibe el versículo como una división de sentido completo, como una imagen que se abre hacia una totalidad y que también se cierra, en su particularidad, en sí misma;¹⁵ pero lo que la diferencia del verso libre es la doble funcionalidad: primero como componente autónomo, segundo por su estrecha relación con las otras partes para formar unidades mayores, en tanto que el verso libre crea más la idea de sucesión espaciotemporal seriada. Observando detenidamente vemos que puede estar formado por un solo verso (lo que constituiría un verso libre), por dos o más y hasta por una estrofa completa. Esta extensión lo convierte, más que en una forma de la versificación libre, en otra diferente. La significación independiente está en este doble juego, fuertemente entramada con la que sigue, mediante su respectiva continuidad y variación, por lo que difícilmente puede una línea funcionar aisladamente; y sin embargo existe la sensación de constituir imágenes completas, como si se tratara de sentencias o pensamientos cerrados.

¹⁵ Para volver más visible tal idea recurro a la numeración en romanos para cada unidad que ya se ha definido como versículo. Un versículo está formado por líneas que se indican en arábigos. El paréntesis al final de cada versículo bíblico es la referencia a la numeración bíblica.

Así como hay una continuación del formato bíblico en José Carlos Becerra también encontramos variaciones, en ellas radica la valoración que hago como logro formal. La primera es que en el versículo bíblico las imágenes se van acomodando regularmente en pares de versos, son estructuras binarias: [1ª] "Una generación está yéndose y una generación está viniendo; [2ª] pero la tierra está subsistiendo aun hasta tiempo indefinido." Incluso en el versículo III del fragmento citado, son dos pares de líneas las que lo conforman, es decir, la idea complementaria que se refiere al viento, el motivo central de este fragmento, también está conformado por dos líneas: [1ª] "Girando y girando de continuo está yendo en forma de círculo [2ª] y sin demora está volviendo el viento a sus movimientos circulares."

En *Relación de los hechos* el binomio sigue siendo recurrente, lo que demuestra la conciencia con que el poeta trabajaba en su forma y el pleno conocimiento de las posibilidades de su versículo, siguiendo ciertas leyes del preestablecido formato bíblico. La primera estrofa del poema citado está conformada por cuatro divisiones de sentido o versículos. El primero [I] está formado por dos pares de líneas poéticas: [1ª] "He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido", [2ª] "ni otra vehemencia que aquella de los labios pegados a la noche,". Las líneas complementarias del sentido son, al igual que en el ejemplo bíblico, también dos:

[3ª] “a la obscuridad besada de los cuerpos”, [4ª] “a las palabras dichas para que las bocas resistan el hierro nocturno.”

El siguiente paso es un logro formal de José Carlos Becerra en tanto que rompimiento de dichas leyes de la forma empleada en *La Biblia*. Es la desviación del formato bíblico la particularidad que logra el poeta. Los versículos formados por dos líneas siguen siendo recurrentes pero, más adelante hay variaciones. Tomemos otro fragmento del mismo poema:

- IV 1 ¿Dónde está lo que resplandece cuando el fuego
retrocede?
V 1 ¿Dónde está aquello que no es vencido por el poderío de
lo que duerme?
VI 1 Llovizna sobre la tierra como un arrepentimiento tardío,
2 como una voluntad de lavar en voz baja.
(*Betania*, 71)

La condensación de sentido continúa en unidades binarias. Los versículos IV y el V preguntan, ello es lo que aglutina toda la información verbal y, aunque sean dos conceptos distintos, por lo mismo dos versículos, pueden ser agrupados en una unidad. El VI se construye alrededor de la imagen de la lluvia, como fenómeno natural y metafóricamente como un hecho del llanto, ambos cargados con el significado de la “purificación”. De pronto las unidades se diversifican en grupos de una, tres y más líneas poéticas, no únicamente binarias, porque las necesidades expresivas cambian. El paralelismo inicial se vuelve nervadura:

- VII 1 La magia ha arrojado sus armas en el centro de la habitación,
- VIII 1 la historia de Lázaro se ha convertido en pasto de charlatanes de buena y mala voluntad,
- 2 y la consecuencia es este legado de carne envanecida de su morir,
- 3 aquello a lo que llaman primer paso hacia la inmortalidad.
(*Betania, 71*)

El versículo VII está formado por una sola línea de sentido completo, una habitación y su magia interior operando en el centro. El versículo VIII está formado por tres líneas que construyen el sentido, a pesar de que es una coma la que lo separa del anterior, con lo cual la autonomía semántica del versículo no siempre corresponde a una separación sintáctica marcada por los signos de puntuación, o por la dislocación sintáctica del verso como unidad, dislocación tan usada en la poesía moderna; es decir que las divisiones se dan por el sentido no por las marcas sintácticas: el Lázaro bíblico se vuelve una ilusión en los individuos de la tierra que enaltecen el morir, que así niegan la vida por la falsedad de la inmortalidad como una promesa no cumplida. La variación que el poeta introduce es una nueva forma de escribir poesía en versículos que, como la lluvia, deviene en una profundización interior luego de que ha caído desde el cielo a la tierra. La palabra bíblica, con toda su descomunal carga de sentido, ha tocado tierra, pero sigue su verticalidad descendente hacia una voz menos sacra, en donde la trayectoria binaria, el paralelismo de ideas, se estructura de forma distinta. Veamos otro ejemplo de ello.

- I 1 Esta vez volvíamos de noche,
 II 1 los horarios del mar habían guardado sus pájaros y sus
 anuncios de vidrio,
 III 1 las estaciones cerradas por día libre o día de silencio,
 IV 1 los colores que aún pudimos llamar humanos oficiaban en
 el amanecer
 2 como banderas borrosas.
- V 1 Esta vez el barco navegaba en silencio,
 VI 1 las espumas parecían orillar a un corazón desgarrado por
 los hábitos de la noche.
- VII 1 Algo teníamos en el tumbo lejano de las olas,
 2 en la vaga mención de la tierra que en la forma de un ave
 el cielo retuvo
 3 un momento en la tarde contra su pecho,
- VIII 1 algo teníamos en el empuje ahora sosegado, fresco y
 oscuro de las mareas.

(*Relación de los hechos*, 85-86)

La estructura de sentido es, sin duda, usada por José Carlos Becerra. La condensación de imágenes responde a un cambio del horizonte de significado, a un nuevo flujo, sin duda, introspectivo. El tono religioso se vuelve profano. El propio versículo es desacralizado como portador de mensaje poético. El poeta usa la forma para religarse consigo mismo, con su yo diversificado. *Betania* es el lugar propicio de la resurrección de ese yo disperso en el tiempo y en los paisajes de la infancia. La forma poética se ha, por decirlo así, humanizado. Si el versículo bíblico pretende penetrar en el espíritu humano, en *Relación de los hechos* penetra en la conciencia, en la mente del hombre individual, concreto y profano. No es erróneo entonces seguir

llamando versículo a la forma que emplea el poeta.¹⁶ El ritmo ideológico de los textos antiguos como *La Biblia* ciertamente prosigue, pero sólo el ritmo, ya que el destino y la intención del *logos* son distintos.

Desde *La Biblia* hasta *Relación de los hechos* la desacralización se ha dado en un doble sentido: como continuidad rítmica, la sintaxis ideológica pasa de la invocación del Dios universal a la del dios interno del espíritu del poeta; el discurso nace de Dios y le es dictado al hombre; predominan las unidades de sentido formadas por dos líneas y se diversifican en unidades unitarias, binarias, terciarias y más. Como variación rítmica, las divisiones de sentido se van dando de forma intuitiva hasta que son completadas, las palabras *religan* a los personajes que el poeta ha desplegado a lo largo de su vida en uno solo que los contempla y los nombra, el discurso nace de un hombre para los demás hombres. Veamos varios versículos en que José Carlos Becerra habla,

¹⁶ No me parece incorrecto llamar versículo a la forma que usa José Carlos, ya que sí hay cierta continuidad muy consciente, tanto que el propio poeta reiteradamente así la llama. “A esta modalidad de la versificación –afirma el crítico Andrés González Pagés afirma, refiriéndose al verso largo– siguen llamándola erróneamente “versículo” (igual que a la prosa franca que a veces la acompaña) aun cuando los versos que la conforman casi nunca (en el caso preciso de nuestro poeta alcanzan más de una línea y media y ni aluden a un asunto bíblico, religioso o místico alguno, sino que hablan de algo humano...” La alusión anterior se refiere básicamente al contenido estrictamente religioso no tanto a la forma en sí; además, no menciona la segmentación por el sentido completo y autónomo. Andrés GONZÁLEZ PAGÉS, “José Carlos Becerra”, *Tabasco. El meridiano de la poesía*. Villahermosa, SECUR, 1994. p. 179.

Sigue en pie la paradoja final que define nuestra humanidad: siempre hay, siempre habrá, un sentido en el que no sabemos qué es lo que estamos experimentando y de qué estamos hablando cuando experimentamos o hablamos de lo que es. Existe un sentido en que ningún discurso humano, por analítico que sea, puede extraer un sentido final del sentido mismo... estas abrumadoras y tópicas inexplicabilidades [finales del sentido] y el imperativo de interrogación que está en el núcleo del hombre nos convierte en vecinos cercanos de lo trascendente.¹⁷

La poesía es el medio de estar en contacto con esa presencia pero desde la palabra humana. Lo divino queda supeditado así a despertar, a ser, con el poema, desde los fenómenos propios de la psique humana.

1. 2. 2 *Relación de los hechos, el versículo bíblico y la teoría literaria*

Si atendemos al origen no bíblico del versículo, encontramos dos vías desde las que pudo haber instaurado su propio lugar en las formas literarias. El tercer punto del triángulo

¹⁷ "En la medida en que apuesta por el significado una explicación del acto de lectura, en el sentido más amplio, del acto de recepción e internalización de formas significantes dentro de nosotros, es una explicación metafísica y, en última instancia, teológica. Una teología, explícita o disimulada, enmascarada o confesa, sustantiva o imaginada, que garantiza la presuposición de creatividad, de significación en nuestros encuentros con el texto... El significado del significado es un postulado trascendente." George STEINER, "III. Presencias", *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino, 1989. pp. 272-273.

mencionado pudo haberse desprendido desde la prosa que se fragmenta, o desde el verso, que se alarga. Puede ser considerado como la penetración de la prosa en el verso o la extensión del verso hacia la prosa, pero declarada su autonomía formal, el poeta vislumbró insospechados alcances significativos y rítmicos más allá de estas posturas iniciales.

José Carlos Becerra debe a la narrativa sus inicios en la práctica literaria. Su deseo fue abrirse camino en la prosa y eso marcó también la unidad de su estilo.¹⁸ Con ésto podemos afirmar que su llegada al versículo se da como un paso natural (más que accidental) desde la prosa que, en su gradación hacia el verso, busca alcanzar un cierto lirismo e interiorización. La conciencia formal lo hizo abandonarse a los impulsos internos sin desligarse totalmente de la secuencia de las ideas en prosa; así el versículo no es otra cosa que la huella de esa traslación. Ahí pisó firme sólo cuando alcanzó la determinación formal; es entonces que realmente podemos hablar de desarrollo poético.

En correspondencia con lo anterior, la crítica coincide en mayor medida al definir al versículo como una de las "modalidades de la prosa que por su condición se considera más cerca del verso que de la prosa...[se trata de] una clara división de la prosa en partes que resultan más o menos

¹⁸ Desde niño escribió cuentos sobre diversos temas, incluso gracias a ello conoció a Carlos Pellicer, quien fue jurado en un concurso local de Villahermosa en que participaba. "Mi gran aspiración –le comenta a Alberto Díazlastra– fue siempre realizarme en la prosa. Tal vez a eso se deba una cierta manía de unidad... de visión total de las cosas que yo hago." BECERRA, "Conversaciones V. Con Alberto Díazlastra", 295.

semejantes, y trabadas por la significación.”¹⁹ Estas divisiones del texto en unidades de sentido fueron el criterio para, justamente, en el apartado anterior, lograr la identificación del versículo de *Relación de los hechos* a partir del versículo bíblico.

Existe el testimonio de algún método usado por José Carlos Becerra, que explica cómo algunos poemas fueron el resultado de una desarticulación de las partes de un texto narrativo, un cuento, en secuencias libres, en partes que no llegaron a convertirse estrictamente en versos.²⁰ Esos fragmentos son los que alcanzaron la autonomía semántica y rítmica. Tal vez en un momento posterior el método siguió como estructura de creación, pero definitivamente hubo un cambio cuando ese texto original al ser fragmentado fue algo que la memoria mantenía con vida, latente como poema. Si originalmente se hacía una gradación de un texto narrativo, después fue la gradación de algunos hechos vividos en el pasado como si la propia vida fuera un texto hecho misteriosamente; el paso de la experiencia vital a la experiencia como escritura, en donde vuelven a vivir como Lázaro ha

¹⁹ Francisco LÓPEZ ESTRADA, “Capítulo V. La prosa poética”, *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1987, p. 85.

²⁰ “Uno de los amigos de Becerra, Fernando Rafful, recuerda que antes de escribir un poema, armaba una historia, la desarrollaba como un cuento y entonces la transformaba en [unidades menores, que no exactamente] versos. Becerra iba de la novela a la poesía, sólo como método.” Álvaro RUIZ ABREU, “Encenderé la lámpara de los sueños”, *Casa del Tiempo* N° 51, Mayo 1996, p. 12.

resucitado con la palabra precisa. El método es sólo un antecedente que, conocido o no, potencia el efecto poético, no es el poema en sí, aunque muchos versículos puedan ser definidos como el poema que habla de su propio génesis; así como el poeta también dialoga consigo mismo por medio de la forma poética.

El procedimiento anterior se convirtió en una de las experiencias vitales, en una realidad que luego sería abordada como motivo poético, lo cual resultó en una autorreferencialidad que corre a todo lo largo de *Relación de los hechos*, al menos se convirtió en uno de los grandes temas del libro. En este proceso de nombrar se afirma que José Carlos Becerra usó una forma llamada *verset claudelien*; “forma de expresión creada por Paul Claudel: versículo claudeliano: sigue en ellos un ritmo completamente libre, abierto, opuesto a cualquier consideración métrica. Nunca limitado a moldes simétricos o estrechos.”²¹ El que la forma se haya conseguido un nombre es uno de los efectos que refuerzan su autonomía.

Lo anterior no quiere decir que nuestro poeta copia lo hecho por Claudel, sino que sigue sus propios pasos y métodos, avanza por el versículo de José Carlos Becerra. Incluso el tono religioso de Claudel cambia por un tono de ensoñación. Si en múltiples ocasiones se menciona la influencia de varios autores en *Relación de los hechos*, es porque nuestro

²¹ DEL CAMPO, GORDON (comp.), 269.

poeta se incorpora al diálogo universal de la poesía moderna. No habla a la manera de Lezama Lima, sino que habla con él desde su propio versículo; no imita a Claudel, aunque sea una presencia en su escritura más como un eco poético que como un estilo aprehendido.

Tal vez no exista una total correspondencia entre los términos *verset* y versículo, pero lo importante es que ambos proceden de la prosa, si pensamos que:

Hay toda clase de gradaciones desde la prosa casi arrítmica, desde las frases cortadas llenas de acentos acumulados, hasta la prosa rítmica que se acerca a la regularidad del verso. La principal forma de transición al verso la llaman los franceses *verset*, y se presenta en los salmos anglicanos y en los escritores que tratan de conseguir un efecto bíblico.²²

Con esto podemos decir que el versículo de *Relación de los hechos* tiene una triple herencia, lo que equivale a decir que hay una triple continuidad desde: el origen bíblico, el *verset* de la teoría literaria, particularmente de Claudel y, acaso el más importante, el método de creación individual de José Carlos Becerra a partir de la descomposición de un texto narrativo.

Una de las variaciones más importantes se refiere a que el motivo religioso de la Biblia desciende hasta el terreno humano,²³ y más todavía hacia la subjetividad; el intento de

²² René WELLEK y Austin WARREN, "Eufonía, ritmo y metro", *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1993, p. 195.

²³ José Carlos "al recordar y representar la estructura del habla, el verso largo [nuestro versículo] resulta más afín a la expresión de lo humano que

alcanzar el tono religioso en Claudel pasa al restablecimiento de otra realidad original, la memoria como una creación (más que una simple recreación) del recuerdo; la prosa que se va transformando en fragmentos autónomos es ahora la realidad “aquella” y objetiva que se desvanece poco a poco en las líneas poéticas. En la *Betania* bíblica, la voz es universal, de Dios para todos los hombres; en la *Betania* de José Carlos Becerra, la voz es de un individuo, para sí mismo y para los demás. El poeta es un lector de su propio interior, de su flujo de palabras y recuerdos. El poema es de este modo el fluir de la memoria. Los paisajes son aquellos que la imaginación puede trazar; son la representación verbal del recuerdo; aquellos que las palabras traen a la superficie de la percepción de lo que es el poema en acto.

Estos ojos de amor que me llevan se han abierto también
en los ríos,
en las arenas lavadas como alguien que pone en orden
sus recuerdos y luego se marchan.
Ríos que se levantan en silencio para abrirte la puerta al
océano,

al océano que entra sacudiendo los retratos y las
apariciones,
los lechos y sus consecuencias de sangre o de nieve.
(*Betania*, 72)

Los cauces son ahora ríos de recuerdos. El tiempo a que alude este fragmento es al presente de la palabra, el tiempo en

a la de lo divino”. GONZÁLEZ PAGÉS, 181. Tal expresión, considero, se refiere a lo que denominamos psique, la cual engloba varios procesos.

que los ojos que siguen la representación verbal del recuerdo y que "también" han mirado, antes, los ríos reales. Este es un ejemplo de la voluntad de representación (mencionada en la nota 1) a que aspiraba el poeta. La confirmación metafórica también se produce en la transformación del agua del océano en las apariciones, las imágenes que la palabra suscita en su interior. El procedimiento por el cual la naturaleza objetiva pasa hasta la naturaleza subjetiva de la propia sangre o de la sensación del agua transformada en nieve. En términos humanos, ya no tradicionalmente religiosos, el agua como génesis de la vida. Todavía más hacia el interior, el recuerdo del agua es el génesis del poema: el océano al interior de los mismos ojos. Las apariciones de la escritura son los tan aludidos ríos de palabras, cascadas verbales,²⁴ algunas de las innumerables metáforas para conceptualizar su versículo.

Escribir con la memoria creadora requiere sus propios procedimientos, así como en la Antigüedad la recitación de los poemas épicos creó sus apoyos mnemotécnicos. Para la noción de flujo que hemos utilizado, dichos procedimientos son muy importantes ya que en cada poema, el enlace de sentido que cada versículo como unidad logra con el siguiente, tiene un efecto artístico y no es un simple recurso sintáctico. En la

²⁴ "no ríos, sino cataratas verbales en los poemas de José Carlos Becerra... esa abundancia... la necesidad misma de su impulso... espacio donde esa expresión de la poesía como canto acaso haya estado más cómoda, descansando en una estructura que avanza en la misma forma que una línea melódica muy libre." Elsa CROSS, "Una estela para José Carlos Becerra", *La Jornada Semanal*, N° 307, 21 de enero de 2001, p. 5.

creación del poema, el versículo como procedimiento creativo es al contrario de las dos divisiones que lograron su aparición, la de la prosa bíblica en unidades de sentido y la de los textos narrativos del poeta (que es sólo un método); es decir, lo importante no es el corte, sino el encadenamiento de una unidad de sentido con la siguiente. El modo en que se concatenan, "son formas elementales en las que, si su origen fue ayudar a la memoria, pudo convertirse en hecho de arte literario."²⁵ Ya se mencionó que José Carlos Becerra tenía un gran conocimiento de las posibilidades del versículo bíblico; también sabía con plena conciencia los alcances líricos, tal vez aprehendidos, de igual modo, del *verset*; es decir que, en el *fluir libre* de las palabras logró definir las unidades significativas en tanto que están formadas por sonido y sentido, así como los elementos que justamente sugieren que se trata de un flujo y no de versos solamente encadenados. Los recursos mnemotécnicos, convertidos en pautas rítmicas, también proceden del sentido al igual que de las imágenes.

Dentro del libre *fluir* también hay organización, procedimientos y leyes internas. El ritmo de los poemas es afín a la sensibilidad y al pensamiento del poeta.²⁶ El versículo

²⁵ LÓPEZ ESTRADA, 86.

²⁶ La idea de la correspondencia entre la vida y la obra es un principio del Romanticismo alemán, sobre todo —nos explica Hans-Georg Gadamer procedente de la literatura autobiográfica— de Goethe: "Poesía es representación y expresión de la vida. Expresa la vivencia y representa la realidad externa de la vida." Hans-Georg GADAMER, "I. Elucidación de la cuestión de la verdad desde la experiencia del arte", *Verdad y Método I*.

corresponde a una sintaxis interior en que las palabras se asocian de acuerdo al sentido y emoción que la imaginación produce. La escritura hace las veces de la voz poética, es el paso desde el silencio, desde la invisibilidad, hacia la representación. Es por continuidad con ese fluir del pensamiento, el intervalo verbal entre dos pausas, la unidad de flujo de los significados generados; "una unidad melódica, expresiva... Una pausa brevísima o larga, señala una unidad, una burbuja en el fluir de las palabras."²⁷

En el entramado de sentidos, en la conjunción de unidades que crean el poema, existe un principio básico que la teoría literaria denomina *paralelismo de ideas*. Procedimiento que se conjuga con las unidades binarias tomadas de las divisiones del texto bíblico; el cual:

constituye una modalidad primaria en la disposición rítmica de un contenido, mediante un paralelo que unas veces sirve para repetir la misma idea en forma semejante pero no igual; otras sirve para oponer las ideas o las palabras entre las dos partes; y otras, aunque el contenido sea otro, la disposición sintáctica es análoga. Las tres manifestaciones, [1ª] sinónima, [2ª] antitética y [3ª] sintáctica, son formas elementales...²⁸

Fundamentos de una hermenéutica filosófica. Salamanca: Ediciones Sigueme, 1993. p. 99. Posteriormente, el Surrealismo hereda esta idea (tema que se profundiza adelante), pero se enfoca en la sintaxis como la correspondencia de los procesos oníricos. Es interesante el seguimiento de esta línea histórica y su desembocadura en la obra de José Carlos.

²⁷ Samuel GILI GAYA, *El ritmo en la poesía contemporánea*. p. 60. Citado por LÓPEZ ESTRADA, "Terminología: la línea poética", 120.

²⁸ LÓPEZ ESTRADA, 85-86.

las cuales estructuran cada unidad de sentido en el poema. José Carlos Becerra atiende las tres manifestaciones, aunque en mayor medida la sintáctica, en la que puede darse más la complementación de una idea en direcciones variadas.

Encontrar palabras cuyo significado sinonímico sea exacto es casi imposible en el uso común y, todavía menos, en el sentido poético, y menos aún entre una frase y otra. Lo que sí se aprecia es una fuerte continuidad semántica por cierta similitud. En el poema *Declaración de otoño* encontramos un ejemplo de cierta sinonimia en líneas poéticas consecutivas. El sentido del otoño como la estación que desnuda la tierra al caer las hojas de los árboles, en las que predomina el color amarillo y flotando lejos de las ramas, evidencia el fin inexorable, aunque anuncia también una fertilidad distinta a la habitual. La imagen se continúa verso tras verso, pero con sus respectivas variaciones:

El otoño nos revelará el hueso del mundo,
en sus hojas el color amarillo no será solamente un aria
triste,
será también la verdad de la tierra,
(*Declaración de otoño*, 75)

El sentido, al profundizar en el interior, encuentra pocas sinonimias consecutivas; existen pero no estrictamente yuxtapuestas, sino en variaciones a distancia. Por ejemplo en el primer versículo (volviendo a *Betania*) dice: "He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido"; el motivo

se repite pero veintidós versículos después: "He pasado tardes en silencio, mirando mi fraudulenta resurrección" (*Betania*, 72); en el versículo treintaicuatro se menciona otra variación, antes la imagen predominante era la resurrección como una reencarnación corporal, ahora es la resurrección como un despertar del cuerpo: "y en la tarde plomiza el mar golpea con todo su cuerpo como si quisiera despertar a la tierra hacia una luz más honda..." (*Betania*, 73) Lo que observamos son sinonimias atenuadas por el cambio de trayectoria de la mirada que, en los paisajes interiores, difícilmente descubre imágenes parecidas en líneas poéticas paralelas. En cambio en el fragmento citado del *Eclesiastés*, hay sinonimias consecutivas muy claras: (versículo 1.4) "Una generación está yéndose y una generación está viniendo..." y (versículo 1.5) "...y [el sol] está viniendo jadeante a su lugar de donde va a salir fulguroso."

La antinomia de las unidades de sentido se da con menos frecuencia, sin embargo es un recurso que el poeta de igual modo retoma. El siguiente fragmento también perteneciente al *Eclesiastés* afirma:

- | | | |
|--------|---|--|
| VI-XII | 1 | Pues ¿quién hay que sepa cuál es el bien que el hombre tiene en la vida |
| | 2 | por el número de los días de su vida vana, cuando él los pasa como una sombra? |
| | 3 | Pues ¿quién puede decirle al hombre lo que sucederá |
| | 4 | después de él bajo el sol. |
| VII-I | 1 | Mejor es un nombre que el buen aceite, |
| | 2 | y el día de la muerte que el día en que uno nace. |

Con todo lo anterior hemos visto el descenso del versículo; hemos advertido la voluntad de forma y la manía de unidad que el poeta logró, continuando y variando aspectos, desde una forma cargada de sentido religioso, situado metafóricamente para expresar los conceptos elevados de la palabra divina, hasta una expresión más terrenal, en donde la voz y el sentido predominantes son los del hombre concreto, en cuya memoria subyace la presencia verbal explícita, hecha de palabras, de “dioses ausentes”.

Pero no hay nada sagrado en esta noche,
en este sueño, en esta última forma de hacerse a la mar.
(*Forma última*, 96)

la invención de la noche ya no está en las manos de los
dioses,
sino en las manos unidas de los vivos y los muertos.
(*Ragtime*, 132)

Pero la metamorfosis siguió y descubrimos que, no siendo ya ni prosa ni verso, según la teoría literaria, el versículo de *Relación de los hechos* es una tercera modalidad, desprendida de las anteriores, por lo que entraña de igual forma continuidades y variaciones de una y otra, un versículo que he denominado poético.

1. 2. 3 *Relación de los hechos y el versículo poético*

Cuando el poeta habla (en la nota 1) del problema formal que se extiende a la unidad del libro, lo hace en términos de “voluntad de forma” y “representación de lo literario”. Lo cual produce eco inmediato con el pensamiento de Schopenhauer, para quien la vida es representación. Las vivencias reproducidas en el arte son como un espectáculo significativo del ser y para el ser:

El mundo es mi representación... todo lo que puede ser conocido, es decir, el universo entero, no es objeto más que para un sujeto, percepción del que percibe; en una palabra, representación... el mundo que lo rodea no existe más que como representación, ésto es, en relación con otro ser: aquél que le percibe o sea, el mundo.³⁰

Si por mundo entendemos la obra y por sujeto al poeta, existe una especie de solipsismo literario con relación a las formas poéticas, que viven solamente por quien las hace posibles. La conciencia del versículo es, al final, el punto de vista de quien lo ha generado. El universo poético como forma literaria resulta la representación del poeta; cabe decir que el

³⁰ No se trata de un acercamiento filosófico estricto a los poemas. Aunque José Carlos no habla explícitamente de su apego al filósofo la coincidencia de los términos que emplean uno y otro no parece casual. Ambos se sitúan como el “sujeto por el cual nada existe más allá de él.” Y el mundo lo representa porque en primera instancia nace del sujeto. Arthur SCHOPENHAUER, “Libro primero, El mundo como representación”, *El mundo como representación y voluntad*. México: Porrúa, 1998. p. 19.

estilo es una existencia formal que ha llegado a ser porque se ha nombrado y los nombres del artificio reflejan la actitud del escritor: “en última instancia –aclara José Carlos Becerra–, el problema del escritor consigo mismo y con su tiempo, seguirá siendo un problema de lenguaje.”³¹ El autor frente a las palabras es un conflicto cuyos límites son tan amplios como lo son las posibilidades mismas del lenguaje en su relación con el pensamiento y la imaginación individuales, incluyendo la posición del lector frente a ellas. El solipsismo entonces queda determinado más bien como un logocentrismo, el cual hace posible las conexiones de la realidad y del sujeto que la constituye. Por su parte, la lectura evoca esa perspectiva en la que la palabra es, a la vez, el mundo percibido y la representación del escritor.

¿Qué es exactamente la entidad que llamamos versículo poético? Con lo anterior, resulta una forma literaria que relaciona al mundo con el poeta, por medio de un sistema de signos lingüísticos y de representaciones mutuas. El verbo griego *poiein*, origen de *poético*, es *hacer* en su acepción más general y representación es “hacer las veces de”. La palabra es un hacer doble; la representación del mundo y aquello por lo que el mundo es tal. Es, por lo mismo, la primera ficción (del latín *fictio*, formación, creación) con respecto a aquello que

³¹ BECERRA, “Conversaciones IV. Con Luis Terán”, 291.

nombra. El nombrar poético es la segunda ficción en relación con lo nombrado.

La idea de representación señalada arriba genera la siguiente analogía: dos espejos cuyas superficies reflejantes se contraponen; lo que sucede entre ellos es un juego de imágenes y reflejos, un proceso de representaciones múltiples; una serie de realidades que se superponen unas a otras. La voluntad de representación es un problema del lenguaje que, en ese juego de imágenes de espejos enfrentados, cumple una función metalingüística,³² el lenguaje que al referirse a sí mismo se representa. El versículo poético es como ese espejo que se desprende del *continuum* lingüístico del mundo y de la vida del poeta, el cual se distancia y se enfrenta, creando una infinidad de reflejos. Lo fundamental es el proceso por el que del primero se genera el segundo, el cual comprende una parte del anterior; del segundo se desprende un tercero, que comprende una parte del inmediato anterior así como del inicial y así sucesivamente. Se advierte una lejanía con respecto a los

³² Dentro de las seis funciones lingüísticas que establece Roman Jakobson, la metalingüística se refiere a la práctica verbal que apela al código, como una práctica común de nuestras operaciones del lenguaje. "Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el *CÓDIGO*." Roman JAKOBSON, "Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Cátedra, 1988. p. 37. Para complementar tal aseveración: "La función metalingüística –afirma Helena Beristáin– se realiza cuando empleamos el lenguaje para decir algo acerca del lenguaje; cuando el emisor y el receptor verifican si están usando el mismo código o sistema." BERISTÁIN, "Función lingüística", 225.

primeros referentes. Es la forma que se desliza por el lenguaje-mundo, generando segundas ficciones; es decir, otra realidad.

El versículo poético es la palabra parcial que se fuga para contraponerse a la totalidad que la antecede. En su desplazamiento a lo largo de ella va reflejando porciones de realidad lingüística; la cual vuelve a hacer presentes algunos fragmentos o divisiones del todo verbal originario. ¿Por qué *continuum* lingüístico equivale a transcurso vital? Porque es la representación más eficaz que el poeta encuentra para identificarse. La profunda conciencia de la naturaleza poética de su obra se conjuga con la naturaleza lingüística de su vida; como si el poeta dejara fluir sus espejos verbales por la línea biográfica del ser humano enamorado de sus propios hechos de palabras.

Ese conjunto de palabras desprendidas que se vuelven para hablar del sistema lingüístico refleja una infinita variedad de fenómenos a partir de una toma de conciencia de la creación verbal. La escritura es un espejo que recorre el *logos* de la vida; hace visibles aspectos del lenguaje que permanecían ocultos. El metalenguaje denota una constante autorreferencialidad. *Relación de los hechos* lo explico como un espejo en movimiento sobre la superficie de la realidad y, en el intercambio de imágenes, la escritura genera una máxima cantidad de sentido poético, lo cual es, también, su cualidad propia. Pero cada reflejo es fundamentalmente una creación autónoma, una imagen inédita transformada del propio código.

Que la imagen –apunta Gadamer– posea una realidad propia significa a la inversa para el original que sólo accede a la representación en la representación. En ella se representa a sí misma. Esto no tiene porqué significar que el original quede remitido expresamente a esa representación para poder aparecer.³³

La palabra poética significa porque va desde una realidad a la otra, del original a la imagen o, complicando el proceso representativo, viceversa. Por ejemplo, la palabra poética se enfrenta al Verbo creador (del versículo bíblico), lo alumbró con nuevos matices de significado, con sonoridades y juegos de sintaxis novedosos. El poeta y el mundo representan el enfrentamiento de un lenguaje con otro. La tensión entre ambos genera la poesía. ¿Qué sucede si, por mencionar otro ejemplo de contraposición del lenguaje uno y el lenguaje otro, se opone el pensamiento poético de José Carlos Becerra al arquetípico del *Eclesiastés*? Así podemos ir, en el juego de espejos, viendo innumerables representaciones.

Con lo anterior volvemos al versículo bíblico, concretamente al paradigma metalingüístico de la creación y la representación, *El Evangelio según San Juan*:

- | | | |
|-------|---|---|
| I-I | 1 | En el principio la palabra era, y la Palabra estaba con Dios, |
| | 2 | y la palabra era un dios. |
| I-II | 1 | Éste estaba en el principio con Dios. |
| I-III | 1 | Y todas las cosas vinieron a existir por medio de Él, |
| | 2 | y sin él ni siquiera una cosa vino a existir. |
| I-IV | 1 | Lo que ha venido a existir por medio de él era vida, |

³³ GADAMER, 189.

- 2 y la vida era la luz de los hombres.
- I-V 1 Y la luz resplandece en la oscuridad,
2 mas la oscuridad no la ha subyugado.
- I-VI 1 Se levantó un hombre que fue enviado como
representante de Dios:
2 su nombre era Juan.
- I-VII 1 Éste vino para dar testimonio, a fin de dar testimonio
acerca de la luz,
2 para que gentes de toda clase creyeran por medio de él.
- I-VIII 1 Él no era aquella luz,
2 sino que vino a dar testimonio de aquella luz.
(...)
- I-XIV 1 De modo que la palabra vino a ser carne y residió entre
nosotros,
2 y tuvimos una vista de su gloria,
3 gloria como la que pertenece a un hijo unigénito de parte
de un padre;
4 y estaba lleno de bondad inmerecida y verdad.
- I-XV 1 (Juan dio testimonio acerca de Él, sí, realmente clamó
—éste fue el que lo dijo— diciendo:

2 Él que viene detrás de mí se me ha adelantado,
porque existió antes que yo.)³⁴

En este fragmento advertimos el contenido de múltiples representaciones, así como las características formales con que hemos definido al versículo. En el primero, el núcleo semántico es la palabra que habla de la Palabra y que afirma que Dios contiene a un dios; el verbo creador y el verbo creado son Uno y él mismo; cómo si el problema de Dios consigo mismo y con el mundo creado desde el principio fuera un problema del lenguaje. Esta división de sentido autónomo se cierra en sí misma y se relaciona con la siguiente; lo cual es el movimiento propio del versículo en su interrelación funcional como unidad y

³⁴ *El Evangelio según San Juan*, párrafo 1, versículos 1 al 8, 14 y 15.

componente estructural. El segundo establece con el primero un paralelismo de ideas: la fusión de Dios y la palabra en el principio. La sinonimia es parcial. En ambos existe el mismo principio unificador de sentido del material verbal. El tercero establece una diferencia; ahora el punto de reflexión es la existencia posterior a la Palabra. La palabra se ha desplazado desde el principio hasta otro punto; es decir, la Palabra creadora ha generado la vida. El cuarto versículo también establece un paralelismo con el tercero, pero incluye la imagen de la vida en términos de luz; lo cual deja de manifiesto la continuidad y la variación de motivos. La continuidad puede responder tanto a la parte sintáctica como a la semántica. En el quinto la huella semántica de origen es ya lejana porque no se refiere explícitamente a la palabra o a la creación, sino que el sentido se ha trasladado por completo hacia la luz. Éste es el versículo menos metalingüístico ya que se refiere a una imagen concreta: el principio visual de la luminosidad frente a la oscuridad.³⁵

³⁵ Aunque si lo pensamos desde un punto de vista estrictamente religioso sí denota un metalenguaje de Dios como la luz. Pero lo que quiero mostrar es cómo el versículo se refiere a diferentes aspectos de la Palabra, distintos momentos del sistema que la liga con la creación. "Cómo el artista mediante la mirada —apunta en otro sentido Ruiz Abreu, en referencia a un sistema de oposiciones de la poética del libro anterior, *Oscura palabra*, que el poeta escribió con motivo de la muerte de su madre—, que es también la revelación de un objeto, lo transforma, le da cierta luz. Es la luz de la Creación, de la que habla el *Génesis* cuando Dios hace la luz. En el Evangelio de San Juan es más clara la idea: en el principio fue el Verbo. Pellicer identifica la luz con el Verbo, Dios. Y para Becerra la luz es, desde el punto de vista de los cristianos, 'como un

Con el sexto versículo la palabra se refiere a otro aspecto de la Palabra: un hombre que representa a Dios. El cambio es claro: un hombre creado que es como un desprendimiento de la Creación que está aquí para hablar de ella (el espejo desprendido, la parte que avanza por el todo original generando juegos reflejantes). La imagen-copia (con Gadamer) que hace referencia inmediata a la imagen-original. El séptimo de nuevo funciona como sinónimo del anterior. La misión del profeta es hacer ver en la palabra, alumbrar, como si fuera un espejo, lo creado, que se vuelve hacia su Creación. Al igual que el versículo poético se desprende del *continuum* verbal total y va reflejando algunas de sus partes. Aunque como se aclara en el octavo, no era aquella luz, sino que vino a darnos esta luz para hablar de la primera. La relación “ésta...” “aquella...” es fundamental para la representación metalingüística: ésta... hace las veces de aquella... pero sin ser estrictamente la misma. Dicho de otro modo: la Palabra del principio como totalidad tiene sus desprendimientos; es decir, la palabra del después (o sea esta palabra) que se vuelve hacia la primera. Éste último versículo sigue la ley de los componentes binarios que se relacionan entre sí de modo antitético, “no era aquella... sino...”, cuya presencia es menor (como ya se dijo) con respecto a la sinonimia.

perdón de la oscuridad’. En el universo se encuentran las fuerzas antagónicas que se disputan el predominio el mundo: la luz y las tinieblas. La vida y la muerte. El ser y la nada. La presencia y la ausencia.” RUIZ ABREU, “Oscura palabra (1965)”, *La Ceiba en llamas*, 94.

José Carlos Becerra descubre su vida como un *continuum* verbal desde el principio y con esta forma poética (como forma hecha y que hace ser) representa en burbujas de significado partes o divisiones de su biografía verbal. Sus palabras poéticas son los desprendimientos de las palabras que conforman la totalidad de su existencia literaria, y que en su distanciamiento crean, porque se pueden volver contra sí mismas, se autorrefieren y se convierten en otras. Pero, como en el caso bíblico, “estas palabras” no son estrictamente “aquellas palabras”, esta luz no es precisamente aquélla.

El poeta escribe finalmente del “problema del escritor consigo mismo y con su tiempo”, como “un problema del lenguaje”. Por lo tanto este versículo poético no es exactamente aquel versículo bíblico, aunque ambos comparten los procedimientos del paralelismo, de la sinonimia y la antítesis. Lo que quiero hacer evidente es el proceso de representaciones múltiples que animan sus poemas. ¿Representación? Me refiero al proceder simbólico: las palabras escritas haciendo las veces de cualquier fenómeno lingüístico, incluyendo la creación poética como un eco desacralizado de la Creación teológica.

San Juan representa a Dios; su luz es el testimonio de la Luz, su palabra, de otra Palabra. Existe por un otorgamiento de significado. Ya en términos humanos, la metalengua dice que en todo acto de habla está la palabra que se autorrefiere al nombrar cualquier cosa, incluido al hombre que la dice. El poeta es el representante del verbo y viceversa. En este contexto el

acto primero es hablar: San Juan habla, el poeta habla; al hablar ponen de manifiesto el universo lingüístico. Para hacerlo más claro es necesario recurrir a la fundamental división –que hace Ferdinand de Saussure– de lengua y habla:

La lengua es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí sólo no puede ni crearla, ni modificarla; sólo existe en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de la comunidad... es un sistema de signos... El habla es la ejecución individual... es un acto individual de voluntad y de inteligencia en el que conviene distinguir: 1º) las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con vistas a expresar su pensamiento personal; 2º) el mecanismo psico-físico que le permita exteriorizar esas combinaciones.³⁶

El habla poética de *Relación de los hechos* es un conjunto de palabras que se desprenden del sistema y que cuando se vuelven contra él se transforman en metalengua; dice el mundo simbólicamente; no exactamente todo el sistema de la lengua, pero sí una porción viva y concreta de él. El habla es una parte de todo el sistema verbal; lo representa como San Juan a Dios,

³⁶ De acuerdo con este visionario lingüista, lenguaje y lengua no son lo mismo, pero en la tradición lingüística, esta última es “la norma de todas las demás manifestaciones del lenguaje”; es decir que la representa. Por eso en la teoría y más en la poética de José Carlos se habla de los problemas del lenguaje, pero lo podemos tomar como los problemas de la lengua, del verbo, de la palabra, en general. Para definirlo mejor, el habla se opone a la lengua ya que es la realización individual de cada sujeto hablante al hacer uso del sistema de la lengua, que es el repertorio codificado. La separación determina “lo que es social de lo que es individual; lo que es esencial de lo que es accesorio.” El versículo poético es el habla individual, el estilo de creación y articulación. Ferdinand DE SAUSSURE, “Capítulo III. Objeto de la lingüística”, *Curso de lingüística general*. México: Fontamara, 1994. pp. 35-41.

como su palabra a la Palabra. De alguna forma gana su derecho de independencia para significar. Cada poeta posee su propio hablar. José Carlos Becerra desarrolla una poesía y una poética que, como los espejos, se enfrentan, se fusionan en las mismas imágenes. El versículo poético es también una porción de significado que habla de la lengua; una porción que ejecuta, en un momento dado, el poeta. Su ritmo es la puesta en marcha de ese pensamiento particular, de ese devenir del mundo de las palabras (el ritmo ideológico del versículo que se menciona en la nota 10).

El último poema y sección se titula *Ragtime*.³⁷ Éste se refiere a un ritmo y a una música hecha a partir de aquél. El poema es un ritmo del pensamiento poético particular que se refiere al pensamiento poético general.

- I Hablar, tal vez hablar en los devoramientos del alba, en las cenizas frías,
en las constancias que no habrá de leer nadie;
- II hablar en el mismo espacio de una voz que no llegó hasta estas palabras,
que se perdió en el ruido de una frase como ésta;
- III hablar donde respira aquello que ocultamos,

³⁷ El Rag-time, según el *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary* –y en paráfrasis mía–, se caracteriza por una fuerte sincopación en la melodía cuyo acompañamiento acompasado es regular y acentuado. La melodía baja de intensidad pero el ritmo se acentúa por la disminución. p. 972. De acuerdo al *Diccionario Enciclopédico Quillet*, Ragtime es “un estilo de ejecución pianística imperante en la música norteamericana antes de 1920 y de origen afroamericano; de un estilo más homogéneo que el jazz o el swing, tiempo animado y compás binario simple. En San Luis deriva de los bailes sociales y en Nueva Orleans los rag-time son los precursores del jazz.” Tomo VII, p. 421.

crímenes que cometieron por nosotros los hombres de
otra historia,
la otra historia de nosotros mismos.

(*Ragtime*, 131)

El habla es la parte física y activa de todo el sistema lingüístico y el motivo de reflexión que enlaza cada versículo de la estrofa anterior. El verbo hablar es metalingüístico y poético porque hace ser al poeta y al mundo. Entre él y el mundo que refiere, entre su palabra y la vida del poeta concebida como *continuum* verbal hay un proceso de alejamiento cuyo objetivo es hacer de la palabra un acto creativo de segundo orden con respecto a la lengua.

El lenguaje mismo posee y es poseído por la dinámica de la ficción. Hablar bien a uno mismo o a otro es —en el sentido más desnudo y riguroso de esta insondable banalidad— inventar, reinventar, el ser y el mundo. La verdad expresada es ontológicamente y lógicamente, “ficción verdadera”, donde la etimología de “ficción” nos remite de forma inmediata a la de “hacer”.³⁸

El primer versículo de *Ragtime* así lo plantea: hablar en circunstancias vitales, en la indeterminación del amanecer, fenómeno entre la noche y el día; con las “cenizas frías” de donde renacerá el poema, donde el poeta (afirma adelante) se quema los dedos al escribir, cuando el mundo comienza a ser palabra, en el sitio y el tiempo en donde todo es inventado y reinventado. Desde el principio el mundo fue verbo porque fue hablado. El segundo sigue un paralelismo semántico y

³⁸ STEINER, *Presencias reales*, 78.

ciertamente sintáctico por el verbo hablar en posición inicial. Dice más claramente el proceso de representación que una porción del sistema lingüístico hace del *continuum* verbal: "hablar en el mismo espacio de una voz que no llegó hasta estas palabras". En el desprendimiento y alejamiento de las palabras hay una continuidad del sistema, con el hecho de hablar de sí mismo, como una pauta o una especie de superficie para el espejo dentro de un marco determinado, es decir, la frase "hablar en el mismo espacio de una voz", misma que se oculta sintácticamente al siguiente momento, pero que semánticamente permanece y el sentido del versículo se completa (dicho ocultamiento del significado queda entre corchetes para hacerlo representación): "[hablar en el mismo espacio de una voz] que se perdió en el ruido de una frase como ésta". El juego de representaciones se define como: "estas palabras" que se desprenden de "aquellas palabras" y que a la manera de los espejos "éstas" se vuelven contra "aquéllas" para reflejarlas. Pero tal distanciamiento es necesario para la creación poética. La coincidencia de los dos lados de las palabras, "aquéllas" y "éstas", no son iguales, esa es también una condición primordial de la creación poética, las imágenes de una y otra nunca son idénticas. Lo importante es que haya un desplazamiento, que una imagen tenga una trayectoria y que en el avance se vaya transformando en otra.

Las palabras-espejo ponen al poeta frente a "los hombres de otra historia, la otra historia de nosotros mismos". El

versículo poético contiene en parte una auto-representación. Con el lenguaje el poeta dialoga con los otros que son él mismo; por ello es que la función metalingüística pasa a ser metapoética. En términos del poema –con George Steiner: “el lenguaje mismo posee y es poseído por la dinámica de la ficción...” La verdad poética expresada es, ontológicamente y lógicamente “ficción verdadera”.

La pérdida y el ocultamiento, o la diferencia, entre “ésta” y “aquella” palabras entraña el proceso del versículo poético. Puede que sea el mismo espacio verbal de una voz, pero en su ir más allá implica que el eje del tiempo convierte a “aquel” espacio en otro, “este” espacio. Y en esta metamorfosis de la palabra, la primera muere porque es irrepetible como el instante; queda inexorablemente oculta, aunque se intente su resurrección. “Hablar –en el tercer versículo, se ha convertido en el espacio– donde respira aquello que ocultamos”.

El espejo desprendido no puede revelar más que una parte de la imagen original que ocupaba. El vacío es ocupado por nuevos significados. Este poema sigue, como el fragmento citado de San Juan, un movimiento donde alternan versículos metalingüísticos y no metalingüísticos o que al menos han perdido la huella estrictamente autorreferencial: “[aquello que ocultamos] crímenes que cometieron por nosotros los hombres de otra historia, la otra historia de nosotros mismos.” El conjunto de palabras-espejo tienen, luego de su desprendimiento, un significado autónomo, es otra historia la que refieren; su deber

con el mundo anterior, con su espejo original, se desvanece y adquieren nuevo sentido, reflejar aquello es ser otras. El lenguaje adquiere una segunda dimensión:

y luego —en palabras de Valéry— esos discursos tan diferentes de los discursos ordinarios que son los versos, que están extrañamente ordenados, que no responden a ninguna necesidad, *sino es en la necesidad que deben crear ellos mismos*; que nunca hablan más que de cosas ausentes profundamente y secretamente sentidas; extraños discursos, que parecen hechos por otro personaje que el que los dice, y dirigirse a *otro* que el que escucha. En suma, es un *lenguaje dentro de un lenguaje*.³⁹

El versículo poético es ese lenguaje segundo, como un sistema interno dentro de un sistema total, que se refiere al lenguaje primero. En la siguiente estrofa llegamos, luego de pasar por varios versículos no metalingüísticos, hasta los siguientes: “He aquí mi parte en este festín de polvo...”. El eco de la representación lingüística que hace el versículo es algo como polvo eres y en polvo te convertirás; la palabra te hizo y por ella sabes que la vida es un “festín de polvo”, o de aquellas palabras que mueren y que con estas palabras lo dicen.

El desprendimiento conlleva continuidades y variaciones, ocultamientos y revelaciones. El habla ejecutada que se vuelve contra la lengua sistematizada implica ciertos paralelismos semánticos y sintácticos, involucrados en un juego de ausencias y apariciones. Así prosigue el poema (usaré

³⁹ VALÉRY, 84.

paréntesis para representar las porciones verbales elididas, sobre todo aquellas que son sintácticas, ya que las semánticas continúan en cierta forma y son las que dan lugar a la creación de variaciones de significado):

(He aquí mi parte en...)
esta llamarada donde me quemó los dedos al escribir
dudando de lo que digo,
(he aquí mi parte... en esta llamarada donde me quemó
los dedos al escribir)
temblando por no hundirme en el sopor de ciertas palabras
que me llegan al cuello. (Ragtime, 131)

El ahogamiento simbólico provocado por el flujo de palabras, por los ríos verbales, que “llegan al cuello” es fundamental. La muerte de quienes fuimos en el pasado y de aquellas palabras, abre el espacio para la resurrección de otro yo y de estas palabras. Lo que también representa la ruptura del contrato (social con la comunidad de hablantes –como dice Saussure– que construye el código) que el lenguaje establece con el mundo. Las metáforas de la muerte y el olvido se conjugan.

Todo el libro está construido con estos procedimientos generales. Lo dicho hasta aquí es el marco de referencia para el análisis de algunas particularidades. Lo que propongo es una forma de lectura con base en las posibilidades propias del versículo que he descrito, pero como una red compleja en que se traman tales características, unas veces explícitas, otras

implícitas, más aquellas indeterminaciones necesarias para una lectura poética y origen de otras investigaciones.

En toda la obra de *Relación de los hechos* José Carlos Becerra escribe versículos poéticos, unidades significativas que son una relación de los hechos del lenguaje, de la escritura y del habla, de la ausencia y de la presencia del Verbo, del olvido y del recuerdo verbales; lenguaje poético dentro del lenguaje universal, que alternan con versículos de significados otros, que se fugan del sentido metalingüístico o al menos se ocultan parcialmente de él. La conciencia formal tan precisa en cuanto a desarrollo poético de un estilo, en las propias palabras del poeta, son de gran ayuda para corroborar la sujeción orgánica de los poemas de su libro. Pero toca a su versículo poético un descenso todavía más profundo, hacia los fenómenos imperceptibles más allá de las palabras, al interior del cuerpo, como "el herbazal de la sangre." Ahora la voz poética lleva en su flujo la experiencia inmediata de la parte del lenguaje que corresponde a la psique. La obra entra en un juego de correspondencias de la vida, por llamarla, interior.

CAPÍTULO II

2 ACOPLAMIENTO FORMA-SUSTANCIA EN RELACIÓN DE LOS HECHOS

A LA METÁFORA FORMAL de “ríos de palabras” como núcleo de reflexión se le puede añadir el complemento adnominal de sustancia “de la imaginación” (como la información periférica que completa al núcleo, de acuerdo a la ley funcional del versículo); con lo anterior se le adjudica ya, “una realidad mental u ontológica”¹ que las palabras convierten en materia, la cual emerge al plano de la expresión, y que sin ellas sería, material simplemente ininteligible.

Podemos ir creando imágenes más complejas agregando nuevos complementos al núcleo de reflexión formal, para entender el funcionamiento del versículo poético y su extensión sintagmática en la página. A “ríos de palabras” se van agregando partículas sintácticas y semánticas, con ello vemos

¹ No se trata de profundizar en los términos estrictamente lingüísticos sino de crear un marco teórico en que se concibe el versículo poético como praxis de la lengua. Cohen, la fuente de la cita, parte de estos supuestos teóricos para profundizar en el análisis de la obra de algunos poetas franceses. Para este caso sigo el mismo procedimiento. Aclaro que la definición de sustancia citada es de Hjelmslev, y se refiere a la sustancia del contenido. La forma del contenido “es –comenta– esta misma realidad tal como se halla estructurada por la expresión.” COHEN, 28.

al núcleo extendiéndose porque va poetizando lo que toca en su continuidad por las frases; va profundizando en la imaginación en correspondencia con la complejidad de las imágenes generadas. Encuentra zonas ocultas y nuevas iluminaciones del ser interior.² La información agregada son variaciones de la imagen nuclear, por ejemplo: los *ríos de palabras* de la imaginación/ aquellos ríos que fluyen en la memoria/ las profundas palabras que el recuerdo despierta/ las imágenes que la sangre levanta al infinito/ estos espejos con que miro tu imagen en las palabras escritas... Así el versículo va creciendo hasta que el genio del poeta lo completa, decidiendo intuitivamente sus límites.

Si la estructura del signo lingüístico (de Saussure) la ampliamos hasta convertirla en una macro-estructura, la entidad formal, el versículo, se fusiona con la entidad sustancial, la imaginación como contenido mental; entonces, los ríos de palabras de la imaginación son una representación del significante y el significado (de la expresión y el contenido) con sus respectivas forma y sustancia, acoplados, ya como producto, y acoplándose, ya como proceso artístico en el que

² 1967 es el año de aparición de *Relación de los hechos*. En un sistema de oposiciones de aquella época, esta obra no se inscribe plenamente en las orillas de la poesía social (como la creada por el grupo de *La espiga amotinada*) o la poesía conceptual; tampoco se ajusta a la poesía coloquial ni a la neobarroca. Acaso oscila entre unos u otros movimientos y comparte algunos rasgos. Los contenidos dispersos se unifican (como se verá más adelante) en el discurso poético gracias al ritmo y al montaje. José Carlos desarrolló en todo momento una poética personal de acuerdo a las intenciones y motivos señalados a lo largo de este trabajo.

los elementos cifrados se organizan de acuerdo a una intención creativa determinada. La unidad de significado se va transformando en la medida que los significantes se adhieren a ella, pero el significado por continuidad y variación prosigue rítmicamente; esto es, trasciende su frase inicial a las sucesivas.

José Carlos Becerra reconoce la profunda naturaleza lingüística de su ser interior (identificado por el momento con alma o espíritu indistintamente), el cual se manifiesta en los signos escritos. Sus poemas son un flujo reflexivo y caudaloso, conversacional e introspectivo, que se desplaza linealmente con una cadencia de imágenes condensadas, como un pulso sonoro-semántico de aguas profundas. La sustancia mental tiene una manera de exteriorizarse y formarse gracias al versículo poético.

2. 1 El versículo poético: la representación idónea de la resurrección del olvido

La voluntad de estilo (de la nota 1 del capítulo anterior) como problema de búsqueda formal, se convierte en último término en una voluntad de representación literaria de algunos fenómenos de la psique. El versículo es la forma poética en que

se vuelven a presentar experiencias primeras de la infancia (de su natal Tabasco) y la juventud temprana (de recién llegado a la Ciudad de México), desde la perspectiva distante y novedosa de la toma de conciencia de la profundidad individual. Algunos poemas hacen las veces de reinvencción del pasado así como la poesía, de la ejecución de la memoria.

“He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido” es el primero de los fenómenos de interiorización que trataremos. La memoria es uno de los procedimientos mentales cuya realización y manifestación es, en sí, un procedimiento similar al versículo. Ambos comparten una naturaleza creadora como representación, una forma que se realiza en su proceso y un transcurrir en el tiempo de la mente como acto de imaginación. La memoria y el versículo son elementos de la psique poética de José Carlos Becerra; son partes que se acoplan en su interior, pero surgen al momento en que la mano los traza sobre la página. Correlatos de la escritura, los dos procedimientos se entrecruzan en la misma vivencia poética. Sus significados se representan mutuamente en un eco interminable.³

³ La semejanza determinada por la escritura hace de estos procedimientos una experiencia matizada por la teoría fenomenológica que, en el juego de representaciones –con Gadamer, cuando explica el valor de las “vivencias”– se entiende porque su verdadero ser, su esencia, es un “proceso largo”, duraderas porque son reelaboradas constantemente, “en ello estriba su valor además de su contenido experimentado originalmente... [resultan] inagotables para la determinación comprensiva de su significado... [añade] Cuando algo posee como determinación óptica el ser expresión de una vivencia, tampoco será posible comprenderlo en

La trayectoria crítica desde los versículos bíblicos y de la teoría literaria, prosigue su ruta hacia el interior de la conciencia individual, ya que *Relación de los hechos* es, en términos metafóricos, descender hasta el ser profundo del yo poético. La forma-proceso de la obra resulta análoga a la introspección (mirar hacia adentro, de acuerdo a su etimología latina) "la propia observación interior, esto es, la observación que el yo hace de sus propios estados internos;⁴ es decir, el alma haciendo un examen de sí misma desde el presente de la palabra escrita hasta el pasado convertido en memoria, lo cual no es otra cosa que la reobservación consciente, a la manera de una decodificación, de los hechos sucedidos tiempo atrás.

La memoria es el proceso mental mediante el cual se almacena todo tipo de información.⁵ Es un mundo de imágenes, sensaciones y experiencias, en estado latente, que pueden ser actualizadas por el poema, que a su vez es la representación

su significado si no es en una vivencia." GADAMER, 104-108. Adelante (en el capítulo 4) se profundiza en la experiencia fenomenológica de la escritura.

⁴ Nicola ABBAGNANO, *Diccionario de filosofía*. México: FCE, 1996. p. 698.

⁵ La memoria es una noción que atañe a varias disciplinas de conocimiento, por lo tanto los límites teóricos pueden no ser muy claros. Sin embargo toca a la psicología su definición más general como la forma en que se procesa la información entrante de los registros sensoriales. "Capacidad para recordar lo que hemos experimentado, imaginado o aprendido". El modelo más reciente de procesamiento de la información está basado "en la computadora; con él se describe la forma en que el ser humano codifica, guarda y recupera la información." Charles G. MORRIS y Albert A. MAISTO, "La memoria", *Psicología*. México: Pearsons Educación, 2001. p. 226.

del rompimiento del pasado como olvido absoluto. El versículo y la memoria requieren procedimientos de almacenamiento y de recuperación de contenidos. Ambos hacen surgir o reproducen aquello que se ha vivido. Las palabras anulan la distancia cronológica de los hechos objetivos; disuelven la sucesión lógica de la historia personal.

La poesía se convierte en algo similar a la memoria del mito; sólo que se refiere al mito exclusivo que vive el poeta en su interior. Cada poema es la actualización de un misterio individual y no del ritual para todos los hombres. Sin embargo, no es la fascinación del ritual actualizado lo que provoca la escritura de José Carlos Becerra, sino la profundidad del alma humana, la naturaleza misteriosa de la mente en el acto de recordar y lo extraordinario de la otra realidad de los hechos: lo que está a punto de regresar a la superficie de la contemplación, lo que empieza a producirse, un instante de paisaje, una ráfaga de lenguaje, un soplo de recuerdos.

El versículo poético de *Relación de los hechos*, como una metamorfosis del verso y de la prosa, es ante todo, una forma idónea para la imaginación individual. Su unidad responde al propósito de lograr un sentido, una trayectoria constructiva de imágenes interiores (acaso el tema general del libro): representar la resurrección del olvido y con ello la generación de significados. Con el poema *Betania* vemos que el primer versículo hace referencia a una resurrección provocada por un acto carnal: "He tocado esta carne..."; el segundo es un paso

hacia la interiorización: "La sangre también recuerda..."; el tercero es una alusión al paisaje temporal: "El cielo de este día es otra vaga historia". La complejidad de cada unidad varía. La intensidad y la ambigüedad del primero poco a poco se diluyen y los dos subsiguientes continúan parcialmente el sentido de partida. Los más complejos son los que aluden, en principio, a hechos del pasado, ya que la dirección primaria de la resurrección es desde lo que ha sido, pero es el presente imaginado lo que se superpone a todo. El pasado se reconcilia de alguna manera con el presente; una parte indefinida y dispersa de aquel regresa y adquiere unidad. La acción así referida es expresada en pretérito perfecto bajo una estructura antitética: la acción se ha llevado a cabo: "He tocado... y no he hallado..."

La tensión poética de varios momentos del libro se logra en la fusión de conceptos contrarios como lo son "recuerdo" (resurrección) y "olvido". Es una especie de oxímoron a gran escala, en la sintaxis y en el pensamiento. Términos que no se anulan sino que adquieren mayor fuerza desde un extremo distante a otro porque se complementan. En la traslación del sentido, la resurrección ha sido parcial y lo más importante no es que algo haya resucitado sino el proceso mismo de la resurrección. Por lo tanto, el olvido tampoco ha sido total, pues el acto mismo de olvidar implica, en el otro extremo, la posibilidad de recordar (ir y volver, morir y renacer). Este procedimiento de referirse más a las posibilidades de la

recreación misma que a lo recreado es el tema y el motivo de buena parte de los poemas. Por ello el nombre de *Lázaro*, en esta primera estrofa, no es requerido. El primer plano es para el acto en sí de la resurrección; lo que ha resucitado en concreto, es supeditado como tema al acto puro de resucitar.

La "carne tocada" entonces adquiere un significado imprevisto y va más allá del acto que refiere como caricia. Tocarse es asimilarse: percibirse, y en una extensión hacia el mito interior de reactualización de una creación, reconciliarse, primero con los otros que son él mismo, segundo con aquellos que han contribuido a ocupar los espacios de su memoria, como "aquella mujer", en tercer término con los lugares como "aquellos parques". En su poesía, el poeta hace manifiesta la importancia de la distancia temporal con respecto a algunos hechos; como una variación del desprendimiento de las palabras-espejo que se vuelven contra una realidad original, lo cual resulta condición primigenia de la creación poética.

El espacio de la memoria abarca todos los instantes pero convierte el tiempo en un espacio abierto para la escritura. Uno de los objetivos de su palabra es la anulación del olvido. No hay reto mayor ante el desvanecimiento de las impresiones que el poema, la palabra que nace de la ausencia. Sin embargo, entre este diálogo de olvido y resurrección están los significados de la poesía; esto es primordial para la pauta rítmica. El hecho de guardar información es una herramienta primaria para la codificación y lo es en mayor medida para el desciframiento; es

una de las formas representativas por las que hablar es hablar del mundo lingüístico, como una tautología de la esencia verbal del hombre. Esas distancias entre “aquellas” y “estas” palabras son necesarias para la inserción de nuevos significados; el medio para también reconciliar los hechos y, en su fluir, transformar todo en una realidad poética en sí misma.

La memoria interviene porque va articulando los elementos del poema. Es necesario retener una imagen parcial para poder pasar a la siguiente: tocar la carne es el presente que echa a andar el tiempo; el olvido es la condición de la resurrección. Sólo entonces la segunda línea de la estrofa: “ni otra vehemencia que aquella de los labios pegados a la noche,” tiene significación plena, porque se ha guardado ya la imagen anterior: “He tocado esta carne y no he hallado... otra resurrección que el olvido”. Aquí operan la continuidad y la variación de una imagen en las siguientes.

El sentido del diálogo entre memoria y olvido crea una imagen compleja que se va extendiendo en la página, con la sucesión de las líneas, y va profundizando simultáneamente hacia el interior del poeta. El núcleo del versículo poético se va extendiendo a la manera de las ondas que se expanden en el agua al dejar caer una gota. La primera onda posee su significado, es una imagen completa, pero en cada onda subsiguiente, la imagen y el sentido se van extendiendo, se van auto-generando: “He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido”; en el siguiente momento la imagen

se desplaza con su continuidad y su variación “He tocado esta carne y no he hallado... otra vehemencia que aquella de los labios pegados a la noche. Cuando llegamos a la tercera línea la imagen se convierte en: “He tocado esta carne y no he hallado... otra vehemencia que aquella de los labios pegados... (“a la noche”, es parte del olvido y entonces surge el nuevo complemento) a la obscuridad besada de los cuerpos.” En la cuarta línea el sentido anuncia: “He tocado esta carne y no he hallado... otra vehemencia que aquella de los labios pegados... a las palabras dichas para que las bocas resistan el hierro nocturno.” Como vemos, la primera imagen se va transformando pero su huella perdura porque se reelabora una y otra vez, dado que su significado es inagotable.

La distancia que se abre entre una línea y otra que por lo general son de mayor alcance con respecto al verso libre, es lo que posibilita la creación de las siguientes líneas del versículo. La mayor cantidad de material verbal permite separar las partes que funcionarán en las siguientes imágenes ya sea como continuidad o variación. Se trata de una yuxtaposición sí, pero parcial. Lo que queda en la memoria es la continuidad de la imagen que se proyecta a la que sigue; lo que se olvida es lo que abre el espacio para la variación que surge en la siguiente,⁶

⁶ El olvido como condición de la creación es fundamental para el versículo. Nietzsche –recuerda Gadamer– lo considera una condición de la vida del espíritu. “Sólo por el olvido obtiene el espíritu la posibilidad de su total renovación, la capacidad de verlo todo con ojos nuevos, de manera que lo que es de antiguo familiar se funda con lo recién percibido en una unidad

y así el versículo está compuesto por autogeneración de líneas con significados dialogando y estableciendo relaciones rítmicas entre la continuidad y la variación. Los versículos XVI y XVII siguen, agrupados en una misma estrofa:

- XVI 1 Estos ojos de amor que me llevan se han abierto también
en los ríos,
2 en las arenas lavadas como alguien que pone en orden
sus recuerdos y luego se marcha.
- XVII 1 Ríos que se levantan en silencio para abrirle la puerta al
océano
2 al océano que entra sacudiendo los retratos y las
apariciones,
3 los lechos y sus consecuencias de sangre o de nieve.
(*Betania*, 72)

En la imaginación se lee, sustituyendo la parte olvidada por puntos suspensivos (igual que en el caso anterior): versículo XVI, 1er momento, “Estos ojos de amor que me llevan se han abierto también en los ríos; 2º momento, “Estos ojos de amor que me llevan se han abierto también (...) en las arenas lavadas como alguien que pone en orden sus recuerdos y luego se marcha”; versículo XVII, 1er momento, los ojos de amor en su trayectoria de “Ríos que se levantan en silencio para abrirle la puerta al océano (...) que entra sacudiendo los retratos y las apariciones”; 2º momento, “Ríos que se levantan en silencio para abrirle la puerta al océano (...) que entra sacudiendo (...) los lechos y sus consecuencias de sangre o de nieve.” Este

de muchos estratos.” GADAMER, 45. José Carlos lo convierte en procedimiento poético.

procedimiento es recurrente a lo largo de la obra: una imagen da inicio, en la siguiente una parte pertenece ya a la memoria y otra parte al olvido, esta última es remplazada por otra que completa la primera aportándole nueva información, y así sucesivamente pasa a la siguiente, hasta el cambio de versículo o de estrofa.

La memoria como proceso es una representación y, por lo mismo, una recreación de lo que ha sido; el versículo como un procedimiento de acumulación de información es la resurrección de lo que el poeta ha vivido en hechos de palabras. Presencia y ausencia se conjugan como nacimiento y memoria, muerte y olvido, resurrección y recuerdo. Esta pauta de escritura representa a las palabras-espejo en su desplazamiento por el *continuum* verbal de la vida del poeta. Un versículo es una porción de la imagen que refleja con las palabras, pero que al pasar a la siguiente retiene una parte y olvida otra y, al pasar a la siguiente, conforma el proceso, retiene y olvida, ilumina y oculta y así sucesivamente.

Veamos otro análisis de cuatro versículos. Primero escritos tal y como aparecen en el libro (La numeración de versículos y líneas poéticas corresponde sólo al análisis, ya que son fragmentos intermedios, su numeración con respecto al poema completo sería distinta); luego aparecen como momentos de lectura con múltiples posibilidades de asociación de los elementos en una estructuración que se complica, indicado por letras a manera de incisos, con sus porciones de memoria entre

paréntesis y de olvido sustituidos por puntos suspensivos. Cada versículo contiene varias posibilidades de asociación semántica y sintáctica (a la manera de una obra abierta, tema tratado con mayor detenimiento en el capítulo V), para hacerlo más claro lo indico con una numeración ordinal.

- I 1 He aquí este ejercicio alrededor de la vehemencia,
- 2 la obstinación inconfundible de los primeros temblores,
- II 1 soñando un rostro, soñando un rostro como una bella anticipación de la noche,
- 2 como una descarga del abismo de la belleza,
- 3 tal vez como símbolo de un mundo que busca el amor, la apariencia intermedia entre lo humano y lo espejo.
- III 1 Soñar así, mirar, sentir el paso de las aguas por los espejos, por las palabras que vamos diciendo,
- 2 por la caricia, cuando a las manos les nacen alas con forma de preguntas;
- IV 1 soñar así por las bocas buscándose,
- V 1 ¿acaso eres tú esta mujer que beso? ¿Acaso eres tú?
(*Espacio virtual*, 77)

- 1º a He aquí este ejercicio alrededor de la vehemencia, la obstinación inconfundible de los primeros temblores,
- 1º b (He aquí...) la obstinación inconfundible de los primeros temblores,
- 1º c (He aquí este ejercicio alrededor de...) la obstinación inconfundible de los primeros temblores,
- 2º a soñando un rostro, soñando un rostro como una bella anticipación de la noche,
- 2º b (soñando un rostro... (soñando un rostro)...) como una descarga del abismo de la belleza,
- 2º c (soñando un rostro...) tal vez como símbolo de un mundo que busca el amor, la apariencia intermedia entre lo humano y lo espejo.
- 2º d (soñar un rostro... tal vez como símbolo de un mundo que busca...) la apariencia entre lo humano y lo espejo.

- 3º a Soñar así, mirar, sentir el paso de las aguas por los espejos, por las palabras que vamos diciendo,
- 3º b (Soñar así... (sentir el paso de las aguas)...) por las palabras que vamos diciendo
- 3º c (Soñar así... (sentir el paso de las aguas)...) por la caricia, cuando a las manos les nacen alas con forma de preguntas;
- 4º a soñar así, por las bocas buscándose,
- 4º b soñar así (sentir el paso de las aguas...) por las bocas buscándose,

- 5º a ¿acaso eres tú esta mujer que beso? ¿Acaso eres tú?"
- 5º b ¿acaso eres tú esta mujer que beso? ¿Acaso eres tú... (esta mujer que beso)?

La complejidad de las imágenes se refleja en las múltiples posibilidades de asociación de unas frases con otras. Cada versículo se regenera a la vez que profundiza al interior de sí mismo y de la psique poética, como si el núcleo semántico cayera al agua, generando sus propios complementos en cada onda sucesiva, a la vez que viajando al interior de las aguas; a mayor profundidad mayor extensión de las ondas en la superficie. El límite es marcado cuando el poeta siente que las burbujas de significado han salido a la superficie, es decir que estallan en la página abriendo todo su potencial significativo. Es un proceso cuyo producto no es otro que su ir construyéndose: la forma que va en movimiento hacia su origen y hacia su realización. Cada poema es una experiencia que se compone de múltiples procesos al interior de sí mismo como unidad. Acto seguido se exploran algunos aspectos que aportan sentido a la experiencia total de representación de *Relación de los hechos*.

2.2 La desacralización del versículo

La creación poética de José Carlos Becerra va hacia la génesis de su propia forma poética, hasta el momento en que la impresión lingüística va construyendo la estructura esencial del poema. Paralelamente a la construcción de la forma, como una serie de fenómenos al interior del poema, se ha hecho referencia, en términos muy generales, al interior del poeta como la manifestación de la psique. Psique (del griego *psijé*, soplo), alma (del latín *anima*, soplo o aliento vital y correspondiente del griego *psijé*), espíritu (derivación del latín *spiritus*, también soplo), son términos equivalentes no por sus definiciones teóricas (en la filosofía, en la religión o la psicología) sino en tanto que palabras de identificación del ser interior, como opuesto a lo material o el ser del cuerpo.⁷ Al

⁷ La equivalencia puede considerarse una imprecisión, sin embargo, no pretendo definir con exactitud los límites entre los significados de alma, psique o espíritu, sino por el contrario homologarlos por ciertas características afines; sobre todo cuando un término se usa para explicar el otro, dado lo problemático de cada definición teórica. Por ejemplo en el *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano para definir la noción de alma, se refiere primero "al principio de la vida, de la sensibilidad y de las actividades espirituales"; luego como "el conjunto de operaciones o de sucesos, precisamente los denominados 'psíquicos' o 'espirituales' como las manifestaciones de un principio autónomo." Para la noción de psique, simplemente refiere a la noción de alma o conciencia. Para espíritu como "el alma racional", también como el *pneuma* o soplo animador. Tratándose de conciencia dice de "una relación del alma consigo misma, de una relación intrínseca al hombre interior". ABBAGNANO, 33-196-442-971. Por su parte el *Diccionario de la Real Academia Española* dice de alma, "substancia espiritual e inmortal, capaz de entender, querer y sentir, que

margen de su etimología precisa, particularmente, ¿a qué fenómenos interiores me refiero, si pueden ser tantos y tan variados los procesos aludidos? Estamos ya dentro de esas aguas, dentro de la siguiente imagen:

Creo en lo oscuro de la materia pero su renombre no es oscuro;
Dios ha entrado en su tumba tranquilamente
porque cree en el poder de los hombres para despertarlo,
porque los hombres se anuncian a los otros
con una luz escarlata y colérica. (Betania, 72)

Los versículos anteriores hablan explícitamente de la ausencia de Dios que espera, por boca de los hombres, su resurrección, su despertar. Pero el poeta ya ha dicho que toda muerte, sea la del cuerpo, de las ideas, del mundo o de lo divino mismo, es inevitable; que la única resurrección posible es la del olvido, es decir que toda ausencia trae consigo un vacío en el interior y posteriormente una nueva presencia. Siguiendo el esquema de resurrección y olvido, podemos continuar con lo tratado en la primera parte, donde se determinan los rasgos del versículo poético, es decir, volvemos al problema de la desacralización del versículo como la representación de la naturaleza humana del *logos*, superpuesta a la anterior naturaleza divina. Y a la desacralización de la forma bíblica corresponde, en un sentido más profundo, una desacralización

informa al cuerpo humano y con él constituye la esencia del hombre." De psíquico, "relativo o perteneciente al alma." De espíritu, "ser inmaterial y dotado de razón; alma racional", también "don sobrenatural y gracia particular que Dios suele dar a algunas criaturas."

del espíritu que la anima. Aquel versículo entraña una presencia divina; el versículo poético, una ausencia de tal divinidad. Las palabras espejo del *continuum* verbal se desprenden para denotar el proceso de presencia una-ausencia-presencia otra.

El espacio vacío en el interior es tal vez una “oscura materia” (ausencia de luz iluminadora en palabras de San Juan) pero una oscuridad nombrada; el poeta cree en esa materia “espiritual” pero sabe que su volver a ser, su resurrección, no la duplica exactamente igual, sino que cuando su nombre emerge del olvido, “su renombre no es oscuro”. Volver a nombrar desde la profundidad interior lo convierte en otro. Llegamos así hasta una metátesis fundamental: el poeta encuentra su otro “yo” verbal que contiene y narra su propia historia, no un “yo” contenido en el curso de hechos objetivos. Es su palabra la que contiene a la Palabra; su versículo, al Versículo. La fe (tal como otros términos religiosos) se invierte. No es Dios el que puede resucitar al hombre sino el hombre el que puede resucitar a Dios, por ello “entra en su tumba tranquilamente, porque cree en el poder de los hombres para despertarlo”. Ahora él cree en el hombre que cree en sí mismo.

En algún momento del *continuum* verbal, bien sea por transición natural en su evolución como escritor, o por las multicitadas influencias de Lezama, Claudel o Perse, sintió el impulso de traspasar los límites de la prosa (como quedó explicado cuando hablamos de su método) para adentrarse en

la escritura de poemas; hubo una especie de impulso lírico⁸ por el lenguaje del yo que sustituyó al impulso narrativo; la autoexpresión de un fenómeno espiritual se superpuso al *logos* de los hechos exteriores. También implicó una traslación gradual desde un tipo de discurso literario a otro. Por lo tanto, el versículo se convirtió en la forma más libre y connatural para la expresión del ritmo interior del poeta y es a partir de la forma como proceso totalmente asimilada, la traslación misma, que configura un mundo poético.

Paralelamente, "el ritmo se desarrolló como una consecuencia de la necesidad de expresión: el verso se construye para dar cauce al torrente verbal de gran aliento que exige esa épica de interioridades".⁹ Ahí está la intención *versicular* en la profundización lírica (de acuerdo a una metáfora de verticalidad de lo objetivo a lo subjetivo) por un lado y el apego al encadenamiento semántico (con respecto a la horizontalidad, de la prosa que cambia de rumbo sin llegar estrictamente a convertirse en verso) por otro. Cada poema y

⁸ Por lírico entendamos en general "una actitud típica que corresponde a la enunciación (reservada al poeta) que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión de un estado de ánimo, de una emoción en que lo objetivo y subjetivo se han compenetrado, de un yo, de una interioridad anímica. En ella se vuelca lo que se siente... En principio la poesía lírica no narra ni describe. Las narraciones o descripciones que en apariencia puedan hallarse en un poema lírico, se subordinan totalmente a la necesidad de expresión de la subjetividad, y cumplen una función connotativa". BERISTÁIN, "Género", 236.

⁹ Este descubrimiento es parte de un trabajo que trata de desentrañar, desde esa extraña profundidad creativa, los aspectos rítmicos y musicales de la poesía de José Carlos. GODOY, GORDON (comp.), 299.

cada línea poética denotan una construcción de sentido, un acoplamiento entre el querer decir y el cómo decirlo; una fusión entre los límites interiores (significados) y exteriores (significantes) de la mirada, entre el pensamiento y la escritura. Esta forma hace las veces del ritmo interior:

Ahora esta palabra, esta diferencia casual de la palabra
ante sí misma,
esta marca, esta cicatriz en la forma del amor, en el hueso
del sueño, en las frases trazadas al mismo ritmo
con que los hombres antiguos levantaban sus templos
y elegían sus armas. (Adiestramiento, 74)

La “épica de interioridades” y el versículo poético entrañan una serie de metamorfosis de discursos literarios así como de los contenidos de los géneros. Tradicionalmente la épica se refiere al género literario en donde predomina el mundo exterior al autor;¹⁰ por sus ríos de palabras transcurre una sucesión de acontecimientos. Existe un sustento narrativo de hechos de un espacio y época determinados. Es una gestación heroica de una nación primitiva. El poema épico aglutina una serie de sucesos dispersos bajo una idea de fundación; el héroe cohesiona las acciones bajo un mismo título, acaso el de su nombre o el del nombre de un territorio. El héroe del versículo

¹⁰ Por la épica entendamos que “cuenta y describe objetivamente algo que posee existencia propia fuera del narrador/autor, ya que en ella el yo se sitúa frente al tú y lo capta y lo expresa, pues arranca de un gesto indicador, que muestra el mundo, ¡he aquí!, luego es la expresión de lo que se contempla y, sobre todo, de lo que se ha contemplado en el pasado.” BERISTÁIN, 236.

poético de *Relación de los hechos* es el ser interior que hace una relación de hechos desde una profundidad no visible en una época y territorio determinados, sino desde la propia interioridad de su ser. Los contenidos épicos y líricos se entrecruzan para desarrollar una forma nueva. Es una relación épica de hechos en términos de una autoexpresión lírica. Anuncia José Carlos Becerra explícitamente:

He aquí esta mirada,
esta mirada nuevamente en las postrimerías de sí misma,
desplegada como un pabellón de guerra, como una lúcida
avanzada invernal. (Adestramiento, 73)

Aquí se reúnen las leyendas de piel titilante,
Las miradas donde aparece la arena movediza que está
a la mitad de todo recuerdo;
porque ahora miro las extensiones del mito
y no encuentro otra respuesta ni otra distancia que el
llanto. (Declaración de otoño, 75)

Y yo extendiendo palabras sobre mis propias yerbas,
yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando
poco a poco historia,

sonidos arrancados a ellas misma como confesiones
brutales. (Rueda nocturna, 80)

Si miramos hacia atrás, vemos que en el versículo poético el paralelismo ideológico, "esta palabra, esta diferencia casual de la palabra ante sí misma", del versículo bíblico se vuelve nevadura, "esta palabra... [se diversifica en] esta marca, esta cicatriz en la forma del amor, en el hueso del sueño". Esta metamorfosis, primero de la prosa y del verso, luego de la épica

y la lírica, por el contenido y por la disposición de las líneas poéticas, corresponde a una manifestación más bien de la psique poética, lugar de las mutaciones formales, de los contenidos, de los tipos de discursos literarios. Es “en las frases trazadas al mismo ritmo con que los hombres antiguos levantaban sus templos y elegían sus armas”, donde el héroe de la épica de interioridades no funda una nación sino un mundo de autoficción. La novedad del sentido retrotrae unas formas antiguas con las que se acopla, “lejos de constituir un progreso –hablando del versículo tal cual, con Jaimes Freyre– es una regresión al primitivismo, a la época que precedió en la poesía castellana a la *quadema vía*”.¹¹ Se trata de una regresión formal pero no de una copia idéntica. Lo importante es lo que continúa y más lo que varía.

La épica de interioridades tiene cierta correspondencia con el versículo desacralizado. De aquella lírica primitiva se advierten ciertos vestigios de una primera persona, del sujeto lírico que habla desde un “yo” subjetivo, contrario a la objetividad estricta de la épica, en la que los juglares no dejan señas de sí mismos. Algunas características generales son: “la asonancia y la métrica irregular. Ésta consiste en elaborar versos, guiándose principalmente por el oído, sin contar las sílabas con los dedos, y sin que esta cuenta sea llevada con

¹¹ JAIMES FREYRE, 242-243.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

mucho rigor.”¹² José Carlos Becerra desarrolla una épica de hechos interiores, los poemas dejan de ser narrativos, su historia no es la de las leyendas o de las historias, sino de tono individual; es, en cierto sentido, la narrativa del héroe interior bajo un entramado lírico.

Con el versículo bíblico también se trata de una forma antigua que vuelve para acoplarse a contenidos que propone el poeta, distintos de los originales, sólo que responde a un lirismo en términos de desacralización, ya que la idea de la presencia de Dios le era inherente. Es sagrado en tanto que tradición estrictamente teológica. El versículo poético es una posterioridad del versículo religioso, una metamorfosis del contenido porque se ha vaciado de religiosidad. Si es subsecuente, entonces es posible que el versículo bíblico tenga también un antecedente. Justamente el “antes de” o el “después de” son su cualidad desacralizada; el durante es su cualidad sacra, la duración de Dios en él. Cabe recordar que el origen del versículo tal cual (mencionado en la nota 11 de la primera parte) puede ser el ritmo ideológico de los pueblos antiguos, aquella manera de puntuar, de acomodar el texto en porciones de sentido. Podemos llamarlo versículo arquetípico

¹² Julio TORRI, “I La Edad Media”, *La literatura española*. México: FCE, 1964. p. 19. A parte de la irregularidad métrica sometida a la intuición del poeta, en la lírica primitiva cada verso, siguiendo la idea del paralelismo semántico que se diversifica, “va dividido en dos porciones no simétricas”, es decir que el paralelismo métrico también se diversifica. Antonio ALATORRE, “VII La consolidación del castellano”, *Los 1,001 años de la lengua española*. México: FCE, 1995. p. 116.

porque no es sagrado en tanto que todavía no se ha cargado de contenido religioso, estrictamente bíblico. De igual modo la regularidad métrica de la *quaderna vía* como modelo de la épica tiene su antecedente en la poesía juglaresca lírica. Por ello el versículo poético es una lírica de ausencias, tanto de Dios, como de dioses y héroes y una épica de presencias del mundo interior. Las palabras-espejo siguen reflejando diversas porciones de realidad verbal.

Otro rasgo de los versículos arquetípicos es que implican un cambio de percepción formal cuando son traducidos desde el metro exacto griego o latino, o desde otra lengua primitiva, al español actual, por la disposición irregular de la métrica de los versos (salvo los casos donde se hace una traducción ajustada a cierta medida silábica), por la formación de burbujas de significado como unidad y como parte estructural. Nuestro idioma no puede cuantificarse igual que aquellas lenguas clásicas. La cuantificación exacta de los pies métricos pasó a convertirse en una cuantificación digamos ideológica, o del sentido. Cuando se leen, por ejemplo, versiones versificadas de *La Odisea* o *La Ilíada*, dan la apariencia de una lectura más de versículos que de una métrica regular. La puntuación adquiere una obvedad por el sentido, por las unidades de significado. El ritmo es de nuevo ideológico. El mismo efecto se produce con *Las metamorfosis*, con algunos cantos del *Rig Veda* o el *Gilgamesh*. Vertidos a nuestro idioma son una apariencia formal; una metamorfosis de la versificación tradicional de pies

métricos de una lengua clásica, que al cambiar de idioma, la medida se vuelve cantidad del pensamiento, unidades de contenido semántico. Por ejemplo:

Aquel que todo lo ha visto hasta los confines del mundo,
aquel que todo lo ha vivido para enseñarlo a otros
propagará parte de su experiencia para el bien de cada uno.
Ha poseído la sabiduría y la ciencia del Universo,
ha descubierto el secreto de lo que estaba velado.
Aquel que tenía noticia de lo anterior al Diluvio
llevó a cabo un largo viaje fatigado y exhausto.
Todo su esfuerzo lo grabó en una estela de piedra.
De Uruk, protegido de bastiones, edificó los muros
Del Sagrado Enana el santuario puro.

(*Gilgamesh*)

El ánimo mueve a decir las formas mudadas a nuevos
cuerpos. ¡Dioses (pues vosotros también mudasteis aquellas),
alentad mis intentos, y, del primero origen del mundo,
el perpetuo carmen haced bajar a mis tiempos!
Antes del mar y las tierras y el cielo que todo lo cubre,
en el orbe entero, de la natura había un solo rostro
al cual dijeron caos: una mole muda y confusa
y nada sino peso inerte, allí mismo hacinadas
de las no bien adaptadas cosas las discordes semillas.

(*Metamorfosis*)¹³

Los fragmentos anteriores representan la antigua manera de puntuar *La Biblia* (de San Jerónimo, dicho anteriormente en la nota 13 del capítulo I) como una forma de estructurar el contenido de acuerdo con unidades de sentido delimitadas. Se trata de la segmentación de un todo. Es ya en nuestro idioma

¹³ ANÓNIMO, *Poema de Gilgamesh*. México: Ramón Llaca, 1996. OVIDIO, *Metamorfosis*. México: Dirección General de Publicaciones de la SEP, 1985.

una metamorfosis de aquella forma arquetípica del verso y de la prosa; la épica de los dioses antiguos. José Carlos Becerra toma tal manera de estructurar sus poemas como si se tratara de una forma definida por sí misma como por el contenido de la interiorización verbal del yo. Una forma que es ritmo, continuidad y variación; una forma que se autogenera línea a línea; que pasa de un tono colectivo a uno individual. Veamos un ejemplo de lo anterior:

Estoy aquí después de extraviar mi mejor ofrecimiento,
aquí la escondida aptitud del metal en que los dioses
antiguos
desnudaban la desgarradura del mundo,
el crimen como un acto fallido del amor,
la cicatriz invencible de la muerte, la vieja destreza
de los labios colectivos,
el llamado del mar, las señales del pájaro sepultado
en su vuelo...

Y este desafío verbal, este arranque del alma,
este cuerpo a cuerpo de la noche con la leyenda
mientras la oscuridad toma la forma de los árboles,
de los rostros entregados a las apariencias del beso:
aún este tiempo nos deja oír el mar,
el antiguo quejido de las playas como una humanidad
tolerada por el sueño de sus dioses
y por el golpe de puñal de sus mejores asesinos.

(*Ulises regresa*, 124-125)

Podemos establecer una línea histórica regresiva del versículo como forma y como cierto procedimiento del idioma poético, no tanto por su cronología sino por su contenido a partir de la forma como proceso de *Relación de los hechos*:

a) el versículo moderno, desacralizado, como la representación exterior de contenidos más bien psíquicos o del ser interior. La ausencia de Dios, un hueco de presencia, genera dos tipos de presencia nuevos: imágenes arquetípicas e imágenes psíquicas que ocupan el vacío;

b) el versículo bíblico que, originado por la boca de Dios, nace sagrado, transportado por la boca y la letra del hombre a los demás hombres es, sobre todo por el contenido religioso, una evocación de palabras sagradas;

c) el versículo arquetípico, como la narración de la fundación y el movimiento de los pueblos antiguos, las leyendas de los dioses y de los héroes, desacralizado en tanto que todavía no contiene al Dios bíblico; análogo al sentido de la lírica primitiva propia del idioma español.

En *Relación de los hechos* encontramos versículos poéticos que hacen el viaje regresivo. La obra se compone básicamente de versículos desacralizados, modernos y arquetípicos, es decir, sin presencia divina como lo sería la forma bíblica. El siguiente fragmento representa el recorrido, el proceso mencionado: presencia-primigenia/ desacralización /ausencia-presencia otra:

El sueño, eso que ya no puede ser sagrado,
porque no hay nada sagrado en la noche,
porque en el mar el cadáver de Odiseo navega a la deriva
los cabellos revueltos, la mirada usurpada por el agua.
(*Forma última*, 95)

La desacralización es una categoría que he empleado para denotar una metamorfosis: la ausencia de lo sagrado en el versículo (Dios en su tumba, en su sueño que es su muerte, porque cree en el poder de los hombres para despertarlo) lo cual genera una presencia nueva en los ríos de palabras: la aparición de una realidad onírica, de los fenómenos de la psique como génesis del libro, “el sueño, eso que ya no puede ser sagrado”, cualidad que ha adquirido el lenguaje en el flujo interior. La desacralización es, en *Relación de los hechos*, un espejo de palabras para mirar el pasado; es otra luz que recorre por igual las imágenes bíblicas y los relatos míticos, cuya forma antecedente de lo sagrado (bíblico) dotaba a los héroes de algún grado de sacralidad ya que interactuaban con los dioses, pertenecían a dos mundos conectados, lo divino y lo humano.¹⁴

Si tomamos tal procedimiento poético como categoría de análisis, vemos cómo la metamorfosis se hace múltiple, en el sentido de que también puede haber, en el versículo moderno, una segunda ausencia de lo sagrado porque los dioses y héroes antiguos no tienen ya presencia plena. Lo sagrado es, visto en retrospectiva, una presencia dual, de Dios en un caso y de dioses y héroes en otro (vivos, con plena presencia en la sociedad y en la mente de los individuos; vigentes en los

¹⁴ Octavio Paz menciona, cuando habla del origen del poema extenso, que: “las historias de los héroes son también las historias de los dioses y la historia de las relaciones entre los dos mundos, el heroico y el divino... Lo mítico y lo heroico se confunden: la materia épica es la gesta de los héroes y los héroes son seres divinos.” Octavio PAZ, “Poesía y modernidad”, *La otra voz*. México: Seix Barral, 1998. p.13.

fenómenos cotidianos). Lo desacralizado es así una especie de muerte, pero más bien una metamorfosis de esa vida pasada. Por lo mismo las imágenes que emergen del ser interior del poeta presentan esa cualidad otra, tanto de Dios como del héroe. En esas aguas donde aparece "el cadáver de Odiseo", en su resurrección en forma de olvido, de muerte. Tanto Odiseo como Dios son una presencia otra, lejos de lo sagrado mítico y lejos, en su metamorfosis, de lo sagrado religioso.

La "épica de interioridades" es como una desacralización de lo heroico y una consagración otra del héroe interior, del ser psíquico.¹⁵ El sueño representa tal vez la más profunda interiorización de la palabra a la vez que la mayor exteriorización de la psique, el despertar de símbolos interiores, "los cabellos revueltos, la mirada usurpada por el agua". A continuación cito otros ejemplos de versículos desacralizados que explícitamente se autorefieren (por la vida ego y logocéntrica del poeta, palabras-espejo que reflejan una porción vital):

Estoy en este parque donde los almendros

¹⁵ Es interesante confrontar esta idea con la siguiente: "el 'versículo', que aparece como la entrada inmemorial de la prosa en el verso, equivalente a la entrada del hombre en la religiosidad, mientras que 'el verso largo' lo veo como la salida contemporánea nuestra del verso hacia la prosa, equivalente al también contemporáneo abandono de la religiosidad". GONZÁLEZ PAGÉS, 179. Con José Carlos sí se puede hablar de la entrada de la prosa en el verso, en términos estrictamente formales; pero también de una ausencia de religiosidad. Ésto es una variación del versículo de *Relación de los hechos* como una metamorfosis del verso y de la prosa.

apenas sugieren la brisa, el tiempo de las hojas,
bajo este cielo encallado en la mañana
como una inmensa nave antigua —recuerdo
de otros dioses, de otros hombres
y de otras batallas. (La otra orilla, 80)

Como se trata de un fragmento que, aislado del poema, puede generar una ambigüedad grande hago las siguientes aclaraciones: cabe notar la primera persona del sujeto lírico en el verbo fundamental “estoy”, el héroe interior es más bien contemplativo; nave antigua es en su sentido arquitectónico, por la constante mención de los templos; en otras ocasiones escribe Dios en referencia directa a Jehová; usa mayúsculas si se trata de términos de absolutos; la constante idea de hombres y batallas antiguas; el mar es como la travesía por las palabras a manera de ríos, de flujo de agua.

Oh imágenes, descubrimientos reservados a la pasión...
la invención de los mares donde el viaje sostiene
los antiguos caminos de los hombres,
aguas donde los navegantes abandonan la brújula...
(Apariciones, 84)

y por tu desnudez pasan los templos antiguos,
las oraciones, los heridos de guerra y los cánticos
de guerra, los mares lejanos y también la vida posible
en otros planetas. (La mujer del cuadro, 93)

Todo yo me sorprende, todo yo me designo;
este descubrimiento es ventajoso, mis manos no existen,
existen mis guantes,
las aguas de la Historia me llegan a los labios,
me suben a los ojos,
son el caldo de cultivo apropiado para interrogar
dentro de él a Dios...
(El azar de las perforaciones, 123)

2. 2. 1 La desacralización como tono del versículo poético

¿Qué relación existe entre la desacralización y la "épica de interioridades", así como con la lírica de una presencia otra? La épica va dando nombres donde una comunidad lingüística se reconoce y se identifica; va trazando fronteras y parcelando el mundo geográfico y el ideológico. Por ejemplo, *La odisea*, continúa en la tradición oral el ser griego entre un oyente y otro; el cual está o no en ese territorio. Los cantares de gesta europeos fueron un mapa de regiones lingüísticas, donde una lengua aglutinaba un modo de ser, un modelo de conducta bajo los nombres de ciertos héroes. Sus paisajes son territorios reales, agrupados bajo una misma mirada. Tales poemas fueron como una conciencia colectiva de identificación.

La lírica antigua nombra con un lenguaje más profundo, donde una comunidad lingüística se desvanece, en términos de un lenguaje de superficies territoriales e ideológicas como la épica; pero, en esa profundidad se reencuentra como poseedora de la multiplicidad del yo. Sus poemas son una subconciencia. Sus paisajes no tienen parecido con paisajes geográficos reales. Sin embargo, al desvanecer fronteras concretas de lengua o de modos de ser objetivos, crea una vastedad de imágenes donde cada uno puede identificarse con algo más universal que un territorio geográfico, porque, en esa otra realidad cada individuo no ve otro espejo que el de sí

mismo. Es decir que todos los territorios de la psique son más universales en su profundidad. Las superficies que delimitan naciones se desvanecen en el mundo de la psique, ahí una sola nación de imágenes verbales emerge. La ensoñación poética convierte al ser interior en una presencia más total. La comunidad se agranda porque participa de la misma naturaleza, como si todos soñáramos en el mismo idioma (la poesía). Pero, paradójicamente, también esa profundidad onírica y esa universalidad psíquica, hacen de cada hombre una patria irrepetible, individual; se distingue de los otros porque *en sí mismo* resulta único, objetivamente indefinible. Se trata de un yo individual que todavía se dispersa más en el inconsciente.

El versículo bíblico comparte con la épica la idea de aglutinar en un idioma, bajo un conjunto de hábitos lingüísticos una comunidad religiosa, en un caso, y a una comunidad nacional en el otro. Con una mirada retrospectiva, las Sagradas Escrituras son una especie de épica religiosa, donde el héroe fundador es Dios. Cada religión posee sus fronteras, trata de delimitar su territorio ante las otras religiones; trata de conjuntar a los hombres en el nombre de su dios.

Si a partir de estos paradigmas se introducen cambios, podemos hallar una correspondencia entre el versículo poético y la épica de interioridades. Ambos hacen de la psique una presencia nueva. Lo moderno es una crítica en términos de negación de lo uno divinizado por la afirmación de lo otro psíquico: "He tocado esta carne y no he hallado otra

resurrección que el olvido”. La desacralización es una nueva sensibilidad verbal. Las palabras-espejo se desprenden para reflejar a distancia la realidad sagrada del versículo. Sin embargo el distanciamiento es cada vez mayor. La presencia sagrada se desvanece, su latido vital es cada vez más tenue, hasta que “no está al alcance del idioma abstracto el definir su cualidad propia, como no lo está tampoco el formular la de una sensación. Así, lo sagrado, aparece como una categoría de la sensibilidad.”¹⁶ Surge un vacío de lo trascendente del propio ser humano. Lo sagrado sólo queda en la memoria. La única resurrección es la del olvido. La lejanía de aquel recuerdo es ya un proceso de la psique. Su presencia es la que abrió el horizonte retrospectivo.

El versículo poético unifica una forma y sustancia verbales, palabras-espejo con las que el poeta busca reconocer su interior, en el contexto del problema del escritor consigo mismo y con su tiempo, como un problema del lenguaje.¹⁷ La desacralización es, por extensión, una gramática de la creación poética; una búsqueda de estilo, como la variación particular de organizar las palabras de una obra: como tocar la carne del

¹⁶ Lo sagrado aparece como un fenómeno indefinible verbalmente. José Carlos no se afana en definir su cualidad sino más bien su variación como fenómeno verbal. Es el lenguaje la meta-categoría que lo asimila a lo sensible. Pero el proceso de indeterminación proviene de una palabra, digamos, cargada de psiquismo, de una visión moderna que sirve de marco para vislumbrar el pasado. La cita es de: Roger CAILLOIS, “I Relaciones generales entre lo sagrado y lo profano”, *El hombre y lo sagrado*. México: FCE, 1996, p. 12.

¹⁷ Ver nota 31 del capítulo I. Esto es ya un tópico crítico en este trabajo.

poema y no hallar otra resurrección que el olvido (como mirar las extensiones del mito y no encontrar otra respuesta que el llanto). Olvido y llanto son fenómenos de la sensibilidad; ahora es ella la que entraña lo sagrado.

Uno de los aspectos fundamentales que contribuyen a la construcción formal es el tono, definido como:

la actitud del hablante hacia su tema y hacia su audiencia, y a veces hacia sí mismo. El término es, en estricto, una metáfora extraída del tono de la voz al hablar o cantar... el poeta depende de las palabras dispuestas sobre la página que hacen las veces de la expresividad de su propia voz; él escoge y arregla sus palabras hasta que el poema dicta al lector el tono deseado, con todo y las útiles modificaciones significativas.¹⁸

El tono es también una actitud del poeta ante su propio lenguaje aprendido y asimilado desde la infancia; una rebelión ante el versículo religioso. La desacralización es un tono propio de la poesía de *Relación de los hechos*, obra formada en su mayoría por versículos modernos. Su palabra toca otros terrenos de sensibilidad, partió hacia otra realidad. La actitud de todo poeta –en palabras de Marcel Raymond– que se considere moderno consiste en que posee: “Una sensibilidad nueva, infinitamente delicada, orientada hacia fenómenos que serían propios de una *metapsicología*, he aquí la facultad propia del poeta... ella puede ayudarle a encontrar nuevamente en el yo el

¹⁸ La cita es una traducción y paráfrasis mía de: Cleanth BROOKS and Robert PENN WARREN, “3 Tone”, *Understanding Poetry*. Orlando: HBJ, 1988. p. 112.

universo y a imaginar el sentido de éste.”¹⁹ El versículo poético aquí utilizado es el estilo que José Carlos Becerra imprime a los versículos modernos, que representan la revelación del yo interior como una voz lírica que emerge de las aguas profundas, por una trayectoria de los fenómenos de la psique. De nuevo recorro a versículos donde explícitamente se anuncia la actitud moderna desacralizadora: palabras con ausencia de Dios como significado vivo (no como experiencia sensible sino como conocimiento) pero con la presencia del sueño como la última forma del recorrido verbal:

El sueño, esa historia sin armas,
esa voluntad que es parte de los labios,
ese pacto con el corazón más breve de la locura.

El sueño, eso que ya no puede ser sagrado...

Porque no hay nada sagrado en el regreso,
porque sólo una vez
despertamos temblando para mirar el mundo;
y tú lo sabes pero tu mirada
sólo es exacta en la noche.

Y yo te acaricio, yo aumento en tu cuerpo la sombra
del viaje,
tu cabeza echada hacia atrás entre en la órbita fugaz
de la sangre,
en el espejo rojo de sí misma,
en su semejanza subterránea
con el conocimiento de Dios.

(...)

Pero no hay nada sagrado en esta noche,
en este sueño, en esta última forma de hacerse a la mar.

¹⁹, Marcel RAYMOND, "Introducción", *De Baudelaire al surrealismo*. México: FCE, 1996. p. 35.

(...)

Ésta ha sido la historia de nuestro regreso.

(*Forma última*, 95-96)

El poeta habla a sí mismo, no como hombre religioso sino en actitud modernamente introspectiva. Es una voz y un tono que piensa y siente en primera persona. El sujeto lírico se desdobra, "yo es un otro".²⁰ El poema es "nuestro regreso". Es un yo diversificado en una pluralidad. El término "moderno", más una actitud y una serie de rasgos que una época determinada, afirma que el yo plural es una propiedad del alma poética que se manifiesta, y con José Carlos Becerra, es una intención de unidad de estilo, una especie de praxis lingüística. Esta manifestación verbal de la psique implica un rompimiento del contrato original del lenguaje comunicativo con el mundo social objetivo. Se trata de una

ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo [es decir el contrato roto del código de la lengua entre los individuos de una comunidad lingüística –como afirmó Saussure– a favor de un

²⁰ Podemos hablar de una especie de desacralización del yo como yo vinculado y determinado por la presencia sagrada bíblica. George Steiner, quien nos aporta útiles rasgos para definir lo moderno como un síntoma propio del lenguaje dice lo siguiente a partir de una cita de uno de los poetas que inauguraron la modernidad en poesía, Rimbaud: "*Je est un autre* es una negación absoluta de la tautología suprema de ese acto gramatical de autodefinition gramatical que es el 'yo soy el que soy' de Dios... La descomposición de Rimbaud introduce en la vasija rota del ego no sólo el 'otro', la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino la pluralidad sin límites." STEINER, 131. Como podrían ser los desdoblamientos del yo interior que se dispersan como manifestaciones de una indeterminación propia de la psique. La fórmula 'yo soy uno con dios' queda bajo el 'yo soy otro' totalmente abierto a la significación de las palabras que emergen de mí.

uso distinto que] constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad.²¹

La metapsicología es resultado del contrato roto de la presencia teológica. Hablamos de una sustancia que nace de la subjetividad más honda; y un rompimiento del propio contrato que la poesía había establecido también con el mundo. El problema del lenguaje para José Carlos Becerra se aborda en términos de una ruptura con el lenguaje de su narrativa primigenia, así como una ruptura del contenido bíblico de sus lecturas tempranas. De igual forma al hablar de *Relación de los hechos* ha sido en algún momento en términos de introspección, del alma cantándose a sí misma, de contenido espiritual, de fenómenos de la psique; tal indeterminación ha sido por correspondencia del paso de la unidad religiosa a la dispersión psíquica; es decir que, la idea de Dios se convierte en lo múltiple de lo endopsíquico, con unidades fragmentarias de ella como la memoria, la imaginación o el sueño; tal y como podemos hablar de mente, alma, espíritu o psique. El versículo poético es tal porque ya hubo una desacralización formal.

¿A la desacralización de la forma corresponde una desacralización del contenido? La metapsicología (que mencionó Marcel Raymond) cobra presencia gradualmente gracias a la ausencia de lo sagrado. La presencia del Espíritu de Dios o de los dioses míticos (ese principio inmaterial que

²¹ STEINER, 123.

asciende hasta la página en palabras poéticas, las cuales en su fluir lo representan) hay que buscarlo entre los fenómenos de la psique; pertenece ahora a la poética de lo sensible, de la memoria, de la imaginación y de los sueños. Lo moderno como intención literaria y la desacralización como motivo literario van simultáneamente en el espejo de palabras de la obra. Se trata de una ruptura con lo divino del versículo original. La presencia nueva de la psique refleja un signo de modernidad. Carl G. Jung nos ofrece una explicación que corrobora este proceso. Cito en extenso:

Esta evolución especial del concepto del espíritu se basa en el reconocimiento de que la presencia invisible del mismo es un fenómeno psíquico [corresponde en mi tipología de versículos al moderno], es decir, el propio espíritu, el cual no sólo está constituido por transportes vitales, sino también por imágenes internas... Se aceptó el concepto de espíritu, como espíritu subjetivo para designar los fenómenos endopsíquicos en tanto que espíritu objetivo no significó ya espíritu universal o la divinidad, sino el conjunto de bienes intelectuales, culturales... El espíritu ha perdido su característica original [el versículo denominado arquetípico, de imágenes primigenias], su autonomía y su espontaneidad en su sentido más amplio, con la sola excepción del campo religioso, dentro del cual aún se conserva su carácter primitivo [la duración de Dios en el versículo bíblico de mi tipología], cuando menos en principio.²²

²² Carl G. JUNG, "Acerca de la fenomenología del espíritu: en el cuento", *Simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*. México: FCE, 1998. pp. 16-17. Si antes dejamos la noción de ser interior indefinida, divagando entre los términos de psique, alma y espíritu, fue con el propósito de destacar la importancia de la desacralización como uno de los rasgos modernos de la fenomenología de la psique. Ahora el ser interior se halla parcialmente definido, se ha acomodado en la historia.

La evolución del concepto del espíritu llega hasta el punto de corresponder a un fenómeno psíquico. En *Relación de los hechos* el poeta vierte su particular actitud ante el lenguaje; un tono de desacralización equivalente a una actitud moderna, la negación de lo uno por lo otro (como se dijo en el principio de este apartado).²³ No hay nada sagrado en el versículo. El método de escritura depende de la nueva presencia endopsíquica. Los hechos de los poemas son el resultado de la épica interior que emerge a la escritura, el mundo conquistado sobre la página. El tono es la palabra sin dioses que afirma el yo psíquico. Así el versículo poético es una metamorfosis del versículo bíblico. Algunas leyes de composición permanecen, son una continuidad, pero con respecto al contenido cambian, son una profunda variación temática. En los ríos de palabras se opera un bautismo de la presencia nueva. En el flujo se va

²³ Varios autores confirman la idea de la modernidad como un estado de desacralización del mundo. Mircea Eliade dice: "El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial... no acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana... se hace a sí mismo [en la medida] en que se desacraliza y desacraliza el mundo... El hombre profano es el resultado de una desacralización de la existencia humana. Pero ésto implica que el hombre arreligioso se forma por oposición a su predecesor, esforzándose por 'vaciar' de toda religiosidad y de toda significación trans-humana." Mircea ELIADE, "Lo sacro y lo profano en el mundo moderno", *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1994. p. 171. Marshal Berman argumenta que: "Para ambos [Marx y Baudelaire], una de las experiencias cruciales endémicas de la vida moderna, y uno de los temas centrales del arte y el pensamiento moderno, es la desacralización. La teoría de Marx sitúa esta experiencia en un contexto histórico mundial, la poesía de Baudelaire muestra como se siente desde dentro." Marshal BERMAN, "Baudelaire: el Modernismo en la calle", *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno, 2001. p. 157.

dando nombre (como un eco de la actitud épica de la narrativa y de la conquista) a cada experiencia del espíritu ausente de religiosidad:

Ninguna otra fuerza entonces, ninguna otra religión
que alimentar con esa cierta placidez del desamparo
por esa libertad congénita ante la enfermedad
de los dioses;
sólo esas palabras con su aire de carne, con su bosque
de sangre... *(La corona de hierro, 99)*

Los ríos de palabras avanzan en un afluente dual, fluyen como la sangre en el interior y como la poesía sobre la página. En la trayectoria van nombrando, descubriendo nuevas posibilidades del lenguaje en plena libertad. Como el río que es su propia forma, así el versículo; y si algo los define es el movimiento, su flujo y dirección, y un cierto paralelismo de sus orillas. La dirección del desplazamiento de la imagen rítmico-semántica del versículo cambió, se dirige hacia el interior; ahí genera sus significados; desde esa profundidad nacen los procedimientos poéticos y ahí se da la metamorfosis de sus influencias, desde *La Biblia*, pasando por los flujos de Lezama y de Claudel, entre otros.²⁴ Desde ese otro lado logra

²⁴ Toda vez que el poeta se sujeta a una forma es difícil decir que escribe con toda libertad; pero cabe recordar que se trata de un auténtico logro formal, ya que hablo de una forma construida por su intención estilística. Y en palabras de Jaimes Freyre referidas al verso libre pero extendidas, de nuevo, al versículo, tales formas implican: "la posibilidad de crear sus unidades de acuerdo con las ideas; unidades según las imágenes, según las figuras, según la lógica; la posibilidad de que cada pensamiento cree

particularizar las palabras. La épica se convierte en una relación de los hechos de la psique esencial del poeta, como el movimiento de las aguas que van "formando su propio cauce", en plena "libertad congénita". El escritor está ante su lenguaje sin más dioses que la presencia múltiple de su ser interior.

2.3 Ejecución poética de la memoria

Las religiones son en cierto sentido mundos arquetípicos, manifestaciones del Espíritu, que apelan a la memoria humana, es decir de todos los hombres, para seguir existiendo en tanto tales. Pero, ante la ausencia de Dios en las palabras, ¿qué sucede con la memoria individual de cada hombre? ¿Implica el hecho de que se hayan desacralizado una forma y el espíritu también una desacralización de la memoria? ¿Cómo funciona poéticamente el nuevo espíritu endopsíquico?

La desacralización de la forma implica una desacralización del espíritu religioso, el cual se transforma en una nueva "manifestación psíquica" de naturaleza arquetípica, "es decir, que el fenómeno que denominamos espíritu, se funda en la existencia de una imagen original, autónoma, que, en forma

su propia forma al desenvolverse, como un río forma su cauce". JAIMES FREYRE, 240.

preconsciente, existe en la disposición de la psique humana, de manera universal.”²⁵ José Carlos Becerra intenta, al desacralizar el versículo, una doble función de la memoria: la que guarda los mitos y leyendas, es decir la infancia de la humanidad; y la que guarda los hechos de la infancia suya, es decir su niñez legendaria. Con ello, y estrictamente en el terreno de la poesía, la fenomenología de la psique corresponde con la memoria de las palabras, los arquetipos de la infancia de la colectividad humana con la memoria de la infancia de su escritura. De ahí que algunos poemas tengan un tono épico que se transforma en una épica de interioridades. La palabra del versículo poético ya se ha vaciado de contenido religioso, el espíritu bíblico; el vacío es ocupado por el espíritu endopsíquico; pero la palabra como fenómeno de la psique establece un nuevo contrato con esa otra interioridad: la memoria constructiva de imágenes. Metáfora cuyas raíces pertenecen, como variante del juego de representaciones, a las artes plásticas.

La memoria religiosa también se desacraliza para dar lugar a la memoria individual. Antes mencionamos que el olvido es la condición de la resurrección, el espacio que se abre para la creación de nuevas imágenes. El recuerdo colectivo es necesario para el versículo sagrado:

²⁵ JUNG, 19.

El recuerdo reactualizado por los ritos (por la reiteración...) desempeña un papel decisivo: es preciso de cuidarse muy bien de no olvidar lo que pasó *in illo tempore*. El verdadero pecado es el olvido... se hace culpable de olvido de un acontecimiento primordial. La memoria personal no entra en juego: lo que cuenta es el rememorar el acontecimiento mítico, el único digno de interés porque es el único creador. Al mito primordial le corresponde el consumir la verdadera historia... en él hay que buscar y reencontrar los principios y paradigmas de toda conducta.²⁶

El recuerdo de la memoria "personal" es lo importante para la creación poética. De acuerdo con la pauta que el versículo propone (retomando su funcionamiento), en una profundización del fenómeno de la resurrección del olvido, vemos que escribir poesía con los recuerdos tal vez no tendría mucho mérito como logro formal. Es ya una imagen tradicional el hecho de que la memoria (*Mnemosine*, madre de las musas) sea la fuente de la creación artística. Éste es un aspecto fundamental de la naturaleza del arte, por lo tanto de la poesía. José Carlos Becerra da un paso en otra dirección de la memoria: no escribe porque ha recordado y quiere plasmar esas imágenes, sino que usa los signos para recordar, para conocer de nuevo (o reconocer), para tener presente otra vez (o representar) aquellas vivencias que han sido, sobre todo, significativamente poéticas, como hechos lingüísticos generadores.

La conciencia del uso formal del versículo no implica, necesariamente, que también lo haya sido del mecanismo de la memoria; sin embargo al mirar lo más general que la teoría

²⁶ ELIADE, 90-91.

psicológica dice de ella, encontramos una correspondencia amplia en varios aspectos, como quedó explicado anteriormente. Ahora veremos aspectos particulares en que la metapsicología conjunta los procesos del versículo poético con la memoria. El movimiento de uno es asimilado por el otro, para formar una sola trayectoria de imágenes como proceso de configuración del poema.

2. 3. 1 La codificación del pasado. Primer rasgo de la memoria en el versículo

De todo el inmenso cúmulo de experiencias pasadas, se lanza a la búsqueda de las que el poeta fue trazando, tal vez no como poemas escritos pero sí, susceptibles de convertirse en poemas; de aquellas en que sintió el pasmo de la poesía, en que su espíritu fue tocado por la vocación poética. Aquéllas que perduran por su inagotable significado. El poeta en el presente de la escritura intenta recobrar al yo poético que prefiguró las rutas de su palabra. A ese yo que en el universo de la psique anunciaba la poesía de *Relación de los hechos*.

La memoria como proceso general se divide en dos momentos básicos: uno de guardado de la información y otro de

actualización de la misma. Para ello requiere tres procesos fundamentales: a), *codificar*, b) *almacenar* y c) *recuperar*.

Codificar significa todo proceso mediante el cual se prepara la información para el almacenamiento. Con frecuencia implica reforzar, o asociar, el material presente con conocimientos o experiencias pasadas... para encontrar posteriormente los datos... supone representar el material en forma que el sistema de almacenamiento también pueda manejar.²⁷

Con lo anterior puedo afirmar que José Carlos Becerra usa no otra cosa que el lenguaje prematuramente poético para codificar sus experiencias pasadas. El proceso de la escritura en versículos se vuelve complejo, más allá del hecho de únicamente plasmar recuerdos. Las situaciones autobiográficas que tienen que ver con el descubrimiento del poder de realidad y evocación de las palabras son fundamentales en la vida del poeta, ya que en algún instante la revelación fue abrumadora, imborrable; entonces el *continuum* verbal que es la vida del escritor encuentra una problematización irrenunciable. La luz de aquellas palabras vuelve una y otra vez y la escritura y la memoria rehacen aquellas iluminaciones. En la infancia:

Becerra no mira solamente el paisaje, va conociendo extraños y profundos territorios de la realidad. A pesar suyo pertenece a la cultura del agua, en la que cifra su experiencia primera [de ahí vienen los ríos de palabras], que intentaría

²⁷ La primera parte del párrafo es una paráfrasis que al igual que el entrecomillado proceden de: Linda L. DAVIDOF, "Memoria", *Introducción a la psicología*. México: Libros McGraw-Hill, 1984. p. 290.

superar después. También hará literatura años más tarde el juego con el lenguaje, que lo conduce a separarse en efecto del paisaje y de la selva... la primera veneración del adolescente Becerra fue sin duda la del lenguaje. Presiente el valor de las palabras y las busca, investigando su sentido y su ritmo.²⁸

La conversión de experiencias en palabras como una forma de codificarse para el futuro de los poemas es un aspecto que se traduce en toda una escritura autorreferencial. A lo largo del libro encontramos versículos que se refieren directa o indirectamente a la palabra como signo vital y como signo poético. Tanto en el versículo poético como en la memoria existe el procedimiento de preparación de la información para su recuperación posterior, para la resignificación. La vivencia otra o posterior (ha explicado Gadamer) que verifica y da sentido a una original. Desde *Betania* y en muchos poemas más encontramos tales referencias:

Estos ojos de amor que me llevan se han abierto
también en los ríos,
en las arenas lavadas como alguien que pone en orden
sus recuerdos y luego se marcha. (Betania, 72)

Poner en orden los recuerdos y marcharse es codificar la experiencia y dejarla partir hacia el olvido para revivirla

²⁸ RUÍZ ABREU, "Encenderé la lámpara de los sueños", 31 y 44. Es natural que cada poeta haya tenido sus propias revelaciones y descubrimientos por la palabra. En el caso de José Carlos es el motivo de buena parte de los versículos que ponen de manifiesto tales posibilidades del lenguaje. Su biografía es analizada también bajo la idea de una vida como *continuum* verbal que en un momento dado se autorreflejó con espejos de palabras.

posteriormente. Escribir no es simplemente decir, es *volver a decir* o hacer una relación de hechos pasados; es también volver a esas palabras que codificaron impresiones sensibles, experiencias memorables; es, por el procedimiento de prefigurar con la lengua, una forma de reescribir. El flujo de palabras, su aparición en el tiempo y espacio del renglón, es una parte del flujo de la propia vida que vuelve en otra forma. La palabra adquiere así una significación múltiple: como aquello con que se codifica la experiencia y como la experiencia misma que es codificada. En términos de tiempo la misma palabra se diversifica: una es la del pasado codificado, otra es la del presente que se usa ahora para recuperarla. Así lo especifican los siguientes fragmentos.

Ahora esta palabra,
esta palabra inclinada a la noche como un cuerpo desnudo
a su alma
o a la desnudez del otro cuerpo.
Ahora esta palabra, esta diferencia casual de la palabra
ante sí misma... (Adiestramiento, 74)

Es la palabra de un tiempo contra la palabra de otro. (La "diferencia casual" adquirirá un matiz trágico cuando se explique la irremediable pérdida de la experiencia codificada, pero también es por ello que sucede la posibilidad de la invención).

Y yo extendiendo palabras sobre mis propias yerbas,
yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando
poco a poco historia,

sonidos arrancados a ellas mismas como confesiones
brutales. (La otra orilla, 80)

y yo escribo estas palabras, una junto a la otra,
ninguna junto a ti ni junto a mí,
y al consignar un ademán tuyo, un acto tuyo,
te veo desaparecer en estas palabras
y todo es inventado de nuevo,

(Rueda nocturna, 89)

Cuando los ojos vuelven a las experiencias del pasado y regresan al presente, las palabras avanzan por el lenguaje, son un recorrido; y los nuevos datos sensibles y del pensamiento son aportados por la escritura. Los hechos despiertan a un nuevo sentido; se tradujeron en palabras en un primer momento; pero, después, las palabras que actualizaron los hechos a la memoria son abordadas por no otra cosa que significados verbales. Este es el proceso que se hace poema como un nivel más profundo de representación: metapoética. Por eso autorreferirse es un *leitmotiv*: la poesía hablando de sí misma.

Con lo anterior se pueden entender todos esos versículos que expresan aquellos intentos de algo que no se logró. La vocación poética en sus primeros destellos aparece, pero no se concreta. Tiene que haber olvido, como ya lo dijimos, la condición necesaria para la creación. Sin esa distancia de tiempo y sin el proceso de codificación sólo hay hechos estéticos, impresiones, pero la palabra que se refiere a sí

misma, la otra que se ve en su espejo, todavía no está lista para llegar al poema.

Aquellos hechos se van cubriendo de capas de significación. El poema es la última superficie verbal que cubre a la palabra que, a su vez, contiene las experiencias. Tal procedimiento complejo es el que el poeta aprovecha como pretexto de escritura; este es el contexto que genera al poema: aplicar la lengua poética a la lengua de los hechos. El viaje de la mirada interior, el versículo como trayectoria introspectiva, es, así, el viaje de los ojos por la escritura que contiene ya la transformación previa de hechos en palabras. "Ahora esta palabra con su resorte de niebla." (*Adiestramiento*, 74) Porque el poema no es, después de todo, la absoluta transparencia del pasado; ni sus palabras exactamente iguales a las anteriores. Hay como una opacidad entre una y otra, un "resorte de niebla" que impulsa la creación desde la prefiguración hasta la aparición del poema que en un doble juego habla de sí mismo y del pasado. Es un presente que comparte un significado con lo que ha sido, como señales que se encuentran en el tiempo poético. El final de varios poemas así lo explica.

Yo iba a decir algo, yo tenía esta pluma en la mano...

(*La otra orilla I*, 81)

Es todo
yo iba a decir algo, yo iba a inventar algo.

(*La otra orilla II*, 82)

-¿Te acuerdas? -dijiste quitándote los guantes.

-¿Te acuerdas? -dijiste abriendo los ojos.

(*Memoria*, 92)

Esta ha sido la historia de nuestro regreso.

(*Forma última*, 96)

Hablabas de algo así, no recuerdas cómo.

(*El pequeño César*, 116)

Y algo muy sorprendente: en el presente en que se escribe y se recuerda ya se está llevando a cabo la codificación para la memoria del futuro, para las palabras venideras. El libro, congruentemente, con todo el contenido termina anunciando esto último:

Mañana diré la palabra que amanece al día siguiente
flotando en los estanques.

Mañana diré la palabra que lucha en el festín
de los animales de invierno.

(*Ragtime*, 134)

Esto no implica que efectivamente lo recordado sea exactamente igual al momento codificado. La continuidad no es absoluta sino que requiere, para ser un proceso de memoria, la variación. Porque *este* hecho de lenguaje aunque recuerda a *aquél* distante es diferente. Los adjetivos *ésta* y *aquella* son fundamentales, aparecen en infinidad de frases.

2. 3. 2 La segmentación de unidades de significado.

Segundo rasgo de la memoria en el versículo

Los rasgos de la ejecución poética de la memoria no funcionan aisladamente, sino que, como proceso, se enlazan. El vínculo de la escritura y la memoria quedó establecido gracias al concepto de codificación; en donde la palabra lleva el rol principal. La primera pone en forma a la segunda. Y si una experiencia presente puede asociarse a otra fue, como dice Merleau Ponty, "a condición de estar, primero, comprendida en la perspectiva de la experiencia pasada en donde se encontraba coexistiendo con aquellas impresiones que se trata de reavivar."²⁹ La escritura es ese cuadro presente donde se reconocen las experiencias anteriores; es de alguna forma una reproducción; es la figura inductora que reviste parcialmente el sentido de la figura inducida.

Si avanzamos un paso más, y recordando la definición del versículo como una unidad autónoma de significado, en términos de divisiones del texto y como tal, como parte integral;

²⁹ El autor explica el proceso de la memoria de este modo: "la figura inductora debe revestir el mismo sentido que la figura inducida antes de evocar el recuerdo de aquella, y que, finalmente, el pasado de hecho no lo importa dentro de la percepción presente un mecanismo de asociación, sino que lo despliega la misma conciencia presente. Maurice MERLEAU-PONTY, "Introducción. II. La 'asociación' y la 'proyección' de los recuerdos", *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 2000. pp. 39 y 41.

llegamos al concepto de segmentación, que en el proceso de codificación y en mayor medida de todo el proceso de la memoria, se define como: "Agrupamiento de la información en unidades significativas para que la memoria a corto plazo la procese más fácilmente."³⁰ Esto hace que podamos hablar de la memoria semántica de la escritura versicular. Con ello la codificación se da agrupando diferentes momentos sensibles. Las palabras presentes son el marco para las apariciones de los segmentos del pasado (mismos que posteriormente se asemejan a la secuencia cinematográfica, en el capítulo V). La segunda sección de *Relación de los hechos* y el primer poema de ella se titulan precisamente *Apariciones*. El poema es explícito de acuerdo con lo dicho hasta ahora:

Aquel árbol, al atardecer,
el aleteo apresurado de un pájaro, el crujido de una rama,
la luz sobre la yerba como una obsesión sagrada,
la penumbra del cuarto, la ventana entreabierta,
sobre la mesa un rayo del poniente como la mano de una
niña inmóvil,
nuestras voces, nuestros rumores como saliendo de un
pozo profundo o de un gran ademán de la muerte.
(*Apariciones*, 83)

En esta escena no hay más verbo que exprese persona que el de la acción de escribir, como aquello que unifica los significados de la escena y realiza la contemplación. El paisaje exterior que poco a poco se traslada hasta una habitación y

³⁰ MORRIS, 229-230.

luego hasta la profundidad de la memoria. Lo que sucede sobre la mesa es la aparición de unidades de significado palabra tras palabra, “como saliendo de un pozo profundo”. En esta escena aparentemente estática hay movimiento, el de la memoria; el de las burbujas de sentido que emergen hasta la superficie del río verbal. Entonces las percibimos sucesivamente. La escritura de versículos es la ejecución poética de los segmentos codificados del pasado.

Todo aquello respiraba en nosotros,
todo aquello ponía su peso en nuestro corazón,
su luminosa y quieta avalancha,
su pesada gota de vida humedeciendo ciertas entradas
del alma,
ciertas cavidades donde el deseo y el recuerdo comparten
sus talleres...
(Apariciones, 83)

La respiración es uno de los signos vitales. Y la primera línea de esta estrofa anuncia como presencia vital todo el pasaje citado anteriormente. “Todo aquello [el árbol, el atardecer, el pájaro, la rama, el cuarto, la mesa, etc.] ... [estaba vivo] en nosotros”. El siguiente segmento codificado se refiere a la huella que va dejando tal escena en la sensibilidad; como materia viva deja “su peso en nuestro corazón”. Luego sigue la marca del llanto, la humedad que, como signo de dolor, pasa por “ciertas entradas del alma”, en donde se ha convertido en memoria. La información entra en unidades significativas y determinadas. Pero la intensidad no puede perdurar del todo. El presente es efímero, por ello existen los mecanismos de

hacerlos duraderos en el alma; por ello la posibilidad de que sean guardados. El deseo como hecho es doble: de otorgarle al instante una forma de vida y que luego aparezca como hecho otro, en forma de recuerdo. Es por este procedimiento que los hechos primero y segundo “comparten sus talleres”.

Codificar en unidades con la palabra, para que luego con otras unidades verbales vuelva aquello que se vivió, es indispensable hacerlo así porque “la forma de codificar el material para almacenarlo en la memoria a largo plazo influye en la facilidad con que la recuperaremos más tarde.”³¹ Recordar en el contexto de los poemas es ir hacia el pasado desde el presente; dicho de otro modo, desde el presente retrotraer aquella experiencia que también fue presente. Éste último contiene inducidas escenas anteriores. La escritura de unidades de significado (o versículos) es el dato inductor con que la sensibilidad presente coincide parcialmente con la sensibilidad del pasado. La puesta en forma (que menciona Merleau-Ponty). “Todo aquello ponía por un momento su *otra parte* en nosotros”. A continuación sigue el poema agrupando versículos de aquello que no sólo fue presente vivo sino que también fue codificado:

la blancura de tu cuerpo parecía un hermoso deshielo,
un río atormentado por sus inclinaciones al mar,
la luz del sol posada en lo que sentíamos
al otro lado del beso;
y todo aquello nos pertenecía de la misma manera
que nos alejaba,

³¹ MORRIS, 235.

de la misma manera que el tiempo introducía
en nosotros aquello que éramos...

(*Apariciones*, 83)

Con la codificación y la segmentación el pasado adquiere una forma para anticiparse a su otro lado del futuro. El presente de la escritura es el tiempo que hace concordar a uno y otro, pero no en una repetición idéntica. Así como hay continuidad hay variaciones en las imágenes de uno y otro lados. Por ello es que la poesía y la memoria en *Relación de los hechos* se animan con los mismos soplos. “He aquí –afirma en otra estrofa– la vocación de recordarlo”, frase que se convierte en un *leitmotiv*, dadas sus apariciones repetitivas.

Es entonces en el movimiento que la imaginación produce donde se superponen los segmentos verbalizados de *estas* palabras sobre *aquellas* anteriores. Cuando hablé de la resurrección del olvido como la representación que logra el versículo, analizamos que las distancias entre una imagen y otra eran el espacio requerido para la invención poética, para la generación de material verbal. El olvido, es decir la memoria a largo plazo,³² es la distancia entre la impresión sensorial que

³² El modelo de la memoria se divide en varios niveles. El primero sería la memoria sensorial: “información que toca nuestros órganos sensoriales” y que implica una retención fugaz. El segundo sería la memoria a corto plazo, o de corta duración: “el material inicial se transfiere a un segundo sistema de memoria”, de lo contrario se pierde; esto se lleva a cabo por la codificación, entre otros procesos. Y el tercero es la memoria a largo plazo, o de larga duración: “inserción del material en un tercer sistema de memoria más o menos permanente”; información que luego puede ser

toca a los órganos de los sentidos, el instante vivido, y el momento en que se ejecuta un sistema de recuperación de dicho instante. En el poema los dos sistemas verbales de codificación y recuperación se llevan a cabo. Pero sin el olvido los momentos no serían codificados poéticamente, lo que implica que su actualización poética tampoco sucedería. El momento convertido en ausencia se transforma de nuevo en una presencia.

Entre *aquellas* palabras y *estas* está el olvido,³³ el cual hace posible la vinculación del pasado desde el presente. El poema *Adiestramiento* resulta paradigmático en el sentido de la contraposición de los dos discursos. Ahora retomamos la importancia de la adjetivación de una gran cantidad de frases calificadas como *aquellas...* y *éstas...* Tales adjetivos agrupan líneas poéticas como segmentos significativos de uno u otro tiempo:

La voz de aquellos que asumen la noche...
la voz de aquellos cuyas palabras corresponden a
esa luz...
la voz de aquellos que llegan a la oscura verdad...
la voz de aquellos que han besado el candor...

la voz de aquellos donde la madrugada se desprende...
la voz de aquellos donde el mar narra la infancia...

recuperada o actualizada ya transformada en recuerdo. El procesamiento profundo utiliza estrategias variadas. DAVIDOFF, 290-292.

³³ Olvidar dice la psicología es el hecho en que: "Una vez en la memoria a corto plazo la información se olvida o se transfiere a la de largo plazo, donde se guarda para ser recuperada cuando se necesite." MORRIS, 228.

Ahora esta palabra,
cuando la ciudad llena de humo y polvo en el poniente...
Ahora esta palabra,
este juego, esta cresta de gallo,
esta respiración inconfundible.
Ahora esta palabra con su resorte de niebla.
(*Adiestramiento*, 73-74)

El versículo se sitúa en una zona especial entre los hechos verbales: es la lengua poética que habla de la lengua de los hechos; es el ángulo de observación de lo ya hecho lenguaje (de la prosa o del verso, incluso del de la memoria) que quiere penetrar los momentos en que los instantes adquieren significado como palabras, no sólo los hechos autobiográficos sino los que otros autores transformaron en literatura (es decir, de los que fueron experiencias de lectura; en donde lo que hace José Carlos Becerra es decodificarlos para su propia inserción en el sistema de memoria, en tanto que recuperación posterior). He ahí el versículo poético a cierta distancia hablando de lo que sea experiencia convertida en palabras. Las múltiples autorreferencias se explican porque los contextos de los poemas son de alguna forma lingüísticos. *El registro verbal de la actividad verbal*, he ahí la sensación de movimiento: el flujo y la constante sucesión de una realidad verbal sobre otra, en diversos niveles de significación poética.

La representación de ese movimiento es una forma lograda de José Carlos Becerra: la forma en movimiento. Son los segmentos significativos en su avance progresivo hacia la construcción del poema; la ejecución de una forma como

proceso. Visto como recuerdo es también la proyección de esas unidades en la mirada mental que provoca la escritura.

Con lo dicho hasta ahora hemos asociado varios conceptos, o lo que es lo mismo se han construido varias metáforas, ya que el significado parcial de unas palabras se ha trasladado a otras: de la escritura a la memoria, de la memoria a la mirada (entre otras). Una más que refuerza esta última: “Recordar –dice Merleau-Ponty– no es poner de nuevo bajo la mirada de la conciencia un cuadro del pasado subsistente en sí, es penetrar en el horizonte del pasado y desarrollar progresivamente sus perspectivas encapsuladas hasta que las experiencias que aquél resume sean cual vividas nuevamente en su situación temporal.”³⁴ Es una puesta en forma de la mirada.

2. 3. 3 La memoria implícita como la creación poética.

Tercer rasgo de la memoria en el versículo

Si con la memoria el pasado se vuelve bagaje de imágenes que pueden volver, ese regreso es un proceso de apariciones progresivas como el avance propio de las palabras en el

³⁴ MERLEAU-PONTY, 44.

poema. El tercer rasgo de la memoria que implica el versículo es el mismo que posibilita la invención poética. Ya dijimos que el olvido, como distanciamiento de ciertas experiencias significativamente poéticas, es el requerimiento para la creación, para la inserción del nuevo material verbal. Si “estas palabras” fueran idénticas a “aquellas palabras”, si su correspondencia de significados fuera exacta no habría poema, al menos no poemas contruidos de acuerdo a la intención de *Relación de los hechos*, habría simplemente una memoria prodigiosa que repetiría el pasado sin más; pero la ejecución poética de la memoria sucede gracias a la materia implícita del lenguaje y el recuerdo, lo que significa que son la naturaleza propia del poema. “He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido,” y volvemos al principio, al versículo que pone en marcha el libro.

El primer acto es haber tocado. Aquí las manos entran en juego y por ellas todo un universo sensorial se revela. Estamos ya en este juego complejo de representaciones, ya que tal acto hace las veces de (o representa a) los órganos de los sentidos que reciben el mundo exterior al cuerpo; es decir, que sienten desde la superficie. Esta información sensorial implica una retención instantánea, fugaz, por parte de todo el sistema sensorial, incluso si se codifica de alguna forma, se desvanece. Tal instante en el proceso del tiempo, en el cual todo lo que es movimiento se conjuga, es irrepetible e, inexorablemente, se marcha.

Lo palpado es “esta carne”, la cual si recordamos todo lo dicho con respecto a “estas palabras” y “estas imágenes”, hace referencia al cuerpo, pero también estamos ya en un juego metafórico, así que, si decimos que se refiere a “estas palabras-imagen”, es acertado. Lo que se siente en realidad es la carne del poema, la materia de las palabras escritas, el cuerpo del lenguaje que se problematiza cuando se toca, y con ésto el hecho de cómo la poesía introduce cambios en la visión (en la percepción) del mundo. Aquellas palabras al tocar esta carne. Tal vez esta metáfora no sea tan clara de inicio, pero si nos dejamos llevar por las aguas del libro encontramos una imagen que así lo expresa y el sentido se aclara un tanto:

La palabra, el movimiento de carne sobre el pecho
de la tierra,
el idioma que la noche deja caer en los ojos
como un puñado de piedras preciosas,
piedras que se convierten en guantes que caen.
(*Memoria*, 91)

No es casual que el título del poema sea justamente *Memoria*. Los “guantes”, que aquí “caen” y proceden de una transformación desde “piedras preciosas” que seguramente deslumbran la mirada, son un motivo que se repite en otros momentos del libro. Tocar con los guantes en las manos (o ver con las piedras en los ojos como una especie de antifaz) habla de un tacto (y de una mirada) en realidad de carácter falso.

Todavía más adelante, en este recorrido de la representación táctil de la escritura, llegamos a la siguiente imagen:

mis palabras bordean su propia intemperie,
el silencio desliza mi mano por el cuerpo
de mi posible victoria,
hay un artificio allí donde me palpo.
(*Cierto paseo*, 118)

Imagen que expresamente reconoce el acto de “palpar la carne del poema” como un artificio poético de las palabras. La “posible victoria”, el poema construido, marca el tono de varios poemas de tema heroico o épico interior, cuyos títulos así lo constatan (*El Reposo del guerrero*, *La corona de hierro*, *Épica*, *El fugitivo*, *El pequeño César*, entre otros). Este motivo todavía tiene otra aparición clara:

Esta indagación sólo podrá ser realizada por el artificio,
el antifaz irá transplantando el rostro,
los guantes tendrán a su cargo la creación de las manos,
la mentira abrirá un túnel bajo lo que llamamos real,
pondrá en entredicho la dureza de ese piso.
Sólo así mi tacto será más vivo,
(*El azar de las perforaciones*, 124)

Con lo anterior se confirma que lo único que se “ha hallado”, que se ha logrado, es no otra cosa que la “resurrección del olvido”, la reencarnación de “aquellas palabras” en “estas palabras”, que son la creación poética, una invención de la memoria a largo plazo, o el olvido irremediable. Esto es el artificio literario:

Pluma en mano –escribe G. Bachelard– ... se aprende a revivir la más vasta de las integraciones, la del sueño y la del significado, dejando al sueño tiempo de hallar su signo, de formar lentamente su significación... Para quien conoce la ensoñación escrita, para quien sabe vivir plenamente, al correr de la pluma, ¡lo real está tan lejos! Lo que se tenía que decir queda tan pronto suplantado por lo que se escribe por sorpresa, que se siente muy bien que el lenguaje escrito crea su propio universo.³⁵

El correr de la pluma en la misma mano que escribe y al escribir palpa, y al palpar dice: "He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido"; que la carne que toca es la palabra, la materia del poema.³⁶ El movimiento de carne, la palabra que avanza "sobre el pecho de la tierra", sobre el lugar donde las palpitations profundas impulsan y generan todo el movimiento de los ríos de signos. La escritura o la invención del poema es la ejecución poética de la memoria. El poeta la define en los siguientes versículos:

Este extraño territorio que la mirada encuentra
en su propia invención,
invisible creación de los hechos;
memoria, brusco pez en el alma, rictus de océano,
deseo en que se quiebra sobre el pecho
intentando el atardecer.

³⁵ Gaston BACHELARD, "Imaginación y Movilidad", *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE. 1958. pp. 306-307.

³⁶ El versículo poético siempre tendrá sus referentes bíblicos en tanto forma y en tanto contenido, pero, las traslaciones desde aquella realidad hasta ésta de *Relación de los hechos* incluye las necesarias continuidades y variaciones. La palabra encarnada tiene su antecedente en los siguientes versículos de *El Evangelio según San Juan* que dicen en el párrafo I, versículo 14: "De modo que la Palabra vino a ser carne y residió entre nosotros...", lo cual es un eco de "En el principio era la Palabra".

Tal vez eso sea el recuerdo,
tú en la ventana, asomada y retrospectiva
bajo la luz distante.

No, no se recuerda nada,
la mirada extendida, curvada por el peso de aquello

que no mira, que no necesita comprender,
la penumbra que queda en las palabras.

(*Rueda nocturna*, 89)

Esta última línea citada se refiere también al olvido, una especie de silencio de las palabras, una zona oscura entre “éstas” y “aquéllas”. Y esta distancia entre unas y otras es la fuente creativa. Los teóricos de la memoria establecen dos resultados cuando se quiere recuperar algo del pasado: a) *Memoria explícita*, la retención de la información que se guardó intencionalmente en la memoria, con el proceso de codificación, o que se recuperó positivamente. b) *Memoria implícita*, la retención de la información que se guardó o se recuperó de la memoria sin la intención de hacerlo.³⁷

La memoria implícita es inventiva porque es una reconstrucción otra, un añadido imprevisto (el azar del automatismo psíquico tratado adelante como herencia del Surrealismo), lo que se escribe por sorpresa —en palabras de Bachelard—, un hecho por artificio. Dicho de otro modo, cuando se induce con “estas palabras” hacia la recuperación de “aquellas palabras”, tal vez vuelven, aunque el significado, de acuerdo a los dos contextos temporales de ayer y hoy, hace

³⁷ MORRIS, 236.

que sean diferentes. Es decir que la experiencia recordada no es la misma, no es idéntica a la original. En el tiempo cuya forma es un transcurso no puede haber dos presentes idénticos (el que está y el que vuelve) en el mismo instante, suponiendo que la codificación y la decodificación sean correspondientes.³⁸ Incluso si esto último sucediera, hablamos de un proceso visto desde dos puntos de referencia.

Ahora, dado el caso de que la recuperación de la experiencia guardada fuera explícita y volviera de acuerdo con lo proyectado, siempre regresará de alguna forma aquello que no fue intencionalmente codificado, aquello que se guardó sin advertirlo conscientemente. De todo el bagaje que la memoria contiene, algo, inesperadamente, es actualizado como no fue retenido en un segundo sistema, "estas palabras" no lo reconocen, pero de cualquier forma son datos presentes, son partes incorporadas o nuevas al segmento significativo del versículo que fluye. Lo que contribuye de igual forma al carácter inventivo.

Entonces el sonido y significado explícitos de la palabra contienen a su vez silencios implícitos, significados no dichos, o no presentes, tanto en ésta como aquélla palabras. El recuerdo

³⁸ Una idea parecida maneja Paul Valéry: "lo que es sensación es esencialmente presente. No hay otra definición de presente que la sensación misma, quizá completado por el impulso de acción que modificaría esa sensación. Por el contrario, lo que es propiamente pensamiento, imagen, sentimiento, es siempre, de alguna manera, producción de cosas ausentes. La memoria es la sustancia de todo pensamiento." VALÉRY, 94.

es lo preconcebido, lo inventado se le adhiere. Gracias al silencio, una forma de olvido profundo y una zona de obscuridad de los significados, es posible que el poema sea también concebido como la otra historia de las palabras.

Veamos un poema cuyo motivo es la trayectoria constructiva desde una orilla hasta la otra. He marcado algunas partes, para destacar el proceso descrito, de la siguiente forma: (la resurrección del olvido), [la codificación verbal, ya sea en sus modalidades oral, escrita o poética, de la experiencia pasada], 'la segmentación de unidades significativas', /la puesta en forma de la memoria por medio de la escritura/; todo bajo un proceso poético. Imágenes que se alternan y se extienden versículo a versículo, y que además, en el proceder constructivo, atraviesan zonas indeterminadas, es decir, algunas que no corresponden exactamente a los fenómenos mencionados. También otras que se entrecruzan o que comparten frases:

He querido recordar '(aquella canción),
(aquella) que no pude [escuchar dentro de mí], (aquella)
que no supe extraerle al mundo';
/operación dolorosa: (aquella) que estoy tratando de
escuchar/
aquella cuya ausencia reconozco en '(la brisa que apenas
inquieta a los almendros),
en la tranquilidad de (esa brisa)' /en estas hojas/ donde
también yo habré de morir,
y (esa calma) /acaricia en algún sitio de mí/
la forma de esa primera mano que alargamos hacia la vida
y luego retiramos mojada y oscura.

(Aquella primera canción), 'aquella primera canción' tal vez
no vino nunca,
(aquella cuyo *silencio*) /ahora se refleja/ en el rumor
de 'esa brisa en [los almendros]',
tal vez [su *silencio*], quiero decir /el rumor de estas hojas/
es el único espejo donde yo me reconozco,
donde yo me miro con atención, subordinado
a lo fatal de (esa imagen).
O tal vez (esa brisa en las hojas)
es la 'ausencia de toda canción', 'el rostro silencioso de
todos los nombres,
el rostro de espuma disuelto por el mar',
'el rostro de mis hijos aún sin ellos en el esqueleto atroz de
mi abuelo después de él'.

'Ahora recuerdo todo/ sin pasión, sin armas obsesivas, sin
recuerdos',
y (ese viaje) que [la mirada todavía sostiene]
abandona (el umbral de una tarde de lluvia en la infancia).
Y es (aquella costumbre de sonreír) involuntariamente,
de sentir (esa brisa) en /los almendros que están dentro de
mí, complicados con mi alma/
y soñar una canción donde tal vez ya no habré de
escucharme;
sí, aquella vieja costumbre de vivir...

/Y yo extendiendo palabras sobre mis propias yerbas,
[yo extendiendo palabras sobre el mundo]/ para irles dando
poco a poco historia,
sonidos arrancados a ellas mismas como confesiones
brutales.
'Por (la torre de la iglesia)
pasa (el sol)' y se muerde los labios, ¿o soy yo quien me
los muerdo?
¿O son el sol y la iglesia los que [muerden mis labios]?
¿O es el deseo de sol y de iglesia los que muerden mis
labios?

Sí, he perdido (aquella canción, aquella canción, aquel
tierno desastre),
[aquel artificio] donde mi voluntad se hacía pequeñas
heridas, [pequeñas preguntas] que nunca supieron
cortarse la cabeza,
y ahora /estoy aquí de vuelta/,

'mirando /estas calles, mirando este río, estas aguas
cobrizas/ y doradas bajo la luz del sol',
y esta ciudad no es distinta a otras ciudades,
es distinta a sí misma.
Y estoy en esta ciudad como /en otra canción que
tampoco recuerdo/,
que tal vez nunca estuvo [en mis labios],
como en otra palabra que me ocupaba gran parte del día
y luego en la noche es mi primera muerta.

'Estoy en este parque donde (los almendros apenas
sugieren la brisa)', el tiempo de las hojas,
bajo este cielo encallado en la mañana
como una inmensa nave antigua 'recuerdo de otros
dioses, de otros hombres y de otras batallas'
y /mi mirada abre de par en par los brazos/ para recibir al
paisaje,
pero es inútil, en el paisaje hay algo de mirada,
algo también con los brazos abiertos...

(Una brisa muy joven sopla entre los almendros), [una
brisa lejana sopla entre mis labios],
y es el silencio,
'el silencio de la torre de la iglesia bajo la luz del sol',
[el silencio de la palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*,
de la palabra *brisa*].

Hay (un radio encendido) en un estanquillo cercano,
pasan unos novios –casi niños– cogidos de la mano,
el sol empuja la torre de la iglesia hacia
otro medio día..
[Yo iba a decir algo, cogí la pluma para eso, cogí mi alma
para eso;
¿qué iba a decir?]

Así pasó (ese día caluroso y nublado),
Así la torre de la iglesia empujada por el sol como un
barco llevado por el viento,
[cruzó por mi pecho], y luego la noche se cerró sobre las
casas, sobre la historia de aquella mañana,
[y fue como si una mano enguantada tuviera todas las
cosas en el puño].

[Yo iba a decir algo, yo tenía esta pluma en la mano...]

II

Amanece en medio de mí y yo me quedo /mirando el lado
en que no estoy/
en la otra orilla se quedan (el parque y los almendros, el
río, la torre de la iglesia).
Porque 'esta mañana todo parece abrir los ojos en otra
parte, en otra historia',
/en otros ojos parece que yo he abierto los ojos/
y miro la luz cedida a los árboles con la misma naturalidad
con que espero sentado a la mesa, el primer alimento.

Y tal vez esta luz es también (una sombra de aquella
canción);
los árboles, esta mesa, la mañana, el sabor de este pan,
¿Son acaso [las formas devueltas]?
Y la canción mueve las alas,
se sacude su forma de canción, se sacude su forma de
alas,
algunas plumas caen, [muy lejos de mis labios], muy lejos
de esta luz,
muy lejos de este silencio, de esta posible música, en otra
historia más remota aún que la mía.

Amanece en medio de mí; en un lado se quedan (el
parque y los almendros,
el río, la torre de la iglesia, la ciudad de mi infancia, los
juegos olvidados);
¿en qué orilla [me quedo mirándolos]?

Es todo,
[Yo iba a decir algo, yo iba a inventar algo].
(La otra orilla, 79-82)

Este poema es un gran logro formal, una auténtica creación poética. La alternancia de imágenes de uno y otro lados, de la memoria y el recuerdo, de la invención y el pasado que vuelve, de ésta y otra historia, de realidades objetiva y subjetiva, del exterior y del interior, de la vigilia y del sueño, de la ausencia y la presencia; todo lo cual aparece en un mismo

flujo verbal, armonizado de acuerdo a un ritmo interior. Porque el flujo es poético en un sentido amplio, cada versículo, cada frase, cada palabra, son poetizados por ese ritmo.

La duración del poema es un tiempo en el que el contenido poético de cada momento continúa en series yuxtapuestas, ya sean inmediatas o lejanas, o varía de acuerdo al diferente contexto en que se inserta; pero todo, en el avance, en el curso continuo, unifica sonidos y sentidos de una y otra orillas. Esta conjunción de frases de diferentes registros, como lo indican las diferentes marcas, a pesar de la dispersión y el ir y venir de la memoria, es el propio poema en su formación; es el presente que también unifica lo pasado, experiencias anteriores, y el futuro, las imágenes nuevas que aparecen conforme la pluma corre. Entonces no hay más tiempo que el tiempo poético que abarca todos los instantes, los de la imaginación y los del paisaje, los de estas y aquellas palabras. La trayectoria de los signos es una forma compleja; en el camino hay huellas a seguir, hay retrocesos y avances, hay encrucijadas, encuentros inesperados, espejos reconocidos y no reconocidos, hay palabras visibles y palabras invisibles.

CAPÍTULO III

3 EL VERSÍCULO POÉTICO COMO LA REPRESENTACIÓN DE LA MIRADA INTERIOR

LA EVOCACIÓN DE LA MEMORIA es un procedimiento de la poética de *Relación de los hechos* y no sólo el proceso por el cual el poeta fue guardando imágenes. Los poemas son una decodificación transfigurada de la realidad que la palabra había capturado parcialmente. Sobre todo de aquellos instantes significativos del pasado cuya impresión sensorial se intentó capturar y convertir en escritura. Es decir, la contemplación inmediata se fugó hacia el olvido. El propio intento resultó una significación latente: “Yo iba decir algo, yo tenía esta pluma en la mano” (*La otra orilla*, 81). El oficio del tiempo y la transformación interior de aquellas imágenes convierten, palabras después, los instantes de plena percepción en poesía.

Los instantes fugados de la experiencia son restaurados por la memoria que nace al escribir. El poema es una escritura transpuesta a una verbalización inicial olvidada; el recorrido se lleva a cabo por medio de los ríos de palabras interiores que transportan todo tipo de imágenes: la realidad del poeta como un *continuum* verbal y sus instantes fundamentales, el hecho de transformarlos en escritura; la memoria que guarda los hechos

anteriores y la distancia temporal que se abre entre aquellos y su reaparición; el recorrido lingüístico se lleva a cabo en retrospectiva al tiempo que avanza hacia la generación de otras imágenes.

Existe una congruencia entre la poética de José Carlos Becerra, los resultados de sus libros y la dualidad memoria-olvido. Cuando en una carta dirigida a Lezama Lima, escrita un año después de publicado el libro que nos ocupa, el poeta le expresa su agradecimiento por haberle hecho llegar algún volumen, también le anunciaba una parte muy importante de su poética: le agradece la lección por la que se aprende a "ver en el lenguaje y no en la realidad."¹ Se trata de hacer de la memoria una visualización interior de imágenes en movimiento, presenciar el recorrido de "la mirada mental" en el devenir de sus imágenes.

Cuando habla de *Relación de los hechos* lo hace a distancia de su proceso creativo con la continuidad y la variación de la memoria de acuerdo con la carta mencionada.

¹ La carta está fechada en diciembre de 1968; es la misma que refiere la nota 6 del capítulo anterior donde menciona el cambio que quiere para su versículo; confiesa el alejamiento con lo claudeliano. El libro que Lezama le envió es *Dador*. José Carlos, al aclarar lo que le valió la recepción de algunos poemas, dice: "Entendiendo unas veces, sospechando en otras, absorto y parpadeando, enriqueciendo tenazmente mi estadia en la mirada mental y en el puente o espejo que cada cosa le propone a su otra parte, a su otro *hazme-estar*... Después de leerlo a usted, querido y admirado Lezama yo he sido más yo. Su obra representa esa experiencia última sin la cual yo no podría ahora indagar y *ver en el lenguaje*, no en la 'realidad'." BECERRA, "Juego de cartas II A José Lezama Lima", 302.

Cuando escribía los poemas veía en el lenguaje con una conciencia distinta a la de observar su obra retrospectivamente. Redescubre con mayor claridad el fenómeno de la mirada mental con que había construido los versículos poéticos. El olvido, con su posibilidad de creación, también se ha hecho presente en la poética *a posteriori*. Hay una gran cantidad de versículos que aluden precisamente al hecho del recorrido de los ojos en el lenguaje cuando el poema está en su proceso de ser, en su movimiento de escritura y memoria:

He aquí esta mirada,
esta mirada nuevamente en las postrimerías de sí misma,
desplegada como un pabellón de guerra, como una lúcida
avanzada invernal. (Betania, 72)

Aquí se reúnen las leyendas de piel titilante,
las miradas donde aparece la arena movediza
que está a la mitad de todo recuerdo;
(Declaración de otoño, 75)

Ahora recuerdo todo sin pasión, sin armas obsesivas,
sin recuerdos,
y ese viaje que la mirada todavía sostiene abandona
el umbral de una tarde de lluvia en la infancia.
(La otra orilla, 80)

Yo miraba igual que los ríos,
verificaba las rotas murallas, los andrajos humanos
que la eternidad retiraba de la muerte...
Y tú también volvías, volvías de alguna forma de mirar,
de algún desenlace;
(Relación de los hechos, 87)

No, no se recuerda nada,
la mirada extendida, curvada por el peso de aquello
que no mira, que no necesita comprender,
(Rueda nocturna, 89)

Y nos reímos un poco torpes, un poco avergonzados
de nuestra creación,
como los niños que habíamos matado, aquellos dos
por donde pasamos
para llegar a esta mirada
hermosa y vacilante de ahora.

(*La bella durmiente*, 103)

El camino de los ríos es esta manera de mirarnos,
de sujetarnos por un momento en los rostros,

(*Ragtime*, 132)

Con este fundamento visual de la palabra en el poema, como fluir de imágenes, se refuerza la metáfora de los ríos de palabras. Sin embargo, ¿qué es aquello que ve el poeta en la mirada mental?, o más precisamente, ¿qué es ver en el lenguaje? Cuando los ríos, las palabras y la mirada, caen y se vuelven cascada, incesante descenso, ¿qué es lo que atrapan en la caída, en la profundización hacia el yo interno?

El olvido posibilita la creación poética. La escritura pone en marcha aquellas imágenes. Los signos visibles sobre la página tienen su lado invisible como el cuerpo tiene su otro lado interior espiritual; pero los dos lados se funden en una existencia superior. Como si las palabras, en su autorrepresentación, también poseyeran su ser interior. Uno de los problemas que tiene el escritor con el lenguaje y, particularmente, con ver en el lenguaje, es mucho más que poner los ojos en las palabras escritas; es hacer visible el movimiento que suscitan, ver los significados que el espíritu está relatando al observarse.

El versículo poético es el movimiento de la imaginación, lo cual es otro de los fenómenos endopsíquicos de la poesía moderna. Conjuga en su flujo de palabras significados exteriores e interiores, es decir, por decirlo de una manera general, los que pertenecen a la parte visible física y a la parte invisible de la psique. Pero es muy importante subrayar que es la psique quien codifica, la que transforma lo que el cuerpo siente y percibe y desde ella nacen entonces los significados que el cuerpo, como puro receptor, perdería para siempre. Escribir es volver a sentirlos desde la otra orilla. Es con los hechos convertidos en palabras que el cuerpo puede, al codificarlos, decir que percibe, que ve, que palpa. Entonces las palabras son una percepción también interior.

Recordemos que en varios fragmentos (citados en el capítulo anterior) José Carlos Becerra afirma que la carne del poema es la escritura. Veamos una imagen más de ello: “sólo esas palabras con su aire de carne, con su bosque de sangre...” (*La corona de hierro*, 99.) Sin embargo, las siguientes imágenes “Yo miraba igual que los ríos” y “El camino de los ríos es esta manera de mirarnos” responden a la necesidad de materializar metafóricamente el flujo de palabras, de encarnarlas en otra materia de la imaginación: “una obra escrita... –con G. Bachelard– debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le dé su propia sustancia, su propia regla, su

poética específica.”² Los ríos de palabras son una metáfora de la poética del agua, la cual a su vez es una metamorfosis del hecho de ver en el lenguaje. Con respecto a las “imágenes directas de la materia... la vista las nombra, pero la mano las conoce.”³ Y todo surge gracias a la imagen primigenia de tocar la carne del poema y no hallar otra resurrección que el olvido.

3. 1 El versículo poético como movimiento interior de la palabra

La representación de la memoria y el olvido que José Carlos Becerra logró con su versículo, no oculta que, ante todo, se trata de un proceso de interiorización. Hay elementos que preexisten en el poeta antes de que las primeras palabras lleguen al poema, imágenes, anécdotas, paisajes y ritmos. Sumándose al antecedente directo de la prosa, con su largo aliento como expectativa para los significados que se aglutinan,

² El versículo poético responde a los dos tipos de imaginación que propone G. Bachelard: la formal y la material. La metamorfosis del versículo responde a la imaginación de la forma y la desacralización del versículo que deriva en fenómenos de la psique como nuevos contenidos responde a la imaginación de la materia, en el sentido que propone el autor. Gaston BACHELARD, “Introducción. Imaginación y Materia”, *El agua y los sueños*. México: FCE, 1997. p.11.

³ BACHELARD, *El agua y los sueños*, 8.

viene la exhuberancia selvática de la naturaleza de su natal Tabasco. Si hablamos del olvido, aunado a la actitud psicológica del poeta moderno, llegamos hasta una fuente semántica interior que crea estructuras lingüísticas complejas.

Todo acto de imaginación verbal es ciertamente hermético fuera de sí mismo; y como el metalenguaje, sólo otro acto de imaginación puede aprehenderlo, como las palabras-espejo de la representación a que nos hemos referido. La sintaxis poética no es otra cosa que la imaginación creadora en movimiento. El versículo poético es una forma en movimiento además de ser su propia representación. Las palabras en su avanzar, la duración del poema, son simultáneamente el tiempo en que la memoria se desplaza, busca y transforma las vivencias guardadas. La trayectoria es la forma, el contenido es ver en el lenguaje: en términos estrictamente lingüísticos, ver en el lenguaje es seguir con la mirada el proceso interior por el cual las imágenes se transforman en otras imágenes, los significados en otros significados. El proceso por el que “estas palabras” escritas son la metamorfosis de “aquellas palabras” de la voz, de la experiencia, de la vida antes de la literatura.

Los poemas son una relación que los hechos establecen con el lenguaje primero, y con el lenguaje poético después. Y por eso una y otra vez son explicados como hechos lingüísticos. Algunos instantes significativos del pasado, en su paso por el olvido, propiciaron una intención literaria. Las palabras son las apariciones en la página. Son portadoras de memoria y de

olvido; son el cauce en el que fluyen ausencias y presencias. Pero cuando la página está viviendo, ¿qué cosas suceden en el interior? ¿Qué es lo que la escritura vuelve visible?

Las imágenes del pasado cuando se han ido irremediadamente, tienen su otra posibilidad en la invención de otros hechos de lenguaje. Estamos ya en el proceso endopsíquico de la imaginación, “la facultad –de acuerdo con G. Bachelard– de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de liberarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes.”⁴ La imaginación posee un carácter creativo. Todo el repertorio de experiencias, de imágenes, de percepciones, que han sido guardadas en el proceso de memoria, son el pretexto para transformarlas y verlas aparecer del otro lado, es decir, en el poema.

La ausencia de aquellas palabras tiene su correlato en la presencia de estas palabras. La imaginación es una trayectoria, la metamorfosis de unas imágenes en otras. Este proceso es subjetivo, sucede en el interior, en esa profundidad que es fuente de palabras aquellas y estas. Tomo como ejemplo de esto último algunos versículos del poema *Causas nocturnas*:

⁴ “El poema es esencialmente “una aspiración a imágenes nuevas”. Corresponde a esa necesidad esencial de novedad que caracteriza al psiquismo humano.” BACHELARD, *El aire y los sueños*, 9-10. Otra forma de definir el cambio de imágenes es como una “ley de la imaginación” en el sentido de que “la imaginación es un devenir” de las imágenes anteriormente registradas. BACHELARD, “IV Las aguas compuestas”, *El agua y los sueños*, 159.

Sí, muchas veces hablé de ti,
acerqué pequeñas formas de arena a tu imagen,
contraje con tu ausencia pactos de alianza.

Muchas veces, en sitios olvidados, en sitios de paso,
en la alcoba que nos abandona cuando
nos creíamos en ella,
hablé de ti o pude hablar de ti,
le di a mi corazón el movimiento que podía reconstruirte,
creí mirar tus ojos como razones de actos nocturnos
como fuerzas empleadas para encender la oscuridad
y señalarme los sitios donde debía tomarte.

(*Causas nocturnas*, 94)

La palabra exterior, la que la pluma hace avanzar sobre la página, también tiene sus signos invisibles en la imaginación, el movimiento de imágenes desde uno a otro lado. El lenguaje de *Relación de los hechos* adquiere, como en las vanguardias, una conexión sobre todo con el ser interior, con esa realidad de orden distinto a la nominación del mundo. La palabra, que posee la más importante representación de todo lenguaje, “se liberó con su deuda con la realidad, de su deber de representar un mundo exterior y objetivo: lo interior se confundía con lo exterior, la vigilia con el sueño y el lenguaje era la última máscara que a todo aludía y todo lo ocultaba.”⁵ Por eso es que en una gran cantidad de versículos alternan imágenes con significados descriptivos del exterior: paisajes, ríos, atardeceres, parques, iglesias, entre otros; así como del interior, o de la imaginación, cuyo significado está literalmente oculto por las palabras que lo componen, como una exploración de la

⁵ Alberto Julián PÉREZ, “La poesía neo-vanguardista de José Carlos Becerra”, GORDON (comp.), p. 246.

metafísica del propio lenguaje. La lectura se complica porque la alternancia puede no ser tan clara y los saltos de significación son desde una claridad objetiva hasta una opaca subjetividad. O (como dijo Steiner) desde el contrato establecido entre la palabra y el mundo hasta el contrato roto, en donde la palabra establece conexiones con realidades distintas, como las del interior del poeta, con la plena subjetividad.

Aparecido en 1967, anuncio de la poesía moderna y sus mitos, era un sentimiento confuso de la presencia que pone en duda las apariencias. Como toda la poesía moderna, venía a platear de nuevo la significación de los fenómenos y los objetos más triviales. Pero quería permanecer. Y permanencia quiere decir en el siglo XX, ahondar en la realidad hasta convertirla en espíritu.⁶

Agrego que la poesía que escribe el poeta desautomatiza, incluso, el proceso de imaginación propio de la creación poética. Nada resulta trivial, ni siquiera el hecho de escribir. El *leitmotiv* del fragmento de *Causas nocturnas* es la reconstrucción de una ausencia. Otra posibilidad que nace de la resurrección del olvido. Aunque esto sea lo que al final sucede, lo importante es que el flujo interior está en proceso porque las palabras van como un río. El corazón que tiene en el latir incesante su forma que es impulso; fluir que es movimiento carne adentro (la propia materia del poema); es él quien inventa

⁶ RUIZ ABREU, "Relación de los hechos (1967)", *La ceiba en llamas*, 141.

y hace posible el vivir y volver a vivir.⁷ José Carlos Becerra habla desde el corazón para hacer perdurar toda imagen, llevarla más allá de sí misma como algo exterior, como realidad hacia afuera de la carne, hacia la supuesta infinitud del alma, el ánimo, el soplo de la vida eterna, “el ritmo del infinito” (que se expresa en el siguiente fragmento del poema). El corazón como presencia busca a su contraparte ausente (el espejo buscando su reflejo). Sólo él en su movimiento puede reconstruir aquella presencia.

La imaginación es un movimiento interior de reconstrucción de aquellas imágenes; aunque, otra vez, “estas imágenes” no son idénticas a “aquellas imágenes”, de lo contrario habría una repetición de instantes idénticos. Los impulsos del corazón son las señales del encuentro, los sitios de las nuevas apariciones. Así como el corazón hace fluir la sangre, las palabras hacen fluir las imágenes; pero, el poeta interroga a su propia escritura sobre los instantes precisos de la revelación; ¿en qué momento tiene que hundir la mano en el agua, separar las aguas del río, tocar el corazón, para hacer llegar a la imaginación aquel instante? Pregunta sobre la imagen precisa, el instante del curso de las palabras, en que aparecerá de nuevo con su ser

⁷ Aquí queda muy aparte la metáfora tradicional del corazón como la fuente de la pasión y otros sentimientos, en tanto que hablo del corazón como un órgano vital cuya forma es un proceso, el pulso que va de sí mismo hacia lo otro y que incluso regresa haciendo de la sangre un fluir cíclico, que renace constantemente. Es entonces una forma rítmica de diástole y sístole.

de palabras aquella mujer, aquel atardecer, aquel parque, o aquel instante codificado para la escritura:

¿En qué rumor de hoteles, en qué rumor de voces
por los pasillos y silbidos de canciones de moda,
se perdían los pasos de tu corazón, el *instante probable*,
aquello que los cuerpos memorizan cuando
la sangre intenta el ritmo del infinito?

(*Causas nocturnas*, 94)

El desvanecimiento de esa primera realidad de afuera es inexorable y eso produce un dolor en el tiempo, tanto el de la carne como el del alma; tanto en la palabra exterior como en la interior. "Estas palabras" son lo creado, la invención que el olvido permite, así como la recreación de "aquellas palabras". Son muchos los poemas que denotan el dolor y la vehemencia con que la imaginación es un movimiento de imágenes pasadas que rítmicamente armonizan con imágenes nuevas; el dolor del paso de las palabras que fluyen abriendo caminos desde el exterior hacia el interior. Y la dirección también tiene sus momentos reversibles; del presente al pasado y del interior al exterior. Los significados corresponden a ambos lados del cuerpo y de la mirada, a los dos lados de la voz; a las dos realidades de la palabra. El mismo poema afirma:

Luego vinieron los actos de otoño
el viento frío y la lluvia me encerraron
en la habitación solitaria,
sin cartas ni noticias, el ruido del agua se hizo poco a poco
el ruido de mi alma y de mis huesos.

Y después, muchas veces, volví a pensar en ti,
oí tu risa en el mismo sitio en que mis palabras
luchaban por decir
como era tu modo de reírte,
en el mismo espacio –escuchado al azar– en que se abría
tu nombre como una flor inmensa
bajo el resplandor de las luces, sobre la charla y el humo
de los convidados –tintineo de vasos, risitas,
monólogos dulces y aterradores.

(*Causas nocturnas*, 94)

La voluntad de representar con palabras lo que las palabras pueden realizar en la imaginación es una poética compleja, pero satisfactoriamente llevada a cabo. El poema es el proceso en que vemos a las palabras dialogando entre sí, mostrando sus infinitas posibilidades significativas; vemos las imágenes producidas por los espejos enfrentados. Y las palabras desprendidas del discurso vital-verbal son la puesta en forma, la escritura inductora de aquella presencia que como imaginación, en realidad, son representación mental, “el ruido del agua se hizo poco a poco el ruido de mi alma”, “oí tu risa en el mismo sitio en que mis palabras luchaban por decir cómo era tu modo de reírte”.

La asociación del movimiento interior de las palabras con una forma natural como el río, es eficaz porque, “la palabra... Es un fluido que viene a conmover nuestro ser fluídico, un soplo que viene a trabajar en nosotros una materia aérea cuando nuestro ser ha atenuado su tierra.”⁸ Ya mencionamos el

⁸ Aunque G. Bachelard se refiere más bien a un fluido etéreo, la idea es análoga al movimiento inmaterial de la imaginación. BACHELARD, “III La caída imaginaria”, *El aire y los sueños*, 125.

movimiento de la sangre, el corazón que reconstruye la imagen; también como el ruido del agua se convirtió en el movimiento del alma. Luego menciona expresamente:

Muchas veces pensé en ti así y de otras maneras,
muchas veces rocé esa aciaga marisma de renovarte
en lo más profundo de mí,
en lo más imaginario y en lo más doloroso,
y también en conversaciones no buscadas,
en lo imprevisto de unos ojos,
en labios extraños que de pronto nos acorralan
en los espejos de otras palabras,
en el espacio de otros sentimientos, de otros cuerpos,
donde el mar y la niebla nos ofrecen sus oscuras
referencias, sus buques fantasmas.

(*Causas nocturnas*, 94-95)

El ser fluídico que el poema despierta tiene "sus oscuras referencias", ya que el agua exterior es distinta del agua interior, los ojos se encuentran entre "el mar y la niebla". Esto explica las abundantes representaciones líquidas del movimiento de las palabras. Cuando aquéllas de la imaginación están en movimiento generando imágenes, la creación verbal se vuelve una metáfora de cómo las palabras del versículo poético (del *versus* como dirección y sentido lineal) rompen el contrato con el mundo y por ello se transforman en un contrasentido cuyos núcleos de significación son las escenas del espejo interior desplazándose contra la línea de la vida del poeta. Los segmentos capturados mediante la escritura son "los espejos de otras palabras". Tocar la carne del poema, la palabra encarnada, es palpar el espejo de agua, el ser fluídico, que no

deja de manifestar una ausencia dolorosamente perdida, el roce de “una aciaga marisma”, una orilla de río o de mar. El tacto de un espejo, la superficie fría, el otro lado engañoso donde la realidad es un acto de imaginación, porque la imagen que representa es “el espacio de otros sentimientos, de otros cuerpos” que han sufrido la metamorfosis de la memoria, de una presencia concreta a una presencia evocada.

Las aguas del poema son el espejo en movimiento que quiere hacer volver aquello que fue, recuperar aquellas imágenes. La sintaxis asimila la liquidez de la imaginación. La preposición “anafórica” *en* del fragmento citado es como un impulso hacia la interiorización. Así el reflejo presente fluye como el pulso, va descubriendo entre las oscuras referencias nuevas iluminaciones, gracias a las palabras que portan su río, su manera de mirar. Pero si en la línea vital existió una sucesión cronológica de imágenes, una sintaxis de la realidad, en el poema la sucesión pierde su contrato con la cronología original y las apariciones en la otra sintaxis de la imaginación responden más bien a una nueva unificación. La sucesión de palabras-espejo responde a diversos momentos de diferentes contextos temporales. De este modo el proceso de ver en el lenguaje de la imaginación concuerda con un río de palabras que avanza en la profundidad del alma con un impulso líquido. Es una “relación de los hechos” carne adentro. Al avanzar el caudal va poetizando todo lo que toca:

Muchas veces así, al azar, en reuniones,
con muchachas que como tú me escuchaban,
que como tú parecía que iban a existir o a ser
menos reales
de un momento a otro, de una mirada a otra,
y yo iniciaba ese gesto que las palabras perdían siempre,
ese ademán antiguo que buscan los dones nocturnos,
y te recordaba y te inventaba de prisa o lentamente
o asaltándote en aquella muchacha
o aplastándote bajo su risa y sus palabras
en aquellas aguas que tú no hacías correr.
Pero yo hablaba de ti, y te recordaba sabiendo lo inútil
de poner una palabra y otra en las formas
que tú ocupaste,
en todos los sitios que te correspondieron.

(*Causas nocturnas*, 94-95)

Es importante resaltar que este poema no refiere claramente cuáles han sido las nuevas imágenes halladas, sino que alude en todo momento al proceso de creación, al movimiento de recordar e inventar, al movimiento de la imaginación representado en el exterior con el habla, y no tanto a lo inventado, recordado o imaginado. Lo mismo sucedió con la resurrección del olvido, donde lo importante era el proceso, lo resucitado era de segundo orden. Las palabras en su movimiento son ya una creación en sí. Lo concreto es su trayectoria. Aunque paradójicamente es con palabras presentes que se predica la imposible suplantación que pueden hacer de aquella ausencia. Hay una resurrección sí, pero una resurrección del olvido. En otras palabras, aunque "poner una palabra y otra" con una intención poética es y haya sido inútil, porque son palabras desprendidas del *continuum vital*; es decir

que el tacto del espejo no repite las imágenes del espejo original; pero el curso del versículo es inevitable tanto para la invención del pasado, de la otredad, como para el ser mismo de la biografía del poeta, que es, en tanto que palabra interior en movimiento, invención verbal del mundo y auto-inventión con las palabras-espejo. Tales son el ser y el destino, hablar para imaginar y así inventar el ser y el mundo, así inventarse. El solipsismo literario es el poema para ser y para habitar el mundo creado. Con el poema el poeta representa y se representa: “En el principio era la palabra; desde el principio he sido palabra”:

Pero yo hablaba, pero yo buscaba tus gestos,
pero yo te inventaba,
esperaba un lugar en mis palabras o en una caricia
donde pudiera tomar algo tuyo;
y me detenía, como si tuviera que esperarte,
como si debiera seguirte;
pero todas las cosas tenían ahora otro secreto,
nacían de otra apariencia,
y sospechaba que el ruido de esa puerta,
el teléfono que a veces parecía sonar como entonces,
no eran sino recuerdos de recuerdos,
movimientos imprecisos de vida que te mataban
más de mí aquella noche.

(*Causas nocturnas*, 94-95)

En otros poemas no se hace alusión alguna al proceso de transformación de las imágenes; las aguas que fluyen de versículo a versículo no reflejan más realidad que la que la palabra hace surgir por sí misma, ahí, en su tibieza sobre la página. Las palabras espejo en plena autonomía semántica son

dichas por la psique, por eso los referentes con una realidad exterior, objetiva (y con ello entendamos el contrato del código verbal con el mundo) no son claros o se han desvanecido; han quedado a cierta distancia, más allá de la superficie de las aguas; por ello es que su coincidencia con el *continuum* verbal es mínima o nula. El movimiento de la imaginación no dice otra cosa que sus propias revelaciones, lo cual dota al poema de cierta neblina semántica. Los ríos de palabras fluyen como la sangre, al interior de los ojos, de las manos y del cuerpo; aquéllos son la mirada que transforma y al transformar revela el caudal interior.

Podemos hablar de dos tipos de imágenes reveladoras que se alternan a lo largo de la obra: las que tienen un contrato explícito con el mundo exterior de la mirada y las que han roto el contrato original de las palabras y descubren un mundo interior. En términos de palabras-espejo: las que corren por el paisaje visual y las que corren por el paisaje de la imaginación.

Para ejemplificar a las primeras y profundizar en la revelación hay que conocer el efecto que el otoño produce en el paisaje exterior, como un desnudamiento. El poema *Declaración de otoño* habla explícitamente de cómo la estación “revelará el hueso del mundo” (p. 75), al tiempo que la imagen continúa el develamiento, pero en términos ya no de paisaje sino de paisaje personificado; es decir que, el otoño por el que la estructura ósea queda descubierta equivale al caer de la piel del mundo. Los signos visibles del otoño son las hojas cayendo,

el color amarillo como señal de ausencia del verde floreciente. Tales signos se conjugan con otros invisibles de la imaginación y se transforman en música, el arte con menos referencias exteriores; se convierten en una abstracción plena. El versículo poético sigue revelando la imagen y dice: "en sus hojas el color amarillo no será solamente una aria triste". El verde del paisaje se ha desnudado de vida y se ha vuelto amarillo, y el color abandona su referencia visual exterior y se hace una música triste por la ausencia, hasta llegar a una máxima profundización, hasta una conceptualización total: "será también la verdad de la tierra". Estas imágenes podemos entenderlas como reflejadas en la superficie de las aguas del río de palabras, las cuales se interiorizan.

Hacia una profundización mayor, las imágenes se complican; las palabras en un instante han establecido ya un contrato con otra realidad, con el mundo de las imágenes con autonomía semántica, interiores o de la imaginación en movimiento. Entonces los significados también se complican, y del otoño, como el estado de desnudamiento que el alma hace del cuerpo, llegamos a una imagen que semánticamente nada tiene que ver con tal estación del año, establece un contrato diferente; aunque sintácticamente, siguiendo con la estrofa y con nuestro esquema de memoria y olvido, hay una continuidad: [el color amarillo... será también...] "el paso de esa luna donde han dejado de temblar las doncellas,/ [el color

amarillo será también] la historia que los niños no pulirán con sus manos.”

En el segundo caso, las palabras que recorren los paisajes interiores, fluyen sin alusión alguna al movimiento de y hacia la imaginación; es decir, sin referencias claras a la superficie en que el río refleja el paisaje. Carne adentro, en las aguas de la memoria de pronto llegamos a una serie de imágenes encadenadas por el movimiento, el cual otorga unidad a los fragmentos de paisajes interiores, aparentemente discontinuos o inasociables. Así lo vemos en la siguiente secuencia de versículos:

Fruto prohibido y dieta recomendada por hábitos nuevos.
La mentira bosteza engordando,
el cansancio estira su lengua para cantarnos al oído.
La noche despierta en el muladar que los locos heredan,
la luz de mercurio petrifica en las calles gestos odiados;
yo miro la ciudad desde la terraza,
la luz de los autos hundiéndose en el irremisible momento,
en el tiempo que aún sostengo con un vaso en la mano,
en el tiempo que despide tu rostro naciendo,

en el tiempo que hace del movimiento y la caída
el sólo momento. *(Memoria, 91-92)*

Las palabras en un instante, en un momento de ruptura, han establecido ya un contrato con otra realidad, con el mundo de las imágenes interiores, en una profundidad insospechada o inadvertida anteriormente. La estrofa tiene dos momentos claros divididos por el punto y coma: los primeros cinco versículos, formados cada uno por una línea poética, son una

enumeración de imágenes cuya única relación entre sí es el ritmo verbal, la sola yuxtaposición. Hay una mínima continuidad semántica entre la frase nominal “dieta recomendada” y el gerundio “engordando”. Son un puro flujo de imaginación. Son espejos aguas adentro. No hay referencia alguna al proceso de traslación desde el exterior. Son fragmentos de memoria dispersos, los cuales pertenecen a contextos disímiles, pero que son atrapados por la corriente imaginativa que las palabras echan a andar.

La segunda parte sí hace referencia a imágenes visuales de la ciudad exterior, “yo miro” en dirección vertical de arriba a abajo, “desde la terraza” hacia “la luz de los autos”. ¿Por qué esta referencia directa a la mirada en primera persona? Entonces, ¿quién es esa persona que mira la primera secuencia con significados herméticos? Es la mujer que habita la memoria del poeta en ese instante. Ya dijimos que en todo acto de memoria hay una figura inductora y una figura inducida o recuperada. La mujer es la segunda persona real con su representación gramatical a quien se dirige en el poema, además de ser la realidad pasada, aquellas palabras, que quiere ser recuperada con estas palabras. En la búsqueda interior, en las imágenes nuevas que las palabras hacen aparecer, de pronto el poeta genera una serie de escenas oníricas, asociadas por el flujo verbal, agrupadas en un intervalo de ensoñación.

La segunda persona también puede ser el propio poeta en un acto de desdoblamiento, hablándose a sí mismo, frente al espejo de palabras, se convierte en el receptor de su propia escritura. Y las imágenes extrañas, que además se presentan en tercera persona en que los verbos se conjugan (la mentira bosteza... el cansancio estira... la noche despierta... los locos heredan... la luz de mercurio petrifica...) son como un paréntesis en la alternancia de voces de primera y segunda personas; son como un espacio que no pertenece estrictamente a aquellas, sino que por pertenecer a una tercera se abren a una infinitud semántica insospechada. Tales imágenes, aparentemente insertadas sin motivo alguno, son importantes porque son, en cierto sentido, autónomas de la primera y segunda personas, fluyen libremente sin estar sujetas a un campo semántico. A continuación transcribo sólo fragmentos del poema (dado que quiero mostrar el efecto mencionado) en donde se aprecia (en cursivas) la alternancia de voces entre primera o segunda personas, algunas con alusiones mínimas en forma de oraciones subordinadas, y la inserción de las secuencias autónomas, todas ellas en tercera persona [entre corchetes] sin referencia alguna a la primera o la segunda:

*He vuelto al sitio señalado, a tu rastro de aguas amargas...
Vuelvo a ti...
Vuelvo a ti, vuelves a la caída, al primer acto...*

*Te levantaste de tus ojos con un golpe de amor
en la frente...*

Te levantaste envuelta en tu tiempo...
todavía no *arrollada* por tu desnudez...
Te levantaste de lo que sabías...
Te levantaste de tu frente...

Yo esperaba, la noche se abría como un abanico
de humo...
Yo esperaba. *Oía* el retroceso, lo repentino del avance...

Nombraste mi pecho con un esguince nocturno..
de pronto *me miraste*, ¿desde dónde?...
Y *naciste* bajo tu desnudez con un movimiento de agua...
A la hora del enlace de los cuerpos,
a la hora del brindis...
en el modo como *te quitaste* los guantes...
—¿*Te acuerdas?* —*dijiste* avanzando...
Ese obsequio silencioso, esa pausa levanta polvo
en tu corazón...

[El tiempo reunido en una mano, en un guante
que cae haciendo señas
por una ladera de palabras dormidas...]

—¿*Te acuerdas?* —*dijiste*.

[La palabra, el movimiento de carne sobre el pecho
de la tierra,
el idioma que la noche deja caer en los ojos
como un puñado de piedras preciosas,
piedras que se convierten en guantes que caen...
La mentira bosteza engordando...
La noche despierta en el muladar...]

Yo miro la ciudad desde la terraza...
en el tiempo que *aún sostengo* con un vaso en la mano...

—¿*Te acuerdas?* —*dijiste* abriendo los ojos.
(*Memoria*, 90-92)

El poema, entonces, está construido en un flujo verbal que oscila entre la primera y la segunda persona gramaticales, cada persona establece un campo de significados, pero hay

algunos versículos que se fugan y hablan de una realidad otra que no corresponde a ninguna de las dos anteriores, son imágenes autónomas, mismas que refuerzan el proceso de flujo de imaginación y no un mero diálogo. Recordemos que el propio versículo ha sido definido como una fuga, una forma autónoma, de la prosa y del verso. Esto es muy importante en la poética de José Carlos Becerra, porque las particulares leyes de su versículo funcionan en varios niveles (como se verá más adelante) de macro y micro estructuras lingüísticas.

En la imaginación las palabras fluyen con el ritmo de sí mismas, además de la independencia semántica y sintáctica que la ruptura del contrato les concedió. La lectura de *Relación de los hechos* exige un ahondamiento en sus aguas, sólo así advertimos el valor estilístico, el artificio literario como un auténtico logro en términos de alternancia y oscilación de imágenes visuales, al tiempo de imágenes visualizadas sólo por los ojos interiores de las palabras. La voluntad de forma, cuya terminología constructiva proviene, acaso, de las artes visuales aplicada a la poesía, resulta del intento por encontrar las formas y ritmos preconcebidos o asimilados por la percepción.

La voluntad de estilo literario, pienso, corresponde con la voluntad general de creación que se manifiesta en el arte, independientemente de la disciplina particular. Por ejemplo, podemos hacer referencia a una imaginación múltiple que por principio es poética (como lo vimos en el capítulo I) y en última instancia deviene constructiva. Con lo anterior, el poeta asimila,

en algún momento, la imaginación arquitectónica al versículo, como en otro lo puede hacer con la imaginación pictórica (hacer la mirada en el lenguaje) o cinematográfica (como se verá en el capítulo V). Se escribe con plena conciencia que las palabras colindan con la materia y las formas de otras artes.⁹ con los matices visuales de la luz, con el rumor de lápiz que traza un contorno, con el cinematógrafo que la pupila acomoda a cierta altura, con el dramatismo tenue de una escena amorosa, entre otros. Esto es importante porque la poesía aglutinaba ese interés, digamos universal, por la creación artística.

Las vanguardias otorgaron a la poesía algunos de sus rasgos de modernidad, de igual modo representaron una transgresión de límites artísticos entre el interior y el exterior. La imaginación múltiple problematizó no sólo al arte en general sino a la percepción misma y a la creación en sí. Al margen de su actualidad, entre las innumerables huellas que plasmaron, fusionaron elementos de orígenes variados en una misma disciplina, así como integraron diversas disciplinas artísticas

⁹ A este respecto, la biografía de Ruiz Abreu deja ver las aficiones artísticas tan variadas de José Carlos. Sabemos que estudió la carrera de arquitectura en la UNAM antes de ingresar como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras. Asistió a talleres de creación literaria, incluso con Juan José Arreola, así como de literatura dramática. Le gustaba mucho la actuación y no perdía la oportunidad de representar algún papel o de transformar alguna anécdota trivial en parte de una puesta en escena imaginaria. Trabajó, antes de partir a su fatal viaje a Europa, en una agencia de publicidad. El cine fue una de sus pasiones. En el libro se menciona que escribió algunos guiones. Es decir, su espíritu se entregaba al arte por completo. Logró abarcar todo ello en su poesía. Tal vez por lo mismo le preocupaba, a pesar de la multiplicidad, la unidad de estilo de sus libros. Al final, parecía que con la escritura todo era representable.

para el desarrollo de sus obras. La imagen en movimiento; el ritmo de las imágenes de la memoria por un lado, a la manera de una cinematografía interior, es una de las tendencias que José Carlos Becerra toma de un lado y lo vierte a otro. *Relación de los hechos* reúne poemas cuya sensación de lectura es la trayectoria, el desplazamiento de los contenidos de la imagen hacia otro tiempo y espacio; en cuyas coordenadas variables se crean imágenes otras. Se advierte la presencia real (retomando de nuevo a Steiner) del espíritu creador.

La poesía de *Relación de los hechos* ha sido calificada como neo-vanguardista por: "el empleo del verso oscuro, la imagen no figurativa, la multiplicidad de enunciados que parecen auto-generarse por asociación inconsciente u onírica, dando por resultado imágenes heterogéneas e impredecibles."¹⁰ En particular, ¿qué vanguardia y qué procedimientos son los que sobreviven en los poemas mencionados?

3. 2 El versículo poético como método neo-surrealista

Al ser interior, al ser espiritual –acotando con Jung– "corresponde en primer lugar, un principio de movimiento y

¹⁰ PÉREZ, GORDON (comp.), 248-249.

acción espontáneo, en segundo lugar, la facultad de producir imágenes más allá de las percepciones y de los sentidos y por último el manejo soberano y autónomo de las imágenes”.¹¹ Se trata, en el versículo poético, de la autonomía semántica, la única que las palabras espejo pueden alcanzar sin perder del todo sus rasgos lingüísticos. Es en este nivel que se aceptan en mayor grado las variaciones de la imagen. La sintaxis, el léxico y la fonética son lo que logra la cohesión del sistema de la lengua. De ello depende la continuidad verbal como parte de un todo.

La identificación de las palabras con el agua se da gracias al principio de movimiento, por el flujo con que avanzan por el poema, a manera de ríos: “Yo miraba igual que los ríos,” (*Relación de los hechos*, 87) José Carlos Becerra logra la representación de dicha generación de imágenes autónomas, de su caudal, como una metáfora de horizontalidad; y en el análisis hemos dicho que se trata de una forma del sentido gracias a la profundización, como metáfora de verticalidad, para mirar las aguas dentro de las aguas, el lenguaje (como afirmó Valéry) dentro de otro lenguaje. Se trata del movimiento interior de las imágenes verbales, como lo dicen explícitamente los siguientes versículos poéticos:

¹¹ JUNG, 18. El principio de movimiento corresponde con lo dicho al apartado anterior. Con respecto a lo segundo, hay una similitud con el concepto de imaginación de Bachelard. Y el tercero, la autonomía puede ser un fundamento del surrealismo.

Soñar así, mirar, sentir el peso de las aguas
por los espejos,
por las palabras que vamos diciendo,
por la caricia... (Espacio virtual, 77)

no es tu rostro que vuelve a pasar por las aguas
de estas palabras, (Rueda nocturna, 89)

Y nos vemos desde aquí, nos tocamos y nos esperamos,
fluimos en nuestras distancias,
en las palabras donde las bocas quieren fundar
breves puertos,
referencias de un mundo asediado por su invención...
(La bella durmiente, 103)

Sí, ya no serán necesarias...
esta agua donde la palabra se extiende sobre
su propio ritmo
y de allí salta al poema
como una codiciable mujer negada a nuestro sueño.
(Licantropía, 119)

Y ahora lo que digo me lleva en sus aguas,
me hace girar levemente en un pequeño remolino,
(Ragtime, 132)

En términos generales, tanto la escritura surrealista como la técnica psicoanalítica son formas de una ejecución del lenguaje (un lenguaje que fluye como una representación de hechos psíquicos) de la que surgen innumerables analogías. Ambas prácticas lingüísticas dependen directamente del "desciframiento semántico."¹² Carne adentro sigue la trayectoria

¹² George Steiner comenta que el lenguaje ha ocupado el lugar central de la fenomenología humana después de los estudios de Saussure y agrega que: "El psicoanálisis es, *in toto*, un arte del lenguaje, una *praxis* del lenguaje... La concepción freudiana de la psique individual y de la civilización depende plenamente del postulado y el legado hebraico-helénico del discurso y el texto. La conciencia humana está 'escrita' y se

del ser interior psíquico que sale a la superficie de la página. Y cuando hablamos de un método de escritura donde predominan las imágenes autónomas del inconsciente, se refiere a una actitud fundamental del surrealismo que extiende a la poesía los descubrimientos freudianos. André Breton dice, en el *Primer manifiesto surrealista*: "y conocía [hablando de Freud] sus métodos de examen... por lo que decidí obtener de mí mismo lo que se procura obtener de aquellos, es decir, un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que en consecuencia quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta*."¹³

La actitud de un lenguaje en que se ve la generación de imágenes hace que los procesos de la psique, la imaginación y

hace inteligible mediante el desciframiento semántico." STEINER, *Presencias reales*, 140-141.

¹³ André BRETON, "Primer manifiesto del surrealismo", en Mario de MICHELI, "Documentos", *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000. p. 278. Por su parte Freud comenta sobre la elaboración del discurso onírico: "se trata evidentemente de transformar en imágenes sensorias, y con preferencia visuales, las ideas latentes [opuesto a contenido manifiesto, es decir, lo que se interpreta de aquellos contenidos latentes, directamente en el análisis] verbalmente concebidas. Ahora bien, todas nuestras ideas tienen como punto de partida imágenes sensorias. Sus primeros materiales y sin fases preliminares fueron impresiones sensoriales, o más exactamente las imágenes mnémicas [o codificables, por lo visto en el Capítulo II con respecto a la memoria] de dichas impresiones. Sólo más tarde se enlazan palabras a estas imágenes y se reunió las palabras en ideas. La elaboración hace, pues, sufrir las ideas en marcha regresiva, un desarrollo retrógrado, y en el curso de esta regresión debe desaparecer todo lo que la evolución de las imágenes mnémicas y su transformación en ideas ha podido aportar a título de nuevas adquisiciones." Sigmund FREUD, "La elaboración del sueño", *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. p. 204.

lo onírico, recurran a la palabra como la forma de hacerse presente en el exterior. Pero las imágenes que emergen de “la ausencia de juicios” (Breton) y la “involución de las ideas” (Freud) hasta un estado primigenio, son una analogía de la representación del contenido psíquico sin la contaminación racional; es decir, mostrar el estado onírico lejos de cualquier irrupción de la vigilia racional. Ésto hace a tal vanguardia un tanto paradójica, en el sentido de que la libertad del espíritu para crear imágenes desarrolló un sistema metódico de escritura. Hay una oposición insalvable entre la libertad de la psique contra la conciencia del sistema lingüístico. Por lo tanto se puede interrogar tanto al psicoanálisis tradicional como al surrealismo sobre si: “¿Sacar a la conciencia lo inconsciente es un proceso que sucede de manera totalmente inconsciente o está dirigido por la conciencia?”¹⁴ El método de la *escritura automática*¹⁵ es lo que está en el centro de la paradoja.

El poeta no se autodefinió como seguidor explícito del surrealismo, sin embargo hay algunas correspondencias implícitas en sus poemas al igual que cuando explica su método de creación:

¹⁴ La pregunta, que tal vez nunca se hicieron los surrealistas, proviene de: Werner HOFMANN, “El Surrealismo”, *Los fundamentos del arte moderno*. Barcelona: Península, 1995. p. 342.

¹⁵ Breton la define como “Automatismo psíquico pero por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.” BRETÓN, MICHELI, 280.

siempre son las dos ideas: por un lado la cosa inconsciente, la cosa irracional, la cosa de conocimiento extraño que todos los humanos tenemos y que en el artista es más evidente que en los demás, es decir, uno empieza a hacer cosas y de pronto entra la otra cosa, que es tan necesaria como la primera: uno se empieza a dar cuenta de lo que está haciendo y entonces ya empieza uno a manejar eso que está haciendo, con cierta malicia, con una intención, que en última instancia es el estilo.¹⁶

Cabe destacar que se autorrefiere como artista más que como poeta. La imaginación surrealista se rige por el principio del movimiento de las aguas y la generación psíquica de imágenes autónomas es uno de los problemas de la voluntad de representación que trabajó en la elaboración poética. Pero si lo hemos considerado neo-surrealista ha sido por la intención del estilo más que por el fenómeno del inconsciente. En *Relación de los hechos* el método desarrollado adquiere tal solidez formal que casi se usa inconscientemente; por el contrario, los contenidos endopsíquicos saltan a la luz de cierta conciencia. Tal vez José Carlos Becerra heredó cierta noción de surrealismo pero lo llevó hacia una dirección distinta: la poética de la resurrección del olvido. El surrealismo olvidado resurge convertido en otro, con procedimientos nuevos. Cabe entonces la siguiente pregunta: ¿qué relación tiene la escritura automática del surrealismo con el automatismo psíquico del psicoanálisis y la creación poética de José Carlos Becerra?

¹⁶ BECERRA, "Conversaciones V. Con Alberto Díazlastra", 295.

3. 2. 1 La intencionalidad del inconsciente.

Neosurrealismo de *Relación de los hechos*

Como hemos reiterado, el olvido es una condición de la creación de imágenes nuevas. La regresión de aquellas palabras que codificaban una parte del mundo. Son varios los poemas que relatan una especie de viaje a la infancia, pero con la intención de contraponer los recuerdos como generadores de nuevas experiencias verbales. Cuando José Carlos Becerra habla de la intención, de la voluntad de representación, lo podemos tomar como el volver a dar un lugar artístico a los procedimientos surrealistas, que pronto se convirtieron en hechos alejados de lo estrictamente literario. Es decir, la intención de organizar, de dar estructura y unidad a una serie de procedimientos que por sí solos, como meros experimentos de la psique, no podrían serlo. La intención de dotar de sentido poético a los hechos que el surrealismo descubrió de la práctica psicoanalítica.

La escritura automática como método no tenía frontera entre lo artístico y lo psicoanalítico, o, al menos, la fue perdiendo. El versículo poético es un logro por la apropiación artística del inconsciente.¹⁷ *Relación de los hechos* logra tal

¹⁷ Una de las palabras clave desde el comienzo de este trabajo ha sido la representación, en términos de voluntad, expresado por el poeta. El teórico Werner Hofmann explica lo siguiente sobre este problema, pero en

unidad dado que lo dota de intencionalidad poética, lo convierte en discurso literario, en un proceso artístico. Las correspondencias entre Freud y Breton son llevadas más allá de lo que en sí mismas representan, para convertirlas en otra realidad. Por ello se trata de un tono neo-surrealista; por conjugar en una obra “la cosa inconsciente” y “la intención poética”. El resultado son palabras generadoras de imágenes nuevas. Pero no hay que olvidar que lo importante para el poeta es el proceso mismo de imaginar con palabras, por ello se refiere en muchos poemas a la traslación desde aquellas hasta estas imágenes. Tomamos como ejemplo de ello los siguientes fragmentos:

He querido recordar aquella canción,
aquella que no pude escuchar dentro de mí, aquella
que no supe extraerle al mundo;
operación dolorosa. Aquella canción que estoy tratando de
escuchar,
aquella cuya ausencia reconozco en la brisa que apenas
inquieta a los almendros
en la tranquilidad de esa brisa en estas hojas
donde también yo habré de morir,
y esa calma acaricia en algún sitio de mí
la forma de esa primera mano que alargamos hacia la vida
y luego retiramos mojada y oscura.

Aquella primera canción tal vez no vino nunca,
Aquella cuyo *silencio* ahora se refleja en el rumor

términos de la ausencia de expresión artística: “Dado que el surrealista ve en cada manifestación vital un medio de expresión, despoja al artista de uno de sus privilegios fundamentales, y coloca a éste y a su obra al nivel de cualquier realización vital. Y, dado que el automatismo psíquico puede transmitirse de cualquier manera, degrada al arte a ser uno de esos muchos modos de transmisión.” HOFMANN, 344.

de esa brisa en los almendros,
tal vez su *silencio*, quiero decir el rumor de estas hojas,
es el único espejo
donde yo me reconozco, donde yo me miro con atención,
subordinado a lo fatal de esa imagen.
O tal vez esa brisa en las hojas
Es la ausencia de toda canción, el rostro silencioso
de todos los nombres,
el rostro de espuma disuelto por el mar...

(...)

Ahora recuerdo todo sin pasión, sin armas obsesivas,
sin *recuerdos*,
y ese viaje que la mirada todavía sostiene
abandona el umbral de una tarde de lluvia en la infancia...

Y yo extendiendo palabras sobre mis propias yerbas,
yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando
poco a poco historia,
sonidos arrancados a ellas mismas como
confesiones brutales.

Sí, he perdido aquella canción, aquella canción, aquel
tierno desastre
aquel artificio donde mi voluntad se hacia
pequeñas heridas, pequeñas preguntas
que nunca supieron cortarse la cabeza,
y ahora estoy aquí de vuelta,
mirando estas calles, mirando este río,
estas aguas cobrizas
y doradas bajo la luz del sol,
y esta ciudad no es distinta a otras ciudades,
es distinta a sí misma.

Y estoy en esta ciudad como en otra canción que tampoco
recuerdo, que tal vez nunca estuvo en mis labios,
como en otra palabra que me ocupa gran parte del día
y luego en la noche es mi primera muerte...

(*La otra orilla*, 79-80)

Se trata de una especie de regresión verbal a aquellos
años inconscientes, por medio del movimiento interior de la
mirada: "ese viaje que la mirada todavía sostiene abandona el

umbral de una tarde de lluvia en la infancia... “; pero una regresión a aquellos momentos donde sucedía lo que las palabras no pudieron codificar del todo, la sensibilidad todavía sin forma de la impresión estética, pero que dejaron, por ello mismo, la posibilidad abierta de llenar de sentido en el futuro: “aquel artificio donde mi voluntad se hacía pequeñas heridas”. Recordar sin *recuerdos*. Las palabras que murieron y que luego resucitarían en otras. La imaginación neo-surrealista se ocupa de irse generando, versículo a versículo, por las imágenes verbales; el paso desde una a la otra orilla.

Lo que hubiera sucedido con la práctica verbal del psicoanálisis es que se interpretarían aquellas imágenes recobradas (Freud lo llama contenido manifiesto), sin advertir que se trata de imágenes nuevas. El discurso surrealista aplica el método de la regresión pero sin referirse al proceso y sólo presentaría al poema como resultado. En el poema anterior se oculta el resultado bajo el flujo de los ríos de palabras. El motivo de “aquella canción” se repite, pero en cada repetición aparece indeterminada. Al final del poema nada sabemos de ella, si se trata de una canción real o inventada. Lo importante es dejarla fluir y que vaya generando anécdotas con apariencia de recuerdos, como otra canción que tampoco se recuerda. Se trata de palabras-espejo que no reflejan el pasado sino que van inventando el reflejo sobre la página: “como extender palabras sobre las propias yerbas para irles dando poco a poco historia.”

La idea de la regresión es un motivo fundamental para la re-presentación, como si fuera la fuente de todas las imágenes, sin juicios o razonamientos conscientes. Si antes no se ha dado una definición de lo que es el inconsciente ha sido para presentarlo como una analogía de Freud y Breton, pero también como un antecedente para que pueda funcionar la intencionalidad poética de volverlo poesía. El manifiesto surrealista afirma: "En la infancia la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión, sólo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen."¹⁸ La escritura automática pretende presentar aquellas imágenes sin contaminación de la razón, entregadas del todo al instante vivido, en cierto estado de pureza.

Por su parte Freud afirma sobre la técnica psicoanalítica que consiste en:

hacer resurgir el contenido de los años infantiles encubiertos por el olvido. Las impresiones de este modo reconstituidas no han sido realmente olvidadas; lo que sucede es que han pasado al inconsciente, haciéndose latentes e inaccesibles fuera del análisis... Lo inconsciente de la vida psíquica no es otra cosa que lo infantil... no es ya tan sólo aquello que se encuentra en un momentáneo estado de latencia, sino que forma un dominio psíquico particular con sus tendencias optativas propias, su privativo modo de expresión y mecanismos psíquicos particulares.¹⁹

¹⁸ BRETÓN, MICHELI, 267.

¹⁹ FREUD, "Rasgos arcaicos e infantilismos del sueño", 228, 242.

La resurrección del olvido equivale en el versículo poético a la intencionalidad de representar las múltiples imágenes de la infancia, aquellas significativas pero abiertas para llenarse de sentidos nuevos cuando han ingresado a la memoria, y que, posteriormente, el oficio literario las hacen resucitar. El neosurrealismo de José Carlos Becerra implica una actitud crítica de quien se sabe más allá de lo criticado; un distanciamiento que le permite tener conciencia plena de la regresión, tanto del surrealismo como del psicoanálisis. Lo importante de "aquella canción" ("que tal vez no vino nunca" al igual que de la resurrección del olvido) es que no ha cesado de producir imágenes poéticas: la ejecución artística de la memoria.

La toma de conciencia y el carácter creativo son los dos principios que la fenomenología enfoca sobre sus objetos. "Al obligarnos a cumplir un regreso sistemático sobre nosotros mismos y un esfuerzo de claridad en la toma de conciencia, a propósito de una imagen dada por un poeta, el método fenomenológico nos lleva a intentar la comunicación con la conciencia creante".²⁰ La regresión se convierte, en *Relación de los hechos*, en una trayectoria creativa de metáforas, de analogías y de otras figuras retóricas. Estos términos usados un paso más allá del surrealismo implican un uso consciente en

²⁰ Aclaro de nuevo que no se trata de hacer filosofía con el contenido de los poemas, sino generar categorías poéticas de orígenes variados de acuerdo a la construcción de la obra. "Según los principios de la fenomenología, se intentaba sacar a plena luz la toma de conciencia de un individuo maravillado por las imágenes poéticas." BACHELARD, "Introducción", *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 2000. p. 9.

tanto que procedimientos lingüísticos. Por ejemplo, hablar del silencio de las palabras en términos de olvido, por el hecho de que no significa que hayan muerto del todo, que pueden volver a aparecer. Si el olvido es la condición de la creación, por su traslación al silencio, ahora es el silencio la condición que se requiere para la producción de materia verbal. Si volvemos a nuestro esquema inicial del versículo como una forma del sentido, que tiene un centro de reflexión que unifica las imágenes que se van continuando en parte y variando en otra, vemos que el motivo de “aquella canción” en su olvido-silencio (indicado abajo entre paréntesis) es lo que permite la generación de imágenes en los versículos sucesivos:

Aquella primera canción tal vez no vino nunca,
Aquella (primera canción) cuyo *silencio* ahora se refleja
en el rumor de esa brisa en los almendros,
tal vez su *silencio* (ahora se refleja en el rumor
de esa brisa...), quiero decir
el rumor de estas hojas, (tal vez su silencio)
es el único espejo
donde yo me reconozco, (tal vez su silencio
es el único espejo) donde yo me miro con atención,
subordinado a lo fatal de esa imagen.
O tal vez (aquella primera canción... cuyo *silencio*
se refleja en...) esa brisa en las hojas
es (el único espejo) la ausencia de toda canción,
el rostro silencioso de todos los nombres...

El inconsciente es como el silencio desde donde emergen a la página aquellas palabras, pero la voluntad de representación, la intencionalidad poética es la que abarca el proceso siguiente (como una variación de la resurrección del

olvido): “aquella canción que se volvió silencio que se volvió esta canción”. El versículo poético es el *lenguaje dentro del lenguaje* que lo registra. Es decir, el procedimiento por el que las palabras-espejo reflejan una parte del *continuum* que forma la biografía lingüística del poeta.²¹ Lo que regresa en el poema es el inconsciente verbal convertido en otro. La forma artística en términos de proceso es lo que a José Carlos Becerra le interesa, no tanto el desarrollo de la escritura automática o del automatismo psíquico en sí.²² A ambos los hizo trascender hacia su poesía.

²¹ Es interesante como el distanciamiento de los métodos del surrealismo y del psicoanálisis concuerdan con la idea de las palabras-espejo como parte del proceso de memoria de guardar y recuperar. Cabe retomar lo dicho en el segundo capítulo cuando hablamos de la segmentación que la codificación tiene que realizar para guardar imágenes; esos momentos donde el artificio no se logró del todo, pero que fueron el fundamento de su posterior recuperación. Me apoyo en W. Hofmann para seguir con la idea de la biografía del poeta como un *continuum* sobre todo verbal: “Lo que retiene la *écriture automatique* es ya un detalle destacado, un fragmento de aquel culto ininterrumpido que existe en la continuidad de la realización de la vida, pero que no puede ser trasladado a su metáfora. El poeta que nunca ha escrito un solo verso posee una totalidad ilimitada de la realidad, de la cual la *écriture automatique* y el *objet trouvé* sólo pueden, en el mejor de los casos, transmitir fragmentos que el lector u observador ha de interpretar como *pars pro toto*.” HOFMANN, 345. José Carlos trata, como otro rasgo que lo ubica como neo-surrealista, de justamente trasladar el proceso a su metáfora, es decir, con toda la conciencia de poeta que usa el lenguaje para convertirlo en poesía.

²² “Este ideal [surrealista] de entrega absoluta al inconsciente no tiene en cuenta [dentro del movimiento, cuando los poetas lo viven en su inmediatez] que precisamente esta entrega implica una decisión, esto es, un acto voluntario. La *écriture automatique* no es un suceso espontáneo sino un método para desenredar y registrar este suceso.” HOFMANN, 342. En *Relación de los hechos* tal proceso es retomado por la intención artística del poeta. Su voluntad es sobre todo desde una actitud crítica, a distancia y avistando varias posibilidades del proceso.

El versículo poético es el otro lado de aquellas imágenes, el otro lado de aquella canción, el otro lado del olvido, del silencio; es, en tanto que conciencia poética, el otro lado de aquellas palabras del inconsciente. El poema es la traslación verbal, el movimiento interior de la palabra, el flujo de la imaginación, desde aquellas hasta estas palabras; es la trayectoria constructiva de metáforas y demás procedimientos de una poética que logró un estilo propio. La traslación es en ocasiones implícita, en otras explícita, como los siguientes ejemplos:

Amanece en medio de mí y yo me quedo mirando del lado
en que no estoy,
en la otra orilla se quedan el parque y los almendros,
el río, la torre de la iglesia.
Porque esta mañana todo parece abrir los ojos
en otra parte, en otra historia,
en otros ojos parece que yo he abierto los ojos,
y miro la luz cedida a los árboles con la misma naturalidad
con que espero
sentado a la mesa el primer alimento.

Y tal vez esta luz es también una sombra
de aquella canción;
estos árboles, esta mesa, la mañana, el sabor
de este pan,
¿son acaso las formas devueltas?
Y la canción mueve las alas,
se sacude su forma de canción, se sacude
su forma de alas,
algunas plumas caen, muy lejos de mis labios, muy lejos
de esta luz,
muy lejos de este *silencio*, de esta posible música,
en otra historia
más remota aún que la mía.

Amanece en medio de mí: en un lado se quedan el parque
y los almendros
el río, la torre de la iglesia, la ciudad de mi infancia,
los juegos olvidados;
¿en qué orilla me quedo mirándolos?

Es todo,
yo iba a decir algo, yo iba a inventar algo.
(*La otra orilla II*, 81-82)

Tal vez retornan aquellas imágenes,
abrimos la caja de cristal y tomamos
nuestra antigua cabeza, nuestros primeros espejos
ocultos allí,
y acariciamos temblando los labios de esa boca,
que parece atrapada por aquel irresistible deseo
de morder el infinito...

Nos entregamos por un instante al *instante*,
por un momento dejamos de existir en todos los sitios
donde nos recuerdan o donde nos olvidan,
las leyes de la ciudad no nos tocan,
por un instante somos los *otros*,
aquellos dos en los que tanto soñamos.

Y nos reímos un poco torpes, un poco avergonzados
de nuestra *creación*,
como los niños que habíamos matado, aquellos dos
por donde pasamos
para llegar hasta esta mirada
hermosa y vacilante de ahora.
(...)

Sí, juntos mirábamos esos pinos;
sí, juntos mirábamos esos pinos cada vez más oscuros
al otro lado del atrio,
cada vez más al otro lado de algo, en otra parte,
en otro sitio que posiblemente no mirábamos...

Sí, juntos escuchábamos aquel rumor del viento
entre las ramas cada vez más oscuras,
cada vez más lejanas...
(...)

Y ahora estos elementos, estas formas de decirnos adiós
con imaginarias preguntas,

con fuegos de artificio, con imposibles pinos plantados
en un patio... (La bella durmiente, 101-106)

Las constantes referencias a la otra orilla, a los otros árboles, a lo "otro" quiere decir que se avista tanto como lo "uno" bajo una misma mirada. La imagen hace el recorrido; no deja a las imágenes anteriores perdidas en la memoria a largo plazo sino que se retienen y se continúan en las líneas poéticas. Por el avance verbal se van transformando, "y yo me quedo mirando del lado en que no estoy". Los versículos poéticos dejan traslucir la continuidad y la variación. El poeta es el tercer punto de otro nuevo triángulo: él ve aquella y esta imagen a distancia. Sus ojos y sus palabras son el eje del péndulo que se mueve de una a otra orilla.

El surrealismo sólo deja ver lo otro, porque le importa la libertad del espíritu en la creación, sin ataduras, las palabras, dibuja en un versículo: "se sacuden su forma de canción, se sacuden su forma de alas": "crear –como afirma M. Raymond... más bien dejar formarse involuntariamente, inconscientemente, evidencias de otra índole, evidencias puramente psíquicas, si fuera posible que se nos imponen en cierto sentido interior y poético, el cual se confunde tal vez con el sentimiento de nuestra vida profunda".²³ José Carlos Becerra retoma aquello de las "otras evidencias" pero con la voluntad de su propia

²³ RAYMOND, 246.

creación. Crea la distancia necesaria tanto verbal como temporal para ver el proceso de ida y vuelta.

La libertad del flujo psíquico queda como un ideal. *Relación de los hechos* no lo olvida pero le insufla la intención de lograr una representación, en su afán de transformar una imagen en la siguiente, y ésta a su vez en la siguiente. El recorrido desde la primera imagen hasta la otra orilla es una realidad artística; más bien la aspiración de llegar a ella con el poema. La vista que nombra y la mano que conoce al escribir (de acuerdo con Bachelard): tocar la carne de las palabras y no hallar otra resurrección que el silencio/olvido.

La constante metamorfosis de las imágenes las hace literalmente ambiguas (del griego *amphy*, ambos); es decir, que están en ambos lados del triángulo de la mirada. Por la continuidad están en el punto A) y por la variación en B) simultáneamente. La ambigüedad es una forma de lectura compleja; una indeterminación para el sentido como mirada interior y trayectoria; igual que el versículo en su distanciamiento y acercamiento tanto del verso como de la prosa. La imagen verbal está un tanto en aquellas y un tanto en estas palabras, porque en algún punto de la traslación no sabemos si se está hablando de unas o de otras. Los poemas paradigmáticos del tema que tratamos, *La otra orilla* y *La bella durmiente*, nos presentan tal recorrido de imágenes, alternando frases explícitas del proceso (como las citadas arriba) y frases ambiguas en el sentido mencionado.

Existen versículos poéticos que en un punto de la oscilación no se refieren, explícitamente, al punto A) la primera orilla o al B) la otra orilla, sino que son imágenes autónomas: son palabras intencionales fugadas del inconsciente; donde no sabemos si el silencio/olvido pertenece a unas u otras; o si lo que se mira pertenece a estas o a aquellas imágenes; tampoco si el lenguaje es el de la codificación de la memoria o el de la decodificación de la escritura; sólo están ahí generando el poema:

Estoy en este parque donde los almendros
apenas sugieren la brisa, el tiempo de las hojas,
bajo este cielo encallado en la mañana
como una inmensa nave antigua –recuerdo
de otros dioses, de otros hombres
y de otras batallas–
y mi mirada abre de par en par los brazos
para recibir al paisaje,
pero es inútil, en el paisaje hay algo de mirada,
algo también con los brazos abiertos...

Una brisa muy joven sopla entre los almendros,
una brisa lejana sopla entre mis labios,
y es el silencio,
el silencio de la torre de la iglesia bajo la luz del sol,
el silencio de la palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*
de la palabra *brisa*.

Hay un radio encendido en un estanquillo cercano,
pasan unos novios –casi niños– cogidos de la mano,
el sol empuja la torre de la iglesia hacia otro mediodía...
Yo iba a decir algo; cogí la pluma para eso, cogí
mi alma para eso;
¿qué iba a decir? (La otra orilla, 80-81)

Y nos vemos desde aquí, nos tocamos y nos esperamos,
fuimos en nuestras distancias,
en las palabras donde las bocas quieren fundar
breves puertos,
referencias de un mundo asediado por su invención,
y nos tocamos y nos esperamos,
sonriendo sin remedio, vacilando sin remedio, la boca
casi seca por el sabor de lo irreal,
aplastados por una lucidez en la cual tampoco creemos.
(Alguien acaba de encender la noche en nuestros ojos,
alguien acaba de asistir a una ejecución en nuestra
mirada),
y nos preguntamos por dónde, a qué hora,
en qué sucesión de imágenes vamos a reconocernos.
(...)

Y nos herimos con cuidado, sin evitar nuestras marcas
de viaje;
Hay cierta paciencia en esa sonrisa que no se resuelve
como un animalillo cansado,
y nos miramos y nos penetramos en esas zonas
donde los ojos se construyen a sí mismos,
dejándose llevar por las alianzas de sus imágenes...
(*La bella durmiente*, 102-103)

La imagen de la realidad en la percepción tiene un doble momento: una es la del contacto de los sentidos y otra la que internamente se convierte en un proceso mental con determinado significado estético: la impresión sensorial pura y la impresión en su avatar por la imaginación. Es una pluralidad de significados.

La ambigüedad de la imagen –con Octavio Paz– no es distinta a la de la realidad, tal y como la aprehendemos en el momento de la percepción: inmediata, contradictoria, plural y, no obstante, dueña de un recóndito sentido. Por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad.²⁴

²⁴ Octavio PAZ, "La imagen", *El arco y la lira*. México: FCE, 1993. p. 109.

3. 2. 2 La introspección como una variación de la autorreferencialidad poética

El surrealismo pretendía crear imágenes que de alguna manera fusionaran los dos estados del sueño y la realidad, como si ello fuera un estado absoluto, superreal,²⁵ por lo que la ambigüedad hacía que la materia verbal pudiera apegarse o apartarse tanto a una como de otra. El recorrido de las palabras espejo adquiere con la intención poética una especie de imaginación superpuesta a las palabras.²⁶

El neo-surrealismo subraya el proceso de trascender una capa de realidad a la siguiente (siendo la primera la vigilia y la segunda el sueño como procedimiento original). La superposición, sin embargo, no anula la primera, no la convierte en olvido absoluto, sino que la hace resucitar en la siguiente y ambas se fusionan en un estrato dual. En la poética de *Relación de los hechos* importa el proceso en sus múltiples manifestaciones; por ejemplo, la narración onírica emerge en la

²⁵ "Creo —explica Bretón— en la futura armonización de estos estados aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad..."
BRETÓN, MICHELI, 273.

²⁶ Una de las definiciones de imaginación que nos presenta G.Bachelard es análoga a la idea de una imaginación superpuesta a las palabras: "no es como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad. Es una facultad de sobrehumanidad."
BACHELARD, *El agua y los sueños*, 31.

ensoñación que se escribe conscientemente;²⁷ las palabras del olvido resurgen en la escritura de la memoria; la imaginación escrita del presente reaparece bajo los signos de la imaginación del pasado; y, en última instancia, es la escritura poética que se despliega sobre sí misma, a manera de un superestrato verbal.²⁸

¿Qué significa la aparición de un lenguaje dentro de otro? José Carlos Becerra practica la reescritura de una configuración verbal previamente elaborada. Se trata de una autorreferencialidad de trayectorias múltiples. La función referencial: "es la que cumple el lenguaje al referirse a la

²⁷ "una ensoñación, a diferencia del sueño, no se canta. Para comunicarla, hay que escribirla, con emoción, con gusto, reviviéndola tanto más cuando se la vuelve a escribir... Y es precisamente la fenomenología la que puede poner en claro la distinción entre sueño y ensoñación, puesto que la posible intervención de la conciencia en la ensoñación proporciona un signo decisivo." BACHELARD, *La poética de la ensoñación*, 19-25.

²⁸ Ruiz Abreu nos cuenta que José Carlos asistió a sesiones psicoanalíticas luego de la muerte de su madre en 1966. Si añadimos este hecho a sus aficiones artísticas, intuimos que hubo una fusión de su sensibilidad creadora con el desarrollo de su auto-observación. Con capas de lenguaje cubrió todos los hechos fundamentales y con él descubrió significados no evidentes. En cierta forma el psicoanálisis tradicional intenta sistematizar en un discurso inteligible lo disperso de los hechos biográficos; los aborda una y otra vez, agregando significados y asociaciones con otros hechos. Entonces algo que también se descubre es que la significación resulta inagotable. Tal vez por todo esto, en su obra, recurre a determinados motivos. Se trata de un escritor sistemático, como lo fueron Marcel Proust (Ruiz Abreu afirma que el poeta leía constantemente *En busca del tiempo perdido* y recitaba de memoria algunos fragmentos), Jorge Luis Borges, entre otros. La diferencia es que por su muerte prematura no sabremos los alcances a que pudo llegar con su estilo. Algunos críticos consideran *La Venta* como su obra más lograda, el problema es que nunca la publicó en vida, por ello, *Relción de los hechos* es el corazón que irriga a todo el cuerpo de su demás poesía.

realidad extralingüística que suele ser el principal objeto de la comunicación lingüística. Está orientada hacia el referente o contexto mediado por el proceso de conocimiento que conceptualiza y asigna sentido."²⁹ El contexto de las palabras poéticas, en la obra, son ellas mismas; el referente vuelve a su origen y ellas se detienen en la realidad extralingüística, la simbolizan, sólo para volver al referente secundario de los significados. Como si las palabras apenas pasaran por la realidad exterior. El procedimiento de autorreferirse resulta diverso (el primero fue tratado en el capítulo I, al definir el versículo poético; el segundo, en el capítulo II cuando hablamos de los rasgos de la memoria).

Uno de los más evidentes es la superposición de "éstas" sobre "aquellas" como una especie de súper-verbalización:³⁰

Ahora esta palabra,
esta palabra inclinada a la noche como un cuerpo desnudo
a su alma...
Ahora esta palabra, esta diferencia casual de la palabra
ante sí misma... (Adiestramiento, 74)

Uno de los procesos equivale a retrotraer la sensación cuando el yo codificaba el mundo, cuando la vida cotidiana

²⁹ BERISTÁIN, "Función Lingüística", 225.

³⁰ La autorreferencialidad tiene como principio la función referencial establecida por Roman Jakobson. "... ese mensaje –afirma– requiere un contexto al que referirse ("referente"...) susceptible de ser captado por el oyente y con capacidad verbal o de ser verbalizado." Es decir que en la autorreferencialidad las palabras tienen no otro contexto que ellas mismas. JAKOBSON, 32.

(paisajes, anécdotas, caricias, voces) adquiriría sentido poético. La escritura de poemas continúa esa percepción por la que el alma (el espíritu o la psique) sentía, vivía y decía. Las palabras escritas crean la memoria; son una decodificación que, es a la vez, y en esto se parte del estilo del poeta, una codificación secundaria superpuesta a aquella primaria, autorreferida, como un desciframiento que pretende sólo volver a lo enigmático del sentido lingüístico. La sensación del *yo soy y he sido* por el lenguaje, como uno de los arquetipos individuales del poeta en su poesía, se actualiza constantemente.

De lo que dan cuenta los versículos poéticos es del propio lenguaje que, en cierta medida, es la representación de contenidos psíquicos, como si se tratara de un proceso de superrepresentación. Los espejos se enfrentan como la reescritura de una lectura previa al igual que la relectura de una escritura anterior.³¹ Se trata de una serie de procesos autorreferenciales. La poética de las palabras espejo del presente con que se intenta reflejar, a la distancia del olvido y del silencio, aquellas del pasado, tiene correspondencia con la introspección (cuya nueva definición sería) “la contemplación de, o reflexión sobre una experiencia, sea que se halle en

³¹ “La lectura es una dimensión del psiquismo moderno, una dimensión que traspone los fenómenos psíquicos traspuestos por la escritura. Hay que considerar el lenguaje escrito como una realidad psíquica particular.” BACHELARD, *Poética de la ensoñación*, 25.

curso, sea por medio de la memoria.³² ya que las palabras, todas, las de la poesía y las del lenguaje, poseen de suyo, en su ser profundo, un contenido espiritual, psíquico; es decir, el examen poético (creativo, imaginativo) que el alma hace de sí misma. Ella se mira crear en las mismas palabras en que se manifiesta al exterior, en aquellas en que se representa. Algunos versículos hacen un alto introspectivo en su avanzar por el poema, a veces en el curso de creación de imágenes, o como proceso generador de imágenes de la memoria (como lo dice la definición citada). Las imágenes generadas de pronto se vuelven contra su propio proceso creativo en el justo momento en que sucede. Observamos el estrato dual en que la escritura es a la vez un curso creativo y una trayectoria de la memoria (la creación en movimiento se mira crear):

y la Palabra, la misma, devorando mi boca,
comiendo como un animal hambriento en el corazón
de aquel que la padece y la dice.

(Relación de los hechos, 87)

¿De quién son ahora estas palabras?
¿Qué movimiento realizan en la conclusión de mis actos?
¿Qué apariciones y que ausencias las hacen posibles?
¿Quién las está escuchando? ¿Quién las dirá de nuevo?

(Apariciones, 83)

³² La actitud reflexiva, en términos generales, aquello que vuelve sobre sí mismo, es fundamental en toda la obra. La definición corresponde al término introspección. Howard C. WARREN (comp.), *Diccionario de psicología*. México: FCE, 1993. p. 188. Complementando la definición anterior de Abbagnano.

La autorreferencialidad como proceso poético resulta uno de los efectos inmediatos de la apropiación artística del inconsciente, así como el reflejo de la observación que el alma hace de sí misma desde un estado consciente de memoria (como se ha estudiado en el capítulo segundo). Es en este rubro donde las palabras-espejo cobran en el poeta la plena conciencia de observar su propio proceso de creación de imágenes verbales que representan la biografía de su psique.³³ El espíritu y sus múltiples manifestaciones pueden verse a sí mismos con las palabras.

¿En qué medida el arte es capaz de fusionarse con la realidad? ¿O viceversa? Los románticos intentaron fusionar vida y obra en una especie de unidad superpuesta que las engloba. El Surrealismo es considerado herencia casi directa del Romanticismo. Son muy variados los aspectos de una continuidad evidente. La parte que representa la vida total para los poetas modernos es la presencia *endopsíquica* (mencionó Raymond), ella es quien se inserta en las obras (a diferencia del heroísmo o la melancolía del Romanticismo), o la que se fusiona con el arte surrealista. Sobre todo aquellos procesos sin mediación de la conciencia racional que por su parte resultan tan diversos: soñar, imaginar, recordar, ensoñar, memorizar, desacralizar, entre otros. La dispersión y diversidad se unifican

³³ "El espíritu —afirma Jung—, gracias a su original autonomía que, desde el punto de vista psicológico también es innegable, está absolutamente en condiciones de revelarse a sí mismo." JUNG, 19.

en los poemas, sobre todo con el proceso de escritura que, en general, puede ser considerado el macro-proceso de sistematización, organización e, incluso, codificación, que representa a todas las artes. La modernidad canta a la psique. Los versículos unifican aquellos tan variados procesos creativos. “La palabra y la imagen –con Gadamer– no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son los que permiten que exista claramente lo que ellas representan.”³⁴

Por lo anterior el versículo poético puede autorreferirse como palabra poética, ya que contiene múltiples procesos de

³⁴ En la antigüedad hubo una época en que a la poesía le fue dada la tarea de (tal vez sin intención) unificar no a los múltiples procesos de la psique, en el sentido moderno, sino a las diversas deidades (que, en retrospectiva y recordando a Caillois, las presencias sagradas pertenecen a los fenómenos de la sensibilidad). La fusión mencionada, considero, cae, casi siempre, en el terreno de la hermenéutica. La pregunta más bien tendría que ser: ¿quién otorga significado a quién y hasta qué límites, la vida a la obra o viceversa? O, ¿quién es el uno que permite comprender e interpretar al otro? Cito en extenso a Gadamer: “las artes plásticas [debido a las imágenes sacras de inicios del cristianismo] vuelven a realizar sobre la tradición poética-religiosa lo que esta misma ya ha realizado. La famosa afirmación de [el historiador] Herodoto de que Homero y Hesíodo habían proporcionado sus dioses a los griegos se refiere a que éstos introdujeron en la variopinta tradición religiosa de los griegos la sistemática teología de una familia divina, fijando así por primera vez figuras perfiladas por su forma y por su función, En ésta la poesía realizó un trabajo teológico. Al anunciar las relaciones de los dioses entre sí consiguió que se consolidara un todo sistemático. De este modo esta poesía logró que se crearan tipos fijos, apartando y liberando para las artes plásticas su conformación y configuración. Así como la palabra poética había aportado una primera unidad a la conciencia religiosa, superando los cultos locales, a las artes plásticas se les plantea una tarea nueva, pues lo poético siempre retiene una falta de fijeza, ya que representa en la generalidad espiritual del lenguaje algo que sigue abierto en su acabamiento por la libre fantasía. En cambio las artes plásticas hacen formas fijas y crean de este modo los tipos...” GADAMER, 192. *Ut pictura poiesis* (como la pintura, la poesía) es un viejo tópico que se renueva una y otra vez.

creación. Por ejemplo, en una segunda trayectoria, se autorrefiere como palabra desacralizada, como la épica de interioridades que el lenguaje poético libra consigo mismo, como versículo arquetípico:

Ahora esta palabra,... esta cicatriz en la forma del amor,
en el hueso del sueño, en las frases trazadas
al mismo ritmo
con que los hombres antiguos levantaban sus templos
y elegían sus armas. (*Adiestramiento*, 74)

El sueño, eso que ya no puede ser sagrado
porque no hay nada sagrado en la noche,
(*Forma última*, 95)

El ejemplo anterior ya fusiona la presencia psíquica donde hubo una presencia sagrada. Se trata de una autorreferencia de lo onírico; igual que el siguiente ejemplo, que fusiona el sueño con el movimiento de la mirada interior, como invención de imágenes por la escritura misma:

Soñar así, mirar, sentir el paso de las aguas
por los espejos,
por las palabras que vamos diciendo...

las palabras se cansan de volar y se posan jadeantes
en aquello que solamente nombran...
(*Espacio virtual*, 77)

Extraño territorio que la mirada encuentra
en su propia invención,
invisible creación de los hechos...

y yo escribo estas palabras, una junto a la otra, ninguna
junto a ti ni junto a mí,

y al consignar un ademán tuyo, un acto tuyo,
te veo desaparecer en estas palabras
y todo es inventado de nuevo...

(*Rueda nocturna*, 89)

Dentro de la multiplicidad autorreferencial tenemos ejemplos en que se trata de la resurrección del olvido, el tópico principal que hemos tratado, con su amplia polisemia:

es esta superficie donde el sueño es la única pisada
que puede escucharse,
pies descalzos que cruzan su propia memoria,

(*Rueda nocturna*, 90)

oí tu risa en el mismo sitio en que mis palabras
luchaban por decir
como era tu modo de reírte...

pero todas las cosas tenían ahora otro secreto, nacían
de otra apariencia...
no eran sino recuerdos de recuerdos...

(*Causas nocturnas*, 95)

Así, el poema es la cima de una pirámide en donde se han superpuesto niveles de significado autobiográfico, verbal y estético; es el lugar donde desemboca un recorrido que también es un juego de representaciones. Cada poema es un lenguaje que mira a otro, una poética y una arqueología de ciertas experiencias vitales. Existe una comunicación del espíritu consigo mismo, de las palabras con las palabras.³⁵ Es un

³⁵ “El lenguaje, pues –confirma J. Cohen–, no es más que un sustituto de la experiencia puesta en clave [codificada, según he mencionado]. La comunicación verbal supone dos operaciones. Una, la puesta en clave, que va de las cosas a las palabras; la otra, el desciframiento [decodificación] de la clave, que va de las palabras a las cosas.” COHEN,

lenguaje que va a las experiencias, más allá de sí mismo, sólo para regresar al origen, que narra, como un péndulo, su viaje hacia lo otro para volver cargado con imágenes nuevas, que se superponen a las anteriores.

La autorreferencialidad es también un rasgo de lo moderno como una actitud del arte en general, y particularmente de la poesía como hemos visto. Lo moderno —en palabras de Marshal Berman: “se presentaba, pues, como la búsqueda del objeto de arte puro y autorreferido. Y eso era todo: la relación apropiada del arte moderno con la vida social moderna era una total falta de relación.”³⁶ Considero que la falta de relación es parcial, al menos en poesía, ya que, como dije, se trata de palabras poéticas que pareciera que apenas tocan el contexto extralingüístico y si lo hacen es de una manera tan sutil, casi imperceptible, para volver a sí mismas. *Relación de los hechos* se convierte en un objeto literario y un proceso artístico autoreflexivo. Palabras espejo y nueva luz en el propio movimiento de sus páginas, que apenas y se advierte la otra realidad. Ello explica, en parte, la dificultad de hallar contextos extrínsecos muy claros, sin embargo, aquellos intrínsecos son, paradójicamente, más evidentes, pues se trata de procesos de la psique poética que el lenguaje plasma.

“El problema poético”, 33. El proceso de la comunicación autorreferencial, de la poética de la introspección, es como cerrar el proceso de las palabras a las cosas a las palabras.

³⁶ BERMAN, “La modernidad, ayer, hoy y mañana”, 18.

"El motivo autobiográfico, el autorretrato, es el menos imitativo, el menos reflejante de las elaboraciones estéticas. 'Pintándose a sí mismo' —una expresión llena de carga semántica—, el escritor o el artista vuelve a poner en acto la creación de su propia 'persona'."³⁷ El poeta, al autorreferirse en su naturaleza de psique y de palabra, en un superestrato verbal poco advertido, se reinventa, elabora una autoimagen poética como creación última; cumple, de este modo, su destino como hombre de palabras.³⁸

La escritura es una forma de vivir el lenguaje, de acomodarse en él para aprehender la existencia, de asumir una actitud literaria ante el mundo. La vida termina siendo un lenguaje encarnado y, frente a un espejo de palabras, la mirada mental es la poesía que reinventa la memoria del ser que la vive, que imagina una biografía de hechos poéticos. José Carlos Becerra se sitúa en el corazón mismo de este fenómeno, en donde, en cuerpo y alma, lo poético constituye una trascendencia múltiple: la del pasado de aquellas palabras en el presente de éstas, la del inconsciente en la escritura de un forma poética hecha con lucidez, la del sueño en la ensoñación y, en última instancia, con una actitud neo-surrealista, fusionar la vida y la literatura en una superrealidad lingüística.

³⁷ STEINER, *Presencias reales*, 260.

³⁸ "Si un escritor es básicamente hombre de palabras, sus fuentes de aprovisionamiento y energías están sobre todo no en la vida, sino en el lenguaje y en la literatura." BECERRA, "Juego de cartas II. A José Lezama Lima", 302.

La autorreferencialidad resulta el péndulo que va de la poesía a la vida y viceversa. El poema es el proceso de esa traslación imaginaria; la palabra en movimiento de una a otra orilla y la estela que hace visible la trayectoria, no sólo sobre el renglón que la representa, sino en el interior donde el lenguaje genera una mirada mental sin más páginas que la poesía misma fluyendo, plegándose y alternando con las de la vida. El versículo poético son las palabras de la estela y las que se desprenden para referirse a ello.

CAPÍTULO IV

4 PROCEDIMIENTOS DEL TRASLADO A LA OTRA ORILLA

LOS RÍOS DE PALABRAS, el flujo de la imaginación, la forma como proceso, son categorías poéticas que resultan variaciones concretas de un movimiento fundamental: el paso de una a otra orilla, desde aquéllas hasta estas palabras. Estos fenómenos lingüísticos surgen gracias a la construcción metafórica, que implica una traslación de significado de un término (desde un punto y lugar semántico) a otro.¹ En *Relación de los hechos* la poesía se despliega literalmente en el tiempo, implica una linealidad y, por lo mismo, un sentido; con ello, la metáfora es, también, un curso, un proceso de múltiples niveles del lenguaje.

El traspaso semántico se da entre intervalos consecutivos y a distancia. La sintaxis total de la obra es un flujo de memoria y de invención, un macro-intervalo de relaciones, intercambios y transformaciones semánticos entre momentos de palabras, frases, versículos y poemas. Una imagen altera a otras a distancia, que pueden pertenecer al mismo o a otros poemas. La estructura básica se transforma en una macro-estructura.

¹ La metáfora es "el desplazamiento de significado de una zona a otra que le es extraña... quiere decir traslación: el significado de una palabra se emplea en un sentido que no le corresponde inicialmente." KAYSER, 152-165. Es una traslación constructiva de significado.

Uno de los problemas del escritor con el lenguaje, aparece esencialmente como movimiento generativo de significados desde la doble raíz de creación y de conciencia. Se ha hecho referencia al versículo poético en analogía con la imagen autorreferencial de la gota de agua que cae en aguas quietas y genera ondas concéntricas que se multiplican, en una especie de proceso global, donde algunos elementos modifican el contenido semántico de otros inmediatos, así como de otros más que se hallan a distancia: una onda genera otro significado en la siguiente, pero de pronto se puede olvidar hasta que resurge en alguna otra distante, que puede pertenecer al poema de origen o otros distantes.

El versículo poético resulta una metamorfosis constante. La ley formal surgió como la continuidad y la variación de un núcleo de significación, que primero se cierra en sí mismo y luego trasciende hacia una totalidad; es decir, el segmento (una parte con su propio movimiento, con su significado autónomo) de un movimiento y significado mayores. En la metáfora un término trasciende su unidad al interactuar con otro. El procedimiento se amplía. Lo mismo se puede afirmar de cada poema con respecto al conjunto total de la obra: la trayectoria que las palabras construyen en el paso de una a otra orilla. Algunas palabras o frases nucleares, bajo la resurrección y el olvido, alteran el sentido de otras.

El esquema de continuidad y variación planteado (en el capítulo I) como proceso general de ritmo, se aplica a todos los

niveles de creación y análisis. Cabe afirmar que la obra representa un flujo de imágenes poéticas configurado rítmicamente un mundo:

designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas... Cualesquiera que sean las diferencias que las separan, todas ellas tienen en común preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen –o cada poema hecho de imágenes– contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos... somete a unidad la pluralidad de lo real.²

Las variaciones de una imagen aparecen en diferentes momentos en el flujo de memoria, a corto o largo plazo. ¿Qué procedimientos lingüísticos, además de la metáfora, llevan a cabo la generación de imágenes nuevas? ¿Cómo es que verbalmente se manifiesta tal trayectoria constructiva de los ríos de significado? ¿Qué otras estructuras se despliegan en la obra como macro-estructuras? Antes de enfocarnos en algunos procedimientos poéticos, es importante analizar el fenómeno de

² Octavio PAZ, "La imagen", *El arco y la lira*, 98. Hacer de la palabra una *imagen* fue uno de los supuestos estéticos del Surrealismo. La década de los 60's fue fértil para la poesía mexicana con respecto a esta influencia. José Carlos ahondó en esos trasposos entre una y otra. Descubrió, además, que sin la voluntad y la conciencia no es posible la creación artística. Supo, como lo reformuló el propio Breton en 1932, que el Surrealismo no se limita al automatismo psíquico, es sólo una parte constitutiva. Uno de los cambios fundamentales fue el paradigma hermenéutico que incorpora lo oculto del sueño y el inconsciente tanto para la creación artística como para su desciframiento e interpretación.

autorreferencialidad de la propia escritura, procedimiento por el que las palabras-espejo se enfrentan, provocando un diálogo entre imágenes reflejadas y reflejantes.

4. 1 La escritura como metáfora fenomenológica en *Relación de los hechos*

Cuando se escribe se experimenta el proceso de creación.³ De tanto sentir la escritura se vuelve parte del cuerpo y del espíritu, además que las fronteras entre los estratos materiales e inmateriales se difuminan. Este acto es el núcleo de significación que se expande hacia la vida misma, abarca todos sus tiempos y espacios; toca todos sus hechos. El yo ejecuta lo poético y, así, fundamenta su existencia. El poeta es capaz de habitar el lenguaje a la vez de ser habitado por él. Vida y obra resultan un fenómeno de las mismas palabras; una sintaxis que se genera y se extiende continuamente. Los procedimientos

³ “La poesía no se dice se siente... no es una experiencia que luego traducen la palabras, sino que las palabras mismas constituyen el núcleo de la experiencia.” Octavio PAZ, “La inspiración”, *El arco y la lira*, 157. Imagino a José Carlos viviendo la experiencia de escribir dejándose llevar primero por los trazos de los signos y luego por la conformación de los significados. De pronto, asombrado por las apariciones sobre la página, vuelve a mirar lo escrito y, posteriormente, refiriéndose a ello, reescribe bajo el influjo del contacto con la materia verbal generada.

poéticos como la metáfora, afectan, por decirlo así, no sólo a los hechos del poema sino a los del poeta, porque las palabras-espejo ponen de manifiesto el ser verbal de ambos.

Los poemas de *Relación de los hechos* aparecen como auténticas narraciones poéticas cuyo acto primigenio, la escritura, bajo la mirada de un mito individual, se actualiza constantemente; porque con la memoria se es un tiempo que tiene todas las distancias y los recuerdos son ondas concéntricas de las palabras creadoras. Hubo algunos instantes que pertenecen a aquellos espejos y otros que pertenecen a éstos. La traslación pendular de imágenes entre unos y otros aparece, de cualquier modo, como una trayectoria creativa: primero, una especie de regresión intermitente hacia reflejos lingüísticos originales o arquetípicos; segundo, la vuelta hacia el yo que los ha escrito. José Carlos Becerra sugiere ese regreso a uno mismo de la siguiente manera:

Si el poeta lo que hace al escribir es ponerse en contacto consigo mismo por medio del poema, el lector al leerlo, más que entrar en relación con el poeta, lo hace consigo mismo, y así el mensaje o lo que recibe proviene en realidad de su propio interior... Ningún poema puede remplazar a la experiencia del amor, claro, pero éste sólo se reconoce en el espejo que le proporciona el poema.⁴

El *espejo del poema* emerge desde el interior y puede, incluso, referirse al momento en que fue creado, a las circunstancias en que se iba generando, al propio poeta que se

⁴ BECERRA, "Conversaciones III. Con Fedenco Campbell", 288.

refleja en lo escrito, o a la escritura que pasa a ser parte de su condición vital. El “problema del escritor consigo mismo y con su tiempo, como un problema del lenguaje”, problematiza la afirmación de “entrar en contacto consigo mismo”, porque, en *Relación de los hechos*, la metáfora *palabras-espejo* es vivida no sólo como escritor sino, también, como lector de sus propias experiencias poéticas, trasladadas ya a la página. Escritor y lector son dos espejos contrapuestos que intercambian reflejos de palabras así como imágenes de sí mismos.

Se lleva a cabo la fusión de dos ámbitos de realidad originalmente distintos: en un lado del péndulo, el poeta; en el otro, el lector en que se desdobla, pero ambos en la misma trayectoria del poema se encuentran; entablan una conversación creativa con las palabras, desde uno y otro lados de la escritura. José Carlos Becerra es un lector de sí mismo y sobre ello escribe, sobre todo de ese yo hecho de recuerdos y experiencias verbales perdidas. La mirada se desdobla y se asume en sus encuentros con el otro de sí mismo.⁵ El arco tendido entre éstas y aquellas palabras se realiza como el movimiento del escritor al lector y viceversa; cada uno con su propia actitud ante la escritura: el poeta-escritor escribe como si leyera y, simultáneamente, el poeta-lector lee como si escribiera. Ambos procesos aparecen como las dos caras

⁵ “La palabra poética es revelación de nuestra condición vital porque por ella el hombre efectivamente se nombra otro, y así él es, al mismo tiempo, éste y aquél, él mismo y el otro” Octavio Paz, “La inspiración”, *El arco y la lira*, 178.

indisociables del poema. Pueden ser fenómenos poéticos opuestos, codificación por un lado y por otro decodificación, pero coinciden en su postura creativa y auto-consciente ante el lenguaje. El poema somete a unidad los dos lados.

¿Por qué afirmo que se trata de una poesía matizada por la fenomenología de la escritura? Justamente porque ambos procesos, escribir y leer, son una realización poética que se lleva a cabo bajo la conciencia de su propia creación y así se comunican. El espejo es un motivo de autorrepresentación que surge del estado de conciencia de mirarse en el preciso momento de escribir: "Según los principios de la fenomenología, se intenta sacar a plena luz la toma de conciencia de un individuo maravillado por las imágenes poéticas... Al obligarnos a cumplir un regreso sistemático sobre nosotros mismos y un esfuerzo de claridad en la toma de conciencia..."⁶

Lectura y escritura se acoplan en un mismo ciclo, los poemas. Ellos son la mirada imaginante que se desplaza desde los ojos de uno y otro lados; hablan de esa conversación *creante* (con el análisis, participamos de esa conciencia creativa). Todo el libro retrotrae un flujo de imágenes. Sentimos fenomenológicamente (es decir que leemos como si escribiéramos) el impulso original de las palabras como lo sintió el poeta:

⁶ BACHELARD, *Poética de la ensoñación*, 9.

el mundo fenomenológico no es la explicación de un ser previo, no es el reflejo de una verdad previa, sino, como el arte, la realización de una verdad... asistimos en cada instante a ese prodigio de la conexión de las experiencias, y nadie sabe mejor que nosotros cómo se efectúa *per se*, en nosotros, este nudo de relaciones.⁷

Las palabras que son el núcleo de la experiencia (con Octavio Paz) no son otras que aquellas escritas. Digo "aquéllas" porque el término introduce la distancia que fluye del ojo a la página y viceversa. Con el acto de escribir se representa dicha trayectoria en que unas imágenes se transforman en otras. José Carlos Becerra escribe para leerse en el mismo acto. El poema resulta una materia reflejante. Se trata de la aparición del ser poético en la conciencia que nace de los *poemas-espejo*, cuando los ojos (y las manos del artista) están en contacto con su creación y generan el estado de existencia de estar creando. Algunas metáforas psicológicas (antes mencionadas), la mirada mental, el movimiento de la imaginación, la resurrección del olvido, la apropiación artística del inconsciente, entre otras, convergen en el flujo de palabras.⁸

⁷ MERLEAU-PONTY, 20.

⁸ En la última parte del capítulo anterior se presentó un esbozo de los dos fundamentos, para efecto de este análisis, de la teoría fenomenológica: la toma de conciencia del ser y el carácter creativo. Aclaro de nuevo que los conceptos filosóficos y psicológicos son usados como categorías poéticas de análisis. La fenomenología pura —de acuerdo con Husserl— "es una ciencia de esencias (por lo tanto 'eidética') y no de datos de hechos, y se hace posible por la 'reducción eidética', que tiene justo la tarea de purificar los fenómenos psicológicos de sus características reales o empíricas y de llevarlos hacia el punto de la generalidad esencial... [de lo que se obtiene como resultado] el reconocimiento del carácter intencional de la conciencia... como un movimiento de trascendencia hacia el objeto y por el

La poética neo-surrealista destacó, de manera paradójica, una postura consciente ante ciertos fenómenos del inconsciente usados para la creación literaria. La autorreferencialidad representa uno de sus últimos niveles de ejecución y, para el efecto de este trabajo, una línea de continuidad imprescindible hacia la fenomenología poética. Y es por ella que las nociones de conciencia y el carácter creativo de la propia escritura cobran relieve y se fusionan en las imágenes del poema. La poética se fundamenta en la metáfora del espejo de la autoconciencia creativa, a pesar del universo cambiante del inconsciente y sus fenómenos como el sueño, la introspección o la imaginación (antes tratados). La fenomenología es el estado por el que se perciben no sólo las palabras escritas sino también una existencia de palabras. Los poemas se pueden adjetivar como eidéticos,⁹ es decir, relativos a sí mismos (del griego *eidos* que significa propio. *Eidético* es relativo a lo propio).

Con Heidegger (como un afluente) sabemos que “la poesía es la instauración del ser con la palabra... Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en el sentido de donación libre,

cual aparece o se presenta en persona a la conciencia... no se modela sobre la relación tradicional de apariencia y realidad...y, por consiguiente, trasciende y funda, el conocimiento que de ella se tiene.” ABBAGNANO, 532.

⁹ “Término introducido a la filosofía contemporánea por Husserl... para indicar todo lo que se refiere a las esencias, que son el objeto de la investigación fenomenológica.” ABBAGNANO, 373. En este trabajo lo convertimos en categoría poética: la escritura del poema es la esencia de las imágenes.

sino a la vez en sentido firme, fundamentación de la existencia humana en su razón de ser.”¹⁰ Poéticamente se estructuran tanto el lenguaje que el poeta es como el poema que ha hecho. La autorreferencialidad resulta una macro-estructura de creación: el poeta escribe palabras; ellas se vuelven contra él; en ellas se lee y, en medio de su intercambio de luces y reflejos, alumbran la figura del poeta al momento de la creación. Posteriormente, la poesía encarna en el sujeto que la escribe y el poeta se verbaliza en la carne del poema. Los significados se despliegan desde ese presente original de la palabra escrita hacia el pasado y el futuro. También hay espejos de tiempo, pero algunas imágenes regresan en última instancia (luego de los múltiples desdoblamientos, el poeta-lector, el poeta-reflejado, etc.) al escritor que las crea.¹¹ El método redunda en

¹⁰ Esta noción la aplico como una traslación del sentido de ser histórico de la poesía hacia el ser individual del poeta; desde un fenómeno de la historia hacia la vida de José Carlos: “la poesía, el nombrar que instauro el ser y la esencia de las cosas, no es un decir caprichoso, sino aquel por el que se hace público todo cuando después hablamos y tratamos en el lenguaje cotidiano. Por lo tanto, la poesía no toma el lenguaje como un material ya existente, sino que la poesía hace posible el lenguaje.” Martín HEIDEGGER, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, *Arte y Poesía*. México, FCE, 1992. pp. 138-140.

¹¹ Raúl Carrillo, en su interesantísima tesis de licenciatura, afirma que el poeta en algún momento encarna al héroe del discurso mitopoético: “Debido a la similitud entre vida y obra, a partir de este momento bien se puede afirmar que una repercute en la otra, independientemente de que sus textos logren su propia autonomía, si se atiende un poco a su vida, se podría observar que es como la bitácora de un iniciado, de los pasos, a veces claros, a veces difusos, de la conformación de un héroe en vida, deseoso de difundir el mensaje.” Más adelante afirma: “sus características formales obedecen a la preocupación que tiene el poeta de crear una ‘metapoética’, un discurso que hable de la poesía misma...” Raúl

el cómo se lleva a cabo.¹² El versículo poético resulta, así, la forma y el proceso que salta a la luz, que es evidencia directa de su creación. El poeta toma posición en el mundo frente a la página en blanco y se sitúa él mismo, así, en el centro del fenómeno poético.

El acto de escribir se convierte en una de las mayores experiencias no sólo de memoria, sino de percepción e invención; se habita el tiempo y el espacio desde la gota de tinta que genera ondas de significado; las cuales se expanden significando poéticamente todo lo que tocan, desde la página escrita hacia el mundo reflejado, incluido el propio autor. Es decir que las imágenes de las *palabras espejo* atrapan al ser que las ha creado. Entre los espejos, la poesía se refiere a su condición reflejante, desde las imágenes mentales en el tiempo sin cronología del interior, hasta la posición del cuerpo al momento de ejecutar el lenguaje, incluso, en el poema *La otra orilla*, al hecho concreto de sentir la pluma: “Yo iba a decir algo –nos hace saber el poeta–, yo tenía esta pluma en la mano...”

CARRILLO ARCINIEGA, *El mito del héroe: visión Ética poética del héroe en José Carlos Becerra*, Tesis de Licenciatura. UNAM, 1999. pp. 89-198. Yo afirmo, aventuradamente, que el poeta encarna el lenguaje que escribe.

¹² Para Heidegger, la fenomenología “es el concepto de un método que no caracteriza el ‘qué’ material de los objetos de la investigación filosófica, sino el ‘cómo’. Muestra lo que inmediatamente y regularmente no se muestra, aquello que está oculto, pero que al par es algo que pertenece por esencia a lo que inmediata y regularmente se muestra, de tal suerte que constituye su sentido y fundamento. ABBAGNANO, 533.

La escritura es una ensoñación consciente;¹³ con ella se vive el devenir de los significados. José Carlos Becerra se mira, pero aquel reflejo originario de la creación, cuando escribe, reaparece una y otra vez:

Y yo extendiendo palabras sobre mis propias yerbas,
yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando
poco a poco historia... (La otra orilla, 80)

y yo escribo estas palabras, una junto a la otra, ninguna
junto a ti ni junto a mí,
y al consignar un ademán tuyo, un acto tuyo,
te veo desaparecer en estas palabras
y todo es inventado de nuevo:
(Rueda nocturna, 89)

estas aguas donde la palabra se extiende sobre su propio
ritmo
y de allí salta al poema... (Licantropía, 119)

repetiendo con estas imágenes las otras imágenes,
las que ya se dijeron, las que vendrán un día, las mismas,
las mismas...
(El hombre de la máscara de hierro, 126)

Con la escritura autorreferencial del poema, la fenomenología es otra de sus categorías poéticas. Desplegar palabras sobre la página es un acto de fundación que llena de sentido la trayectoria, las coordenadas de tiempo y espacio de la propia vida. De las palabras se percibe primero la materia desplegada en el tiempo, que es la misma de quien las escribe, y luego (como un tiempo dentro de otro) el significado atribuido.

¹³ BACHELARD, *El aire y los sueños*, 306. Ver nota 31 del capítulo anterior.

Pero, ¿qué sucede con el sujeto encarnado que escribe? Lo que se ha reiterado, con el poema salta a la percepción y a la conciencia de sí mismo.

Bajo la conciencia de sus actos, la percepción del propio ser en cuerpo y alma es diferente. Ese estado autorreferencial resulta de significación oscura; sin embargo, algunas palabras y frases hacen que el sujeto que escribe tenga noción exacta de ello, como cuando un hábito es des-automatizado, por ejemplo caminar. Metalenguaje de la conciencia poética: frases que marcan un cambio instantáneo de escribir poesía y de pronto escribir sobre el acto de escribir poesía, como contenido de los poemas. Hay motivos que implican esa metamorfosis profunda.

La pluma en la mano produce un contacto, por decirlo, reversible: el poeta toca las palabras y es tocado por ellas. La escritura resulta una especie de caricia con que se perciben el poema y, simultáneamente, el poeta desde las palabras. Quien se halle en uno u otro lados no es lo fundamental. Lo importante es la creación: el yo que escribe (y lee) fusionado con el yo escrito (y leído). Quien sea el origen tampoco es lo primordial. Poema y poeta son lenguaje por eso se reflejan en sus imágenes; como si con la escritura uno fuera la creación del otro. El acto poético toca y deja de ignorar al cuerpo y al alma que lo están generando, también se refiere a ellos. El *poema-espejo* y el *poeta-lenguaje* existen en virtud de que viven y comparten las imágenes de la escritura, las metáforas y otros procedimientos, cada uno con su matiz fenomenológico.

La vida del poeta es un *continuum* verbal que se conjuga con la corriente de las palabras escritas. Los significados se intercambian, se toman a préstamo, se superponen, para generar el poema. Hay algo del autor en lo que leemos, como hubo algo de los poemas en su propia vida. La existencia de ambos resulta trastocada por la polisemia del lenguaje poético. El escritor ve en el lenguaje, en algún momento se mira al escribir, en otro instante se reconoce; entonces oscila en sus propias imágenes, entre el olvido y la resurrección de sí mismo.

Desde la lectura, también podemos ver en el lenguaje del versículo poético desde múltiples perspectivas: la metamorfosis entre el verso y la prosa, el olvido necesario para la creación, la forma desacralizada con un contenido endopsíquico que la renueva, imágenes que fluyen en un torrente imaginativo, porque dialogamos con su conciencia creante. José Carlos Becerra deja la mirada en las palabras bajo la conciencia de que el acto de escribir integra y explora múltiples fenómenos simbólicos del lenguaje.¹⁴ La palabra escrita estrecha una totalidad; resulta un fenómeno al que confluyen no sólo las imágenes del pasado, de la memoria, sino que se despliegan hacia el devenir en otras imágenes, es decir que representan el curso del tiempo en que unas imágenes se transforman en

¹⁴ "Para el poeta, la palabra no es primariamente un 'signo', una ficha transparente, sino un símbolo, que vale tanto por sí mismo como en su calidad representativa; puede ser incluso un 'objeto' o 'cosa' caros por su sonido o por su aspecto... por lo común, los poetas [a diferencia de los novelistas] utilizan las palabras 'simbólicamente'." WELLEK Y WARREN, 106.

otras; además del acto original de ser, en sí mismas, un estado presente de creación. Son el modelo de una realidad a la vez que una realidad modelada por la pluma.

El acto de escribir es ambivalente: el vehículo de significación de las experiencias de vida, de la conciencia y del sueño, por un lado; por otro, un hacer que tiene en sí un significado propio. La escritura es una especie de macro-simbolización. Cuando se trató la introspección, la imaginación y la memoria, fue bajo la idea implícita de fenómenos interiores representados: siempre un flujo verbal de carácter creativo. “La exigencia fenomenológica con respecto a la imagen poética es –afirma Bachelard–, por lo demás, simple: consiste en poner el acento sobre su virtud de origen, captar el ser mismo de su originalidad, beneficiándose así de la insigne productividad psíquica de la imaginación”.¹⁵ Ahora, con la escritura, el cuerpo aparece, en su movimiento y postura de ejecución, como otro estado de conciencia. Al igual que la psique es, a la vez poético y fenomenológico, capaz de percibir y simultáneamente percibirse; de significar y significarse:

¹⁵ BACHELARD, *Poética de la ensoñación*, 11. Por otro lado –con Micheli– “el surrealismo se define como una actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de reglas formales, ni de medidas estéticas... es el contenido lo que decide, es su verdad, es su fuerza. También los medios expresivos que... investigó experimentalmente pretendían ofrecer al poeta y al artista la mayor posibilidad de exteriorizar la verdad interior” sin la intervención de la conciencia o la razón. MICHELI, 166. Cuando propuse a José Carlos como poeta neo-surrealista, destacué la intencionalidad del inconsciente en su método de escritura; lo que equivale a afirmar que, el poeta, lleva algunos de los procedimientos vanguardistas hacia otro terreno.

No es nuestro cuerpo objetivo lo que movemos, sino nuestro cuerpo fenomenal [en el que todos sus componentes son potencias movilizadas por una percepción de algo]; y lo hacemos sin misterio, pues es ya nuestro cuerpo, como potencia de tales y cuales regiones del mundo, el que se erguía hacia los objetos por coger y los percibía... El cuerpo no es más que un elemento en el sistema del sujeto y el mundo, y la tarea le arranca los movimientos necesarios por una especie de atracción a distancia, como las fuerzas fenomenales en acción en mi cuerpo visual me arrancan, sin cálculo, las reacciones motrices que establecerán entre sí el mayor equilibrio.¹⁶

La escritura instaura en la conciencia un cuerpo “escritural” (derivado del fenomenal que refiere Merleau-Ponty); además, hace trascender un nivel de realidad a otro, abarcando en unidad la existencia corporal y psíquica, como construcción lingüística. Con ello se realiza la poética (el propósito de André Breton) de fusionar múltiples ámbitos de la existencia hacia la constitución de una superrealidad.¹⁷ La imagen poética que integra la pluralidad de lo real en una totalidad (como una variación de lo citado por Octavio Paz). El cuerpo se capta a sí mismo con la escritura, el fenómeno que se presenta como auto-percepción creativa, las *palabras-espejo* que se desprenden para reflejar un segmento del proceso del lenguaje que codifica y decodifica lo vivido. El fenómeno de producción

¹⁶ MERLEAU-PONTY, 123.

¹⁷ “El surrealismo no pretende un antimundo imaginario para contraponerlo al verdadero; antes bien, quiere apoderarse de las realidades experimentales asequibles al ser humano –apoyándose en las fuentes de conocimiento del sueño, de la libre asociación, de la elección, del automatismo– apoyándose en ellos en toda la extensión que le sea posible. No pretende llevar al hombre a mundos extraños, sino familiarizarlo con la realidad global.” HOFMANN, 348-349.

de signos, provoca un movimiento y postura corporales, así como una actitud psíquica. Tales movimientos se leen y se escriben en virtud de que el cuerpo actúa como un lenguaje. De algún modo participa en la codificación y la decodificación, tal como lo hace el espíritu:

Lo significativo y su comprensión —explica Gadamer— está tan estrechamente vinculado a lo lingüístico-corporal, que la comprensión siempre contiene un hablar interior... No hay nada que sea al mismo tiempo tan extraño y tan estimulado de la comprensión como la escritura... La escritura y la literatura en cuanto participa de ella, es la comprensibilidad del espíritu más volcada hacia lo extraño. No hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella. En su desciframiento e interpretación ocurre un milagro: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo...¹⁸

El cuerpo y el espíritu fusionados en el ser del poeta, bajo el sentido de la conformación de una unidad superpuesta, poéticamente significa y actúa en la creación de significado. De ello surgen motivos como la inclinación del poeta hacia la mesa de escribir; interactúa con ella y con la página abierta que acoge la creación, los ojos mirando los signos visibles que aparecen y los signos invisibles de la imaginación; todo ello resulta el núcleo semántico de los siguientes versículos poéticos:

¹⁸ GADAMER, 212-216.

Ahora esta palabra,
esta palabra inclinada a la noche como un cuerpo
desnudo a su alma
o a la desnudez del otro cuerpo,
(Adiestramiento, 74)

Cada ruido proyecta en sí mismo su lado silencioso, su
semejanza con una frente inclinada,
miradas que no aparentan ríos...
No basta.
Y el silencio levanta la cabeza
y me mira. *(Espacio virtual, 78)*

La “inclinación a la noche” de la imagen verbal es, simultáneamente, la postura del cuerpo, también como significado, en la escritura nocturna, misma que se interpreta bajo cierto hermetismo, dado que la noche representa el hábitat de los fenómenos de la psique, como el sueño, en oposición a las inclinaciones habituales al día; de igual modo, aquélla es el centro de reflexión convertido en imagen que unifica el sentido del material verbal de los versículos citados arriba. El poema resulta otro cuerpo nocturno (el que se toca para no hallar otra resurrección que el olvido) sobre el que también se inclina. Las palabras escritas abren la posibilidad de un desdoblamiento múltiple, un espejo encarnado y la carne del espejo: el poeta en el poema y viceversa; el creador ve lo creado y lo creado descubre al creador. En sentido metafórico amplio, el poema es una materia reflejante que pone de manifiesto su propia ejecución.

Así mismo, las palabras del cuerpo y del alma se inducen mutuamente: hay espejos en el interior y otros en el exterior. La

escritura como dato exterior y físico de la poesía concuerda con la producción interna de imágenes. La desnudez (“como un cuerpo desnuda a su alma”) resulta el descubrirse del uno ante el otro; adentrarse y captar la esencia del fenómeno, para que se abra un diálogo con el otro de sí mismo: el desdoblamiento del yo verbal en otras palabras.¹⁹ El alma se identifica con el cuerpo sobre el que primero se inclina; el cuerpo desnudo sobre su alma, también en desnudez. Así, las unidades de sentido del versículo poético fusionan ambas realidades bajo el mismo fenómeno: la escritura del poema. En el capítulo anterior tratamos varias imágenes como motivos autorreferenciales de la psique. La inclinación al momento de escribir se convierte en un tópico autorreferido del lenguaje corporal y, por lo mismo, es la experiencia de una palabra traducida a otra. El cuerpo también experimente la auto-conciencia al escribir.

Un recuerdo es una figura inducida que se construye por la vía de una figura inductora (se estableció en el capítulo II). El poema recuerda una escritura anterior vivida por el poeta. Una

¹⁹ Con respecto al motivo del “desdoblamiento”, *Je est un autre* de Rimbaud, George Steiner afirma que “la palabra utilitaria, como rutina inerte, no es apta para la poesía, sólo cuando nos damos cuenta de que aquello a lo que las palabras se refieren son otras palabras, de que cualquier acto de habla referido a la experiencia es siempre un ‘decir en otras palabras’, podemos volver a la libertad auténtica... La descomposición de Rimbaud introduce en la vasija rota del *ego* no sólo el ‘otro’, la contrapersona del dualismo gnóstico y maniqueo, sino una pluralidad sin límites... La lingüística posterior a Saussure ha colocado el lenguaje en el centro de la fenomenología humana.” STEINER, 128, 131, 140. Esta poética del desdoblamiento, que practica José Carlos, la podemos encontrar en varios poetas mexicanos, por ejemplo en Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, con sus estilos propios.

frase conduce a otra por cierta semejanza, lo mismo se puede afirmar de un fenómeno como la postura corporal en su inclinación con respecto al significado de esa palabra escrita.²⁰ Se trata de un grado de conciencia de esta postura. La inclinación puede ser vista, en tanto que es un pre-texto, como un acto inicial de significación; es decir, una variante del silencio que precede a todo acto creador y que, aunque sea un vacío semántico, se integra al significado producido ya que se puede referir a él, o se puede dialogar con él:

He pasado tardes en silencio, mirando mi
fraudulenta resurrección
esperando un gesto revelador
para tomar la noche como un incendio.
(*Betania*, 72)

En el poema, las “tardes en silencio” (el ocaso que precede a la noche en sí) son la condición de olvido para la resurrección; es el incendio que renace desde sus cenizas (Valéry); son el espejo escrito en que el poeta se mira en el momento que anticipa la creación. Cada palabra tiene su “lado silencioso”; opuesto al instante en que se escribe, puede ser antes o después. La página es a la vez una luz y una obscuridad. El

²⁰ El cuerpo es una forma que se percibe como un fenómeno que es movido por el acto de escribir y, así, participa en la inducción de los recuerdos: “Si mi cuerpo puede ser una ‘forma’... es en cuanto que está polarizada por sus tareas, que existe hacia ellas, que se recoge en sí mismo para alcanzar su objetivo, y el ‘esquema corpóreo’ es finalmente una manera de expresar que mi cuerpo es del mundo.” MERLEAU-PONTY, 117-118.

silencio necesita, también, una palabra que lo nombre y al nombrarlo lo niega. Por poseer una existencia verbal es alguien personificado, “levanta la cabeza y mira” al poeta en su soledad. “En el umbral de su silencio interior se halla la turbulencia de la forma incipiente, de la voluntad de articulación”.²¹

Es esta noche y este regreso,
es mi cuarto que gira como un animal herido...
es el silencio inclinado sobre el vacío
como la cabeza de un rey anciano.
(*Rueda nocturna*, 90)

y es el silencio,
el silencio de la torre de la iglesia bajo la luz del sol,
el silencio de la palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*,
de la palabra *brisa*. (La otra orilla, 81)

El silencio de las palabras es el intervalo desde la impresión que se intentó codificar, así como el olvido que se instaura entre una resurrección y otra. El *poema-espejo* refleja el proceso de creación, incluidos el silencio que lo antecede y el que lo sucede; por ejemplo, la postura corporal, el tener la pluma en la mano, desplegar los signos en la página, leerlos,

²¹ El aislamiento ontológico, la *solitudo* latina, son arquetipos de toda creación. José Carlos lo convierte en motivo poético. “En las artes, en la música, en el momento filosófico y en casi toda la literatura seria, la soledad y la singularidad son esenciales. El movimiento creador es individual, atrincherado en la fortaleza del yo, como lo está su propia muerte, jamás en colaboración, jamás intercambiable... El poeta, el pensador están indeciblemente solos, aunque sometidos a la presión de múltiples posibilidades.” STEINER, *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2002. pp. 225-226.

así como su recorrido por el que se convierte en recuerdo. La forma como proceso se realiza en virtud de que la materia reflejante está en movimiento. La instauración del ser poético se da a partir del acto de escribir (yo soy, por decirlo, el que soy de la escritura). El lenguaje resulta una personificación y, recíprocamente, el poeta es una verbalización. La palabra escrita y la palabra corporal son un acto de percepción; poseen la semejanza de ser portadoras de significado poético. Unas inducen a otras, como los recuerdos que:

no se proyectan de por sí en las sensaciones... la conciencia los contrapone al dato presente para sólo retener aquellos que con él mismo se ajustan, se admite un texto originario que lleva en sí su sentido y lo contrapone al de los recuerdos: este texto es la percepción.²²

El poema es el espacio y el tiempo donde interactúan el cuerpo escritural y la escritura. Allí se revelan. El signo abierto del cuerpo se halla en la habitación, igual que la punta de la pluma está sobre la página y las palabras en el poema; comienzan a ser significantes, hasta que la poesía es el prodigio por el cual las experiencias corporal y verbal se fusionan en una sola. Lo anterior aparece como un segundo motivo de la autorreferencialidad del cuerpo que se capta en su reflejo y, por ello, tiene conciencia creativa de sí:

²² MERLEAU-PONTY, 43.

La magia ha arrojado sus armas
en el centro de la habitación, (Betania, 71)

Es esta noche y este regreso,
es mi cuarto que gira como un animal herido...
es el silencio inclinado sobre el vacío
como la cabeza de un rey anciano.
(Rueda nocturna, 90)

¿Qué cosa es tu cuerpo?
¿Qué cosa es tu lámpara?
¿Qué cosa es no inclinarse lo suficiente?...
pero la mano con que deseas decir adiós
también se va quedando atrás, y ya no puedes
alcanzarla aunque te inclinas hacia ella
con todo tu cuerpo, con toda tu duda
de no inclinarte lo suficiente.
(El pequeño César, 116)

Es desde el cuerpo que el espacio de la habitación significa. El cuarto, el lugar físico que el poeta habita, equivale a la conciencia semántica de su frase (no idéntica porque ambos poseen un lado silencioso, indeterminado); de ello se desprende que el escritor comparte su vida con la de su obra; de igual modo que el lector es contemporáneo del sentido y la emoción que lee, aunque coincidan, de manera parcial (este análisis pretende dialogar con la *conciencia de la pluma creante* que ha expuesto G. Bachelard). Las palabras son extensiones del cuerpo y el cuerpo es la extensión de las palabras. Son tocados por una semejanza. El poeta se mira crear en ellas y ellas le devuelven una imagen creada de él. Los movimientos y las posturas, el lugar del cuerpo en la habitación, son parte de las circunstancias autorreferidas de la creación. Así mismo, la

escritura del poema representa el estado poético que el cuerpo puede llegar a vivir o ha vivido. En las palabras es una resurrección y un recuerdo de ello. Es decir, el cuerpo como el texto originario de la percepción corporal (de acuerdo con Merleau-Ponty) resulta una condición originaria de experiencias poéticas y las palabras, una decodificación y reproducción de aquellas ¿A que me refiero con el estado poético? A lo que expresa Paul Valéry:

He observado en mí mismo tales estados que puedo llamar poéticos, puesto que algunos de ellos han acabado en poemas. Se han producido sin causa aparente o a partir de un accidente cualquiera; se han desarrollado de acuerdo con su naturaleza, y de ese modo, me he encontrado durante algún tiempo separado de mi régimen mental más frecuente... Pero había sucedido que se había hecho un poema y que el ciclo, en su realización, dejaba algo tras sí. Ese ciclo cerrado es el ciclo de un acto que así ha ocasionado y restituido exteriormente una potencia de poesía.²³

²³ VALÉRY, 77. El poema, entonces, recoge en sí su propio estado potencial. Aunque en otro sentido, Octavio Paz niega la existencia *a priori* del estado poético, como algo que no existe fuera del acto de creación. "Poetizar es crear con palabras: hacer poemas... Lo poético es una posibilidad, no una categoría *a priori* ni una facultad innata. Pero es una posibilidad que nosotros mismos nos creamos. Al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía como amenaza, vacío y caos... Lector y poeta se crean al crear ese poema que sólo existe por ellos y para que ellos de veras existan. De ahí que no haya estados poéticos, como no hay palabras poéticas. Lo propio de la poesía consiste en ser una continua creación y de este modo arrojarnos de nosotros mismos, desalojarnos y llevarnos hacia nuestras posibilidades más extremas... Antes de la creación el poeta, como tal, no existe. Ni después. Es poeta gracias al poema. El poeta es una creación del poema tanto como éste de aquél." Octavio PAZ, "La inspiración", *El arco y la lira*, 167-168. José Carlos revela su ser poético al momento de la escritura, siendo compatible con Paz; pero, esa revelación de sí mismo está cargada de orígenes como la percepción, la memoria, también

Cabe recordar que la semejanza del texto poético con respecto al texto corporal resulta parcial, entre una y otra hay olvido; es decir que, retomando un motivo de análisis, estas palabras no son exactamente aquéllas, de lo contrario no sería posible la transformación de unas imágenes en otras. Se trata de una continuidad y una variación. El poeta y el poema son, intercambiando el orden una y otra vez, un lenguaje dentro de otro (Valéry), tal es el origen fenomenológico de la escritura.

Cualesquiera que hayan sido las mutaciones de sentido que han acabado ofreciéndonos el término y el concepto de conciencia como adquisición del lenguaje, tenemos un medio directo para acceder a lo que designa, tenemos la experiencia de nosotros mismos, de esta conciencia que somos; es con esta experiencia que se miden todas las significaciones del lenguaje y es ésta lo que hace justamente que el lenguaje quiera decir algo para nosotros.²⁴

La escritura de *Relación de los hechos* ubica al poeta en el corazón del fenómeno poético. Las palabras nacen de los sentidos y de la percepción con los que se construye el yo poético-vital. Este proceso se convierte en un motivo importante de varios poemas que, como he mencionado, son un proceso

compatible con Valéry. Es el lenguaje, las palabras espejo, a la vez una potencia y una realización. La escritura poética conlleva una historia dual, aquella de sí y la de su portador: el poeta.

²⁴ MERLEAU-PONTY, 15. La autoconciencia que provoca que el lenguaje tenga un sentido "para nosotros" trata de resolver el enigma del significado, como una variación de la idea de George Steiner, que afirma una presencia teológica en todo proceso de significación. Tema tratado en el capítulo II. La posibilidad semántica ha evolucionado por vía de la desacralización.

eidético. El contexto y las circunstancias en que se genera el poema, así como las posturas y la posición del cuerpo en la habitación, son incluidos en las imágenes verbales, como si las palabras sobre la página fueran un espejo que absorbe todo lo que refleja. Desde el poema, todo lo reflejado se reproduce sobre la página: el poeta se ha convertido en una frase escrita:

Empecinado pues en estas imágenes,
en esta especie de movimiento en descomposición...
Apaciguado en mi celda, despiojando mi alma,
hablándole con voz dulce como a un animal asustado,
hablo y hablo de todo esto sin parar,
hasta que siento la boca seca mientras mi lengua
me empieza a crecer
hasta aplastarme por completo,
y alguien entonces sigue hablando por mí
y ahora yo me convierto en su frase.
(*El hombre de la máscara de hierro*, 127)

4. 1. 2 *La otra orilla: metáfora fundamental de la escritura*

La fenomenología nos aportó un flujo de imágenes en el que la existencialidad del poeta y de la obra se fusionan en una totalidad que transcurre.²⁵ Los *ríos de palabras* son, de acuerdo con lo anterior, una metáfora propia de la escritura: el espejo en

²⁵ Dado que se trata de poética y no de filosofía en sentido estricto, intercambio el término esencialidad por existencialidad, que resulta más apropiado al análisis.

movimiento y la liquidez del versículo; las aguas que se mueven en la superficie y aquellas que avanzan en la profundidad. José Carlos Becerra escribe con la conciencia de la traslación de sí mismo a su poesía, no sólo la parte psíquica sino también la corporal, generando, así, su unidad existencial. Por una analogía con el *action painting*: que sugiere "que la esencia de la obra [pictórica] no es lo que ves, sino lo que hace el pintor... la obra es valorada ante todo como una prueba de la actividad creativa;"²⁶ podemos afirmar que José Carlos Becerra ejecuta una especie de *action writing*.

Los poemas reflejan el momento en que el poeta está escribiendo y todo lo que este acto implica como recordar y crear, imaginar y transformar, etcétera. Las imágenes, como si fueran cuadros sucesivos, captan las escenas de dicha creación. Se renueva, por efecto de una metáfora fenomenológica, el carácter visual del lenguaje reflejante, así como su movilidad semántica en una especie de cinematografía

²⁶ *Ut pictura poesis*; como la pintura la poesía, es un tópico que resurge bajo el dinamismo que define la era moderna en las artes: "La tensión entre la modernidad dinámica y la pintura estática se repitió a lo largo de todo el siglo XX... la misma tensión se expresaba de otro modo en la propuesta del crítico Harold Rosenberg escrita en 1952, que planteaba que la obra de pintores como Jackson Pollock debería denominarse *action painting*," Julian BELL, "Tiempo y forma", *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001. p, 132. Aunque el *action painting* requería un soporte de representación, más allá de la ejecución del pintor, la fotografía y el video. Éstos eran los medios técnicos que grababan el proceso. Con la escritura se hace un símil que registra el proceso de creación poética. La poética no es un mero paréntesis sino que participa plenamente en la obra. La escuela crítica genética particulariza el proceso de escritura.

de las palabras (ver en el lenguaje ha dicho José Carlos Becerra). Por un lado el flujo de imágenes mentales donde se lleva a cabo el recorrido de la mirada, por otro, los ojos que recorren la sintaxis escrita, pero esa palabra que conlleva una mirada mental (y ya una codificación del mundo) se vuelve una realidad otra cuando fluye en la superficie del poema.

Los ojos del poeta se internan en el lenguaje. El compromiso de visión de la realidad del poema es consigo mismo. La escritura es un paso más allá de la percepción para regresar a la percepción de la palabra por la palabra misma. La escritura echa a andar las imágenes iniciales y en este movimiento transcurre el ojo hacia lo otro. Al escribir se crea una trayectoria. *La otra orilla*,²⁷ resulta la metáfora fundamental en tanto que es el proceso para llegar hacia nuevos significados. ¿Cómo se vive fenomenológicamente tal macro-estructura? José Carlos Becerra siente esa semejanza existencial de su vida con la palabra poética; él mismo es un lenguaje; ciertos procedimientos de escritura lo son también de su *continuum* vital. El yo se multiplica conforme se desplaza en

²⁷ Octavio Paz nos presenta una excelente imagen de este concepto metafórico: "el 'salto mortal', la experiencia de la 'otra orilla', implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Más la 'otra orilla' está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera de nosotros y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros." Octavio PAZ, "La otra orilla", *El arco y la lira*, 123. Agrego que es justamente con la experiencia de la escritura que se vive esa transformación; ese viaje del interior al exterior y de regreso. La palabra escrita condensa esa movilidad hacia un reencuentro consigo mismo. El poeta es uno al principio del poema y otro al final.

el tiempo. El lenguaje es un sistema poético que hace del poema lo que es en virtud de que el poeta se asimila con lo escrito.

La metáfora... impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica.

Los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asuntos del intelecto. Rigen también nuestro funcionamiento cotidiano, hasta los detalles más mundanos. Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas.²⁸

La fenomenología de la escritura quiere decir que, con ella (con la pluma en la mano) se siente y se concibe con todo el ser; y como las palabras, el ser se transforma en otros en determinados intervalos semánticos. *Relación de los hechos* es un estilo de autorreferencialidad global de la creación, de lo psíquico y lo corporal, de la memoria y el olvido, de la presencia y la ausencia, de las palabras y el silencio: en todo momento un lenguaje dentro de otro. Para llegar a ese otro lado, el poeta se interna en la liquidez de las palabras, nada entre los significados, viaja a través de la sustancia verbal y llega a otro lugar y tiempo semánticos. El agua de las palabras y las palabras de agua se conjugan como una metapoética:

²⁸ George LAKOFF y Mark JOHNSON, "Los conceptos mediante los que vivimos", *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986. p. 39.

el agua... es un soporte de imágenes y muy pronto será una aportación de imágenes, un principio que las funda. El agua se transforma así, poco a poco, en una contemplación que se profundiza, en un elemento de la imaginación materializante... orgánicamente, el lenguaje humano tiene una liquidez, un caudal en su conjunto... esta liquidez proporciona una excitación que ya atrae las imágenes del agua.²⁹

Las aguas semánticas se diversifican como un río, encarnan en el ser, que de suyo, es múltiple. Las palabras son una corriente, la cual puede segmentarse por una experiencia visual, la parte del río que se mira fluir; se sienten corporalmente, cuando se viaja en ellas; se pueden percibir sus afluentes y sus desembocaduras metafóricas:

Yo miraba igual que los ríos,
verificaba las rotas murallas, los andrajos
humanos que la eternidad retiraba de la muerte.
(*Relación de los hechos*, 87)

Soñar así, mirar, sentir el paso de las aguas
por los espejos,
por las palabras que vamos diciendo,
por la caricia, cuando a las manos les nacen alas
con forma de preguntas... (Espacio virtual, 77)

Y tú también volvías, volvías de alguna forma
de mirar, de algún desenlace;
vana donde tu cuerpo carecía de espacio...

y yo escribo estas palabras, una junto a la otra,
ninguna junto a ti ni junto a mí,
y al consignar un ademán tuyo, un acto tuyo,
te veo desaparecer en estas palabras,
y todo es inventado de nuevo.

(*Rueda nocturna*, 89)

²⁹ BACHELARD, *El agua y los sueños*, 23-30. Antes se mencionó (capítulo 3.1) la correspondencia del ser fluídico con el lenguaje.

Sí, ya no serán necesarias...

estas aguas donde la palabra se extiende
sobre su propio ritmo
y de allí salta al poema
como una codiciable mujer negada
a nuestro sueño. (Licantropía, 119)

Y ahora lo que digo me lleva en sus aguas,
me hace girar lentamente
en un pequeño remolino. (Ragtime, 132)

La metáfora se vive cuando hay una traslación desde un plano de significación a otro: el primero puede ser la realidad, la percepción, la memoria; el segundo, la escritura, el artificio, los recuerdos; cuando todo lo anterior tiene sentido porque es, de origen, un lenguaje. José Carlos Becerra escribió un poema titulado *La otra orilla* (analizado bajo otra perspectiva al final del capítulo II). Veamos la primera estrofa para ejemplificar el viaje de los significados por la sintaxis del poema:

He querido recordar aquella canción,
aquella que no pude escuchar dentro de mí,
aquella que no supe extraerle al mundo;
operación dolorosa: aquella que estoy tratando
de escuchar,
aquella cuya ausencia reconozco en la brisa
que apenas inquieta a los almendros,
en la tranquilidad de esa brisa en estas hojas
donde también yo habré de morir,
y esa calma acaricia en algún sitio de mí
la forma de esa primera mano que alargamos
hacia la vida
y luego retiramos mojada y oscura.
(*La otra orilla*, 79)

“Aquella canción” es una frase que se traslada por el versículo poético, misma que entraña un núcleo semántico duplicado, como experiencia auditiva y como palabra escrita; inicia su recorrido bajo un plano inicial de memoria: “he querido recordar”. Luego se refiere a un término del texto original de la percepción (de acuerdo con Merleau-Ponty). Su significado se ha transformado así como ha alterado el segundo contexto. Como todo proceso se realiza en el tiempo, podemos hablar de momentos metafóricos. En el segundo versículo se omite en dos ocasiones el sustantivo (canción), se convierte en el olvido necesario para la creación, queda implícito en el pronombre.

“Aquella canción” resulta un eco lejano que se interioriza. Comienza a desvanecerse en el poema, como sucedió en aquel momento cuya codificación fue fallida: “aquella [...] que no pude escuchar dentro de mí, aquella [...] que no supe extraerle al mundo”. La transformación semántica continúa. En los dos casos, el proceso metafórico se lleva a cabo por oraciones subordinadas adjetivas, estructuras más complejas que los adjetivos simples, lo cual concuerda con la noción de macroestructuras: primero por no ser escuchada en el interior, segundo por no ser extraída del mundo. El contraste se da entre la materialidad y la inmaterialidad del sonido, y la continuidad gramatical aparece por la conjugación verbal en tiempo pasado y, en ambos casos, dado el significado, por ser algo no logrado.

El poema prosigue. Un tercer momento la presenta como una operación presente, la escritura con que se intenta reconstruir; por ello es que el sustantivo “canción” reaparece, aunque su sentido como percepción se ha modificado: “aquella canción que estoy tratando de escuchar [ahora que se escribe].” En el siguiente momento se omite de nuevo el sustantivo, ya es una ausencia que, posteriormente, se reconoce como brisa apenas perceptible: “aquella [...] cuya ausencia reconozco en la brisa que apenas inquieta a los almendros”. Fue un rumor de viento en las hojas, ya sean del árbol o las páginas; una sensación que pasó. Incluso, regresivamente, este nuevo rumor modifica el sentido de la frase original del primer versículo: “He querido recordar aquella canción”. Aunque no se trata de una identificación plena; lo importante es que algo de esa brisa se fue irremediabilmente, al tiempo que la propia sensación se desvaneció. Este principio heracliteano de lo fugaz e irrepitible de los instantes resulta un verdadero tópico de la obra, del cual no sólo se habla sino que se representa. Una vivencia significa en un contexto preciso, si reaparece en un escenario distinto significa otra cosa. Lo mismo sucede con una palabra, frase o imagen en distintos sintagmas, en diversos versículos.

A partir de aquí, la frase “aquella canción” se omite en los siguientes versículos de la estrofa. No queda sino como un rumor interior y, a pesar de que no se menciona explícitamente, lo sabemos por el proceso metafórico, se transformó en un olvido hecho de silencio, en estado latente para nuevas

apariciones en el poema. Lo mismo sucederá con el poeta: “en la tranquilidad de esa brisa en estas hojas donde también yo habré de morir”. “Estas hojas” pueden ser el recuerdo de almendros reales contemplados alguna vez, con los ojos y los oídos; o, acaso, almendros imaginarios; así como las páginas quietas sobre la mesa de escribir. La sensación dejará de existir como el poeta lo hará. Con la fenomenología del apartado anterior, el lenguaje, que es el sujeto encarnado que escribe, se transformará en silencio. Lo que fue la brisa de aquella canción, también se desvanecerá. La conciencia toca a la propia ausencia; la representa.

Las metáforas viven como un proceso de supervivencia de significados originales, desde aquéllos hasta estos instantes de percepción, los cuales, paulatinamente, se transformarán en otros (recordemos el motivo inicial del libro: “He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido”). Ahora bien, lo que intento destacar, más allá de esta interpretación, es el proceso complejo de metaforización, como si se tratara de una macro-estructura que configura el poema: una palabra, una frase o una imagen, transita por los versículos generando nuevos significados, por una especie de choque y tensión con ellos, por la interacción de la materia lingüística. Este concepto es una variación de las *palabras-espejo* del *continuum verbal* que se desprenden para enfrentarse a diversos segmentos, intercambiando partículas semánticas, que generan nuevos significados:

Cuando el poeta crea una metáfora, lo que inventa son los términos, no la relación. Encarna una forma antigua en una sustancia nueva. En ésto consiste su invención poética... La figura de invención no es, pues, original en su forma [la relación que une los términos], sino sólo en los términos nuevos [la sustancia nueva] en los que el genio del poeta ha sabido encarnarla.³⁰

Toda forma está compuesta no sólo por sus elementos sino, también y menos evidente dado que se estructuran casi siempre en el interior, de los tipos de relación entre ellos. Esta poética mantiene los términos pero transforma sus modos de relación. El yo verbal, el sujeto que escribe, sufre los efectos de la metáfora, porque es una frase que se despliega en el tiempo y, en cada segmento, interactúa con otras frases. Así, se descubre como reencarnación constante de ciertos significados. "Aquella canción" resulta la sustancia que transforma el sentido de los demás términos: al trasladarse por el versículo no sólo modifica su configuración autónoma sino que, también, altera el

³⁰ Jean Cohen nos presenta una noción equivalente del proceso metafórico: "si consideramos la metáfora en el sentido genérico de cambio de sentido... la razón es porque en su primer sentido el término es impertinente, mientras que el segundo sentido le devuelve su pertinencia. La metáfora interviene para reducir la desviación creada por la impertinencia. Ambas desviaciones son complementarias, pero precisamente porque no se encuentran situadas en el mismo plano lingüístico. La impertinencia es una violación del código de la palabra y se sitúa en el plano sintagmático; la metáfora es una violación del código de la lengua y se sitúa en el plano paradigmático. Existe una especie de hegemonía de la palabra sobre la lengua, ya que ésta acepta su propia transformación para dar sentido a aquélla. El proceso en su conjunto se compone de dos tiempos que son inversos y complementarios: 1) planteamiento de la desviación: impertinencia; 2) reducción de la desviación: metáfora." COHEN, "Capítulo III Nivel semántico: la predicación", 113.

sentido de las demás imágenes. De la fusión surgen nuevos componentes semánticos. La sintaxis funciona como la trayectoria imaginaria del desplazamiento.

La metáfora, entonces, no es el mero intercambio de un plano de significación por otro, sino que adquiere varios planos de significación según el lugar que ocupe en el poema, y la función de los elementos del contexto. En este sentido podríamos decir que es el proceso y consecuencia expresado por un término (X) que resulta de la unión de interacción de dos conceptos (A y B), en que uno (A) normalmente significa un objeto o concepto real, y el otro (B) se refiere a otro objeto o concepto evocado de características diferentes, asegurándose de que en la síntesis de los conceptos A y B, simbolizados ahora por X, los planos A y B guardan su independencia conceptual, aunque se integren por la unidad simbolizada por X.³¹

Los momentos metafóricos son aquellos en que se presenta la interacción de (A) “aquella canción” con los siguientes elementos: (B) “he querido recordar”, (C) “que no pude escuchar dentro de mí”, (D) “que no supe extraerle al mundo”, (E) “operación dolorosa... que estoy tratando de escuchar”, (F) “cuya ausencia reconozco en la brisa que apenas inquieta a los almendros”. Este proceso queda esquematizado de la siguiente manera:

Versículo I	(B+A=X 1ª)
Versículo II	(A+C=X 2ª) / (A+D=X 3ª)
Versículo III	(E+A+E'=X 4ª)
Versículo IV	(A+F=X 5ª)

³¹ Yvonne GUILLON BARRET, “Capítulo IV. Modalidades del lenguaje”, *Versificación española*. México: Compañía General de Ediciones, 1976. p. 222.

De cada síntesis semántica (X) surgen unidades de significado que (como determinamos en el capítulo I), primero se cierran en sí mismas y posteriormente, se abren a una totalidad. Como se observa, la posición de (A) en cada unidad varía. El juego metafórico resulta rítmico: la continuidad se presenta con “aquella canción” en posición inicial, tres veces, y la variación, en posición final e intermedia, una vez cada una.

En la misma estrofa aparece otra imagen que, poco a poco, surge en el proceso: (A') “esa brisa”. Se trata de otra frase que continúa la trayectoria de significados, con un sentido otorgado por (A) “aquella canción”, misma que se ha transformado en olvido, pero que sobrevive implícitamente en (A'). El versículo IV es el momento en que pasa la estafeta semántica del recorrido, la frase (F) se transforma en (A'), porque es la que continúa el recorrido semántico canción-brisa; es el momento donde mejor se advierte la traslación semántica de uno a otro término, de donde surge la unidad (X 5ª). Primero es “aquella [canción] cuya ausencia reconozco en la brisa que apenas inquieta a los almendros”; luego, en el versículo V, “esa brisa en estas hojas...” y, posteriormente, en el versículo VI, “y esa calma acaricia en algún sitio de mí...” El esquema metafórico continúa de la siguiente manera:

Versículo IV	(G+A'+G'=X 5ª)
Versículo V	(H+A'+H'=X 6ª)
Versículo VI	(A'+I=X 7ª)

La relación metafórica es una continuidad, lo que se inventan son los términos: “esa brisa”, de igual modo que “aquella canción”, interactúa con otras frases generando nuevos significados. Ambas se conjugan en la misma trayectoria constructiva de sentido. Forman una especie de unidad: canción/canción-brisa/brisa. Son modificadas por elementos más complejos que adjetivos y, así como el sustantivo “canción” se volvió olvido, quedando implícito en el pronombre “aquella”, también “brisa” tiene sus ocultamientos: versículo IV, “en la brisa que apenas inquieta...”; versículo V, “en la tranquilidad de esa brisa en estas hojas...”, en este caso es un modificador indirecto (preposición “en” más la frase “estas hojas”) el que completa el sentido. El versículo VI la sugiere como “esa calma...”, resultado del paso semántico por “apenas inquieta” y “tranquilidad”. Hacia el final del versículo ambos sustantivos no se mencionan; son olvidados; quedan bajo su forma latente para resucitar en algún otro momento.

En la segunda estrofa el proceso metafórico prosigue. Tanto “aquella canción” como “esa brisa” funcionan como una metáfora compuesta, es decir que, ambas frases se impulsan a lo largo de los versículos hacia la generación de significados múltiples; como si fueran una unidad que se despliega mostrando una u otra cara de la misma moneda, se alternan en los diversos momentos metafóricos, provocando traslaciones semánticas:

Aquella primera canción, aquella primera canción
tal vez no vino nunca,
aquella cuyo silencio ahora se refleja en el rumor
de esa brisa en los almendros,
tal vez su silencio, quiero decir el rumor de estas
hojas, es el único espejo
donde yo me reconozco, donde yo me miro
con atención, subordinado a lo fatal de esa imagen.
O tal vez esa brisa en las hojas
es la ausencia de toda canción, el rostro silencioso
de todos los nombres,
el rostro de espuma disuelto por el mar,
el rostro de mis hijos aún sin ellos en el esqueleto
atroz de mi abuelo
después de él. (La otra orilla, 79)

“La otra orilla” resultó la metáfora fundamental de la obra, usada bajo la voluntad creativa del poeta. Se trata de un procedimiento que va generando significados complementarios a partir del desplazamiento de ciertas unidades semánticas. Las unidades se van transformando de acuerdo al momento en que interactúan con otros componentes verbales. Un versículo es el intervalo en que se produce una imagen llena de sentido, pero cuyo núcleo semántico no se detiene allí y sigue su trayectoria, como si cada centro de reflexión atrajera hacia sí otros elementos sintácticos para dotarlos de sentido y, una vez logrado, pasa al siguiente versículo.³²

³² De alguna forma, los “ríos de palabras” se han convertido en un concepto generalizado que explica, metafóricamente, la aglutinación caudalosa de imágenes propia de la escritura de José Carlos. Por otro lado Alberto Julián Pérez afirma que “el procedimiento de escritura poética de Becerra implicaba el no eliminar; su método era la sustitución significativa arbitraria, indeterminada.” PÉREZ, GORDON (comp.), 249. Estoy de acuerdo con lo anterior aunque me atrevo a pensar que la arbitrariedad e indeterminación eran parte de la voluntad, como una forma

De acuerdo con lo anterior, los *ríos de palabras* son un proceso metafórico de la escritura autorreferida, una macroestructura, ya que se aplica en varios niveles: una traslación de significados entre palabras, frases y versículos.³³ Hecho por el que, fenomenológicamente (conciencia de sí más carácter creativo), el yo poético se transforma en otros significados vitales (el yo es otro de Rimbaud) al transitar por los segmentos del poema. El lenguaje es en mí –imagino que diría José Carlos Becerra–³⁴ como yo soy en el tiempo: una metáfora constante. La vida y la obra son poética y lingüísticamente semejantes: yo como “aquella canción” o “esa brisa” somos significativamente unos en un versículo y otros según nos desplazamos hacia la otra orilla de los *ríos de palabras*; nos transformamos en otros al interactuar en distintos contextos verbales y existenciales.

de conciencia de la propia creación que refiere el poeta. Incluso la sustitución de unos términos por otros y la indeterminación semántica responden a su método poético. Son parte de la sistematización de la obra. José Carlos era –según intuyo– bastante autocrítico (por la abundante autorreferencialidad en su poética implícita en las entrevistas publicadas al final de *El otoño recorre las islas*, así como en aquella fusionada al contenido de ciertos poemas).

³³ Fernando Vallejo ofrece una interesante conclusión con respecto a que “sólo hay acepciones metafóricas en la lengua escrita, ya que una acepción es tanto más metafórica cuanto menos usada; y que las metáforas del habla a fuerza de difusión han dejado de serlo.” Fernando VALLEJO, “La metáfora”, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México, FCE, 1983. p. 335.

³⁴ “Si un escritor es básicamente hombre de palabras, sus fuentes de aprovisionamiento y energías están sobre todo no en la vida, sino en el lenguaje.” BECERRA, “Juego de cartas II A José Lezama Lima”, 302. En el apartado anterior me referí a José Carlos como el “poeta-lenguaje”, como una derivación de esta idea: la creación no proviene de la propia vida sino de la vida-lenguaje.

Las imágenes poéticas someten a unidad la pluralidad de la existencia del poeta (como afirmó Octavio Paz). La multiplicidad del yo se condensa en las palabras, que no son otra cosa que espejos cambiantes. Lo reflejado, así, resulta una metamorfosis constante, pasamos de un poema a otro con la resurrección y el olvido de ciertas imágenes.

En el poema *La otra orilla* la imagen compleja *canción/canción-brisa/ brisa* no se agota, se sigue trasladando en otros poemas con todos sus significados metafóricos, sobre todo aquel por el que son también un rumor que se escucha; se sigue transformando en otras frases. Veamos su largo recorrido (dejando abierto el abanico de múltiples interpretaciones):

Aquella primera canción, aquella primera canción
tal vez no vino nunca,
aquella cuyo silencio ahora se refleja en el rumor
de esa brisa en los almendros,
tal vez su silencio, quiero decir el rumor
de estas hojas, es el único espejo
donde yo me reconozco con atención subordinado
a lo fatal de esa imagen.

(...)

Una brisa muy joven sopla entre los almendros,
una brisa lejana sopla entre mis labios,
y es el silencio,
el silencio de la torre de la iglesia bajo la luz
del sol,
el silencio de la palabra *iglesia*, de la palabra
almendro, de la palabra *brisa*.

(*La otra orilla*, 79-81)

Solo el rumor de la brisa entre las cuerdas,
la respiración apaciguada en los dormidos
como si no descansaran sobre el mar,
sino a la sombra del hogar terrestre.

También el mar volvía, volvía al amanecer
con su cabeza incendiada,

y yo reconocía en el olor de la brisa la cercanía
de las estaciones... (Relación de los hechos, 87)

Es esta noche y este regreso,
es mi cuarto que gira como un animal herido,
es la brisa que sale de las manos abiertas
de los árboles, (Rueda nocturna, 90)

¿En qué rumor de hoteles, en qué rumor de voces
por los pasillos y silbidos de canciones de moda,
se perdían los pasos de tu corazón, el instante
probable,
aquello que los cuerpos memorizan
cuando la sangre intenta el ritmo del infinito?
(Causas nocturnas, 94)

sí, yo tal vez pude decírtelo, tu pudiste tal vez
escucharlo,
o tal vez soltando la cortina que te envolvía,
alzando los hombros,
tarareando una canción que no recuerdas bien...
(La corona de hierro, 100)

sí, juntos mirábamos esos pinos cada vez más
oscuros al otro lado del atrio,
cada vez más al otro lado de algo, en otra parte,
en otro sitio que posiblemente no mirábamos...
sí, juntos escuchábamos aquel rumor del viento
entre las ramas cada vez más oscuras,
cada vez más lejanas...
(La bella durmiente, 105)

Un sitio para la gran deuda de Dios...
un sitio para la invención de la Tierra,
un rincón donde el rumor de las propias palabras
es tal vez la sombra del viento en nuestras bocas.
(Señal nocturna, 112)

La noche baja al mar, en los manglares se detiene
la luna,
¿quién oye ese rumor de insectos en la caliente
y húmeda noche?

¿Quién oye ese rumor de cuerpos encontrados
en la memoria, en el sudor del alma,
en el chasquido de la nada?

(...)

Pero hay un rumor de remos, hay un rumor
de remos;
debemos escucharlo con atención.

(*El azar de las perforaciones*, 124)

Una música antigua se oye a lo lejos
y el silencio enciende el fuego de la vejez
en el brasero de nuestras casas.

(*Ulises regresa*, 125)

Con el poeta convertido en sus frases, el sentido vital de sus poemas hace de las palabras escritas un sistema esencial por el que todo sucede como una traslación de significados. Incluso el yo que escribe se va transformando en otro a lo largo de la articulación de imágenes reflejantes. La unidad del sujeto que escribe se dispersa en los instantes en que fluye como proceso. Y, sin embargo, el poema es un tiempo al que confluyen y del que divergen pasado, presente y futuro. Los momentos metafóricos que hacen del yo un yo plural se unifican en la escritura. Un día soy "aquella canción", otro, "un rumor de brisa", etcétera. Cuando el poeta se mira escribir ejecuta una poética de movimiento de traslaciones semánticas. El proceso metafórico resulta la macro-estructura por el que unos términos se transforman en otros, tal es el sentido de viaje por los ríos de palabras. ¿Qué otros procedimientos se conjugan en el doble *continuum* vital y poético, a la vez que aparecen matizados por la fenomenología?

4.2 Procedimientos al interior de los *ríos de palabras*

Los procedimientos poéticos como la metáfora son las aguas que fluyen en la superficie de los ríos de palabras; son lo más evidente de los poemas a manera de estructuras lingüísticas predeterminadas. A cierta profundidad fluyen otros. Los términos que generan la creación, ocultamente se desplazan en la misma corriente. Motivan la aparición de imágenes. La metáfora interior tiene correspondencia con el hecho de que el yo profundo, poético y vital, se transforma en otros, de acuerdo a su transcurrir en momentos plenos de sentido; por ejemplo, la apasionada contemplación en que el poeta se encuentra, de pronto, absorto en sus propias palabras reflejantes. Esos instantes aparecen reiteradamente. Son el punto de partida, el núcleo semántico que se extiende en ondas sucesivas; la experiencia en que ancla la percepción cotidiana, cuando la realidad se suspende para iniciar la trayectoria profunda que traza el poema. Instantes en que pareciera no suceder otro fenómeno que la poesía misma siendo consciente de su propia creación.

La totalidad de la obra representa los espejos posibles en que el poeta se refleja, de acuerdo a una significación determinada. La suma de todos los versículos y los poemas crean una totalidad de situaciones reflejantes. No sólo se trata de un abundante flujo de imágenes sino de la reiteración de

algunas de ellas en el proceso de continuidad y variación. Con ello, descubrimos que la obra está organizada rítmicamente alrededor de un determinado grupo de motivos reiterados. (Lo hemos advertido en varias partes de este análisis, cuando se citaron ejemplos de alguna categoría; por ejemplo “los ríos de palabras”, “aquella canción”, “la representación de la mirada interior” y otros más) ¿Qué sentido fenomenológico tiene tal reiteración? ¿Por qué, en el proceso de creación y conciencia de sí, el poeta hace perdurar intencionalmente ciertos instantes significativos?

El yo es uno en un intervalo y cambia al paso de los instantes, como el significado de las palabras es uno en un momento de la obra y se transforma en otro cuando fluye y vuelve a aparecer. Cada resurrección implica, sin embargo, una alteridad relativa de sí o eidética (de acuerdo con la fenomenología). Si hay una reiteración de ciertas imágenes es porque el *continuum* verbal se matiza con una de las experiencias más significativas como lo es la experiencia amorosa.

Pienso que en la relación amorosa –afirma el poeta–, lo que es verdadero amor se da en instantes donde la presencia de la mujer se convierte en una aparición reveladora que nos invade y que irradiamos, y donde por un momento obtenemos la vida total, pasada, presente y futura... Ese momento pasa, aunque aquella pareja siga bellamente unida, porque tanto él como ella cambian, o mejor: pierden la eternidad del instante... Así, mis

poemas tratan de fijar (relatándolos) el relampagueo de esas apariciones o revelaciones de esa mujer.³⁵

“Esa mujer”, interpretada ya sea como una presencia ideal, concreta, o ambas fusionadas en una, hace experimentar “la eternidad del instante”. Traslada al poeta a un plano, digamos, superior de existencia; además de que escribe como si desplegara sus palabras-espejo una junto a otra, desarrollando una poética del tiempo reflejante. Las apariciones son inducidas por ciertas frases o determinados motivos. Los momentos rítmicamente se acoplan a manera de revelaciones y ocultamientos. Lo oculto son otros instantes en que las imágenes fluyen en el olvido. De pronto, algún reflejo se repite una y otra vez. Por ende, no sólo la metáfora sino otros procedimientos de la escritura aparecen como intentos de supervivencia de ciertos significados reveladores, como la conciencia de fugacidad de “aquella pareja” que se une en el centro de ciertos paisajes como el atardecer o en la noche; y que se abrazan o que se toman de la mano, acaso que intercambian caricias y miradas; unidos también a todas las circunstancias de la escenografía del contacto erótico:

³⁵ BECERRA, “Conversaciones III. Con Federico Campbell”, 286-287. Esta conversación es particularmente interesante y reveladora sobre el tema amoroso de la doble poética de su obra y de su vida. Por otro lado, apunta Miguel Barnet, “el amor es casi una obsesión en su lírica. Las diferentes variantes de una relación, los encuentros, los desencuentros, la sorpresa, gravitan en torno a ese instante sensorial que el poeta capta, incorpora en sus poemas a veces con temor o reticencia.” Miguel BARNET, “José Carlos Becerra”, GORDON (comp.), 258.

Escribir un nombre sobre un rostro, escribir
un rostro sobre una mirada,
esperar la señal de la noche en el color blanco
de unas manos,

(...)

Pero no basta,
no basta saberlo,
ensayar un rostro en una palabra,
buscar un rostro en una mirada,
intentar detener un río en la mitad
de un abrazo, en la ola de una caricia,
acariciar un cuerpo en cuya blancura
la noche nos sea concebida.

(*Espacio virtual*, 76-77)

Hay un radio encendido en un estancillo cercano,
pasan unos novios –casi niños– cogidos de la mano,
el sol empuja la torre de la iglesia hacia otro medio día...

Yo iba a decir algo; cogí la pluma para eso,
cogí mi alma para eso;
¿qué iba a decir?

(*La otra orilla*, 81)

Todo aquello ponía por un momento su *otra parte*
en nosotros;
la blancura de tu cuerpo parecía un hermoso deshielo,
un río atormentado por sus inclinaciones al mar,
la luz del sol posada en lo que sentíamos
al otro lado del beso;
y todo aquello nos pertenecía de la misma manera
que nos alejaba,
de la misma manera que el tiempo introducía
en nosotros aquello que éramos,
mientras el atardecer se iba volviendo hermoso y antiguo
como la nave de un gran templo.

(...)

es necesaria esta invocación, este derrame de aguas y
signos y transcripciones nocturnas:
tus ojos eran más bellos que las grutas donde el mar es,
al fin, la oscuridad de lo azul,
todo tu cuerpo me convencía de esas aguas
donde la profundidad desequilibra toda actitud de vida
sin compartirla con el abismo,
y las espumas de esas olas se detenían y se quedaban
inmóviles en tu cintura y en tu cuello,

en el temblor de tus senos,
como esperando playas más allá de sí mismas,
y esas espumas organizaban el mar en tu cuerpo
y yo sostenía la forma disuelta de tus cabellos
sobre tus hombros,
tus cabellos parecían caer de entre las manos
del poniente,
y en tanta luz era la oscuridad la que guiaba mis pasos.
(Apariciones, 83-84)

Así nos tendíamos en el túnel secreto del amanecer,
alcobas que nos asumían fuera de horarios,
hoteles señalados para dormir bajo el ala del invierno,
en el recuerdo contradictorio que se establece en nuestro
corazón como un depósito de estatuas.
(Relación de los hechos, 86-87)

No, no se recuerda nada,
la mirada extendida, curvada por el peso de aquello
que no mira, que no necesita comprender,
la penumbra que queda en las palabras...

No es tu boca que sube de deseo en deseo
hasta su sitio nocturno,
no es tu piel acumulada en el mar
como una sentencia profética,
no es tu rostro que vuelve a pasar por las aguas
de estas palabras, *(Rueda nocturna, 89)*

Pero yo hablaba de ti, y te recordaba sabiendo lo inútil de
poner una palabra y otra en las formas que tú ocupaste,
en todos los sitios que te correspondieron.

Pero yo hablaba, pero yo buscaba tus gestos, pero
yo te inventaba,
esperaba un lugar en mis palabras o en una caricia donde
pudiera tomar algo tuyo;
y me detenía, como si tuviera que esperarte, como si
debiera seguirte;
pero todas las cosas tenían ahora otro secreto,
nacían de otra apariencia,
y sospechaba que el ruido de esa puerta,
el teléfono que a veces parecía sonar como entonces,
no eran sino recuerdos de recuerdos,

movimientos imprecisos de vida que te mataban
más de mí aquella noche. (Causas nocturnas, 95)

Y yo te acaricio, yo aumento en tu cuerpo la sombra
del viaje,
tu cabeza echada hacia atrás entra en la órbita fugaz
de la sangre,
en el espejo rojo de sí misma, en su semejanza
subterránea con el conocimiento de Dios.
(Forma última, 96)

Tal vez retornan aquellas imágenes,
tal vez aparece lo que quisimos que fuera el amor,
la costumbre de acariciarnos desde lejos, las señales
de espejo aprovechando cierto rayo del sol,
la clave Morse de los ahogados aprovechando
la migración de ciertos peces,

(...)

Y nos vemos desde aquí, nos tocamos y nos esperamos,
fluimos en nuestras distancias,
en las palabras donde las bocas quieren fundar
breves puertos,
referencias de un mundo asediado por su invención...
Nos entregamos por un instante al *instante*,
por un momento dejamos de existir en todos los sitios
en donde nos recuerdan o donde nos olvidan,
las leyes de la ciudad no nos tocan,
por un instante somos los otros,
aquellos dos en los que tanto soñamos.

(...)

Sí, juntos mirábamos esos pinos,
sí, juntos mirábamos esos pinos cada vez más oscuros
al otro lado del atrio,
cada vez más al otro lado de algo, en otra parte,
en otro sitio que posiblemente no mirábamos,

(La bella durmiente, 102-105)

Luego de examinar este abundante flujo de imágenes amorosas (que pertenecen sólo a los dos primeros apartados de toda la obra), descubrimos algo fundamental de la poética de *Relación de los hechos*: tanto el tiempo como el río y la

escritura comparten una esencia, el fluir incesante, por más intensos que sean sus instantes de agua y de significado, no se detienen. Los versículos poéticos así lo refieren, algunos de manera explícita: "no basta saberlo, ensayar un rostro en una palabra, buscar un rostro en una mirada, intentar detener un río en la mitad de un abrazo, en la ola de una caricia." Otros se refieren al instante perdido como una codificación abierta para las reapariciones: "Yo iba a decir algo; cogí la pluma para eso, cogí mi alma para eso; ¿qué iba a decir?... no es tu rostro que vuelve a pasar por las aguas de estas palabras, esperaba un lugar en mis palabras o en una caricia donde pudiera tomar algo tuyo."

Otros lo refieren de manera implícita, de sentido ciertamente más hermético o que generan una interpretación abierta (lo cual crea una variación del ritmo de apariciones y ocultamientos). El *continuum* verbal de la vida y de la obra se refiere a su propia fugacidad; pero, para poder entender y por lo mismo dar significado, tiene que haber una presencia que recuerde aquello que se desvaneció. Lo desvanecido se induce por vía de una figura inductora, ya sea por voluntad o por azar. Si se marcha para siempre ¿cómo podríamos tener conciencia de ello? Paradoja poética: lo fugaz tiene que volver de alguna manera, aunque sea transformado, para poder referirse a ello. La poética del recuerdo implica elegir momentos susceptibles de retorno, de recreación; es decir, aquellos codificados de alguna manera, los que se convirtieron en signo (en lenguaje).

¿Exactamente cuáles tiene valor para reaparecer verbalmente?
Acaso los que conectaron al poeta con la eternidad por medio
del instante. Tal vez aquellos que explica Gadamer:

Entre todos los signos el que posee más cantidad de realidad propia es el objeto de recuerdo. El recuerdo se refiere a lo pasado y es en esto un verdadero signo, pero para nosotros es valioso por sí mismo, porque nos hace presente lo pasado como un fragmento del todo. Al mismo tiempo es claro que esto no se funda en el ser mismo del objeto en cuestión. Un recuerdo sólo tiene valor como tal para aquel que de todos modos está pendiente del pasado, todavía. Los recuerdos pierden valor en cuanto deja de tener significado el pasado que nos recuerda...³⁶

Por lo mismo, algunos procedimientos poéticos, matizados por la fenomenología, reflejan eidéticamente el proceso de fugacidad y perduración. ¿A cuáles de ellos me refiero además de la metáfora? ¿Cómo es que esos procedimientos son fenómenos del ser del poeta?

4. 2. 1 La aliteración como la recuperación del *instante perdido*

Otra estructura superficial es la aliteración. En profundidad, corresponde a la amorosa aparición reiterada de aquellos

³⁶ GADAMER, 204.

instantes. ¿Cómo se lleva a cabo la transformación en macro-estructura de creación poética? Por un lado se considera, como figura de dicción, una especie de rima interior, "consiste en la repetición de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras próximas...se produce por adición repetitiva... es un fenómeno muy general que puede presentarse como insistencia (de un solo fonema), [o] como redoble (de sílaba)."³⁷ Se transforma en una macro-estructura por dos fenómenos. Primero, porque la reiteración de ciertos sonidos no sólo se da en una proximidad de palabras sino, también, a cierta distancia, entre una frase y otra, entre unos versículos y otros del mismo poema, así como entre versículos de distintos poemas. Segundo (de mayor importancia para este análisis) cuando pasa del nivel fonológico al léxico y semántico; es decir, cuando lo que se repite son palabras y frases completas, así como sus variantes de significado. Lo anterior lo descubrimos cuando citamos (en los apartados anteriores) el proceso metafórico de "aquella canción"; de igual modo al referirnos a "aquella pareja"; como si fueran motivos sonoro-semánticos cuya intensidad se despliega entre el silencio (ocultamiento) y lo audible (apariciones); a veces resulta más o menos perceptible, pero cuya imagen (sinestésicamente visible en el interior y tratado

³⁷ BERISTÁIN, "Aliteración", 27. Otra definición la concibe como "la identidad en el sonido inicial de dos o más sílabas o palabras...también llamada rima interior." KAYSER, "Conceptos fundamentales del verso", 126.

adelante) aparece reiteradamente, en continuidades y variaciones.

La aparición constante de algunas imágenes crea una trayectoria amorosa. Si la macro-metáfora ha sido el curso general de las transformaciones significativas del yo, a la vez que, como proceso global, una reintegración de sí mismo, la macro-aliteración resulta la particular búsqueda de aquellos instantes reveladores de otra totalidad, la unidad erótica yo-ella,³⁸ la del sujeto que escribe en contacto imaginario con otro, como otro de los núcleos semánticos originarios. Las palabras también reflejan ese encuentro, en sus frases concretas es un reencuentro. Aquella mujer sufre de transformaciones verbales,

³⁸ Antes se mencionó la idea del yo como una totalidad; primero en el sentido de la fusión del espíritu y el cuerpo fenomenológicos y autorreferenciales; también como escritor y lector que simultáneamente crean los poemas; luego como una dispersión en el tiempo del uno que se desdobra ya sea en el pasado, presente o futuro, pero integrados en el proceso de escribir. El concepto de erotismo que más se apega a esta noción poética de la totalidad yo-ella, la aporta Geroges Bataille: "Es sólo en la violación –a la altura de la muerte– del aislamiento individual donde aparece esa imagen del ser amado que tiene para el amante el sentido de todo lo que es. El ser amado es para el amante la transparencia del mundo. Lo que se transparenta en el ser amado es... el ser pleno ilimitado, ya no limitado por la discontinuidad personal... es la continuidad del ser percibido como un alumbramiento a partir del ser del amante... Al disolver la acción erótica a los seres que se adentran en ella, ésta revela su continuidad, que recuerda la de unas aguas tumultuosas... la perturbación erótica inmediata nos da un sentimiento que lo supera todo; es un sentimiento tal que las sombrías perspectivas vinculadas a la situación del ser discontinuo caen en el olvido... nos es dado el poder de abordar la muerte cara a cara y de poder ver en ella por fin la apertura a la continuidad imposible de entender y de conocer, que es el secreto del erotismo y cuyo secreto sólo el erotismo aporta." Georges BATAILLE, "Introducción", *El Erotismo*. México: Tusquets, 1997. pp. 26-29.

de igual modo concebida con otras palabras. El poeta crea bajo la conciencia de hacerla aparecer una y otra vez en sus espejos, en el curso de sus imágenes. Escribir una frase sobre ella induce el instante en unas resurrecciones parciales; estas palabras no son idénticas a aquellas, porque el olvido es la condición de la creación; por lo tanto el recuerdo que surge en un momento y otro es diverso.

Un día, por ejemplo, ha sido de pronto en el campo, durante un día de verano. Otra vez el sonido de un vaso en una fiesta mezclado al sonido de aquella risa de aquella mujer que nos sobrecoge extrañamente. O de pronto una vez como nunca, alguno de los dos enciende después el radio o arroja el humo de un cigarro y algo ha sucedido que será irrepetible.³⁹

Los recuerdos anteriores aparecen en la obra, así como otros, por decirlo, más sutiles. El instante irrepetible padece, por decirlo, una muerte semántica, las reiteraciones no resultan idénticas, pero se intentan revivir, a pesar de la inexorable fugacidad de las percepciones y de las palabras que las reflejan. El instante de la palabra escrita sufre de ello; con la pluma en la mano, en la suspensión de los trazos, los ojos contemplando las apariciones, la poesía es una; cuando la tinta cede su humedad al aire y al papel, donde la palabra deja de ser escrita para ser leída, es otra. Aunque se continúe escribiendo, la emoción de haber concebido un intervalo compuesto por ciertas palabras, las frases hechas de los

³⁹ BECERRA, "Conversaciones III. Con Federico Campbell", 287.

versículos concretos, se ha perdido. La noción de los ríos de palabras, la conjugación del agua y el lenguaje poéticos en su incesante fluir en el tiempo recrean, ahora, el clímax de su propio encuentro, porque, "el agua es símbolo ambivalente de nacimiento y muerte;"⁴⁰ por extensión, de resurrección y olvido.

Si el amor es revelador por la plenitud de sus instantes, de igual manera lo es porque la vida total revelada fallece en otro momento, como el curso del río cuyas aguas-espejo no pasan dos veces por la misma imagen, a pesar de que el reflejo sea, en apariencia, similar. El amor revela las palabras más plenas, además de representar la propia fugacidad de las mismas. La resurrección del olvido implica una lucha contra la desaparición incesante de aquellas imágenes que han perdido, como dice el poeta, la eternidad del instante. De manera similar, el versículo poético es un momento pleno de significado, pero, en otro momento se abre a la totalidad del poema. Por un lado es autónomo y, por otro, parte de una totalidad (como se ha reiterado desde el capítulo I). Oscila no sólo entre la prosa y el verso, sino, también, entre la continuidad y la discontinuidad de su propio flujo temporal; por lo tanto, está, fascinado por su propia creación y por su inexorable olvido, en un sentido erótico.

⁴⁰ "La muerte es un viaje y el viaje es una muerte. Partir es morir un poco. Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al río de los muertos." BACHELARD, "III El complejo de Caronte. El complejo de Ofelia", *El agua y los sueños*, 116-140.

Un motivo fuertemente tramado de erotismo, y que revela una aparición poderosa, es el cabello de aquella mujer, en su urdimbre que viaja entre la vida, el instante amoroso y, por lo mismo, la muerte del instante:

porque me he convencido de la soledad sin tregua
del mar y lo señalo
y me agobia ese resplandor de la luna
en los cabellos de los muertos.

(Betania, 73)

Ahora, cuando la memoria es una calle
de mercaderes y héroes muertos,
cuando la noche corta espigas en los cabellos
de la joven difunta.

(Adiestramiento, 73)

No, no era ese ruido,
era la respiración como una historia de hojas pisadas,
el recuerdo del viento que movía el recuerdo
de unos cabellos largos.

(No ha sido el ruido de la noche, 78)

Si afirmo una conjugación entre las nociones del amor y de la muerte es porque en los ríos de palabras la “eternidad del instante” se pierde, ya que es un flujo inexorable; las imágenes (con el arquetipo heracliteano) no pasan dos veces por el mismo sitio. El erotismo como el amor representan dos lados de un fenómeno por el cual el ser se acopla con otro en una unidad existencial mayor.⁴¹ Unidad que no perdura más allá del

⁴¹ Existen tres ideas que provocan una confusión natural: amor, erotismo y sexo; “son aspectos del mismo fenómeno, manifestaciones de lo que llamamos vida. El más antiguo de los tres, el más amplio y básico, es el sexo. Es la fuente primordial. El erotismo y el amor son formas derivadas del instinto sexual... Aparece nuevamente, ahora despojada de su ancla

instante de la unión. La macro-aliteración es un intento amoroso por reproducir aquellos reflejos de aquella mujer, que emergieron al *continuum* verbal como la revelación de una totalidad esencial y semántica. Es un fenómeno propio de la poética de las aguas semánticas.⁴²

El cabello y la muerte natural en el agua, el ahogamiento, se fusionan en una sola imagen que integra realidades múltiples y acaso antagónicas, fascinación por la vida y por la muerte, por lo instantáneo de su revelación y de su desaparición. El motivo del ahogado fue una impresión vital, un reflejo del propio destino.⁴³ Es uno de los varios motivos determinados cuya

religiosa, la doble faz del erotismo. Fascinación ante la vida y ante la muerte. El significado de la metáfora erótica es ambiguo. Mejor dicho es plural. Dice muchas cosas, todas distintas, pero en todas ellas aparecen dos palabras: placer y muerte.” Octavio PAZ, “Los reinos de Pan”, *La llama doble. Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1998. pp. 13-18.

⁴² El acto de estar escribiendo revela una poética fundamental del tiempo, el cual es el hilo conductor del flujo verbal de la obra y de la vida del poeta. Imagino la persecución de esos reflejos únicos en las aguas del río. Con la pluma en la mano se es más perceptivo ante ciertas imágenes, ante aquellas impresiones cargadas, por decirlo, de un sentido heracliteano: “la movilidad heracliteana –recuerda Bachelard– es una filosofía concreta, una filosofía total. No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino del agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio.” BACHELARD, “Imaginación y materia”, *El agua y los sueños*, 15. La aliteración refleja paradójicamente, ya que se trata de la reiteración de imágenes, esa transitoriedad que en un sentido amplio es el tiempo mismo. Si el poeta es un ser de palabras que corren, es porque antes lo fundamenta el tiempo. Vida y obra se mimetizan en ese transcurrir.

⁴³ “Carlos tendría siete años de edad cuando hallaron a un ahogado en el río. La noticia se supo de inmediato. Todo el mundo intentó ir a verlo. Lo sacaron como un bulto y lo expusieron al sol en el atracadero del Grijalva, y bajo las miradas de toda la ciudad. Carlos vio aquel cuerpo hinchado, casi en descomposición, y no lo olvidó nunca. Escribió en su adolescencia

reiteración configura la obra. Se convirtió en el arquetipo personal de la fugacidad de la propia vida. Acaso por ello se valora el instante amoroso, como una intensidad indefinible pero fugitiva. A pesar de ello la impresión quedó reflejada en la frase del "cabello flotante". Eróticamente se han unido en la liquidez del versículo poético tanto los significados de las palabras como las aguas semánticas del interior. Bachelard presenta una imagen parecida cuando se refiere al "Complejo de Ofelia":

Semejante realismo [por ver a un ahogado] lejos de despertar imágenes, frenaría más bien el impulso poético... Es el agua soñada [de la escritura poética] en la vida habitual, es el agua del estanque que se "ofeliza" por sí sola, que se cubre con toda naturalidad de seres durmientes, de seres que se abandonan y que flotan. Entonces, en la muerte, parece que los ahogados flotantes siguen soñando... El complejo de Ofelia se aparecerá por siglos a los soñadores y a los poetas, flotando en su río, con sus flores y su cabello extendido sobre el agua.⁴⁴

un cuento con ese tema, más tarde un poema y poco antes de morir otro como extensión del primero." Álvaro RUIZ ABREU, "La casa de la infancia", 26. Bataille nos completa lo anterior: "Lo que llamamos muerte es antes que nada la conciencia que tenemos de ella... Para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Da testimonio de una violencia que no sólo destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos." BATAILLE, "Capítulo II. La prohibición vinculada a la muerte", 48.

⁴⁴ Sobre todo se refiere a la muerte de Ofelia en la obra de Hamlet. El cabello al aire libre, cayendo por la espalda de aquella mujer, es una imagen invertida del "cabello flotante": "basta que una cabellera desanudada caiga –corra– sobre hombros desnudos para que el símbolo íntegro de las aguas se reanime." BACHELARD, *El agua y los sueños*. 129-130-131.

La macro-aliteración también es la representación de ciertos arquetipos individuales que nunca se olvidan del todo, y que con el lenguaje perviven en el flujo poético de la escritura. A continuación podemos mirar aquellas imágenes contagiadas por el significado del cabello flotante:

y esas espumas organizaban el mar en tu cuerpo
y yo sentía la forma disuelta de tus cabellos
sobre tus hombros,
tus cabellos que parecían caer de entre las manos
del poniente... (Apariciones, 84)

Más allá del mensaje radiado por los cabellos
de los ahogados,
de la bajamar que deja grises los labios
como el dolor inexperto,
(...)

Esta vez volvíamos,
el amanecer te daba en la cara con la expresión
más viva de ti misma,

tus cabellos llevaban la brisa
y el puerto era una flor cortada en nuestras manos.
(Relación de los hechos, 86-88)

El sueño, eso que ya no puede ser sagrado,
porque no hay nada sagrado en la noche,
porque en el mar el cadáver de Odiseo navega
a la deriva,
los cabellos revueltos, la mirada usurpada por el agua.
(Forma última, 95)

En estas palabras hay un poco de polvo egipcio
(...)
y hay también esa nostalgia que nos invade
en ciertas tardes, cuando la lluvia se enreda en nuestro
corazón como los cabellos húmedos y largos
de una mujer desconocida.
(Épica, 108)

Sí, yo voy huyendo,
en mi corazón la noche se disfraza de corazón,
en mis cabellos el viento se disfraza de cabellos,
(*El fugitivo*, 109)

Y es la noche, es la mujer de senos acariciados
por el oro la que nos sonríe...
esa antigua cabeza de mujer cuyos largos cabellos
van tomando el movimiento y el color de las algas...

Y en la ciudad el invierno se deja crecer el cabello...
(*Cierto paseo*, 117)

Lo erótico nace de la unión de lo uno con lo otro, el cuerpo que se abraza a otro con todo el ser, o el lenguaje con el agua. La unión se da en instantes. Los instantes revelan una plenitud. Pero, en el transcurrir, el corazón del instante se desvanece entre los que le siguen; sin embargo, de alguna manera perdura, incluso convertido en ausencia o en olvido, en el dolor de lo fugaz. Se valora tanto ese preciso momento por su intensidad, así como por lo revelador de la totalidad y, finalmente, por lo mínimo de su duración. Cuando se es conciente de ello, se escriben aliteraciones, por decirlo así, fenomenológicas. Se ha vivido una totalidad a pesar de las dispersiones, en la pluralidad de las imágenes, que se recurre a las palabras como un motivo apasionado de revivir aquella plenitud. Los procedimientos poéticos lo reflejan eidéticamente. Como lectores de *Relación de los hechos* hemos dialogado con aquella conciencia creante (de acuerdo con Bachelard). Por ello (con Bataille):

Todos sabemos lo que es la poesía; nos funda, [con ella] creo tornar más sensible la idea de continuidad... la poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. Es [recordando una imagen de Rimbaud] *la mar, que se va con el sol*.⁴⁵

4. 2. 2 El encuentro de dos orillas: oxímoron metafórico

Gran parte de los significados del lenguaje están estructurados metafóricamente. En poesía, tal fenómeno resplandece con mayor intensidad; se convierte en el corazón de la mayoría de los procedimientos de creación. Se filtra hasta

⁴⁵ BATAILLE, 30. Resulta muy interesante como la poesía, continuando con la idea de instauración de Heidegger, puede fundamentar también la existencia erótica del ser. *Relación de los hechos*, bajo este concepto, resulta una especie de eternidad. El poeta convertido en sus frases trasciende sus experiencias a los lectores. Cada lector se comunica con sus propios espejos, macro-metáforas, macro-aliteraciones, etcétera, a partir de las imágenes de la obra. La poesía es una eternidad y, concretamente, pienso, una eternidad de vasos comunicantes (también herencia del Surrealismo, de acuerdo con el título de uno de los libros de Breton, *Los vasos comunicantes*). Eróticamente se ha escrito y eróticamente se lee. Participamos de esa eternidad gracias a que, como afirma Octavio Paz, "La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal... la imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal." Octavio PAZ, *La llama doble*, 10.

las profundidades de la macro-aliteración y trastoca la asociación particular de conceptos opuestos. José Carlos Becerra matiza su escritura desde la perspectiva que une uno y otro lados de los fenómenos vitales, vida-muerte, eternidad-instante, palabra-silencio, recuerdo-olvido, luz-obscuridad, entre otros, tales ligas son fundamentales para la creación de imágenes poéticas que conforman el oxímoron:

Figura retórica del nivel léxico-semántico, es decir, tropo que resulta de la relación sintáctica de dos antónimos. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base. Involucra generalmente dos palabras o frases. Consiste en ponerlos contiguos o próximos, a pesar de que una de ellas parece excluir a la otra.⁴⁶

Partiendo de lo anterior se pueden establecer dos categorías del oxímoron, uno, por llamarlo, natural y otro metafórico, el cual se convierte, para nuestro análisis, en una macro-estructura. El primero asocia en contigüidad sintáctica dos conceptos ciertamente extremos, pero, lo importante es que pertenecen a una misma línea semántica;⁴⁷ por ejemplo, si

⁴⁶ BERISTÁIN, "Oxímoron", 374. Otra definición lo expresa como: "una intensificación de la catacrexis [en un sentido amplio, el empleo impropio de una expresión] y consiste en unir dos ideas que en realidad se excluyen... intensificación especial de la antítesis, del contraste." KAYSER, 153.

⁴⁷ Lo propio de la imagen poética es crear unidad a pesar de la pluralidad de los conceptos. El oxímoron —de acuerdo con Jean Cohen— es una relación de opuestos en cierto modo homogéneos: "no es posible que un mismo acto del pensamiento abarque [en la coordinación gramatical de elementos] términos del todo heterogéneos." COHEN, "Capítulo V. Nivel semántico: la coordinación", 177. Si se pueden unir conceptos

hablamos de “un instante eterno”, nos damos cuenta de que ambos pertenecen a la matriz conceptual del tiempo; eso los hace ciertamente homogéneos a pesar de la compleja unión, por un lado el instante es el tiempo detenido (otro oxímoron dentro de otro) y la eternidad el tiempo infinito. Desde un extremo a otro se advierte un núcleo de sentido.

Llamo oxímoron metafórico al procedimiento por el cual se asocian en una misma imagen dos ideas opuestas, pero una de ellas, que tal vez no se halla en contigüidad sintáctica estricta, es un antónimo metaforizado, es decir, un término de la relación es una variación semántica de un opuesto originario. “La resurrección del olvido” es una idea compleja que asocia dos conceptos ciertamente contrarios, pero uno de ellos es un contrario metaforizado. La resurrección proviene directamente del hecho de nacer de nuevo (renacer), su extremo natural sería la muerte (ya que por causas diversas es difícil aceptar la idea de remorir); sin embargo, en este ejemplo, se transforma en olvido, que implica la desaparición de un momento significativo inmediato (memoria a largo plazo como dijimos en el capítulo II). Olvidar equivale a una desviación, más bien una derivación, semántica de morir. ¿Cómo se lleva a cabo el proceso macro-estructural? Volvemos al motivo inicial de la

heterogéneos es gracias a la traslación metafórica; misma que funciona de acuerdo a cierta similitud entre los dos términos. En algún sentido, muerte y olvido comparten significado porque son los extremos de la misma línea de pensamiento y sensibilidad.

obra: "He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido."

El oxímoron natural, lo podemos representar de la siguiente manera: (X)-(X') Se advierte esquemáticamente la contigüidad sintáctica ()-() y la matriz semántica X. (X) equivale a nacer y (X') a morir. Un efecto más de los espejos que se enfrentan. Intercambian reflejos de la misma fuente de luz, los límites del intervalo de la vida. Esta especie de unidad de extremos comienza a transformarse debido a que se desvía, por vía de la metáfora, el alcance significativo. La muerte encuentra un rayo de su misma luz en el olvido, el cual regresa a su contrario natural, el recuerdo. (X)-(Y) sería el esquema original que ha sufrido una transformación. El proceso no se detiene en este punto ya que, en un segundo movimiento del flujo verbal, el recuerdo metaforiza al nacimiento, lo convierte en un renacer, por ende, en resurrección. (Y)-(Y) equivale a la macro-estructura del oxímoron "resurrección del olvido" que complementa al motivo de tocar la carne del cuerpo y del poema y no hallar sino lo opuesto al recuerdo.

Con la escritura consciente y creativa de palabras espejo, José Carlos Becerra alterna su visión poética a veces de uno y en ocasiones desde otro extremo de la luz reflejante; es decir, desde uno u otro lados de la misma matriz de significado. Elsa Cross afirma con respecto al estilo del poeta, más allá de las influencias multicitadas que tal vez aportan:

diversos elementos formales, matices estilísticos y, sobre todo, el impulso del canto. Pero poco tiene que ver con sus temas, en sus motivos poéticos más íntimos... el canto de José Carlos Becerra habla de un deambular a la deriva, una navegación melancólica, como si ya descubriera el mundo de la muerte, como si mirara ya desde la muerte, desde una distancia insalvable, la diversidad de objetos y pasajes, la proliferación incesante de criaturas poéticas.⁴⁸

El oxímoron original de *Relación de los hechos* es la asociación de vida y muerte. La unidad de tales opuestos es la raíz de las variaciones metafóricas. Se trata de ver, en el lenguaje del poema, la vida desde la muerte en ocasiones, o la muerte desde la vida en otros momentos. Lo anterior es la fuente de múltiples revelaciones, como el ser temporal, la vida como un intervalo entre dos instantes, nacer y morir.⁴⁹ De ello

⁴⁸ CROSS, 5.

⁴⁹ Parece natural que la conciencia de la vida y la muerte, como los dos lados de un mismo fenómeno, sea origen de una poética, tanto como lo ha sido, en términos muy generales, del pensamiento filosófico o religioso. No sólo se trata de orígenes comunes sino también de conclusiones similares, por ejemplo, la revelación del ser temporal. "Como la religión, la poesía parte de la situación humana original —el estar ahí, el sabernos arrojados en ese ahí que es el mundo hostil o indiferente— y del hecho que la hace precaria entre todos: su temporalidad, su finitud... el acto poético, poetizar, el decir del poeta —independientemente del contenido particular de ese decir— es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición. Hable de esto o de aquello... la palabra poética es ritmo, temporalidad manándose y reengendrándose sin cesar. Y siendo ritmo es imagen que abraza los contrarios, vida y muerte en un solo decir. Como si el existir mismo, como la vida que aun en sus momentos de mayor exaltación lleva en sí la imagen de la muerte, el decir poético, chorro de tiempo, es afirmación simultánea de la muerte y la vida." Octavio PAZ, "La revelación poética", *El arco y la lira*, 147-148. La presencia de la muerte en el momento de mayor intensidad vital como el amor o el instante erótico, también atañe a la formación estructural del oxímoron, como antes vimos que sucedió con la aliteración.

surgen conceptos como el instante desde la eternidad o la eternidad desde el instante. El mismo proceso se repite en variaciones como la vida-presencia y la ausencia-muerte. Se pueden rastrear estas matrices conceptuales y los procedimientos metafóricos por los que escribe desde uno u otro lados, pero lo fundamental es que todos se originan en la fuente vida-muerte. Recordemos que la muerte es una presencia constante (aquí otro oxímoron metafórico, la presencia de lo que ya no es, la constancia de lo fugaz) en la obra del poeta. Poetizar resulta un acto trágico, ya que la palabra comparte el significado de las dos orillas. El acto poético reúne ambos lados de un río de significados.⁵⁰

Metafóricamente, un extremo, como la onda de significado que crece, va tocando el significado de otras palabras y sus respectivos opuestos. Por ejemplo, la muerte contagia su significado al olvido, al silencio, a la obscuridad, etcétera; por lo tanto la vida hace lo mismo con el recuerdo, la palabra o la luz. Por lo mismo, la conversión del oxímoron en una macroestructura permite asociar, a manera de dos orillas de las

⁵⁰ "Si lo trágico es, desde la dramaturgia antigua, la tensión extrema entre dos opuestos, podemos igualmente verla en toda gran poesía: permanencia y fugacidad, o muerte y vida, o voluntad y necesidad, destino y libertad, etcétera. Éstas y otras muchas cuerdas se tensan y son pulsadas en la poesía de José Carlos, que crea modulaciones especiales. La tensión mayor en la lira [del poeta]... se da entre la vida y la muerte. Una muerte ya presente desde antes, tocando los demás espacios, sobre todo el del amor, vuelto dolor, imposibilidad y distancia; y contaminando ineludiblemente la poesía." CROSS, 5.

mismas aguas, conceptos derivados de las orillas originales, por ejemplo: el silencio del recuerdo, la oscuridad del recuerdo, la luz del silencio, la luz del olvido, entre otros. Un motivo particularmente interesante es aquel que, en la misma trayectoria autorreferencial, trata de las palabras oscilando entre una y otra orillas, generando imágenes complejas:

He pasado tardes en silencio, mirando
mi fraudulenta resurrección... (Betania, 72)

La huella semántica de pasar la tarde en silencio se refiere al hecho mismo de escribir. La creación poética se contempla en su ejecución. El poeta se percibe en ella; por lo mismo, se mira y "fraudulenta resurrección" evoca (el tópico que hemos mencionado desde un inicio) el hecho de que estas palabras no son exactamente aquéllas. Pero la escritura, como fenómeno que suscita múltiples impresiones y revelaciones, está ya ahí sobre la página en su forma de palabras-espejo, ya como silencio, una especie de muerte, ya como resurrección, una especie de vida; asociadas en el mismo conjunto de frases que conforman la imagen. Cada palabra contiene en sí sus semillas de vida y de muerte, con sus respectivas germinaciones, las cuales, metafóricamente pueden resultar, por ejemplo en sonido-silencio. En una tarde silenciosa se escucha, incluso, el deslizarse del lápiz o la pluma sobre el papel. Cada signo escrito produce un sonido y posee su silencio, oscila entre uno y otro,

por variaciones semánticas, entre su recuerdo y olvido, su presencia y ausencia, y así hasta donde el poeta decida llevar sus palabras.

Los siguientes ejemplos denotan otro elemento de la macro-estructura del oxímoron, la asociación de términos opuestos, sea una variación metafórica o no, que no se halla en contigüidad sintáctica estricta. El intervalo verbal que queda entre una y otra orilla (ya sea una preposición, una palabra, una frase o varias) es lo que genera el olvido necesario para la creación, la muerte de una palabra que luego resucita en otra (los corchetes siguientes implican una mínima interpretación del proceso):

Cada ruido [cada palabra escrita] proyecta en sí mismo
su lado silencioso [su muerte]... (*Espacio virtual*, 77)

Aquella primera canción, aquella primera canción
tal vez no vino nunca, [aunque haya escrito doblemente
su frase]
aquella cuyo *silencio* [su significado olvidado] ahora se
refleja en el rumor
de esa brisa en los almendros [que planto al escribirlos],
tal vez su *silencio*, quiero decir el rumor de estas
hojas, es el único espejo
donde yo me reconozco, donde yo me miro
con atención, subordinado a lo fatal de esa imagen.
O tal vez esa brisa en las hojas
es la ausencia de toda canción, el rostro
silencioso de todos los nombres...

Una brisa muy joven sopla entre los almendros,
una brisa lejana sopla entre mis labios,
y es el silencio [que proyecta cada frase],
el silencio de la torre de la iglesia bajo la luz
del sol,

el silencio de la palabra *iglesia*, [el silencio hecho silencio]
de la palabra
almendro, de la palabra *brisa*.

(*La otra orilla*, 79)

Todo aquello ponía por un momento su
otra parte [plantaba su lado silencioso] en nosotros;
(*Apariciones*, 83)

Sólo hablábamos en la boca de la noche [el lugar y tiempo
de la resurrección],
allí escuchábamos los nombres que las aguas
deshacían olvidando [muniendo].
Mi camisa estaba llena de huellas oscuras
y diurnas [sombrias y luminosas],
y la Palabra, la misma, devorando mi boca,
(*Relación de los hechos*, 87)

Extraño territorio que la mirada encuentra
en su propia invención,
invisible [silenciosa] creación de los hechos;
memoria, brusco pez en el agua, rictus de océano...
No, no se recuerda nada, [fraudulenta resurrección]
la mirada extendida, curvada por el peso de aquello que
no mira, que no necesita comprender,
la penumbra [la muerte] que queda en las palabras
[a pesar de ser escritas]... (Rueda nocturna, 89)

Bajo la luz de una luna parecida a la desnudez
de las antiguas palabras,
escuchen este ritmo, esta vacilación de las aguas,
la noche está moviendo sus ruedas oscuras,
estas palabras llevan ese significado,
y yo me dejo arrastrar por aquello que quiero decir:
aquello que ignoro,
y he aquí que la frase delibera su propio silencio
[su muerte y oído]. (Las reglas del juego, 107)

estoy trastabillando en mi imagen sagrada,
midiéndome el traje de una resurrección [de olvido]
que no me facilita vivir,
que no cumple mi alma. (Cierta paseo, 117)

Mañana diré la palabra que amanece al día siguiente
flotando en los estanques [muerta en el flujo de agua].

Mañana diré la palabra que lucha
en el festín de los animales de invierno.
(*Ragtime*, 134)

El poeta lo es cuando escribe. Lo escrito somete a unidad lo múltiple de la realidad. La poesía es flujo verbal que unifica lo heterogéneo en la imagen. No hay opuestos por distantes que parezcan (como vida y muerte, eternidad e instante, yo y otro) que no sean reunidos por las palabra, misma que al lograr la atracción hacia sí de las dos orillas, se transforma en palabra poética. Una de las tensiones máximas se da cuando el poema que se escribe reúne en su ser la vida del hombre de experiencias vitales y del hombre de experiencias poéticas. La poesía resulta el péndulo que va trasladando imágenes de una a otra orillas del ser.

CAPÍTULO V

5 EL RITMO DE LOS RÍOS

EL RITMO COMO FORMA es otro de los problemas fundamentales del poeta con el lenguaje y la unidad de la obra. Se trata del proceso estructural más profundo y connatural de la creación poética y del origen formal, que, por lo mismo, resulta más difícil develar.¹ Es un fenómeno múltiple de percepción: como exterior o cubierta del todo que relaciona sus componentes, se refiere al flujo temporal de las palabras dividido en intervalos de continuidad y variación de motivos lingüísticos; como interior, a la sensibilidad particular que organiza y vincula tales intervalos de palabras de acuerdo a una especie de sentido general.

¹ Es necesario recordar que: "el plano de la forma que está inmediatamente por encima del metro y de la estrofa, sería la estructura... una clase especial de organización del asunto." WELLEK y WARREN, "Géneros literarios", 280. El ritmo aparece en primera instancia más apegado a la noción de estructura como la unión de las partes al interior de la forma, que sería el exterior, la cubierta de la estructura; por lo tanto, trasladarlo al plano formal conlleva varios problemas si atendemos, con respecto al discurso poético, sólo al carácter interno de la estructuración, y al carácter externo de la forma. Considero que el ritmo como forma-proceso es la fusión de elementos internos y externos que produce una macro-estructura equivalente a la forma en sí. "Estar por encima" lo tomo en su matiz incluyente. Este capítulo V puede ser considerado una poética estrictamente de la lectura, de la recepción de la obra; es decir, configurada por los efectos de su asimilación con quien la está leyendo.

En el juego de cartas y conversaciones de *El otoño recorre las islas*, de donde hemos extraído datos del proceso de creación, José Carlos Becerra presenta mínimas evidencias. Tampoco es un motivo frecuente en la poética inserta en los poemas. Del ritmo no se hacen referencias explícitas pero sí se ejecuta enfatizándolo y en ello consiste su autorreferencialidad. Si hay un procedimiento que es necesario desentrañar (literalmente dado que nace de las mismas entrañas del lenguaje y del poeta) es el hecho rítmico. Sin embargo, partimos de que cada versículo fue creado de manera que permite la relación estructural con los demás.

El ritmo (del latín *rhythmus*, derivado del griego *rhein*, fluir, ir hacia) como forma se refiere al proceso por el que se encadenan generando un flujo; fenómeno por el que se articulan las unidades en un todo estructurado cuyo estrato fundamental es el tiempo, y por lo anterior, con un sentido determinado.² Como si todos los versículos poéticos discurrieran en la misma trayectoria creativa. La producción poética de cada uno se da a partir de un núcleo semántico que

² Resulta interesante el siguiente comentario de Octavio Paz acerca del ritmo: "no es una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido... porque es nosotros mismos... En el ritmo hay un "ir hacia", que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucidan que somos nosotros... somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia algo. El ritmo es sentido y dice 'algo'... lejos de ser medida vacía y abstracta, el ritmo es inseparable de un contenido concreto." Octavio PAZ, "El ritmo", *El arco y la lira*, 57-59.

atrae hacia sí el resto del material verbal y un motivo lingüístico de unión con otros.

La escritura de *Relación de los hechos* es un todo rítmico producido por unidades estilísticas particulares; cumple, como toda gran poesía, con el requerimiento de singularización. Destaca y redonda el fenómeno por el que el lenguaje es una serie articulada de elementos. El ritmo es parte de una metapoética del *continuum* verbal, desarrollado por dos aspectos básicos que atañen a todos los niveles del lenguaje: la continuidad y la variación de motivos sonoros, léxicos, sintácticos y semánticos; los cuales generan las imágenes cuya conjunción resulta la macro-estructura formal. Ésta se halla por encima, como se ha visto por la reiteración de motivos, del versículo poético o del poema, los cuales representan segmentos de los *ríos de palabras*. De ellos surgen unidades rítmico-semánticas de composición, basadas en períodos acentuales que corresponden a células semánticas.³ “El poeta tabasqueño trabajó mucho en el valor y la significación, incluso rítmica, de la imagen.”⁴

³ “el juego de los grupos rítmico-semánticos en la constitución de las unidades melódicas de la lengua, que existe en cualquier manifestación de habla, se convierte en este caso en elemento básico para determinar el ritmo poético de la nueva poesía.” LÓPEZ ESTRADA, “Grupo fónico y unidad melódica”, 133. En referencia a la obra que nos ocupa, Iliana Godoy reafirma lo anterior: “En esta poesía, la medida se da en base a períodos acentuales, más que por número de sílabas. Los llamados *ictus* del verso son los que, junto a la cesura, constituyen las verdaderas unidades rítmicas.” GODOY, GORDON (comp.), 299.

⁴ DEL CAMPO, GORDON (comp.), 276.

Por otro lado, considerar la obra como un todo rítmico y macro-estructural problematiza la autonomía respectiva de versículos y, sobre todo, de poemas, porque si ambos son segmentos primero semánticamente independientes y, luego, partes de una estructura mayor, de la lectura (como tal vez lo fue de la escritura) ya sea de una serie de poemas o de todos, nace un fenómeno que denota intersecciones repetitivas de varios aspectos lingüísticos. Es decir, los límites no resultan del todo claros, a pesar de cada poema se percibe en primer término como un universo cerrado, tanto por el título como por el contenido. Apelando a la memoria por la que guardamos las imágenes que vamos decodificando, nos preguntamos ¿dónde termina uno y comienza otro, si hay una gran cantidad de ecos que perduran? ¿Cómo evitar, por decirlo así, un exceso de unidad o la, antes mencionada, monotonía?

La corriente de los *ríos de palabras* se despliega en el estrato temporal e incluye intervalos definidos por el poeta, vistos a manera de un *zoom*, enfoque visual de acercamiento y agrandamiento de lo pequeño, tenemos: el agrupamiento de poemas bajo el título de alguno de los cuatro apartados que lo conforman, el límite de cada poema titulado, el espaciamiento entre cada estrofa y la puntuación entre versículos (que no siempre indica el cierre o la continuación). Al adentrarnos en la significación rítmica de las imágenes tales límites parecen superfluos, ya que el hilo conductor, la propia sensación del flujo verbal los desvanece. ¿Cómo cortar las aguas que corren?

Éste es el motivo fundamental para categorizar la obra como proceso poético, más allá de la matriz de tiempo que incluye tanto al ritmo y al lenguaje; como si se tratara de la reorquestación parcial o total de una partitura original, que es la forma que está por encima. La ejecución de tal o cual parte vale poéticamente por sí misma y representa al todo porque así fue creada, bajo la conciencia de unidad.

Cada poema y cada versículo son entidades completas y simultáneamente componentes de una estructura dinámica. La forma es de antemano abierta, en el sentido que se configura de acuerdo a aquellos elementos asociados en un intervalo de lectura.⁵ Pero siempre se percibe cada elemento bajo la misma

⁵ Umberto Eco establece dos tipos de apertura. En la primera, "la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar de ser nunca ella misma... una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es así mismo *abierto*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada." En la segunda, "son abiertas en un sentido menos metafórico y mucho más tangible... son obras 'no acabadas', que el autor parece entregar al intérprete... La poética de la obra abierta tiende a promover en el intérprete [o el lector] actos de libertad consciente, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una necesidad que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra..." Umberto ECO, "La poética de la obra abierta", *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1992. 74-75. Considero que *Relación de los hechos* se halla entre los dos tipos de apertura. Es cierto que se trata de una obra que el autor presenta acabada y por la condensación de imágenes se presta a múltiples interpretaciones. Pero, por su misma configuración poética general y, en particular, por la creación de unidades extensas y cerradas semánticamente que incluyen un motivo de ensamble, permite que el lector genere series articuladas de esas unidades, dando forma al intervalo leído.

alimentación anímica y la misma voluntad de representación (en palabras del poeta, de acuerdo con lo planteado al inicio). Si se lee un solo poema esa es la forma actualizada con sus componentes internos; lo mismo sucede al leer una estrofa o dos, o un conjunto de poemas adyacentes o distantes. Es decir que, bajo la influencia de un sentido rítmico se compone, se escribe. Esas pulsaciones de significado atraen a las palabras y, simultáneamente, las dirigen hacia un todo. Antes que cada frase llegue a la página, posee una significación, por decirlo, latente, por la que ingresa a la corriente de la escritura, en donde se concreta.⁶

⁶ Esto genera una contradicción aparente con lo afirmado en el apartado 2.2. que trata sobre la desacralización del versículo. La nota 5 de Iliana Godoy, explica el ritmo como consecuencia de la necesidad de expresión; se construye para verter el flujo verbal. Entonces, ¿el ritmo es consecuencia de la necesidad expresiva o ésta consecuencia de aquél? Pienso, sin afán de resolución tajante, que la necesidad de expresión no es otra que la necesidad de expresión rítmica del interior. El ritmo se halla en total correspondencia con la forma, es el proceso en sí. Está en ambos lados de la creación. "El proceso creador –de acuerdo con Wolfgang Kayser– no comienza, habitualmente, con la elección de un metro que haya de ser luego conscientemente trabajado. Son innumerables los testimonios de poetas que nos dicen cómo lo primero que surgió fue el ritmo, antes incluso de cualquier sentido, antes que todos los significados. He aquí cómo describe Valéry un proceso creador: 'Hace algunos años me sentí poseído por un determinado ritmo, que se fue grabando más y más en mi espíritu. Parecía querer tomar forma, pero sólo podía hacerlo procurándose sílabas y palabras adecuadas a su sentido musical... Mediante un súbito despertar de la conciencia, se produjo una ampliación de las exigencias poéticas; se revelaba una sustitución de las sílabas y palabras que se habían presentado provisionalmente en el primer estadio...'." KAYSER, 317-318. Tal vez sea ese "estadio" la mejor definición del "estado poético" antes mencionado –también de acuerdo con Valéry. Cuando tratamos la poética neo-surrealista de la obra (apartado 3.2.1), citamos la *Conversación IV* de José Carlos con Alberto Díazlastra, donde

El sentido rítmico destaca la percepción de la obra como forma-proceso,⁷ por lo mismo, una totalidad que puede segmentarse dado que se despliega linealmente en el tiempo. Con ello, la lectura no es otro fenómeno que la articulación inagotable y eufónica de unidades rítmico-semánticas de

menciona algo referente al proceso de creación de *Relación de los hechos*; como si fueran dos cosas (nota 16): la inconsciente e irracional y aquella consciente e intencional de lo que se hace. Pienso que el ritmo opera en los dos lados. José Carlos explica que cada poema fue escrito con el mismo sentido y la misma dirección, por analogía implícita con lo anterior, bajo el mismo estado poético (el primer estadio con Valéry, el surgimiento del ritmo con Kayser) "por donde corre la misma alimentación anímica, la misma voluntad de forma" que hace del libro un todo coherente. Por otro lado, el ritmo como estructura global de creación se traduce en trabajo consciente, bajo el impulso de la voluntad formal (el despertar de la conciencia, la ampliación de las exigencias poéticas con Valéry y con Kayser).

⁷ Dentro de la generalidad de las obras abierta del segundo tipo, en las que el lector organiza y estructura la forma final, existe una categoría denominada *obra en movimiento*, obra-proceso para este análisis, que, "por su capacidad de asumir diversas estructuras imprevistas... es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor. El autor ofrece... una obra *por acabar*. No se sabe exactamente de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será, no obstante, siempre *su obra*, no otra, y al finalizar el diálogo interpretativo se habrá concretado una forma que en *su forma*, aunque esté organizada por otro de un modo que él no podía prever completamente, puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo... las obras abiertas y en movimiento... aparecen siempre como 'obras' y no como un amontonamiento de elementos casuales dispuestos a emerger del caos en que están para convertirse en una forma cualquiera." ECO, 96-97. En este caso, por analogía con lo anterior, el lector organiza, por decirlo, la corriente del río, configura su extensión y caudal de acuerdo a una sensibilidad rítmica de la recepción de la obra. El versículo poético representa la mirada interior del poeta (como tratamos en el capítulo III) y, en el caso del lector, genera un flujo de imágenes.

continuidad y variación. Se percibe ante todo una forma mutable, es decir, el proceso poetizante por el que se da una asociación de partes que entran en una relación de memoria y olvido. La aglutinación de imágenes contribuye con lo anterior. Lo caudaloso de las aguas permite que la distancia entre un recuerdo y su reaparición sea un procedimiento poético. Algo de un poema concuerda con el siguiente, y así sucesivamente. Entonces, los ojos configuran las aguas que miran de acuerdo a una misma perspectiva de avistamiento. Cada porción de palabras es un río hecho de tiempo del mismo mirar y de la misma sensibilidad rítmica.

Los elementos comunes representan la resurrección y no la repetición idéntica de tal motivo semántico, sintáctico o fónico. La correlación entre el poeta y la forma se da en tal armonía que es difícil reconocer el gran artificio poético, el cual pareciera incontrolable dada la longitud de los poemas (la pluma que corre libremente como un río, la imagen neosurrealista que se autogenera por asociación intencional de imágenes del inconsciente). Hay una fusión imperceptible, por lo mismo magnífica, entre los componentes poeta-palabra y ritmo-creación. El ritmo poético de *Relación de los hechos* es expresión continua de sentido.

5. 1 El estrato fono-semántico del ritmo

El versículo poético fue, desde el inicio (me refiero a los orígenes de su lírica cohesionada a lo narrativo de sus primeros textos), el modelo connatural del flujo interior del poeta: un río denso, conversacional pero a la manera de un monólogo intenso, reflexivo, con una cadencia musical que crea un momento de suspenso, en donde pareciera no suceder nada, sólo la poesía, el encadenamiento de imágenes verbales. Este proceso es el que estrecha el conjunto de imágenes fono-semánticas (que a su vez se estructuran en metáforas, aliteraciones, antítesis, entre otros, tratados en el capítulo anterior).

Es natural dar un paso desde unidades rítmico-semánticas hasta unidades musicales, de acuerdo con la idea de la reorquestación, ya que la entonación silábica, las pausas, los significados, aportan un sentido melódico a la configuración de la obra.⁸ Sin embargo, retomando al verso libre, como uno de

⁸ “la línea de ‘apoyos psicológico-semánticos’ toma entidad rítmica en los grupos fónicos que se suceden; éstos poseen un sentido rítmico, de carácter melódico por la entonación, y cuando la lengua se convierte en poética, la cohesión de los varios elementos rítmicos que se reúnen tiene que apretarse hasta el grado máximo... Los grupos fónicos que en el curso de la poesía se traban entre sí para formar un período que se siente como tal por constituir una parte unitaria en el conjunto del significado, se denomina unidad melódica.” LÓPEZ ESTRADA, 133-134. José Carlos mencionó que por la voluntad de forma y la misma alimentación anímica

los puntos a que se aproxima el versículo en su oscilación pendular desde la prosa, conviene recordar que: "sólo existe [el verso musical] cuando media alguna concepción general de su significado o, al menos, de su tono emocional... Hacen falta significados, contexto y tono para convertir los sonidos lingüísticos [puros] en hechos artísticos."⁹ La musicalidad depende tanto de los sonidos como de los significados que portan. Por lo tanto, otro hecho que define al ritmo como macroestructura de creación se da porque trasciende el estrato fónico hasta el semántico, y porque articula bajo el mismo flujo la pluralidad de versículos poéticos. Por ello es que la reiteración de motivos es armónica, es un juicio estético, como lo es la propia cacofonía.¹⁰ El poeta mantiene vivos ciertos recuerdos.

su obra es un todo amarrado y apretado por dentro, aunque no de las unidades de creación. (Capítulo I, nota 1)

⁹ "El intento romántico y simbolista de identificar la poesía con el canto y con la música es menos que una metáfora ya que la poesía no puede competir con la música en la variedad, claridad y estructuración de los sonidos puros." WELLEK y WARREN, "Eufonía, ritmo y metro", 188-189. El verso musical es un concepto que requiere significado, como fundamento del lenguaje en sí, no menos para el lenguaje poético. En este sentido, Wolfgang Kayser comenta: "el ritmo sólo consigue plenos efectos en vinculación con el significado de las palabras. Quien intente hacer música con la sonoridad lingüística como un músico con los sonidos, acepta un desafío en que de fijo quedará vencido. Y deja de ser poeta; porque el instrumento del poeta es el lenguaje, y a la esencia del lenguaje pertenece la significación." KAYSER, "El ritmo", 338.

¹⁰ Un problema general de la crítica de poesía se entiende como la medida contra el exceso. ¿Cómo determinar objetivamente si un determinado tropo se usa adecuadamente, sin volverse excesivo y por lo mismo antipoético? Acaso sea la congruencia con el propio estilo de la obra lo que resuelva el límite de lo literario. La intencionalidad apoya lo anterior. José Carlos es en todo momento congruente con su poética implícita en los poemas. La reiteración de motivos fónicos, por ejemplo, "si no tiene por

La manera de convertirlos en frases y retrotraerlos es parte del estilo. La inducción hacia ellos es por voluntad de representación. Lo importante es el proceso por el que los recuerdos vuelven una y otra vez, siendo eso mismo lo que genera la poesía. Los paralelismos resultan motivados más que productos del azar o errores. El sentido rítmico de *Relación de los hechos* es único, difiere del de otros libros del poeta. Veamos primero tres versículos del poema *Piel y mundo*, que pertenece a *Los muelles*, para evidenciar tal diferencia:¹¹

objetivo la armonía puede resultar bastante cacofónico...” GUILLON, 163. Antes vimos que Octavio Paz destacó la “monotonía” de los poemas. Pero, Andrés González Pagés afirma que: “Dicho expresionismo de José Carlos Becerra no se reduce al contenido grotesco o descarnado [de sus imágenes contagiadas de muerte o sucesos trágicos, entre otras; o por la deformación de la imagen en sí en pos de la expresión –como en el expresionismo pictórico–]... sino que estaría representado sobre todo por esa integración de los elementos despreciables (“feos”) del idioma (la cacofonía en primer lugar) al ámbito de lo bello.” Andrés GONZÁLEZ PAGÉS, “El rey Midas de la poesía”, *Casa del Tiempo*, 51, mayo 1996, p. 22. Considero que este problema es más de categorías estéticas que de hechos literarios.

¹¹ Este poema pertenece al libro *Los muelles* también compilado en el volumen *El otoño recorre las islas*. Es anterior a *Relación de los hechos*. José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid afirman lo siguiente: “José Carlos siempre mostró sentido crítico para publicar y, revisando lo que dio a la imprenta, lo que dejó inédito, las variantes que siempre son clarísimas mejoras, etcétera, llegamos a la conclusión de respetar sus decisiones, aun al precio de omitir páginas que nos gustaría haber incluido. Los poemas iniciales que agrupamos bajo el título de *Los muelles* son los que aparecieron en revistas hasta 1967, año de *Relación de los hechos*.” BECERRA, “Nota sobre la edición”, 26. Destaca de nuevo la reescritura como método. Cada poema final es, entonces, simultáneamente el antecedente y la variación de sí mismo. Es por ello que comparten una estructura común, un todo anímico que corre por cada uno de sus libros.

V. I.	1)	Tu piel es partidaria del mar,	(9)
	2)	del mar que canta entre las manos del cielo,	(12)
	3)	del mar que sacude sus ramas en la playa	(13)
	4)	para aligerarse de espumas y adioses.	(12)
V. II.	1)	Tu piel es el mar que transparenta,	(10)
	2)	es el mundo que suena en los labios igual que la lluvia.	(16)
V. III	1)	Tu piel es partidaria de la espuma	(11)
	2)	donde el amor encuentra demolida a la tarde.	(14)

Cuantitativamente, la composición de los tres versículos responde a una recurrencia de intervalos que va de diez a trece sílabas, ello como la parte de continuidad rítmica. La recurrente cantidad silábica, como impresión sensible, resulta previsible “una de las características más importantes del ritmo del verso y una de sus diferencias fundamentales frente al ritmo de la prosa. El oyente es arrullado por algo que existe como cosa continua.”¹² La variación, los cambios de medida básica que dan vida al ritmo, corresponden a la línea inicial de nueve (en la métrica tradicional tendría que ser de diez puesto que termina con un monosílabo que lo alarga formando una sílaba doble), así como a una de catorce, en el segundo, y una de dieciséis sílabas en el tercero, dispuestas de manera alternada.

Siguiendo con el mismo fragmento veamos ahora la distribución rítmica de los acentos, fenómeno que, como en todo poema, sensibiliza al momento de escribir y de leer. Cada sílaba está indicada con o; para la distribución del acento de intensidad en el tiempo se diferencian los acentos fuertes ó, de

¹² La previsibilidad es un rasgo rítmico. KAYSER, “El ritmo”, 323.

los acentos débiles ö; la división de los versos es con /, y la de los versículos es con //; para indicar la contigüidad de las secuencias fónicas agrupadas al rededor de un acento fuerte se usa -. Un grupo silábico es aquel que contienen un acento fuerte y puede estar acompañado de uno débil. Acentos fuertes son los de palabras nucleares de frases, sobre todo de sustantivos y verbos, y acentos débiles son los de otros términos complementarios. La intensidad sonora y semántica se corresponden:

V.I. 1) öö-ööóó-oó/ 2) oó-oóoo-oóo-oóo/
 3) oó-ooóó-ööo-ooóo/ 4) oooóóo-oóo-oóo//

V.II. 1) öö-ööó-oooóo/ 2) öööo-ööooóo-ööooóo//

V:III 1) öö-ööóóo-ooóo/ 2) öooó-oóo-ooóo-oóo.

El *leimotiv* rítmico está constituido por los grupos intermedios de tres y cuatro sílabas, combinadas con los menores, de dos, y mayores, de cinco y seis. “La impresión general de regularidad y periodicidad se refuerzan mediante artificios fónicos [como el predominio de vocales e, a, en la primera, tercera y cuarta líneas del primer versículo; así como en la primera del segundo; y en todo el tercero] y sintácticos [como la construcción de pronombre posesivo más sustantivo más verbo copulativo, “Tu piel es...” que se repite tres veces, o la frases prepositivas, “... del mar” aparece tres veces, “... del cielo”, “... en la playa”, “... de espumas”, “... en los labios”, “... de la espuma”, “... a la tarde”, estas últimas aparecen una vez cada

una]: figuras sonoras, cláusulas paralelas, equilibrio de antitesis en que toda la estructura del sentido apoya con fuerza al esquema rítmico.”¹³ El principio básico del ritmo se cumple: continuidad y variación en el tiempo; sin embargo, el significado de relieve poético resalta la impresión acústica de los períodos acentuales propia del lenguaje ordinario, lo intensifica, lo convierte en un hecho artístico.

Pasemos ahora al seguimiento rítmico del sentido del poema. “Tu piel”, dos palabras monosílabas cuya duración es un instante, una impresión corta pero plena de evocaciones, una de ellas nos sitúa frente “al mar” que es otro instante pleno de dos monosílabos. El ritmo es el de un oleaje erótico; el ir y venir de unas aguas en que se abrazan la intensidad semántica de la piel y el mar, cuya unión se da por el copulativo “es”. El verbo produce la fusión de los instantes en una misma imagen.

El versículo I sugiere el movimiento de las olas, lo que el poeta codificó en algún momento, intensamente reflexivo, de la contemplación de algo. Este hacer con los sentidos es nada estático. Lo exterior al poeta, el fenómeno natural percibido, se corresponde con el movimiento sensible de su interior: en la llegada del mar los ojos se insertan en la continuidad rítmica de las olas, hay una fusión llena de erotismo, el mar como el principio de todo y la piel como evidencia del mar; a continuación otra ola que anuncia su repetición, “del mar”, y su

¹³ WELLEK y WARREN, “Eufonía, ritmo y metro”, 195.

variación: tres sílabas más que aumentan el significado referido, la piel de una mujer que, partiendo de su asociación con el mar, también se corresponde con su ritmo cíclico, lo que significa nombrarla, cristalizarla en voz, acariciada por el cielo al contemplarla, y al generarla.

El poema se revela como una autogeneración de contenidos, dado el ritmo que va desde la contemplación hasta la escritura, "el canto entre las manos"; una tercera ola en la línea número tres casi repite métricamente a la anterior: equisonancia reiterativa en el tiempo, acentuada por el paralelismo sintáctico "del mar que" más el verbo que repite la conjugación en presente, resultando una imagen visual, sólo que ahora en un plano terrestre. Diferentes momentos en el ritmo del mar; enlazado con el cielo por la contigüidad de la cresta de la ola, luego otra que se desvanece y se desliza sobre la playa (acaso una mujer que sale del agua y camina con la piel goteando al aire libre sobre la arena o, el lenguaje mismo que "sacude sus ramas", su forma de comunicación con el exterior, con el viento, los ojos y los oídos, para quedar en su esencia poética); la cuarta línea, la del mar en retirada, donde el sonido reiterado de "s" sugiere el agua que lentamente avanza hacia su origen una vez aclarada su finalidad : "para aligerarse", despojarse de lo superficial, "espumas", y de su continuo abandono, "adioses".

Las interpretaciones pueden ser inagotables. "La gran literatura –de acuerdo con Ezra Pound– es sencillamente

idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades... [la poesía] es el arte de infundir sentido a las palabras."¹⁴ Este principio polisémico, que incluye la rítmica de la imagen, se aplica, a toda la obra de José Carlos Becerra. El ritmo (como la memoria, la percepción y la ensoñación) es fuente de significados poéticos.¹⁵ El lenguaje de *Relación de los hechos* como en las vanguardias históricas se distancia de la realidad, se "sacude" y "aligera" de su carácter denotativo, se vuelve creación, flujo de multiplicidades connotativas. Cada palabra posee una carga de sentido expreso y una, por decirlo, de sentido figurativo. De uno a otro extremos toma significados, los cuales se condensan. Al interactuar con otras, genera una sintaxis aglutinante que corresponde al estrechamiento semántico de lo diverso.¹⁶

¹⁴ Ezra POUND, "Introducción al método", *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1970. p. 25. La polisemia en sí aunada a la polisemia rítmica ha hecho que su obra sea considerada hermética y oscura, entre otros calificativos.

¹⁵ Es oportuno señalar la distinción entre "el impulso rítmico y el esquema. Éste es estático. El impulso rítmico es dinámico, progresivo. Prevemos las señales rítmicas que han de sucederse... el impulso rítmico influye en la elección de palabras, en la estructura sintáctica y, por lo tanto, en el sentido general del verso." WELLEK y WARREN, 203.

¹⁶ La noción del neo-surrealismo también puede ser concebida como una supersignificación del lenguaje, que incluye expresiones de varios tipos en el mismo flujo poético, lo real y lo onírico por ejemplo. La imagen neovanguardista del poeta "toca al lector con sus asociaciones oníricas y comunica lo incomunicable, revelando el misterio de la palabra poética." PÉREZ, GORDON (comp.), 254. Complementando lo anterior: "La poesía de alcances oníricos y su intento de percibir en forma radical la realidad, se valió de los nuevos procedimientos métricos de la poesía, más fielmente ajustables al curso irreprimible de la expresión superrealista. Y en cierto modo, al propósito de autenticidad máxima que guiaba este

Veamos ahora el poema *La otra orilla*, con la representación rítmica colocada inmediatamente debajo del verso y en el lugar de la última sílaba que corresponde a la secuencia fónica, recurriendo al paréntesis en el caso de encabalgamiento silábico (algunos versos terminan en palabra aguda, y como en este caso no hay necesidad de sujetarse al esquema rítmico, la sílaba no se duplica):

- V.I 1) He querido recordar aquella canción, (12)
 öóóóóó- oööóó-/
- 2) aquella que no pu(de es)cuchar dentro de mí, (13)
 oööóóóó- oööóóó/
- 3) aquella que no su(pe ex)traerle al mundo; (13)
 oööóóóó- oööóóó/
- 4) operación dolorosa: aquella canción que estoy
 oööóóóóó- oööóó-
 tratando de escuchar, (8):(13)
 oööóóóóó/
- 4) aquella cuya ausencia reconoz(co en) la brisa (14)
 oööóóóó- oööóóóó-
 (qu e a)penas inquie(ta a) los almendros, (10)
 oööóóó- oööó/
- 5) en la tranquilidad (de e)sa brisa en estas hojas (14)
 oööóóó- oööóóóóóó-
 donde también yo habré de morir, (10)
 oööóó- oööóó/
- V II 1) (y e)sa cal(ma a)caricia en algún sitio de mi (14)
 oööóóóó- oööóóóó/
- 2) la forma (de e)sa primera mano (10)
 oööóóóóóóóó
 (qu e a)largamos hacia la vida (9)
 oööóóóóóó

critero y que requiere una libertad de asociaciones de todo orden en extremo compleja, ha sido nota común a la poesía de nuestro tiempo, aún sin ser superrealista en sentido estricto." LÓPEZ ESTRADA, "El versolibrismo", 104-105.

3) y luego retiramos mojada (y os)cura.
oóooooo- oóoooo//

(13)

El ritmo sigue ahora un patrón distinto al del ejemplo anterior. "Aquella canción" es un momento más prolongado que "Tu piel" y marca el predominio de intervalos más largos, por consiguiente, los grupos acentuales también son de longitud mayor;¹⁷ son más recurrentes los de seis y siete sílabas, combinados con grupos menores de cuatro y cinco; además de los mayores de ocho y sólo aparecen uno de nueve y otro de diez. El motivo principal, "aquella canción", no aparece de inicio, más bien hay que dejarse ir en el flujo y encontrarlo (o dejarlo aparecer de pronto); es decir que no partimos de una impresión intensa e inmediata como lo fue en el poema anterior. Es necesario percibir la corriente, "He querido recordar...", internarse en ella. En cada intervalo hay un movimiento de pensamiento poético, una intensidad que se alarga.

¹⁷ Podemos hablar de un ritmo caudaloso que corresponde al tipo de expresión: "es característico de este ritmo el movimiento que avanza de continuo; pero, en primer lugar, todo presenta dimensiones mayores. Se habla con mayor aliento y con mayor tensión, los acentos se destacan más y son más diferenciados, la tensión tiene aquí momentos claramente culminantes, y, de acuerdo con todo ello, también las pausas son más diferenciadas... [en referencia directa a Klopstock, en concordancia parcial con José Carlos, las antiguas formas líricas] eran demasiado estrechas para que el río de las emociones pudiera avanzar libremente... Estilísticamente corresponde al ritmo caudaloso un tono elevado; la intimidad de la canción cede ante la plenitud de un lenguaje solemne... La gran corriente del movimiento impide que se destaquen demasiado los pasajes aislados... KAYSER, 342-343.

Reflexiones complejas, pobladas de asociaciones, se desarrollan de principio a fin en largos versículos, cuya cesura interna mantiene la unidad rítmica a base de las pausas lógicas que exigiría una impecable prosa. Hay en cambio rupturas tajantes en ciertos versos, los cuales detienen su caudal sonoro al llegar a la palabra clave donde se acumula la tensión expresiva.¹⁸

Es una sucesión rítmica de mayor aliento. En todos los poemas de *Relación de los hechos* se advierte una aglutinación sonoro-significativa similar a este ejemplo; como una especie lejana de prosa fragmentada pero (recordando la división tripartita del capítulo I, prosa, verso, versículo) de gran condensación poética. Proceso por el que resultan intervalos, a manera de versos, de dimensiones semejantes, enlazados fuertemente por el significado completo que corresponde al versículo, a pesar de la disposición tipográfica aparentemente fragmentada. Esta condición rítmico-semántica lo acerca más al verso largo (ver nota 16 del primer capítulo). El poeta genera sentido rítmico a pesar de la yuxtaposición abundante de frases que pudieran encubrirlo, debido a la reiteración de células expresivas que lo intensifican.

La musicalidad compuesta se corresponde con la naturaleza introspectiva y con la pasión, que se refleja a manera de una constancia, de explorar los múltiples significados de una misma frase que resuena en el interior. Frase que, a la manera de una macro-aliteración, en cada

¹⁸ GODOY, GORDON (comp.), 299.

repetición genera un significado distinto, dado que el contexto temporal es siempre diferente.¹⁹ La idea de homologar la vida a un *continuum* verbal incluye la noción rítmica de recurrir a aquellos instantes plenos de significado poético, como si se tratara de un anclaje, un detenerse en ellos, y un sondeo, la profundización a partir de ellos, en un proceso simultáneo. La estructuración anafórica, no sólo del poema *La otra orilla* sino de muchos más, lo representa: “la repetición intermitente de una idea, ya sea con las mismas palabras o con otras... [sobre todo] la repetición de expresiones al principio de varias frases o de varios versos consecutivos”²⁰ sugiere el intento de revelar el

¹⁹ Marcel Raymond comenta, a propósito de la poética de Paul Claudel, que la reiteración de motivos implica que: “nada se repite realmente, nunca –afirma el poeta francés– ‘las mismas causas no producen los mismos efectos’, por la sencilla razón de que ninguna causa puede estar aislada de todas las demás... por lo tanto el milagro es constante y necesario; constituye la regla, y el poeta se exalta ante ese universo nuevamente encontrado, restaurado, en su integridad viviente, en su primitivismo absoluto.” RAYMOND, “Paul Claudel. Cantor del mundo total”, 149. José Carlos tiene una idea similar cuando busca recuperar aquellos instantes plenos de significado, aunque se da cuenta que cada encuentro es en realidad de otro, su variación constante. Puede retrotraer aquellas frases pero, inevitablemente, el contexto en que se insertan ha cambiado y las transforma en otra cosa.

²⁰ BERISTÁIN, “Anáfora”, 40-41. Anclaje y sondeo son metáfora que parten de la navegación, es decir, del flujo de los ríos de palabras, en que en un momento dado se profundiza. Las palabras-espejo se detienen en un instante y desde ahí parten hacia un recorrido dual: perpendicular a la línea de tiempo, la reiteración y paralelo, la yuxtaposición de nuevos significados. Como vimos en el capítulo anterior, la aliteración representa el intento de actualizar aquellos instantes plenos de significado. La anáfora los convierte en los impulsos iniciales de cada verso. Octavio Paz afirma algo similar al anclaje: “El poema traza una raya que separa al instante privilegiado de la corriente temporal: en ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo

significado múltiple de tal o cual motivo. El flujo de palabras-espejo se detiene una y otra vez en la misma imagen, generando reflejos diversos. El paralelismo sintáctico crea la sensación de continuidad: “aquella canción”, “aquella que no pude escuchar...”, “aquella que no supe extraerle...”, “aquella cuya ausencia reconozco...”. Luego de la reiteración aparece el otro requerimiento rítmico, lo variable: “...dentro de mí”, “...al mundo”, “...en la brisa”. El efecto que logra es desaparecer el aislamiento de los pasajes, ya que se extienden a los siguientes; cada uno agrega información acumulada en el tiempo, cada uno es así mismo un espacio temporal en una suerte de autogeneración: cada verso se trasciende a sí mismo en el siguiente. Este procedimiento es homogéneo en toda la obra. Podemos representarlo de la siguiente manera. Imaginemos una serie: 1º) AAAAAAA, 2º) BBBaaaBBB, 3º) CCCabbbCCC, 4º) DDDbcccDDD, etcétera. Las minúsculas representan aquello por lo que se encadenan, y lo que trasciende de cada uno en el siguiente, ya sea por la repetición explícita de la frase o por una metáfora que lo implica. Los motivos de articulación se hallan en cualquiera de los puntos del sintagma, no sólo al comienzo de cada uno.

Musicalmente, en cada grupo silábico aparecen dos acentos (aunque en algunos casos hay más), sean débiles o

asombro ante aquel árbol... [para José Carlos aquella canción] Ese instante está ungido de una luz especial: ha sido consagrado por la poesía. Octavio PAZ, “La consagración del instante”, *El arco y la lira*, 187.

fuerzas. Las múltiples posiciones en que se distribuyen los acentos en la unidad fónico-semántica, así como la variación numérica de éstos, aunado a la gran cantidad de pronombres demostrativos (el caso de *aquella*) cuya función semántica los resalta, y por lo tanto su acento destaca de igual forma, todo ello crea un efecto parecido a la música de jazz, por su estructura a base de repetir ciertos temas. Iliana Godoy lo expresa de la siguiente forma:

en la poesía de Becerra predominan con amplio margen los modificadores y partículas sobre sustantivos y verbos... se identifica con el concepto de variación en la música, especialmente con la improvisación del jazz que juega con todas las posibilidades de una frase musical... el ritmo no sólo se refiere a las repeticiones de sonidos, períodos o pausas, sino al paralelismo semántico que implica la repetición de esos sonidos, versos o palabras a lo largo del poema.²¹

Este flujo lírico es esencial en su poesía. Hay cierta analogía entre la permanencia rítmica de la batería y la distribución acentual, contrastada con la instrumentación melódica de los grupos significativos (pienso en la interpretación que Dave Brubek hace de *Take five*, con todo el exceso analógico que implica). Siguiendo con *La otra orilla*, en la penúltima estrofa, vemos un cuadro cotidiano en algún jardín de Villahermosa:

²¹ GODOY, GORDON (comp.), 300-302. Algo interesante de destacar con respecto a esta poeta es que, al igual que José Carlos, cursó estudios de arquitectura. Parte de su visión poética está cargada por la conciencia estructural y constructiva de formas. Por ello considero especialmente valioso este ensayo crítico cuyo tema central es el ritmo.

Hay un radio encendido en un estanquillo cercano,
pasan unos novios –casi niños– cogidos de la mano,
el sol empuja la torre de la iglesia hacia otro mediodía...
(*La otra orilla*, 79)

Ésta es la anécdota referencial. ¿Quién es, o dónde está el poeta? Acaso sea el novio, acaso un simple observador que contempla la escena; recordemos que hay una melodía incierta “aquella canción”. Lo cierto es que expresa un momento sensible, hay una impresión concreta. La atención del poeta se halla en suspenso; es la revelación poética del momento, o el ritmo emocional de la contemplación, tan impresionante, que decide retenerla, fijarla en la escritura metafísica de la memoria, que deviene poética y que será la vivencia reencarnada en las palabras que le den vida e impulso. O acaso se dedicó mejor a llenarse y contagiarse con la impresión de la escena, dejando la pluma para un hecho posterior. Se trata de una actitud lírica contemplativa:²² “Yo iba a decir algo; cogí la pluma para eso; cogí mi alma para eso;/ ¿qué iba a decir?”

²² “La literatura poética asume dos formas: una es perpendicular al tiempo (es decir, al vivir concreto donde busca la realidad) y trata de profundizar en alguno de sus puntos: es la poesía lírica... La división de la literatura poética en dos especies responde a las dos actitudes fundamentales del hombre... la actitud contemplativa y la actitud activa... la lírica no es en verdad una actitud, porque no actúa, no se interpenetra con la realidad, meramente contempla: es más bien una especie de quietud. Todo poeta lírico es un contemplador.” César FERNÁNDEZ MORENO, “Especies de literatura poética”, *Introducción a la poesía*. México: FCE, 1962. pp. 115-118. En el caso de José Carlos la actitud es un afluyente creativo; ve en el lenguaje para generar imágenes. Lo que observa detenidamente es el proceso por el que una escena convertida en frases se llena de significado.

- de estas hojas, es el único espejo
 ooóó, óóóóóó (6), (7) (4), (7)
- 2) donde yo me reconozco, donde yo me miro con atención,
 öóóóóóóó, öóóóóó- ooóó,
- 3) subordinado a lo fatal (de e)sa imagen.
 ooóóóóóó- óóóó/ (8), (6) (4), (8) (4)/
- V. V 1) O tal vez esa bri(sa en) las hojas
 ooóóóóóó- oóó/
- 2) es la ausencia de toda canción, el rostro silencioso
 öóóóóóóóóó, oóóóóóóó-
 de todos los nombres,
 oóóóóó, (7) (3) (9), (7) (6)/
- 3) el rostro de espuma disuelto por el mar,
 oóóóóó- oóóóóó, (6) (6)/
- 4) el rostro de mis hijos aún sin ellos en el esqueleto
 oóóóóóóó- oóóóóó-
 atroz de (mi a)buélo/
 ooóóóóóó oóóó/ (7) (5) (7) (4)/
- 5) después de él.
 oóóó// (4)//

El *leimotiv* rítmico siguen siendo los grupos de siete y ocho sílabas, generalmente con dos acentos; pero también destacan los grupos de cuatro y uno de tres (casi 25%), que son el complemento de los grupos anteriores, en términos de sonido y sentido. El paralelismo gramatical ayuda a retrotraer y transformar las experiencias del pasado, desde el interior del poeta hasta la materialización en la escritura. Las siguientes secuencias que lo ejemplifican:

... el rumor de esa brisa en + (en) los almendros,
 ... quiero decir el rumor + de estas hojas,
 ... donde yo me miro + con atención,
 subordinado a lo fatal + de esa imagen.
 O tal vez esa brisa en + (en) las hojas/
 ... en el esqueleto atroz + de mi abuelo/
 después de él.

Los grupos de cuatro que son frases prepositivas, exceptuando el último caso que es adverbial, funcionan como contrapunto, es decir como complemento de la melodía principal. Esta exploración rítmica del versículo nos conduce a las leyes internas de los poemas. Evidencian de igual modo el contenido significativo, presentando al poema como unidad melódica y semántica y parte de una, por decirlo, sinfonía mayor. Una de las experiencias de su lectura no es el tarareo de una melodía sino la evocación rítmica de las imágenes. "...sentimos –de acuerdo con Octavio Paz– que las ideas riman; entrevemos entonces que pensamientos y frases son también ritmos llamados ecos... la frase o idea poética no precede al ritmo, ni éste a aquella, ambos son la misma cosa."²³

El motivo lírico principal que presenta el poema es un estado de suspenso, un vacío temporal que sin darnos cuenta se va llenando de ritmo; una aparente quietud donde sólo sucede algo en el interior del poeta. En este momento preciso el poeta trasgrede la simple contemplación y le impone su propia sonoridad (su propia voz) a la escena. Hay una transformación por el distanciamiento de ella. Ahora ya posee la piedra de toque de la poesía. No nos revela cual es aquella canción, simplemente ya está sonando: es el poema, es la poesía el único acontecimiento, la reflexión, el diálogo lírico:

Ahora recuerdo todo sin pasión, sin armas obsesivas,

²³ Octavio PAZ, "El ritmo", *El arco y la lira*, 52.

sin 'recuerdos', y ese viaje que la mirada todavía sostiene
abandona el umbral de una tarde de lluvia en la infancia.
(*La otra orilla*, 80)

El lenguaje se ha despojado de su apego a la realidad, se ha abierto una brecha. Ahora el poeta se halla en *la otra orilla*. Los versos recobran su sentido primigenio de *versus*, surcos en la tierra, sólo que no de ida y vuelta, sino que de un primer verso, por un cambio de dirección, surge el segundo, y del segundo a su vez surge un tercero, y así sucesivamente. Es ante todo un acto de penetración de la tierra (del mundo, del exterior). El instrumento es el lenguaje, su capacidad introspectiva y onírica. Ésto hace de José Carlos Becerra un poeta ciertamente hermético, por su capacidad de transformarlo todo a su propia sensibilidad rítmica, creativa y poética.

El siguiente fragmento, totalmente autorreferencial, verifica el procedimiento en que nace su poesía:

y yo extendiendo palabras sobre mis propias yerbas,
yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando
poco a poco historia,
sonidos arrancados a ellas mismas como
confesiones brutales. (La otra orilla, 80)

Evoca los surcos donde avanza y se extiende la palabra, los cuales, poco a poco, se van llenando de sonido y sentido, de ritmo extraído de la palabra misma. La vivencia estética sucede en el interior, "momento en que la musicalidad del

lenguaje alcanza su más alta significación.”²⁴ La melodía es un vehículo artístico de la poesía, pero no vale por el total de ella ni la sustituye: La forma del poema es el resultado de un ritmo concreto en la página y preexistente en la sensibilidad. Es, además, depositaria de todo un caudal de impresiones verbalizadas. La ordenación y disposición de las palabras es una consecuencia de la intención expresiva del impulso rítmico. José Carlos Becerra va hacia sus recuerdos. La poesía es un enlace temporal, donde se fusionan los espacios exteriores del mundo y los interiores del poeta:

Una brisa muy joven sopla entre los almendros, una brisa
sopla entre mis labios,
y es el silencio,
el silencio de la torre de la iglesia bajo la luz del sol,
el silencio de la palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*,
de la palabra *brisa*. (La otra orilla, 81)

Para el ritmo de los poemas es posible emplear el símil de un río caudaloso, continuo, en donde la voz fluye en largo aliento. La misma tensión persiste en casi todos los versos. Los acentos destacan y realmente marcan diferencias de intensidad melódica. Las emociones son como el agua de un río que avanza libremente. Podemos, después de lo expuesto, decir que José Carlos Becerra es un poeta de tonos variados e intensos, tal como lo refiere la introspección que lleva a cabo. Hay en él un gran manejo del ritmo como forma y del lenguaje

²⁴ LÓPEZ ESTRADA, “El ritmo poético”, 34.

como flujo. Opta por la aglutinación cuidadosa en lugar de la eliminación de elementos lingüísticos. Su reflexión lírica se desborda en cada versículo y éste resulta tan natural que no evidencia, en la superficie, el artificio que es su poesía.

Afirma Álvaro Ruiz Abreu que: “José Carlos Becerra es nuestro poeta ciudadano –fusionado– con el poeta de los trópicos... en la ciudad su poesía dio el salto a la modernidad; el trópico es su antecedente de la exuberancia poética...”²⁵ Se puede decir, con ello, que la forma, el versículo poético, existe también en el pasado, como un estado potencialmente poético, en su natal Tabasco. Una vez instalado en la ciudad de México adquirió el sentido introspectivo, como contenido y procedimiento nuevo para su poesía. Al mirar hacia atrás se reencontró con un versículo que se derramaba como los ríos de su memoria y, en otro sentido, se volvía a llenar con una naturaleza distinta, la de la urbe. Pero, de cualquier modo, el lenguaje retuvo el hábito de la abundancia. Con ojos acostumbrados a la exuberancia tomó la pluma y la dejó correr. El estilo se desarrolló plenamente cuando se condensaron sus características esenciales y los procedimientos, por reiterados que sean, se ocultan a la percepción inicial.

²⁵ RUIZ ABREU, “Oscura palabra”, *La ceiba en llamas*, 103.

5.2 El ritmo como una sintaxis cinematográfica

El impulso rítmico que organiza la obra no se refiere a un estado anímico determinado (menos a un sentimiento concreto) sino al modelo literario que va encontrando las unidades adecuadas para su expresión. Es el estado creativo por el que la unidad de estilo es pensada. José Carlos Becerra desarrolló un modo particular de composición con base en la continua reescritura de sus poemas, como un eco lejano de sus primeros ejercicios narrativos de la infancia, que perduró a lo largo de su vida de escritor. El proceso de creación consistía en la actualización constante del estado poético, que corresponde con la continua recomposición de lo escrito con anterioridad, lo que definió una técnica y el desarrollo formal de una estructura rítmica que atrae a las palabras y las conduce hacia una forma determinada (por analogía de una conciencia arquitectónica).²⁶

La sintaxis participa de ese proceso porque, en un sentido general, resulta el procedimiento por el que las palabras, frases o cualquiera de las unidades gramaticales quedan relacionadas

²⁶ En la nota 11 de este capítulo, los editores de *El otoño recorre las islas* mencionan la variantes inéditas de sus textos como constantes mejores. La reescritura resulta planeación y simultáneamente ejecución. Otro de los afluentes de donde pudo haber tomado cierta conciencia de la poesía como un todo fuertemente estructurado fue de sus estudios en arquitectura. En la biografía de Ruiz Abreu se encuentran datos concretos al respecto. Quizá la vocación de escritor era la que creaba una forma de mirar el proceso arquitectónico y, posteriormente, se hizo reversible.

entre sí para generar significado. La poesía adquiere el estilo de un arte de ensamble secuencial de partes, metafóricamente en el espacio y literalmente en el tiempo. Sin embargo, la influencia de ir generando secuencias, de destacar el proceso articulatorio y representativo del lenguaje, proviene principalmente del discurso cinematográfico (el cual se superpone, sin por ello soslayarla por completo, a la idea del poema como arquitectura). Más bien se trata de un libro de poemas como una cinematografía.

la literatura –afirma José Carlos Becerra– se encuentra en una especie de punto crítico, ya que cada vez lo visual, lo práctico, lo plástico, ocupa más campo en la formación de la gente, en el modo de ver de hoy. En el caso de la poesía esto es notorio; existen muchas corrientes, por ejemplo una que le concede gran importancia al diseño y la disposición tipográfica. Ésto nos plantea la pregunta de si es necesario adecuarse a esta nueva visión cultural tan gráfica, tan visual, o si pese a todo el libro, en su presentación tradicional, literaria, seguirá predominando: no sé hasta donde sea un problema general, o hasta donde le deba preocupar o no a un escritor... muchas veces he aprendido a describir algo, gracias a la enseñanza que me ha proporcionado un cineasta, quiero decir que el cine (las imágenes cinematográficas) me han dado muchas veces un estilo literario.²⁷

²⁷ BECERRA, "Conversaciones IV. Con Luis Terán", 291-292. "Las 'intenciones' [explícitas] del autor [en caso de contar con ellas] son siempre 'racionalizaciones', comentarios que, sin duda, hay que tener en cuenta, pero que también han de ser criticados a la luz de la obra de arte acabada... Los artistas pueden estar fuertemente influenciados por una determinada situación crítica contemporánea y por determinadas fórmulas críticas contemporáneas al dar expresión a sus intenciones; pero las fórmulas críticas mismas podrían ser del todo insuficientes para definir su logro artístico real... La divergencia entre la intención consciente y la realización efectiva es un fenómeno corriente en la historia de la literatura. WELLEK y WARREN, "El modo de ser de la obra de arte literaria", 175-

¿Qué procedimientos poéticos lo reflejan? ¿Cómo se lleva a cabo la traslación del cine al estilo literario? ¿Qué actos de invención son provocados por la asimilación del proceso cinematográfico?²⁸ Conviene, antes de responder las preguntas, considerar la poesía como un flujo rítmico de imágenes; con ello podemos enfocarnos en la particularidad que hace de los ríos de palabras un caudal de sinestesias, "especies de metáforas que consisten en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en los que se

176. Antes se mencionó que los sonidos puros no pueden competir con la música, resulta menos comparable a los alcances del cine, sin embargo, es por el rol representativo que la poesía toca todos los ámbitos de los otros lenguajes. En todo este trabajo se han tomado aquellas intenciones explícitas que, al cotejarlas con la obra, resultan logros artísticos; tal es el caso de la representación del proceso cinematográfico como estilo literario.

²⁸ El lenguaje del cine resulta múltiple y las metáforas con respecto a la poesía, aún más problemáticas que aquellas de la musicalidad. El término hacer cine, en su sentido tradicional, abarca una serie de fenómenos distintos, cada uno genera enfoques teóricos específicos (por ejemplo, la filmación cuya técnica es sólo parte del proceso, ya no digamos la mercadotecnia implicada en los financiamientos y la distribución, entre otros) sin embargo, como estamos inmersos en un problema de forma y estructuración, nos referimos más a los medios de configuración del filme en sí, el cual "está constituido por un gran número de imágenes fijas, llamadas fotogramas, dispuestas en serie sobre una película transparente; esta película, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento." Jaques AUMONT *et al*, "El filme como representación visual y sonora", *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1983. p. 19. El término de uso común película, en realidad el soporte material, es una metáfora del filme. Las interpolaciones del lenguaje del cine al de la poesía lo tomamos de acuerdo a sus mínimas intersecciones. Por otro lado en algunas fuentes aparece la palabra film y en otras filme, aquí se escribe tal cual aparece en los textos referidos.

describiría otra percibida mediante otro sentido.”²⁹ Sonidos que se observan, imágenes que se escuchan, recuerdos que se palpan. *Relación de los hechos* fue originado por una escritura orgánica y sensorial (de matiz fenomenológico que recordamos de nuevo) cuyo primer registro es la sensación del acto creativo en sí; nace del cuerpo y lo refleja, proviene del ser interior y lo representa bajo sus procesos de memoria, imaginación, inconsciente, entre otros.

Por lo tanto, otro de los motivos metapoéticos de la obra, trata de una escritura que hace las veces del proceso cinematográfico, lenguaje al que confluyen y del que divergen diversos registros sensoriales; resulta una especie de macrosinestesia. Con todo ello, la unidad de la obra es una estructura dinámica que conjunta en el versículo poético múltiples impresiones. El ritmo es un flujo que unifica lo diverso de los contenidos. Si nos acercamos al proceso sintáctico como espejo autorreferencial, descubrimos que la articulación rítmica de imágenes resulta análoga al montaje en términos de la construcción de la película:

en relación con la representación fílmica, uno de los rasgos más evidentes del cine es que se trata de un arte de la combinación y de la disposición (una película moviliza siempre una cierta cantidad de imágenes, sonidos e inscripciones gráficas, en composiciones y proporciones variables). Este rasgo es el que caracteriza, en lo esencial, la idea de *montaje*... se trata de una

²⁹ BERISTÁIN, “Sinestesia”, 476. Otra definición consiste en “la fusión de diversas impresiones sensoriales en la expresión lingüística.” KAYSER, 170.

idea central en cualquier teorización del hecho fílmico... se compone de tres grandes operaciones: selección, combinación y empalme; estas tres operaciones tienen por finalidad conseguir, a partir de elementos separados de entrada, una totalidad que es el filme.³⁰

Los lenguajes del cine y de la poesía no sólo tienen en común el hecho de ser una articulación de partes, sino que además coinciden por su rol representativo. Lo que leemos es eso y algo más. La noción de “ver en el lenguaje” implica que la poética de la obra-proceso refleja la era artística del dinamismo, no sólo visual sino, por extensión, sinestésica. La corriente de signos está compuesta por dos dimensiones indisociables, significantes y significados, cada uno con un plano de expresión y otro de contenido. Por su parte el filme (dejando de lado al cine mudo) contiene dos bandas, la visual y la sonora. Cada unidad significativa del sintagma está relacionada con un referente. José Carlos Becerra empalma verbalmente sintagmas sensoriales de una proyección mental:

³⁰ AUMONT, “El montaje”, 53-54. El término proviene del francés *monter*, es decir, ensamblar. Para completar la noción, el montaje es: “el principio organizador de todo film en cuya estructura haya distintos puntos de vista ópticos. Así puede decidirse mediante el montaje qué elemento va a verse en la pantalla a continuación de otro –sea por un corte o un simple cambio de encuadre–; qué cadena van armando entre sí estas distintas imágenes y, por último, –pero no menos importante– qué duración se le asigna a cada cosa mostrada en pantalla. De ese modo, los órdenes de la conexión de un plano con otro, el encadenamiento de éstos en una serie (sintagma...) y la duración de cada plano –y del filme en su totalidad– son regulados por el montaje.” Eduardo A. RUSSO, “Montaje”, *Diccionario de Cine*. Buenos Aires: Paidós, 1998. p. 160. Varios autores lo diferencian del proceso técnico-mecánico de la edición, que sugiere el puro hecho de ensamblar. El montaje, como principio organizador, adquiere así una connotación más artística.

Aquel árbol, al atardecer,
el aleteo apresurado de un pájaro, el crujido de una rama,
la luz sobre la yerba como una obsesión sagrada,
la penumbra del cuarto, la ventana entreabierta,
sobre la mesa un rayo del poniente
como la mano de una niña inmóvil,
nuestras voces y nuestros rumores como saliendo
de un pozo profundo o un ademán de la muerte.
(Apariciones, 83)

Este poema es el séptimo de toda la obra. Lo tomamos como el punto de inicio de cierta película, que reorquestamos de acuerdo con la noción de *apertura* (Eco) por la que la obra es concebida. El efecto poético se logra por la yuxtaposición y el montaje de cuadros visuales.³¹ Las apariciones son múltiples. Las imágenes en que la mirada ancla para seguir en otra dirección y profundizar en otra trayectoria, pertenecen a un paisaje distante. Los pronombres demostrativos, “aquel” en este caso, designan lo que física o mentalmente está lejos de la persona que habla o de la persona a quien se habla (muy usados por el poeta como vimos en el motivo de “aquella canción”), cumplen la función distanciadora. Ayudan a trasladarnos a otro plano de la realidad, ahondan en las otras posibilidades del lenguaje, descubriendo y evocando pasajes

³¹ “La cuestión real para el artista moderno es reconstruir esos procesos [las innovaciones de la ciencia y la tecnología], poniendo su propia alma y sensibilidad en esas transformaciones y dando vida en su obra a estas fuerzas explosivas... el *collage* y el montaje [por ejemplo en pintura cubista], el cine, la corriente de la conciencia en la novela, el verso...” BERMAN, “Baudelaire: El modernismo en la calle”, p. 144. El arte moderno es afectado por esa actitud desacralizadora que define la modernidad. Las técnicas creativas también aportan matices definitorios.

oscuros y oquedades, que poco o nada tienen que ver con los referentes inmediatos. Así es que se recurre a una especie de cinematografía del interior, introspectiva, para conocer y articular bajo un sentido de unidad lo más profundo de los hechos. "Becerra convierte cada poema, muchas veces cada verso en el curso espejeante de la memoria donde un objeto, cierta calle, o alguna hora cualquiera, echan a andar la película del instante que explica ese punto fundamental de nuestra historia."³²

El fragmento citado aparece como una secuencia cinematográfica, entendida como:

una unidad narrativa mayor que la escena de acuerdo a un criterio dramático, que relata desde el comienzo al fin un acontecimiento, atravesando por lo común varios lugares y momentos diferenciados... posee un inicio, un transcurso y una conclusión narrativa luego de un momento de tensión máxima... obedece a patrones específicos ligados a la estructura del relato."³³

El movimiento de la cámara permite ver algo desde diferentes puntos de vista. Tal secuencia de apariciones deja ver la escritura como el espacio de proyección de la mirada en un eje temporal. La poética del instante se refiere a encontrar todos los significados a partir de un motivo de anclaje, de un

³² José Carlos "reconoce la influencia del cine, experiencia cultural insoslayable para cualquier autor contemporáneo. Abraham VILCHIS, "Para pasar la noche en un espejo", *Casa del Tiempo*. México: UAM, 77-78, julio-agosto, 1998. p. 40.

³³ RUSSO, "Secuencia", 228.

momento pleno de sentido que, por decirlo, se profundiza con una sonda verbal. Veamos el montaje sintáctico de la secuencia.

Hay un ritmo marcado por la continuidad de las unidades visual-semánticas. Los primeros dos, "Aquel árbol, al atardecer" están formados por una partícula, que indica lo variable, demostrativo y contracción preposición-artículo unidos a un sustantivo, como continuidad gramatical. El segundo cuadro marca una pauta de enlace no evidente con los siguientes, la contracción "al" esconde el artículo determinado singular masculino. Los siguientes cuadros, tres y cuatro, inician con "el" más sustantivo y cada uno incluye una frase preposicional cuyo nexos es la preposición "de" además de un artículo indeterminado, "el aleteo apresurado de un pájaro, el crujido de una rama". La variación la notamos por el adjetivo "apresurado" del tercero y por el género femenino del modificador indirecto del cuarto, lo cual indica la pauta de enlace con el quinto, reforzada por el cambio de preposición, "la luz sobre la yerba". De pronto, en el sexto, notamos una ruptura con toda pauta sintáctica, aparece una imagen abstracta, interiorizada, pero cuyo contenido es parte de la trayectoria, "como una obsesión sagrada".

Resulta interesante destacar el hecho de que los límites de los cuadros, en ocasiones, no corresponden con los signos de puntuación que de suyo delimitarían unidades de significado. Por ello el versículo poético resulta problemático para las

formas de versificación, incluso, libres. No corresponde a ningún formato de verso o línea poéticos. Sus límites, como se ha mencionado no son tan claros, sin embargo retomamos lo expresado de inicio, resultan unidades autónomas generadas a partir de un núcleo de significación que atrae hacia sí el restante material verbal, a la vez de ser parte de una unidad mayor a la que se articulan a partir de un motivo de cualquiera de los niveles del lenguaje.

El sexto marcó la trayectoria hacia una estado subjetivo. Los cuadros siete y ocho, "la penumbra del cuarto, la ventana entreabierta", implican también un cambio de perspectiva, dejan ver un espacio interior. El exterior se halla en la memoria. La construcción sintáctica se percibe ahora con todo su sentido rítmico. La hemos asimilado de tal forma, resuena en el interior, que podemos prever que estos cuadros la evocan, artículo más sustantivo en continuidad y la variación representada por la alternancia de frase preposicional y adjetivo. Al margen de la complejidad o la simpleza de la construcción gramatical, lo importante es el estado rítmico de composición. De igual modo observamos una oscilación de la mirada del exterior al interior y de la percepción a la introspección.

Al centro de la secuencia vemos una aparición sorpresiva, el cuadro nueve, "sobre la mesa un rayo del poniente". El ritmo sintáctico se ha interiorizado. Podemos ver un acercamiento a la manera de un encuadre cercano a cierto motivo; la mirada

sigue el rayo de luz, antes sobre la yerba, y se posa sobre la mesa:

sumado a los datos de campo y cuadro, atiende al punto de vista de la cámara... se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado. La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etcétera, hacen el encuadre de un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde donde mostrar eso que se dispone en la pantalla.³⁴

La ausencia de verbos no implica que se trate de una descripción estática. La movilidad del punto de vista es lo que genera el movimiento narrativo-poético. El siguiente, "como la mano de una niña inmóvil", resulta otra percepción del interior. El encuadre es matizado por la ensoñación. De la mesa de escribir, de lo escrito sobre la página nace esta imagen plástica. El comparativo "como" permite insertar las figuraciones oníricas al discurso. Luego de esta frase, las imágenes dejan de aludir a paisajes exteriores, se transforman en una visualización algo vaga, porque ya las imágenes no tienen más realidad que la otorgada por la escritura. Los últimos cuadros cuya gramaticalización es más abigarrada, pertenecen del todo a la libertad configurativa de las palabras, "nuestras voces y nuestros rumores como saliendo de un pozo profundo o de un gran ademán de la muerte." (*Apariciones*, 83)

La película de esos instantes permite dar cuenta cómo ciertos acontecimientos quedaron suspendidos, abiertos en una

³⁴ RUSSO, "Encuadre", 95.

distancia temporal que después, y por ello se transformarán en otros, se concretarán gracias al montaje que los selecciona, los ordena y los empalma al escribirlos. Los poemas les otorgan la configuración final a aquellos momentos que habían sido guardados en la memoria, para eso, para adquirir otra realidad. Cada uno hace surgir esas apariciones.

Otro de los fenómenos del movimiento de imágenes es el efecto *zoom*, acercamiento paulatino hacia un punto. Por ejemplo si hay un encuadre inicial, que puede dejar ver una escena en un espacio abierto, "la luz sobre la yerba", y, luego, un motivo lejano se agranda en el espacio proyectado aunque el ambiente visual se reduce, "la penumbra del cuarto, la ventana entreabierta". En este nuevo plano que corresponde a otro versículo hay zonas que han desaparecido de la vista inicial, sobre la mesa un rayo". Esas zonas no visibles, que se han vuelto indeterminadas, pasan a una percepción diferente, se guardan en la memoria. Lo que es todavía visible adquiere un significado diferente porque el alcance del plano ha cambiado y, así, sucesivamente pasamos de un cuadro a otro y en cada uno hay zonas visibles e invisibles, ocultas físicamente pero perceptibles en la mirada mental del recuerdo. Hay varias partículas gramaticales que hacen referencia a lo oculto de las imágenes, de nuevo los pronombres demostrativos y los relativos, cuya función de enlace hace que parte de su significado sea compartido por el término principal y por el

subordinado. En tanto que pronombres hacen las veces de cierto motivo lingüístico.

José Carlos Becerra como creador de imágenes toma a préstamo las categorías del discurso cinematográfico que mejor se adaptan a su expresión. Por ejemplo, las constantes alusiones al pasado son similares al *flash back*, “es un plano, una escena o casi toda una película –según los casos– cuya acción se sitúa ante los ojos y oídos del espectador, pero en un hipotético pasado narrativo... parte de la memoria de uno de los personajes –o varios–, y con él retrocedemos en el tiempo.”³⁵ Por un lado tenemos el presente de la proyección o de la escritura, y el pasado a que se refiere. Se trata de otra forma de distanciamiento.

Todo aquello respiraba en nosotros,
todo aquello ponía su peso en nuestro corazón,
su luminosa y quieta avalancha,
su pesada gota de vida humedeciendo
ciertas entradas del alma,
ciertas cavidades donde el deseo y el recuerdo
comparten sus talleres.
Todo aquello ponía por un momento *su otra parte*
en nosotros;
la blancura de tu cuerpo parecía un hermoso deshielo,
un río atormentado por sus inclinaciones al mar,
la luz del sol posada en lo que sentíamos
al otro lado del beso;
y todo aquello nos pertenecía del mismo modo
que nos alejaba,
de la misma manera que el tiempo introducía en nosotros
aquello que éramos,

³⁵ RUSSO, “Flash back”, 108.

mientras el atardecer se iba volviendo hermoso y antiguo como la nave de un gran templo.

(*Apariciones*, 83)

Esta secuencia de la misma película, reitera el *flash back* que se gramaticaliza y corresponde al uso verbal copretérito,³⁶ que se convierte en el núcleo de significado de los cuadros visuales: “respiraba”, “ponía”, “parecía”, “pertenecía”, “alejaba”, “introducía”, “iba”. Es un tiempo pasado que coexiste con otro, es relativo a él; el principio y fin de su acción no se determinan, como si las acciones fueran duraderas o permanecieran como ecos constantes; están ocurriendo en un espacio fuera del tiempo real, pero dependen del presente de la escritura desde el que se proyectan. Es como una onda de tiempo que se extiende ampliamente. Cabe notar que el otro tiempo al que se refieren los copretéritos de la secuencia no aparece explícitamente, lo que refuerza su indeterminación y su perdurabilidad.

La pauta sintáctica, el adjetivo “todo” que califica hacia una totalidad más el demostrativo “aquello” más el copretérito que atrae hacia su núcleo una mayor cantidad de palabras que la

³⁶ “Es un tiempo relativo que expresa una acción pasada cuyo principio y fin no se tienen en cuenta y resulta por tanto muy útil en las narraciones (*cuando amanecía, los pájaros empezaban a cantar*). Posee una gran amplitud temporal. La denominación de *copretérito*, debida a Andrés Bello, es muy acertada ya que este tiempo desempeña las mismas funciones que el presente, pero en un momento pasado (pretérito coexistente): *cuando terminó la guerra, las madres lloraban de alegría*.” Ramón GARCÍA-PELAYO *et al*, *Diccionario de la conjugación*. México: Larousse, 1982. p. 14. De acuerdo con la Real Academia se denomina pretérito imperfecto.

secuencia vista anteriormente, corresponde con esa onda de tiempo que se multiplica, abarca más material verbal, “Todo respiraba en nosotros”, “todo aquello ponía su peso en nuestro corazón... [todo aquello ponía] “su luminosa y quieta avalancha”, [todo aquello ponía] “su pesada gota de vida humedeciendo ciertas entradas del alma,” (los corchetes enmarcan ese ritmo interiorizado que no es necesario repetir explícitamente porque ha sido asimilado). [Todo aquello ponía... su peso en nuestro corazón... su luminosa y quieta avalancha... su pesada gota de vida humedeciendo...] “ciertas cavidades del alma donde el deseo y el recuerdo comparten sus talleres.”

La indeterminación genera intervalos y espacios mayores. El sentido introspectivo produce construcciones gramaticales de mayor aliento y encuentra en el copretérito el tiempo ideal para poetizar una imagen y otra. ¿Qué mejor vehículo que el propio lenguaje, el mismo que construye realidades y deconstruye las máscaras exteriores de la percepción? Si por un lado el lenguaje es uno de los instrumentos más importantes de la razón, también es su “otra orilla”, la más íntima representación de lo que es el acto de creación: la ensoñación escrita, el otro lado de las propias palabras. “Todo aquello ponía por un momento *su otra parte* en nosotros...” Podemos analizar fragmentos de *Relación de los hechos* con base en estas premisas cinematográficas y proceder por analogía al montaje, al *flash back*, al encuadre, etcétera, para comprender uno de sus procedimientos creativos.

El filme nace de la escritura. La articulación de sintagmas gramaticales visuales resulta en poemas. Cada uno podemos tomarlo como una secuencia de mayor duración o como una película parcial. El espacio de composición, la página, los renglones y el ritmo son el soporte formal de la creación. La pluma que va trazando signos encadenados corresponde a la generación de auténticas imágenes mentales que conjuntan impresiones de sentidos diversos. Escribir es un proceso cinematográfico. Del otro lado, la página se transforma en una pantalla donde seguimos la proyección de las palabras. Con la página enfrente controlamos la duración del flujo verbal, leemos, dejamos correr la película a voluntad. Ella dura un poema o dos o cinco, etcétera. El filme, como una obra abierta, comienza o termina con cualquiera de los cuadros, es una combinación estructural de aquellos elementos articulados.

Otros de los procedimientos sintácticos por el que un centro de reflexión poética se expande es el uso particular de la coordinación y en mayor medida de la subordinación; tales fenómenos son el hilo conductor del sondeo introspectivo. Se trata de un crecimiento, por llamarlo, concéntrico como lo denota la siguiente secuencia. Existe en cada versículo un núcleo principal que unifica las asociaciones aparentemente dispersas y heterogéneas. A su vez, en cada elemento coordinado o subordinado aparece un sub-núcleo que, de igual modo, se expande (el esquema siguiente representa a la vez la expansión y el cambio de trayectoria a manera de la

profundización introspectiva; se indica sobre todo el descenso de nivel que denota la subordinación):

- I He aquí la vocación
de recordarlo,
II he aquí el instante
en que es necesario
que el sueño se saque de su interior sus
vestiduras,
con un movimiento de prestidigitación;
III es necesaria esta invocación,
este derrame de aguas
y signos
y transcripciones nocturnas;
IV tus ojos eran más bellos
que las grutas
donde el mar es, al fin, la obscuridad de lo azul,
V todo tu cuerpo me convencía de esas aguas
donde la profundidad desequilibra toda actitud de
vida
sin compartirla con el abismo,
VI y las espumas de esas olas se detenían
y se quedaban inmóviles en tu cintura
y en tu cuello,
en el temblor de tus senos,
como esperando playas más allá de sí mismas,
VII y esas espumas organizaban el mar en tu cuerpo
y yo sentía la forma disuelta
de tus cabellos
sobre tus hombros,
tus cabellos
que parecían caer
de entre las manos del poniente,
VIII y en tanta luz era la oscuridad
la que guiaba mis pasos.

Se aprecia el uso abundante tanto de preposiciones de frases como de pronombres relativos de oraciones dependientes, todos ellos nexos subordinantes que indican la

profundización sucesiva. Las relaciones de subordinación, como efectos de montaje, revelan la importancia que tienen en la construcción poética. "Sus versos y versículos de gran aliento se articulan así, para engarzarse en largas cadenas sintácticas que al enlazarse estructuran la totalidad del poema."³⁷ De un cuadro pasamos al siguiente y la mirada ahonda y descubre, por ello, ciertas apariciones. La estructura dinámica hace que la obra se renueve continuamente a los ojos del lector; exige una actitud interpretativa que, en última instancia, resulta constructiva.

³⁷ GODOY, (GORDON comp.), 302. "Las relaciones de subordinación se presentan, de acuerdo con ella, catorce veces en un total de treinta versos." Esta afirmación corresponde al análisis que la escritora hace del poema *Fiestas de invierno*, del libro inédito titulado igual. Lo menciono porque todos los poemas comparten la misma estructuración poética. "La modernidad en poesía –de acuerdo con Esteban Pujals, quien estudia este fenómeno en poetas como T. S. Eliot, W. B. Yeats y Ezra Pound– en el desarrollo durante los años de las primeras guerras mundiales y durante el período de entre guerras de una nueva dimensión compositiva haciendo que la forma pasara de ser el punto de partida de la composición del poema o del de llegada. Y el instrumento técnico desarrollado por Pound (y por Eliot) para hacer posible este cambio de actitud con respecto al acto de composición (y lectura) es el principio de agregación, o de yuxtaposición, como lo llamaban los propios poetas desde mediados de la segunda década del siglo. Las imágenes, los fragmentos lingüísticos, los diferentes tipos de hallazgos, podían montarse sin partir de una estructura determinada, sin obedecer a una secuencia narrativa o ajustarse a una continuidad lógica, el contraste y la ruptura discursiva podían convertirse en la base constructiva del poema." Esteban PUJALS GESALÍ, "Introducción. Eliot, Yeats, Pound y la modernidad en poesía", T. S. ELIOT, *Cuatro Cuartetos*. México: REI, 1991. p. 22-23. José Carlos es consciente de esta manera de ir al encuentro de las apariciones. Por eso, al dar un paso más allá del azar vanguardista, lo considero neo-surrealista. Sus poemas son hechos a partir de un problema formal.

5. 2. 1 Ejemplo de una breve película poética

Nos entregamos por un instante al *instante*,
por un momento dejamos de existir
en todos los sitios donde nos recuerdan
o donde nos olvidan,
las leyes de la ciudad no nos tocan,
por un instante somos los *otros*,
aquellos dos en los que tanto soñamos.

(*La bella durmiente*, 103)

La distancia que se abre en el tiempo transforma las cosas del pasado, las vuelve otras; y es precisamente ese "mundo de otras cosas" el que nos revela su poesía. La escritura y el cuerpo son un mismo espacio donde se desea, se nombra. Dentro de ellos, ocultamente fluye un río de imágenes. Ambos se representan. La identidad que reconocíamos a primera instancia en el pasado es ahora, en el presente, sólo un aspecto onírico, objeto de la ensoñación.

Y nos reimos un poco torpes,
un poco avergonzados de nuestra creación,
como los niños que habíamos matado,
aquellos dos por donde pasamos
para llegar hasta esta mirada
hermosa y vacilante de ahora. (103)

También las etapas anteriores de la vida, por ejemplo la infancia o la adolescencia, que han pasado, equivalen a anteriores muertes sucesivas del hombre; el cual crece y se va

desarrollando como otro. Nuestro propio cuerpo tiene su identidad, la vida, pero también su alteridad, la muerte. Lo anterior no es ningún tipo de secreto, sin embargo, nuestro poeta lo desarrolla de la siguiente manera:

y el cadáver de su infancia se pudría entre sus manos,
te hablo de aquel niño devorando lentamente con sus
nuevos colmillos su antiguo corazón.

(103-104)

Crecer es la más íntima metamorfosis, ya que el lenguaje participa de igual modo en el proceso de transformación, también él cambia, también él se devora su antigua realidad construyendo otra. En un fragmento posterior de la misma película, la sentencia metafórica hace aparición:

ahora véanme sonreír con mi boca desdentada,
con mis sangrantes
y dulce encías, que ya no quiero ocultar.

Pero no olviden esto, vendrán otros colmillos,
y de la Metafísica de esas mandíbulas,
del opio de esa Razón,
de la lucidez de esa mordida
no podrán escaparse.

(*Licantropía*, 120)

Hay aquí un doble juego: por un lado se habla de la palabra como un medio de asociación de imágenes en el tiempo; pero también es una crítica a los críticos literarios que tachaban la obra de José Carlos Becerra como incomprensible, ininteligible: "estoy cansado de que piensen que todo puede ser

explicado". Esto puede aclararse porque el poeta habla desde el otro lado. Por ello es que la dificultad que implica la lectura de muchos de sus poemas estriba en que deben ser leídos desde el terreno de lo intersubjetivo, así no traicionamos su poesía, por decirlo de una forma: para una escritura profundamente subjetiva, una lectura profundamente subjetiva, desde el otro lado de la razón de una crítica objetivadora. Los poemas más que leerse deberían soñarse, imaginarse, sentirse. Ese es el puente comunicativo que requiere, palabras en libertad, y como tales, la sujeción objetiva es difícil de lograr.

La imagen es asombrosa y nos sensibiliza con respecto a las cosas que con el tiempo, con el olvido, incluso con el recuerdo, pasan a otro lado, acaso la oscuridad de la inconsciencia, en donde se depositan, acumulándose en capas y capas de silencio y oscuridad; hasta que el poeta con la introspección se sumerge en esa atmósfera vacía de realidad objetiva, hasta que rema contra y sobre el lenguaje; y el poema no es más que la descripción de ese viaje interior (no es Ítaca sino el viaje a Ítaca), de esa recreación verbal y subjetiva. Pero justo antes que esa oscuridad se trague todo como si fuera un hoyo negro, la poesía es el héroe que lo salva:

Juntos los dos a punto de tomar el misterio,
a punto de que la desnudez nos invada con toda la fuerza
de sus extensiones...
a punto solamente, a punto de algo.
Y ya no recuerdo exactamente a punto de que,
ya no recuerdo quienes éramos,

algo he sabido de aquellos dos,
vagamente lo he oído en algún sitio de mis palabras, en
algún laberinto de mi creación.

(*La bella durmiente*, 105)

¿Qué hay entre este lenguaje que nos confunde, que nos atrae también? Una respuesta parcial es que hay una fusión entre el interior y el exterior del poeta, entre la vigilia y el sueño; acaso un lenguaje como la última máscara que alude a todo y a su vez todo lo oculta. Sólo en esta atmósfera verbal se puede conjugar la desnudez como invisibilidad, ya que todo al irse despojando de inmediatez, el lenguaje mismo, al irse alejando del presente, se va quedando sin referentes visibles, volviéndose oscuro. Y si el olvido degrada las cosas hasta el ocultamiento total o la invisibilidad, la poesía lo hace no sólo renacer desde sus propias cenizas, sino desde todas las cenizas de la percepción, de la memoria, del lenguaje. Ahora el recuerdo no es el pasado, es un artificio de ese pasado: “ese anochecer cerrará las ventanas de sus propias imágenes y será el dato falseado de su propia memoria.”

Con respecto a la autorreferencialidad ya desde el Barroco (en realidad desde siempre, sólo que la categoría de la imitación no había querido ser superada) aprendimos que la poesía nunca es una copia de la realidad, que la literatura es algo que alude más a la propia literatura que a otro ámbito de la vida del hombre. La escritura es el gran suceso, los procesos de la escritura son el gran artificio que establece una realidad.

En todo *Relación de los hechos* esto se advierte muy bien. De alguna forma el poeta barroco alcanzó la otra sabiduría; fue capaz de darle a la poesía todo su esplendor y su brillo en ella misma. José Carlos Becerra, un gran lector de la literatura y del mundo (en sus procesos cotidianos, en el amor desplegado en casi todas las cosas, en la conciencia de lo que es la percepción de instantes irrepetibles y efímeros) así decanta sus poemas. Los ejemplos abundan, pero veamos un ejemplo tomado de *Las reglas del juego*, título por demás elocuente:

Bajo la luz de la luna parecida a la desnudez
de las antiguas palabras,
escuchen este ritmo, esta vacilación de las aguas,
la noche está moviendo sus ruedas oscuras, estas
palabras llevan ese significado,
y yo me dejo arrastrar por aquello que quiero decir: aquello
que ignoro,
y he que la frase delibera su propio silencio.
(Las reglas del juego, 107)

Él mismo describe, es más, explica como es que nace el verso oscuro, como el sentido de las palabras es el proceso mismo de la creación poética, como es que "el querer decir" ilumina lo oscuro. El lenguaje revela una secreta dimensión. La realidad al verse desde el interior se configura de distinta forma. Las categorías ordenadoras del exterior, de lo racional, se desvanecen. Cada poeta a su manera descubre las reglas del juego; algunos las ocultan, otros, como él, las hacen evidentes, tanto que podría decirse que sus poemas son la evidencia

misma de su génesis. Poemas cuyo orden es un río subterráneo, un flujo de palabras, un flujo de imágenes, las cuales no tienen otra referencia que ellas mismas como proceso de regeneración del pasado:

He aquí mi parte en este festín del polvo,
en esta llamarada donde me quemo los dedos
al escribir dudando de lo que digo,
temblando por no hundirme en el sopor
de ciertas palabras que me llegan al cuello.
(*Ragtime*, 131)

Si bien la literatura como vivencia estética es un estímulo del exterior de nosotros, donde realmente se lleva a cabo es en el interior, por el sentido de representación, tanto del poeta como del lector: el acontecimiento es el lenguaje de la poesía hecha poemas; el exterior es sólo el escenario de la palabra; la cual desvanece los cuadros exteriores y, paradójicamente, de esa experiencia de difuminación de la realidad nace la forma y el ritmo de los versículos de nuestro poeta. El versículo poético es, además, un medio eficaz para transgredir la monotonía del recuerdo, del lenguaje comunicativo, de las cosas como cosas, de las situaciones cotidianas. Todo momento es alterado porque el ritmo es un tiempo, por ello un tipo particular de vivencia, que el poeta nos impone.

Veamos las líneas finales de algunos de sus poemas:

Yo iba a decir algo, yo tenía esta pluma en la mano.
(*La otra orilla*, 81)

Ahora esta palabra con su resorte de niebla.
(*Adiestramiento*, 74)

He venido cuando el otoño le da a la ciudad una carta del
mar. He venido a decirlo. (*Declaración de otoño*, 76)

Ésta ha sido la historia de nuestro regreso.
(*Forma última*, 96)

Pero hay un rumor de remos; debemos escucharlo con
atención. (*El azar de las perforaciones*, 124)

Es todo, yo iba a decir algo, yo iba a inventar algo.
(*La otra orilla II*, 82)

En todos estos versículos hay una intención explícita de escribir, de marcar con ello para siempre, de decir, de inventar. ¿Cómo es que este tipo de versos explicativos, abundantes a lo largo de su obra, no es un demérito para unos poemas cuya carga metafórica es caudalosa? La inclusión de descripciones y explicaciones similares a éstas representan una parte estructural muy importante de los poemas. Estos fragmentos que podrían considerarse poco poéticos, son superados por el flujo, mencionado anteriormente, de palabras, de imágenes poéticas; es decir, José Carlos Becerra en muchas ocasiones explica el porqué, la anécdota que genera el poema, o la intención del mismo, éstos se integran armónicamente a la construcción total. Inclusive las explicaciones cotidianas son cargadas de significado poético. Los poemas son una explicación de sí mismos. La poesía y la poética son palabras-

espejo que se enfrentan. La fusión armónica es logro de un gran poeta El personaje principal ha sido la palabra.

5.3 Nota sobre el *Trobar clus*. Desviación de la pauta rítmico-semántica

Anteriormente vimos que el ritmo (musical) como efecto poético no sólo atañe al estrato fónico sino que recorre los diversos planos del lenguaje, incluido el significado que sin su incorporación final el todo rítmico no se concretaría como tal. El plano semántico termina de estrechar las unidades fónicas en una estructura global. Sin embargo, en lo referente al *trobar clus*, la articulación semántica representa, por el contrario, un motivo de discontinuidad en el proceso de profundización; por lo que el recorrido se invierte, es de los otros planos lingüísticos de los que depende la estructuración última en un mismo sentido.

El *trobar clus* considerado como “expresión oscura, hermética”,³⁸ es un eco de las vanguardias artísticas, sobre

³⁸ La década de los sesentas en que se circunscribe toda la obra poética de José Carlos aparece a distancia como una red heterogénea de corrientes literarias. Dos de los estilos contrastantes son, por el tipo de expresión, el que se acerca a un lenguaje sencillo, coloquial, más apegado a la sensibilidad cotidiana y, el caso de nuestro poeta, el que se distancia

todo herencia del surrealismo. Está vinculado del todo con el discurso onírico, cuyas asociaciones inconscientes se empalman de acuerdo al azar de su propia indeterminación. El hermetismo se refiere directamente a lo ininteligible de su significado (en un primer plano), concretamente, a la ruptura con el sentido de los versos que lo anteceden y con los subsecuentes. Con lo anterior, la yuxtaposición de imágenes que corresponden a planos de significación tan diversos responde más a una desarticulación como efecto predominante.

José Carlos Becerra es practicante de este tipo de expresión. ¿Cómo es posible que a pesar del efecto de discontinuidad se logre la unidad formal? Si atendemos solamente al plano verbal de la significación inmediata es claro que cada cuadro resalte por su diferenciación extrema con los demás; es decir, no existen motivos semánticos de empalme. Se trata de un montaje en gran medida arbitrario; pero, si profundizamos hacia las pautas fonológicas y sintácticas, acompañando el sentido, si hemos asimilado la obra como un

de cualquier sensibilidad inmediata. El término *trobar clus* lo establece Amado Alonso "en su estudio sobre la obra vanguardista de Neruda (*Poesía y estilo de Pablo Neruda*)... Esos libros [*Trilce* de César Vallejo, *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda y *Poeta en Nueva York* de García Lorca] demostraron que la 'oscuridad' de la significación podía ser la mejor aliada del poeta. El verso hermético vanguardista crearía pronto un nuevo tipo de público lector, capaz de emocionarse ante las sugerencias de un lenguaje poco inteligible de asociaciones inconscientes, de desplazamientos aparentemente arbitrarios del lenguaje... El libro más importante que Becerra publicara en vida, *Relación de los hechos*, 1967, lo muestra como maestro de la poesía 'oscura', hermética, del *trobar clus* vanguardista." PÉREZ, GORDON (comp.), 241-250.

todo reiterativo, notamos que el *trobar clus* se refiere a un momento determinado en que la corriente se disloca. Y, por paradójico que parezca, esos momentos de fuerte discontinuidad semántica, en la estructura global, son parte de las variaciones que conviven con los otros lapsos de continuidad, sobre todo de motivos sintácticos dominantes (que las reingresan al flujo), y ambos generan el efecto rítmico totalizador. Veamos los siguientes ejemplos.

- I Hablar, tal vez hablar en los devoramientos del alba, en las cenizas frías, en las constancias que no habrá de leer nadie;
 - II hablar en el mismo espacio de una voz que no llegó hasta estas palabras, que se perdió en el ruido de una frase como ésta;
 - III hablar donde respira aquello que ocultamos,
 - IV crímenes que cometieron por nosotros los hombres de otra historia, la otra historia de nosotros mismos.
- (*Ragtime*, 131)

La estructuración anafórica marca una pauta de continuidad: infinitivo, cuya ausencia de persona gramatical induce cierto grado de indeterminación con respecto a la voz como centro de reflexión, más preposición en el primero y segundo o adverbio temporal en el tercero. El cuarto rompe el seguimiento anafórico y, sobre todo, el motivo semántico “hablar” se ha dislocado. Al nivel del versículo, el *trobar clus* lo encontramos en ese momento de ruptura semántica. No es posible enlazar la pauta sintáctico-semántica “hablar en...” ni “hablar donde” con “crímenes que cometieron por nosotros los

hombres de otra historia...” Es la repetición de la frase “otra historia” y del pronombre personal “nosotros” que la devuelve al cauce rítmico en “aquello que ocultamos,/ crímenes que...”

Enfocando el interior de los primeros tres versículos, también encontramos imágenes con poca relación semántica directa: “en las cenizas frías” tiene un significado de relativa independencia, pero si la conectamos con la pauta sintáctica sabemos que se recompone a partir de la frase asimilada “hablar, tal vez hablar/ en la cenizas frías” lo mismo sucede con “tal vez hablar/ en las constancias que no habrá de leer nadie”. Esta tercera imagen más distanciada de la pauta inicial requiere una memoria no inmediata, por lo mismo, pareciera, en el nivel del significado, más desarticulada, además, al igual que la anterior, se abren a la posibilidad de relacionarse ya sea con “hablar” o con “hablar, tal vez hablar”; lo que permite variar el tono (en términos de actitud) de acuerdo con la relación elegida: la expresión puede ser afirmativa o estar cargada con un matiz dubitativo.

Otro efecto de hermetismo, siguiendo una metáfora cinematográfica, se puede considerar como un acercamiento acelerado de cuadros distantes; es decir, pasamos de un contexto visual abierto a otro más cerrado hasta llegar a una imagen algo abstracta. Sabemos que en esta secuencia el motivo autorreferencial se halla oculto, se trata de la escritura, porque adelantando la proyección a la siguiente, como una especie de relación proclítica no adyacente, nos encontramos

con: "He aquí mi parte en este festín de polvo/ en esta llamarada donde me quemo los dedos al escribir dudando de lo que digo..." Este distanciamiento de los referentes es también parte de la expresión oscura. Son ecos lejanos que se escuchan. Volviendo a la metáfora del cine, advertimos primero "los devoramientos del alba", luego "las cenizas frías" y, por último, "las constancias que no habrá de leer nadie". La escritura se halla en péndulo metafórico que oscila entre el incendio que provoca y el habla en que se transforma; "tal vez hablar" es un reflejo anticipado de "dudando de lo que digo" o, reversiblemente, lo primero es un eco que perdura hasta lo segundo. Lo mismo sucede con "en los devoramientos del alba", "en la cenizas frías" y "en las constancias que no habrá de leer nadie" con respecto a "en esta llamarada donde me quemo los dedos al escribir".

Veamos otra secuencia (cuyos cuadros son numerados con arábigos) que ejemplifica el dislocamiento y el acercamiento acelerado:

- 1 El otoño nos revelará el hueso del mundo,
- 2 en sus hojas el color amarillo no será solamente un aria triste,
- 3 será también la verdad de la tierra,
- 4 el paso de esa luna donde han dejado de temblar las doncellas,
- 5 la historia que los niños no pulirán con sus manos.

(Declaración de otoño, 75)

El motivo central que unifica el material verbal es la revelación metafórica del otoño, que desnuda a la tierra y, con ello, muestra lo perecedero de la vida. Los follajes mueren en esta estación revelando el esqueleto de la naturaleza; así, toda la vida tiene su período otoñal, su ocaso, troncos y ramas vacías. El amarillo de las hojas y su caída, lo más representativo como experiencia visual continúa en el siguiente par de cuadros, “un aria triste” y “la verdad de la tierra”. La continuidad se destaca por el verbo copulativo. En el cuadro tercero, la distancia fonológica y semántica es relativamente poca, ya que la construcción gramatical del verbo continúa en el predicado nominal del segundo cuadro.

En el cuarto es donde se presenta la dislocación más evidente, primero por la omisión del verbo ser, que rompe la estructura de los anteriores, por lo tanto, hay que rastrear al sujeto. Tendremos una frase como “en sus hojas el color amarillo... será también... el paso de esa luna donde han dejado de temblar las doncellas”. La ruptura semántica se da por la violenta transformación de las hojas del otoño como “el paso de la luna donde el temblor de las doncellas” es una ausencia.

Encontrar el sentido se convierte en una gran exigencia imaginativa. Los rayos de luz lunar se asocian no muy claramente con las hojas y, aún menos con el temblor de las doncellas. El campo semántico-visual que de pronto había sido generado se desvanece y el significado se traslada a un paisaje extraño. Siguiendo con esta desviación, el cuadro cinco también

requiere una búsqueda de su referente, “en sus hojas el color amarillo... será también... la historia que los niños no pulirán con sus manos.” En lugar de doncellas y el paso de la luna aparecen los niños y esta historia no pulida.

La oscuridad de las imágenes resulta en el esfuerzo para, justamente, buscar los referentes de esas frases que por su distanciamiento están aparentemente aisladas del contexto general. Además, tales construcciones sintácticas se presentan en todo caso incompletas, pero con un motivo de articulación, tal es el caso del cuadro quinto. El problema es que entre unas partes y otras existe cierta información verbal, que hace que se encadenen no por su adyacencia sino por la memoria que guarda las pautas de enlace. Este procedimiento es una especie agrandada de hipérbaton, “figura de construcción que altera el orden gramatical de los elementos del discurso al intercambiar las posiciones sintácticas de las palabras o frases en los sintagmas.”³⁹ Aunado a ello, existe la inserción de frases entre el empalme natural de estructuras gramaticales. Por ejemplo, entre “el color amarillo” y “será también la verdad de la tierra” se introduce “no será solamente una aria triste”; lo mismo sucede con “el paso de la luna...” y en mayor medida con “la historia que los niños...” Se trata de un macro-hipérbaton.

Los poemas no sólo concretan ciertas experiencias abiertas, o codificadas para su posterior conversión en poesía,

³⁹ BERISTÁIN, “Hipérbaton”, 256.

sino que el proceso de ciertas figuras retóricas se manifiesta como método constructivo. No sólo se usan las metáforas o las aliteraciones, entre otras, sino que nos muestran su funcionamiento, traspolado hacia un plano mayor. Lo mismo sucede con el hipébaton superlativizado. Por ello es que hay en cada secuencia una trayectoria constructiva, incluido el *trobar clus*, como el reencuentro de partes gramaticales que se hallaban separadas pero que comparten puntos de unión, mostrándose como una continuidad oscura basada en variaciones no evidentes. Los procedimientos de escritura y poetización han desprendido sus espejos que al final regresan a su origen. Los poemas son palabras que relatan el significado profundo de sí mismas. La última revelación es la forma en que se articulan para, sólo así, dejarse aprehender.

CONCLUSIONES

RELACIÓN DE LOS HECHOS es un logro poético; cumple con múltiples requerimientos literarios por los que se considera una obra única y ejemplo de poesía en plenitud. Primero, el libro es resultado de la doble búsqueda formal del versículo, impuesta explícitamente por el propio José Carlos Becerra: por un lado la unidad de estilo, en términos de un todo expresivo con leyes internas; por otro, la voluntad de representación congruente con su definición de lo literario. Segundo, la crítica genera poéticas de comprensión cada vez más diversas y extensas, abriendo nuevas posibilidades de estudio, por ende, descubriendo lo inagotable de sus lecturas, de sus juicios de valoración y de sus acercamientos estéticos (virtud conjunta de las obras imprescindibles); misma que coloca al poeta entre los fundamentales de la segunda mitad del siglo pasado en los ámbitos mexicano e hispanoamericano. Tercero, la resurrección reciente de que es objeto (luego de un período de olvido) señala su calidad e importancia; lo cual se refleja en su inclusión en antologías variadas y en el creciente número de lectores, mismos que, literalmente, de boca en boca la actualizan (tal fue el origen de estas páginas). Finalmente (aunque no sea una noción actual estrictamente académica pero heredada directamente del Romanticismo), la respuesta

del genio artístico es afirmativa para la pregunta sobre la posible fusión, en poesía, de ciertas profundidades de la vida con la obra o viceversa.

Este trabajo fue concebido en continuidad con ciertas experiencias poéticas que, lejos de culminar con la sola lectura y más que complementar la obra, exigieron que sus resonancias se concretaran en motivos críticos de análisis, de interpretación y reconfiguración. Se estableció, en cada uno de los cinco capítulos, un entramado de categorías que ahondan, sobre todo, en motivos intrínsecos, como la originalidad estructural y su total acoplamiento con la expresión suscitada. Se abordó *Relación de los hechos* de una manera orgánica, a manera de un sistema de vasos comunicantes, por lo que cada apartado, haciendo eco con su poética estructural, es a la vez un punto de vista autónomo y parte de una mirada global.

El primer capítulo estableció los fundamentos formales del versículo. La teoría literaria consultada ex profeso aporta pocas definiciones, sin embargo, marca las pautas para considerarlo, en principio, una metamorfosis tanto del verso como de la prosa; es decir, una tercera modalidad que oscila como péndulo entre las dos anteriores, sin dejar de ser autónoma. Del verso arrastra implícitamente la armonía fónica y la libertad sintáctico-gramatical; de la prosa, la sucesión de frases y la asociación de imágenes sin limitación cuantitativa. Se aparta del verso por su longitud, ya que requiere una memoria de mayor alcance tanto para la escritura como para la lectura. Se distancia de la prosa

por la condensación hermética de sus significados. Entonces, el versículo es el tipo de expresión y el nombre que la tradición literaria le ofrece al poeta para el desarrollo de sus intenciones artísticas.

Originado no por una prosa fragmentada ni por unos versos extendidos, el versículo resulto ser un flujo libre de imágenes sometidas a la unidad rítmica y conceptual del discurso; es decir, una *forma como proceso* (problema desarrollado por las vanguardias artísticas del siglo XX) desplegada en el tiempo pero bajo el soporte lineal de la escritura, con intervalos largos de continuidad y de variación de motivos lingüísticos. Dos elementos básicos lo componen: una especie de núcleo semántico, ya sea una frase, una idea o una imagen además de sus complementos periféricos. Cada versículo posee un centro de reflexión que condensa a la vez que irradia el material verbal, como ondas concéntricas y sucesivas que se extienden a partir de una principal.

La unidad, distinta del párrafo y la estrofa, responde a una organización especial del contenido. Su complejidad estriba en la siguiente dualidad: tiende a la autonomía de significado y a su integración como elemento estructural de una forma mayor. Este esquema "versicular" se aplica, por extensión, a los poemas y a los apartados de *Relación de los hechos*, son componentes cerrados y, al mismo tiempo, partes de un entramado complejo. Por un lado estrechan significados en sí

además que despliegan sentidos hacia intervalos verbales contiguos o distantes.

Las formas poéticas, incluso aquellas no consideradas por la métrica tradicional, poseen una codificación histórica; por lo tanto, sus características intrínsecas y extrínsecas son susceptibles al develamiento. Desde sus inicios registrados hasta la fecha, el versículo ingresa en esa corriente que alude en primer término a *La Biblia*, concretamente por su configuración a partir de la división en fragmentos que encierran una sentencia completa; configurados, como unidades binarias, por el paralelismo de ideas cuya relación se manifiesta por vía de la sinonimia, la antítesis o la equivalencia sintáctica. Leyes que el poeta asimiló de sus lecturas tempranas pero que, más tarde, desarrolla con variaciones estilísticas, logrando así una superficie reflejante apropiada al lenguaje autobiográfico, reflexivo e interiorizado, distanciado de todo eco religioso, en otras palabras, desacralizado. Procedimientos que convierte en un código de creación personal; les aporta nuevos significados y matices creativos en acorde con una motivación expresiva.

El “versículo poético” entraña un método de creación; fue denominado así por su carácter constructivo y por la terminología evocada por el autor en su poética. La “voluntad de representación” y la “unidad formal” cargan de significado autorreferencial al conjunto total de la obra. Esta forma-proceso hace las veces de una gran variedad de fenómenos interiores. Las palabras se convierten en espejos profundos, aquellos de

las imágenes mentales, a la vez que superficiales o los de las palabras escritas que reproducen, a todas luces, procesos metalingüísticos. La obra al igual que la vida se conciben como *continuum* lingüístico; ambos se desplazan uno frente al otro, intercambiando destellos y oscuridades, generando cada fragmento de cada poema.

Una vez determinados los procedimientos originales de la forma se vislumbra una *poética de traslación de imágenes*. Es por el artificio logrado, ese *continuum* de tiempo y espacio de las palabras-espejo que, a partir del segundo capítulo, encontramos en los poemas las proyecciones transfiguradas de los textos primarios tanto de la percepción como de la memoria. Aquellos fenómenos interiores son hechos poéticos o, por decirlo, poetizados. El poeta, en su búsqueda expresiva-formal, se lanza hacia nuevas revelaciones potenciadas por el versículo asimilado del todo a su proceso de creación. El lenguaje resulta el escenario ideal de las representaciones más diversas, como la formación de recuerdos, la introspección, la ensoñación, y el ritmo, en tanto que son procesos interiores acoplados al flujo de creación que encausa el desarrollo formal.

La forma se compenetra de tal modo con la expresión que las palabras, por su carácter auto-representacional, desdibujan los límites con sucesos como “la resurrección del olvido”. Uno de los tópicos más importantes de entre aquellos que van surgiendo; es fundamental porque evidencia en sí mismo una ejecución poética de la memoria: el olvido, desvanecimiento de

ciertos motivos verbales, propicia y origina la resurrección pero transformados en “otros”. La brecha que se abre entre “aquellas palabras” de la vivencia original o de algún intervalo de la obra y “estas palabras” de tal o cual poema en particular es lo que posibilita la inserción de nuevos significados. Los recuerdos son signos con sentido propio en cada una de sus apariciones.

Los poemas suscitan reencuentros que devienen en invención. Algunos momentos ocultan su estado por el que se fraguaba una ruptura o una desviación del *continuum* histórico de la literatura personal del poeta. Por ejemplo, cuando la épica pasó de un escenario exterior hacia uno interior, haciendo del autor un héroe de la sensibilidad, o cuando la lírica pasa de las correspondencias entre la naturaleza y los estados anímicos del alma hasta la exploración onírica de la propia conciencia.

El escritor es, ante todo —de acuerdo con José Carlos Becerra— un ser de palabras. “Poéticamente el hombre habita el mundo” afirma el eco de Hölderlin en Heidegger; “poéticamente el alma habita en el hombre” (confirman los poetas desde el Romanticismo y fundamentalmente) desde Baudelaire, poeta que instauro la modernidad, más una actitud que un período histórico, en poesía. El poema explora esas creaciones de la psique; la cual sufrió junto con el versículo bíblico una especie de desacralización, segundo rasgo fundamental de la actitud moderna. Lo sagrado bíblico como un fenómeno de la sensibilidad dejó en su lugar la fertilidad propicia para una nueva presencia del tipo endopsíquico. Desde el espíritu divino

la palabra ha descendido al canto humano, incluso hasta el espíritu individual. La mirada sigue ese recorrido y lo guía hasta su propia profundidad interior: la fenomenología de la psique. De ella emerge un tono poético que la anuncia con un lenguaje hecho de introspecciones reiteradas, nebulosas y, a pesar de ello, musicales.

En cada palabra hay, y es ella misma, un encuentro. Cada escritor es de suyo una profundidad virginal, pero sólo aquellos que logran la emergencia de las palabras profundas (caso de nuestro poeta), únicas que dejan una existencia viva en esa otra interiorización del lector. Las palabras escritas son escenarios donde la intertextualidad se concreta; resultan el soporte imprescindible de otros textos de la memoria. La poesía es el vínculo que reúne los diversos estratos de la imaginación, y la búsqueda mental provoca revelaciones de lo que ella misma le proporciona y contiene.

La puesta en marcha de la escritura refleja tres rasgos esenciales de la memoria literalmente poética, en tanto que es similar al versículo como proceso de creación. El primero se refiere a la codificación verbal que se hace de la experiencia para su posterior decodificación. En el complejo sistema de guardado de información sensorial e intelectual, para que el recuerdo exista como figura inducida requiere una figura inductora. Las imágenes verbales inducen una multiplicidad de experiencias: aquellos instantes que fueron, a su vez, palabras, imágenes, pensamientos o anécdotas. El segundo rasgo

explica cómo es que la codificación se lleva a cabo por la segmentación de la realidad en unidades plenas de significado. Se empalma aquí el versículo bíblico definido justamente por la segmentación del discurso, como lo expresa la numeración en párrafos y versículos. La autorreferencialidad resulta una sintaxis en la que hay que dar saltos hacia atrás y hacia delante; rompe con la linealidad progresiva del tiempo biográfico; alterna regresiones y progresiones. Es decir, en el caso de *Relación de los hechos*, el versículo es un procedimiento no sólo de segmentación codificada de la realidad, sino también, de articulación de unidades. El tercero explica las codificaciones involuntarias, información guardada más bien por azar, que, de igual manera, es decodificada por otras palabras.

Otro de los encuentros radica en el hecho de que la escritura organiza los instantes y la contemplación; lo heterogéneo se articula en unidad. Es un suceso en la mirada del tiempo otro del poema. El presente prefigura el pasado, lo antecede (lo mismo sucede con el futuro). También responde a una doble penetración: al ir hacia lo insondable del interior se abren caminos en la realidad exterior. De este modo la poesía está ahí sobre todo lo conocido. La primera capa de la percepción del mundo es lo que el alma dice y lo hace en instantes. El relámpago no muere por haber iluminado; sigue con otra luz en la continuidad rítmica, ahondando en la

imaginación y la memoria. La traslación de imágenes desde aquellas palabra hasta éstas es una poética.

El capítulo tercero siguió aquella traslación de las palabras desde la forma-dinámica y su acoplamiento expresivo con el ser interior. De ahí profundizamos hacia la imaginación o la esencia de la creación en general y en particular poética, como el devenir en novedad de las imágenes memorizadas. Los motivos fundamentales “ver en el lenguaje” y “ríos de palabras”, desarrollados por el poeta, se conjugan en el flujo imaginario que los versículos representan en su desplazamiento por la página. La evocación de la mirada interior encarna en la liquidez propia del lenguaje. Los signos visibles sobre la página evocan a aquellos invisibles de la cinematografía interior.

El Surrealismo fue la principal Vanguardia artística en lo que respecta al culto por la imagen y la generación espontánea, sobre todo aquella que, sin la mediación de la conciencia, fue matizada por el hermetismo semántico. Esto se convirtió en una vertiente de la poesía cuyo rasgo esencial fue el desapego con los contenidos sociales y coloquiales inmediatos. El lenguaje estableció otro contrato social con la realidad más profunda de la dimensión individual. José Carlos Becerra ha sido considerado neo-vanguardista por seguir un método similar al automatismo psíquico, sólo que llevado al límite de la conciencia creativa del flujo inconsciente. Debido e este paso aunado a la conciencia de sí que se manifiesta como contenido poético, calificamos al versículo poético como neo-surrealista.

Se escribe bajo un efecto de ensoñación más que bajo la emergencia de lo onírico encumbrado sobre la vigilia.

Debido a ese flujo interior, la poesía adquirió la capacidad de aludir a cualquier referente, ya que las palabras se han superpuesto a todo lo conocido e imaginado. Incluso el inconsciente (freudiano) sale a la luz de la intencionalidad creativa. Lo importante en *Relación de los hechos* no es el significado oscuro sino la generación de imágenes, cuyos referentes principales son aquellos alejados de la percepción inmediata. Y ya que las palabras-espejo crean imágenes de cualquier momento de la biografía lingüística, la introspección aparece como un correlato de la autorreferencialidad. La parte de la vida que se fusiona con la obra no es otra que la psique auto-reflexiva. Los ríos de palabras son la forma del devenir poético de todo aquello que la liquidez del lenguaje atrapa en su recorrido.

El cuarto capítulo siguió profundizando en la naturaleza autoconsciente de la creación, desde la participación corporal en la creación de signos, como si el cuerpo y no sólo la psique encarnara en las imágenes producidas. En este caso son las actitudes gestuales, como la inclinación sobre la mesa de escribir o la posición que se ocupa en el cuarto, las que se convierten, debido a la fenomenología de la escritura, en motivos temáticos autorreferidos. En las artes plásticas sucede algo similar denominado "action painting"; por analogía, la poesía es ejecutada bajo un "action writing" donde lo principal

es el proceso de creación más que lo creado. El lenguaje registra la plenitud del acto creativo. El poeta se convirtió en sus frases.

Es por ello que la metáfora, la aliteración y el oxímoron se transforman en macro-estructuras, ya que afectan tanto a la obra como a la vida; como si el cuerpo sufriera el efecto de aquellos procedimientos. La historia de algunas anécdotas configura también una traslación de imágenes. La percepción se considera una especie de metáfora constante. Al desplazarse cada frase por los sentidos modifica el significado de otras, al igual que los propios contextos semánticos son transformados debido a la aparición de ciertos recuerdos. "La otra orilla" develó los desdoblamientos del ser poético en sus signos escritos. Los otros de sí mismo dispersos en el tiempo se unieron bajo la reapropiación del yo. Asistimos a la génesis, a la construcción poética de los recuerdos, mismos que se reiteran aunque no son la repetición idéntica de una experiencia, ya que los contextos de palabras cambian. No siempre las mismas causas verbales producen los mismos efectos de significado.

Otra totalidad es recobrada por la macro-aliteración, aquellos instantes de compenetración entre "aquella mujer" y el ser poético que al escribir hace regresar uno a uno en diferentes intervalos, en distintas frases. La continuidad del individuo en la muerte cuya semejanza con el momento erótico es manifiesta por la sensación de rescribir una y otra vez las

variantes de una misma imagen. La matriz metafórica del correlato "resurrección del olvido" es la unidad vida-muerte.

De lo anterior se desprende que el oxímoron representa el acercamiento hasta la fusión en unidad de los extremos, incluidos la presencia-ausencia, o cualesquiera de la orillas opuestas en su máximo acercamiento, es decir, trágico. El propio versículo reproduce esa tensión del estrechamiento de la prosa y el verso en una tercera forma.

El capítulo final describió el fenómeno de la articulación arquitectónica de los diversos estratos constructivos: el ritmo como la macro-estructura dinámica que unifica lo heterogéneo de los motivos. La obra se considera una totalidad rítmica que hace problemática la independencia de poemas y versículos. La noción de apertura permite, dada la forma-proceso establecida, asociaciones de múltiples unidades como si se reorquestara la partitura primigenia propuesta por el autor.

Esta nueva forma de versificación generó unidades rítmico-semánticas de composición y análisis. El concepto de ritmo implicó aspectos de significado para determinar las células expresivas. Los grupos acentuales se hicieron más extensos ya que responden a la expresión introspectiva, que aglutina imágenes abigarradas. Lo que provocó una relación equivalente: a mayor cantidad de sentido corresponde una mayor cantidad de sonido. Se trata de una larga sinfonía de imágenes rítmico-semánticas.

Otra de las influencias para desarrollar la estructura dinámica fue el cine, lenguaje que mejor representa la era del movimiento. El montaje de cuadros visuales equivale a una sintaxis rítmica por medio de la yuxtaposición de oraciones y frases. Procedimientos como el encuadre y el *flashback* son integrados a la poética. Se escribe y se lee con la psique creativa de un cineasta, lo que permite construir “películas poéticas” que duran el tiempo de su montaje sucesivo versículo a versículo. El sentido rítmico asocia imágenes de múltiples registros sensoriales, a la manera de una macro-sinestesia.

Por todo lo anterior se puede considerar al versículo dentro de la tradición del *trobar clus* o expresión oscura, definida como la desviación de la pauta rítmico-semántica; pero, la continuidad de motivos sintácticos por reingresan a la corriente de los ríos de palabras a aquellas imágenes aparentemente dispersas.

Una vez que el versículo ha llegado a tal profundidad, comienza una especie de ascenso hacia la reconciliación del ser diversificado. Una de las aspiraciones es la de congregar en el poema el yo de todos los tiempos, pero como una desacralización del formato bíblico en tanto que es una variación fundamental del sentido original de la forma. La noción de religarse con la Unidad pasa a una dimensión, por decirlo, terrenal y concreta. El otro yo del versículo poético absorbe las influencias y habita no otra memoria que la de sí mismo. Por lo mismo está habitado por las experiencias de su propia época, como la música y el cine, procedimientos de la

vida moderna que de igual modo se reflejan y se insertan en el flujo poético de la obra.

El poeta nos encierra en la duración de su poema, porque su estructura interna así lo provoca. Nos acoplamos totalmente a sus palabras, entonces, no se perciben los límites ni los bordes formales, sólo experimentamos esa plenitud y habitamos en ese estado de excepción verbal. Sólo tiempo después de la lectura, en la distancia crítica, reparamos que el poema fue una forma determinada que se desbordó en nosotros. José Carlos Becerra logró adentrarnos hacia el corazón artístico de las palabras. Desde allí resulta imposible advertir la superficie del territorio poético.

Pero toda forma poética lograda tiende en última instancia, cuando contiene poesía, a la desintegración de sí misma. Su desvanecimiento es en realidad su plenitud. Es decir, la revelación de la auténtica poesía, ya sea en el escritor o en el lector, es una experiencia más allá de la forma, la cual, es un pretexto de su naturaleza y, a pesar de todo, una fusión plena de los valores de sonido y sentido del lenguaje.

Entonces, como afirma José Carlos Becerra y, dicho con toda conciencia, este excelente escritor:

A la caza de esas imágenes [todo el cúmulo de apariciones, revelaciones, encuentros] el poeta se lanza desesperadamente para volver a vivirlas, pero totalmente fracasa, porque esos instantes al ser atrapados por la red de cazar mariposas (que en el caso del poeta se llama imaginación), al debatirse esos hechos que fueron reales en la imaginación del poeta, se

convierten en palabras, en monedas de cambio. Han adquirido, pues, *otra realidad*.¹

El fracaso de la memoria, su apertura con respecto a las imágenes guardadas para su posterior recuperación idéntica es, como se ha confirmado en este trabajo, el motivo y la posibilidad primordiales de la creación poética. Toda palabra del sistema original del lenguaje tiene su *otra orilla* en la poesía. El poema hace el recorrido desde uno a otro lados.

Con lo anterior se puede establecer un vínculo de parentesco (como otra afinidad de las ya reiteradas) con otro extraordinario poeta, Marcel Proust, en amplia resonancia con el tabasqueño, desarrolla un método de escritura (considero, poética) con base en la naturaleza creativa de la memoria, cuyo supuesto azar por el que se reencuentra aquellos momentos e imágenes no es otra cosa que una ilusión, de acuerdo con una contemplación intensa a manera de un fallido pero abierto acto de codificación. La escritura induce la invención, en su correlato y decodificación posterior de reinención del pasado. En ambos autores existe una memoria de la sensibilidad creativa y de la imaginación literaria, distinta de la voluntad intelectual del recordar. Y en las dos obras hay una fusión de la poesía y la poética, con sus datos autorreferenciales explícitos e implícitos. Por ejemplo los siguientes fragmentos de *En busca del tiempo perdido*:

¹ BECERRA, 287.

Pero como lo que yo había recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada, nunca tuve ganas de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad aquello estaba muerto para mí. Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que este objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que no encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte o que no le encontremos nunca.

Ignoraba ya el porqué del placer que sentí al verlas en el horizonte, y se me hacía muy cansada la obligación de tener que descubrir dicho porqué; ganas me estaban dando de guardarme en reserva en la cabeza aquellas líneas que se movían al sol, y no pensar más en ellas por el momento. Y es muy posible que de haberlo hecho, ambos campanarios se hubieran ido para siempre a parar al mismo sitio donde fueron tantos árboles, tejados, perfumes y sonidos, que distinguí de los demás por el placer que me provocaron y que luego no supe profundizar... [recordemos *La otra orilla*, "Yo iba a decir algo, yo tenía esta pluma en la mano... Es todo, yo iba a decir algo, yo iba a inventar algo."]

Sin decirme que lo que se ocultaba tras los campanarios... ["y es el silencio, el silencio de la iglesia bajo la luz del sol, el silencio de la palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*, de la palabra *brisa*... cogí la pluma para eso, cogí mi alma para eso; ¿qué iba a decir?"] debía ser algo análogo a una bonita frase, puesto que se había aparecido bajo la forma de palabras que me gustaban, pedí papel y lápiz al doctor y escribí, a pesar de los vaivenes del coche, para alivio de mi conciencia y obediencia de mi entusiasmo, el trocito siguiente, que luego me encontré un día, y en el que apenas he modificado nada.² [Por su parte en el poema *El azar de las perforaciones* el poeta afirma: "Esta indagación sólo podrá ser realizada por el artificio, el antifaz irá trasplantando al rostro, los guantes tendrán a su cargo la creación de las manos, la mentira abrirá un túnel bajo lo que llamamos real..."]

² Marcel PROUST, *En busca del tiempo perdido. 1 Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza, 2000. pp. 61, 222-223.

Por último, no puedo evitar mencionar y lamentar lo prematuro de su muerte; así como reconocer y agradecer el logro que es su literatura con el siguiente eco: ¿De qué osadía nos previene la carne cuando está sujetando su propio peso? ¿Cuál es la pregunta certera para estrechar las ráfagas del tiempo? ¿Cuántos poetas se disputan ahora la palabra que ya tengo columpiando entre los dientes? Este momento espera ser sacrificado por su propio silencio; este momento ya fue encarnado por su espejo infinito. Estas palabras son estiradas por la espera del mar, agitadas por los descubrimientos de esta lámpara. Cada sombra oscila entre las cenizas y la voz incendiada; sueña su trayectoria en la silueta de las serpientes; y las curvaturas del cielo se desgajan por la cintura de una mujer disuelta en el borde de su propia mirada. Así es la noche el tálamo de las nuevas posturas ante la llegada de las palabras; el cuerpo es la puerta falsa de la memoria, y la poesía, absurda tinta y ríos que tienen la esperanza de ser el último pulso del poniente, al final tan vida y absurda como la poesía.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

JOSÉ CARLOS BECERRA

1. DIRECTA

- 1.1 **BECERRA**, José Carlos, "Blues", *Anuario de Poesía Mexicana*. México, 1961. pp. 27-28.
- 1.2 ___ "Basta cerrar los labios", *Cuadernos del Viento*, 30, ene, 1963. pp. 470-471. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.3 ___ "Poemas", *Cuadernos del Viento*. N° 41-42, mar-abr, 1964. pp. 669-670.
- 1.4 ___ "Los muelles", *Cuadernos del Viento*. N°. 45-46, jul-ago, 1964. p. 717. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.5 ___ "Poemas", *Mester*. N° 5, sep-oct, 1964. pp. 3-9.
- 1.6 ___ "Memoria", *Revista Mexicana de Literatura*. N° 9-10, sep-oct, 1964. pp. 3-4. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 1.7 __ "Esa mano", *El Gallo Ilustrado*. N° 129, 13 dic, 1964. p. 2.
[Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.8 __ "Poemas", *Cuadernos del Viento*. N° 49-50, ene-feb, 1965. pp. 777-778.
- 1.9 __ *Oscura palabra*. México: Mester, 1965. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.10 __ "La hora y el sitio", *Revista Mexicana de Literatura*. N° 5-6, may-jun, 1965. pp. 5-7. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.11 __ "Relación de los hechos", *Revista de Bellas Artes*. N° 4, jul-ago, 1965. pp. 73-75. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.12 __ "Poemas", *Pájaro Cascabel*. N° 19-20, sep-nov, 1965. pp. 44-45.
- 1.13 __ "La mujer del cuadro", *Correspondencias*. N° s/a, 1966. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.14 __ "Poemas", *El Como Emplumado*. N°. 18, abr, 1966. pp. 34-39.

- 1.15 __ “La otra orilla”, *Revista de Bellas Artes*. N° 10, jul-ago, 1966. pp. 46-47. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.16 __ “El final de una encuesta”, *El Gallo Ilustrado*. N° 240, 29 ene, 1967. p. 4. [Sobre Torres Bodet].
- 1.17 __ “Ulises regresa”, *Cuadernos del Viento*. N° 59-60, may, 1966-ene 1967.
- 1.18 __ “La bella durmiente”, *La Cultura en México*. N° 260, 8 feb, 1967. p. X. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.19 __ “Ciertos paseos”, *Cuadernos del Viento*. N° 1, ago, 1963. p. 14. [Incluido en *El otoño recorre las islas* bajo el título de “Cierta paseo”].
- 1.20 __ *Relación de los hechos*. México: Era (Alacena, 39), 1967.
- 1.21 __ “El pequeño César”, *Revista de la UNAM*. N° 9, may, 1967. pp. 12-13. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.22 __ “El reposo del guerrero”, *El Heraldo en la Cultura*. N° 86, 2 jul, 1967. p. 4. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 1.23 __ "Poemas", *La Cultura en México*. N° 289, 30 ago, 1967.
p. X.
- 1.24 __ "El halcón maltés", *La Cultura en México*. N° 306, 27
dic, 1967. p. IX. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.25 __ "Apariciones", *México en la Cultura*. N° 984, 28 ene,
1968. p. 3. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.26 __ "La Venta", *Revista de la UNAM*. N° 9, may, 1968. pp.
16-18. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.27 __ "La Venta", *Bulletin of Centro Mexicano de Escritores*.
may, 1968. s.p. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.28 __ "Ya viene el cortejo", *La Pajarita de Papel*. jun-jul, 1968.
s-p. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.29 __ "La hermosa lección", *La Cultura en México*. N° 340, 21
ago, 1968. pp. XII-XIV.
- 1.30 __ "Poemas", *Revista de Bellas Artes*. N° 23, sep-oct,
1968. pp. 63-64.
- 1.31 __ "El espejo en la piedra", *La Cultura en México*. N° 351,
6 nov, 1968. p. VII. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 1.32 __ "Batman", *Amaru*. N° 9. (Lima), mar, 1969. pp. 67-69.
[Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.33 __ "Poemas", *El Pan Duro*. N° 2, abr, 1969. 63-64.
- 1.34 __ "El halcón maltés", *Comunidad*. N° 22, dic, 1969. pp.
796-799. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.35 __ "Cómo retrasar la aparición de la hormigas", *La Capital*,
15 feb, 1970. p. 16. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.36 __ "Exploraciones", *Revista de Bellas Artes*. N° 31, mar-
abr, 1970. p.35. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.37 __ "Batman", *Diorama de la Cultura*. 5 abr, 1970. p. 16.
[Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.38 __ "El tema de la zorra", *La Cultura en México*. N° 429, 29
abr, 1970. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.39 __ "Poemas", *Revista de la UNAM*. N° 9, may, 1970. p. 3,
p. VIII.
- 1.40 __ "3 poemas", *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970.
p.3.

- 1.41 __ "Exploraciones", *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.42 __ "El halcón maltés", *Revista Mexicana de Cultura*. N° 73, 21 jun, 1970. p. 2. p. 111 [Incluido en *El otoño recorre las*].
- 1.43 __ "Poemas", *El Herald Cultural*. N° 234, 5 jul, 1970. pp.14-15.
- 1.44 __ "Poemas", *El Pan Duro*, jul-ago, 1970.
- 1.45 __ "La Venta", *El Gallo Ilustrado*. N° 458, 4 abr, 1971. p. 10. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.46 __ "Ulises regresa", *Revista Mexicana de Cultura*. N° 105, 31 ene, 1971. p. 8. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.47 __ "Dos poemas", *La Cultura en México*. N° 487, 9 jun, 1971. p. II.
- 1.48 __ *El otoño recorre las islas (Obra poética 1961-1970)*, México: ERA/SEP Cultura1973. pp. 311. (Segunda serie de Lecturas Mexicanas 10) [Ed. preparada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, pról. de Octavio Paz].
- 1.49 __ "Poemas", *La Vida Literaria*. N° mar-abr, 1973. pp.6-8.

- 1.50 __ "Días dispuestos alrededor", *Diorama de la Cultura*. 2 dic, 1973. p. 5. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.51 __ "Búho sobre el delirio", *La Cultura en México*. Nº 617, 5 dic, 1973. p. VI. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.52 __ "Poesías", *Diorama de la Cultura*. 9 may, 1976. p. 5.
- 1.53 __ "Oscura palabra", *Nivel*. Nº 173, 1977. p. 3. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.54 __ "El espejo de piedra", *Sábado*. Nº 46, 30 sep, 1978. p. 9. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.55 __ "Poemas del 2 de octubre", *Sábado*. Nº 46, 30 sep, 1978. p. 9.
- 1.56 __ *Relación de los hechos*. México. Villahermosa: Gob. del Estado de Tabasco, 2da. ed., 1979.
- 1.57 __ "Desde estos días", *Proceso*. Nº 186, 26 may, 1980. pp. 50-51. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.58 __ *La Venta*, pról. de Carlos Pellicer. México: Práctica de Vuelo, 1981.

- 1.59 __ “La mujer del cuadro”, *Expresión* (SECUR, Tabasco).
Nº 1, jul-ago, 1984. s.p [Este poema *no* está incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.60 __ “Poema”, *Casa del Tiempo*. Vol. 14, Nº 51, Época II,
may, 1996. p. 16. [Escrito poco antes de su muerte. No incluido
en *El otoño recorre las islas*].
- 1.61 __ “Crónica de toros”, *Casa del Tiempo*. Vol. 14, Nº 51,
Época II, may, 1996. pp. 26-27. [Ejemplo de su labor
periodística, sobre corridas de toros en Tabasco].
- 1.62 __ “La espera”, *Casa del Tiempo*. Vol. 14, Nº 51, Época II,
may, 1996. pp. 28-31. [Cuento. Ejemplo de sus incursiones en
prosa].
- 1.63 __ “El nombre de una joven”, *Casa del Tiempo*. Vol. 14, Nº
51, Época II, may, 1996. p. 31. [Este poema no está incluido
en *El otoño recorre las islas*].
- 1.64 __ “Boca en el mundo”, *Casa del Tiempo*. Vol. 14, Nº 51,
Época II, may, 1996. pp. 32. [Este poema no está incluido en
El otoño recorre las islas].
- 1.65 __ “Breve antología”, *La Jornada Semanal*, Nº 307, 21
ene, 2001. p. 6.

- 1.66 __ "Poemas rescatados", *La Jornada Semanal*. N° 17, 2 jul, 1995. p. 7. [Tres poemas *no* incluidos en *El otoño recorre las islas*].

2. SEMI-DIRECTA

2.1. Antologías

- 2.1.1 **ACOSTA**, Marco Antonio, *Antología moderna de poetas tabasqueños*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 1971. [De los poemas antologados aquí, sólo "Pequeño muerto" y "Vamos a hacer azúcar con vidrios" *no* aparecen en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.2 **ARIDJIS**, Homero, *Nuevos poetas mexicanos*. *Mundo Nuevo*, N° 10, abr, 1967. pp. 28-29. [Poema "La mujer del cuadro" incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.3 **CAMPOS**, Marco Antonio, "El espejo de piedra", *Poemas sobre el movimiento estudiantil ...* (Antología). México, 1973. pp. 73-74. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 2.1.4 **CASTELLANOS**, Rosario, "Los jóvenes poetas mexicanos", *El Gallo Ilustrado*, N° 310, 2 jun, 1968. pp. 2, 3.
- 2.1.5 __ "Relación de los hechos", *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. VII. [incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.6 **ECHAVARREN**, Roberto *et al.* (comps.), *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: FCE, 1996. pp. 77-107. (Colección Tierra Firme)
- 2.1.7 **GARCÍA MORAL**, Concepción, *Antología de la poesía mexicana*, 1973. pp. 280-286. ["Poemas"]
- 2.1.8 **GARCÍA RIVAS**, Heriberto, *Historia de la literatura mexicana*. México: Manuel Porrúa, Tomo IV, 1971-1974. p. 170.
- 2.1.9 **GONZÁLEZ PAGÉS**, Andrés (comp.), *Tabasco: El meridiano de la poesía. Antología Volumen II*. Villahermosa: SECUR, 1994. pp. 199-211.
- 2.1.10 **GUTIÉRREZ VEGA**, Hugo, *Breve antología*. México: UNAM (Material de Lectura, 38.), 1978. [Incluye carta dedicatoria del compilador a José Carlos Becerra].

- 2.1.11 **HÉRNAT**, Marcel, *Actualité poétique du Mexique*, (Antología). Bruselas, Le Thyrsé, mar-abr, 1967. [Poema traducido e incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.12 **HOYOS**, Alberto, "Relación de los hechos", en *Revista de Bellas Artes*. N° 14, mar-abr, 1967. pp. 86-88.
- 2.1.13 **MONSIVÁIS**, Carlos, *Poesía Mexicana II: 1915-1979*. México: Promexa, 1979. pp. 469-488. [El poema antologado es "La Venta", incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.14 **ORTEGA**, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México: Siglo XXI, 2004. pp. 348-355. [Poemas incluidos en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.15 **PAZ**, Octavio, *Poesía en movimiento*, México: Siglo XXI, 1966. pp. 30-31, 85. [Poemas incluidos en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.16 **DEL SAZ**, Agustín, *Antología general de la poesía mexicana (siglos XVI al XX)*. Barcelona: Bruguera, 1972. [Poema seleccionado "Oscura palabra", incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.17 **SELIGSON**, Esther, "Nueva poesía mexicana". *El Urogallo*. N° 15, may-jun, 1972. pp. 13-14.

- 2.1.18 **SHELLEY**, Jaime Augusto, "Poetas (Antología)", *El Gallo Ilustrado*. N° 458, 4 abr, 1971. pp. 2-12.
- 2.1.19 **VILLELA**, Víctor, "Poesía joven de México", *Punto de Partida*. N° 11, jul-ago, 1968. pp. 61-64.
- 2.1.20 **ZAID**, Gabriel, *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI, 1971. pp. 624-630. ["La Venta", poema incluido en El otoño recorre las islas].

2.2 Correspondencia

- 2.2.1 Correspondencia. "2 cartas", *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970, pp. 2-3.
- 2.2.2 "Epistolario Familiar", *Expresión* (SECUR, Tabasco). N° 1, jul-ago, 1984. s.p. [Cartas dirigidas a su padre entre abril y diciembre de 1969].
- 2.2.3 **GUTIÉRREZ VEGA**, Hugo, "Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi", *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. p. 1.

2.2.4 __ “Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi”, *La Jornada Semanal*, N° 271, 12 may, 2000. p. 2.

2.2.5 **MELO**, Juan Vicente, “Carta imposible a José Carlos Becerra”, *Casa del Tiempo*. Vol. 14, N° 51, Época II, may, 1996. pp. 18-19. [Testimonio. Elogio fúnebre].

2.3 Entrevistas

2.3.1 **BECERRA**, José Carlos, “Diálogos con Carlos Pellicer”, *La Cultura en México*. N° 617, 5 dic, 1973. pp. VII-VIII [Incluido en *El otoño recorre las islas*, pp. 273-285].

2.3.2 **CAMPBELL**, Federico, “Entrevista con José Carlos Becerra”, *Diorama de la Cultura*, 5 nov, 1967. p. 5. [Incluida en *El otoño recorre las islas*].

2.3.3 __ *Conversaciones con escritores*, (Entrevista) México: SEP (Sepsetentas, 28), 1972. pp. 109-114. [Publicada originalmente en *Diorama de la Cultura*, 5 nov, 1967. p. 5. e incluida en *El otoño recorre las islas*].

- 2.3.4 **DÍAZ**, Berta, "Cuestionario a José Carlos Becerra", *Expresión*, N° 1, jul-ago, 1984.
- 2.3.5 **JIMÉNEZ**, Arturo, "José Carlos Becerra: una poética", *La Jornada Semanal*, N° 17, 2 jul, 1995. [Respuesta de José Carlos Becerra al cuestionario que en 1969 le formuló la periodista Berta Díaz, para la revista cubana *El caimán barbudo*].
- 2.3.6 **TERÁN**, Luis, "Con José Carlos Becerra, beca Guggenheim 1969, entrevista", *El Gallo Ilustrado*. N° 377, 14 sep, 1969. p. 2. [Breve charla sobre los planes y opiniones de Becerra en torno a su literatura].
- 2.3.7 __ "Antes de embarcar a Grecia, entrevista", *El Gallo Ilustrado*, N° 416, 14 jun, 1970. p. 1.

3. INDIRECTA

- 3.1 **ACOSTA**, Marco Antonio, "Una entrevista desconocida a Carlos Pellicer", *Revista Mexicana de Cultura*. N° 10, 12 mar, 1978. p. 5.

- 3.2 ANÓNIMO, "Poesía en Chapultepec", *El Nacional*, 13 nov, 1967.p.7.
- 3.3 ___ "En Memoria de José Carlos Becerra", *Diorama de la Cultura*, 31 may, 1970. pp. 10, 12.
- 3.4 ___ "Escaparate" (*Relación de los hechos*), *México en la Cultura*. N° 966. 24 sep, 1967. p. 6.
- 3.5 ___ "José Carlos Becerra, poeta de luz y eternidad", *Diorama de la Cultura*, 28 may, 1978. p. 5.
- 3.6 ___ "José Carlos Becerra 1937-1970. Informes estrictamente subjetivos", *El Herald Cultural*. N° 243, 5 jul, 1970. pp. 14-15.
- 3.7 ___ "Negligencia del consulado de México en Nápoles ante el caso de José Carlos Becerra", *Excelsior*, 2 jun, 1970. p. 14C.
- 3.8 ___ "Relación de los hechos", *La Cultura en México*. N° 289, 30 ago, 1967. pp. X-XI.
- 3.9 ___ "Su mesa de redacción, 5", *Diorama de la Cultura*, 9 oct, 1966. p. 4.

- 3.10 __ "Tras de un homenaje del Instituto Juárez, los restos de José Carlos Becerra serán sepultados hoy en Tabasco", *Excelsior*, 6 jun, 1970. p. 24A.
- 3.11 __ "Estrujó al mundo cultural de México la trágica muerte del poeta José Carlos Becerra", *Excelsior*, 30 may, 1970. p. 23A.
- 3.12 __ "Un viaje por la palabra: José Carlos Becerra", *Excelsior*, 28 ago, 1969. p. 27A.
- 3.13 __ "El poeta José Carlos Becerra fue recordado", *Excelsior*, 2 jun, 2000. p. 7B.
- 3.14 **ARIDJIS**, Homero, "Nuevos poetas mexicanos", *Mundo Nuevo*. N° 10, abr, 1967. pp. 21-37.
- 3.15 **ASIÁIN**, Aurelio, "José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas* (obra poética 1961-1970)", *Trophos*, N° 1, sep-oct, 1980. pp. 53-55.
- 3.16 **BAÑUELOS**, Juan, "Endimión a orillas del Adriático", *Diorama de la Cultura*, 7 jun, 1970. p. 1.
- 3.17 **BARNET**, Miguel, "José Carlos Becerra", Samuel GORDON (comp.), *Trópico de voces (Terceras Jornadas*

Internacionales Carlos Pellicer, Memoria de 1991).
Villahermosa, 1992. pp. 257-266. [Líneas temáticas en la
poesía de Becerra].

3.18 **BLANCO**, José Joaquín, "Cómo el árbol ganado por el
viento (*El otoño recorre las islas*)", *La Cultura en México*.
Nº 617, 5 dic, 1973. pp. II-VII.

3.19 __ *Crónica de la poesía mexicana*. UAS; 1979. pp. 246-
247.

3. 20 __ "Becerra, notas frente al espejo", *El Nacional*, 27 may,
1994. p. 31.

3.21 **BOLIVER REYNAUD**, Italia, *Una poética de Relación de los
hechos de José Carlos Becerra*. México: Facultad de
Filosofía y Letras, UNAM, 2003. pp. 71. [Tesina de
licenciatura].

3.22 **CABRERA JASSO**, Ciprián, "Becerra y Sabines, poesía de
los sentidos", *Casa del Tiempo*, Nº 51, Vol. 14, Época II,
may, 1966. pp. 23-25. [Lectura comparada entre Becerra y
Sabines].

3.23 **CAMACHO**, José Luis, "Sobre la interpretación poética", *El
Heraldo Cultural*. Nº 477, 29 dic, 1974. p. 8.

- 3.24 **CAMPO**, Xorge del, "Una voz larga, sonora", Samuel GORDON (comp.), *Trópico de voces (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, Memoria de 1991)*. Villahermosa, 1992. pp. 267-280. [Influencias, características líricas e ideales estéticos en la poesía de Becerra].
- 3.25 **CARRILLO ARCINIEGA**, Raúl, *El mito del héroe: Visión y misión ética del héroe en José Carlos Becerra*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1999. pp. 323. [Tesis de licenciatura].
- 3.26 ___ "La construcción del héroe en la poesía de José Carlos Becerra". *Poesía y Poética*, N° 37, primavera 2000. pp. 133-170.
- 3.27 **CERVANTES**, Francisco, "Apuntes para los paralelismos y distanciamientos de José Carlos Becerra", *Expresión* (SECUR, Tabasco). N° 1, jul-ago, 1984. s.p. [Paralelismos entre la poesía de Becerra y la de sus compañeros de generación, en especial la de Juan Manuel Torres].
- 3.28 **CERVANTES**, Raúl, "José Carlos Becerra: la premonición de la muerte en algunos de sus poemas", Samuel GORDON (comp.), *Trópico de voces (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, Memoria de 1991)*.

Villahermosa, 1992. pp. 281--94. [El tema de la muerte en la poesía de Becerra].

- 3.29 **CERVERA**, Juan, "Ha muerto un poeta: José Carlos Becerra", *El Nacional*, 3 jun, 1970. p. 5.
- 3.30 **CHARRY LARA**, Fernando, "Poemas de José Carlos Becerra", *Razón y Fábula. Revista de la Universidad de los Andes*, Bogotá. N° 11, ene-feb, 1969. pp. 128-129.
- 3.31 __ "Poemas de José Carlos Becerra", *La Cultura en México*. N° 378, 14 may, 1969. p. XIV.
- 3.32 **CIPER**, Gerardo, "Del otoño y otras estaciones (*El otoño recorre las islas*)", *El Herald Cultural*. N° 440, 14 abr, 1974. p. 8.
- 3.33 **CROSS**, Elsa, "Una estela para José Carlos Becerra", *La Jornada Semanal*, N° 307, 21 ene, 2001. p. 5.
- 3.34 **CUANDÓN ALONZO**, Ana Leonor, *La palabra y la memoria en relación de los hechos, de José Carlos Becerra*. Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa, 2002, pp. 103.

- 3.35 **CURIEL**, Fernando, "La vida propone lo que la muerte dispone" *La Onda*. N° 28, 23 dic, 1973. p. 3. [Sobre *El otoño recorre las islas*].
- 3.36 **DOMINGO-ARGÜELLES**, Juan, "Fotografía de José Carlos Becerra", *El Gallo Ilustrado*. N° 974, 15 feb, 1981. p. 10.
- 3.37 **DONOSO PAREJA**, Miguel, "Relación de los hechos", *El Día*, 22 ago, 1967. p. 9.
- 3.38 **FLORES**, Miguel Ángel, "Memento moris", *Casa del tiempo*. Vol. 14, N° 51, Época II, may, 1996. pp. 14-16. [Sobre las incursiones de Becerra en el taller literario de Juan José Arreola].
- 3.39 **FRANCO CALVO**, Enrique, "Las coincidencias de la muerte (José Carlos Becerra y Raúl Garduño)", *El Nacional*, secc. Cultura, 25 may, 1993. p. 9-10.
- 3.40 **GODOY**, Iliana, "El discurso poético en José Carlos Becerra", Samuel GORDON (comp.), *Trópico de voces (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, Memoria de 1991)*. México, 1992. pp. 295-312. [Análisis del poema "Fiestas de invierno", desde el punto de vista de la lingüística estructural].

- 3.41 **GONZÁLEZ PAGÉS**, Andrés, "José Carlos Becerra", *Tabasco: El meridiano de la poesía. Volumen II*. Villahermosa: SECUR, 1994. pp. 177-197.
- 3.42 ___ "Rey Midas de la poesía", *Casa del Tiempo*, Vol. 14, N° 51, Época II, may, 1996. pp. 20-22. [Sobre los recursos poéticos utilizados por Becerra en los poemas "Betania", "Ragtime" y "Relación de los hechos"].
- 3.43 **GONZÁLEZ ROJO**, Enrique, "La relación de los hechos de José Carlos Becerra", *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*. N° 442, 1 jul, 1970. p. 22.
- 3.44 **GORDON**, Samuel (comp.), *Trópico de voces. Memoria de 1991*. México: Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, 1992. [Dossier Becerra, pp. 239-310. Reproducido parcialmente en *Al Sur (Suplemento literario de la Verdad del Sureste)* N° 4, Villahermosa, Tab. pp. 1-6.]
- 3.45 **GUTIÉRREZ VEGA**, Hugo, "Observaciones de primavera", *Diorama de la Cultura*, 9 ene, 1972. p. 6.
- 3.46 **HOYOS**, Alberto, "José Carlos Becerra: Hombre infestado por los sueños...", *El Heraldo Cultural*. N° 80, 21 may, 1967. p. 16.

- 3.47 **HUERTA**, David, "Figuraciones de la pirámide. Una década de poemas mexicanos. 1970-1980", *Camps de L'Arpa*. Nº 74, abr, 1980. p. 14.
- 3.48 **JIMÉNEZ**, José Olivio, "Crónica de poesía, Adoum y Becerra", *Plural*. Nº 34, jul, 1974. pp. 19-25.
- 3.49 **JIMÉNEZ AGUIRRE**, Gustavo, *José Carlos Becerra: El estigma del mito*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990. [Tesis de licenciatura].
- 3.50 ___ "José Carlos Becerra: Entre dos vertientes de la poesía mexicana", *Literatura Mexicana*. Vol. VII. Nº 1, 1996. pp. 129-141. [Rasgos poéticos que Becerra comparte con la poesía del medio siglo mexicano, y con lo que se forjó en los años sesenta. Influencias de Becerra en los poetas de la siguiente década].
- 3.51 **JIMÉNEZ**, Arturo, "La poesía de Becerra alcanzó la sinceridad sin medida", *La Jornada*, 29 may, 2000. p. 3a. [Sobre lo que Hugo Gutiérrez Vega, Elsa Cross y otros mencionaron al recordar al poeta tabasqueño en el homenaje en Bellas Artes].
- 3.52 **LEIVA**, Raúl, "Poesía 1966 (*Oscura palabra*)", *México en la Cultura*. Nº 928, 1 ene, 1967. p. 6.

- 3.53 __ "Escaparate (Poesía joven de México)", *México en la Cultura*. Nº 980, 31 dic, 1967. p. 6.
- 3.54 __ "Nuevas voces poéticas, José Carlos Becerra", *México en la Cultura*. Nº 986, 11 feb, 1968. p. 3.
- 3.55 **LICONA**, Sandra, "La mañana sigue gris: se cumplen 30 años de la muerte de José Carlos Becerra", *Crónica*, 28 may, 2000. pp. 6-7b. [Nota sobre el homenaje en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, a 30 años de su muerte].
- 3.56 **LONGI**, Ana María, "José Carlos. Hijo de la misma tierra", *Excelsior*, 30 may, 2000. p. 6. [Nota sobre la evocación hecha al poeta en Bellas Artes].
- 3.57 **MARTÍ**, Agustín F., "Libros en México (*El otoño recorre las islas*)", *Revista Mexicana de Cultura*. Nº 267, 17 mar, 1974. p. 6.
- 2.58 **MARTÍNEZ RAMÍREZ**, Fernando, "José Carlos Becerra". Texto de presentación para el Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del INBA. pp. 1-10.

- 2.59 **MENDIOLA**, Víctor Manuel, "José Carlos Becerra", *La Jornada Semanal*. N° 285, 20 ago, 2000. p. 12.
- 3.60 **MENDOZA**, María Luisa, "La O por lo redondo", *El Día*, 14 nov, 1967. p. 2.
- 3.61 __ "José Carlos Becerra, mi hermagó", *Arena* N° 119, (supl. de *Excélsior*), 13 may, 2001. p. 15.
- 3.62 __ "Fin del juego", *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. p. 2.
- 3.63 __ "Fin del juego", *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. VIII.
- 3.64 __ "El hielo roto", *Plural*. N° 129, sep, 1981. p. 45.
- 3.65 **MOLINA**, Silvia, *La mañana debe seguir gris*. México: Océano, 1988. [Novela sobre los presuntos amorios de la autora con José Carlos Becerra en Londres].
- 3.66 **MONSIVÁIS**, Carlos, "Opiniones", *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. VII.
- 3.67 __ "Opiniones", *Poesía mexicana* 11, 1925-1979. p. 469.

- 3.68 **MONTES DE OCA**, Marco Antonio, "La nueva poesía mexicana", *El Día*, 15 dic, 1967. p. 9.
- 3.69 **Mora**, Manuel R., "José Carlos Becerra: Poeta intemporal", *Expresión* (SECUR, Tabasco). Nº 1, jul-ago, 1984. s.p. [Testimonio. Elogio fúnebre].
- 3.70 **NANDINO**, Elías, "Poesía (*Relación de los hechos*)", *México en la Cultura*. Nº 980, 31 dic, 1967. pp. 1-2.
- 3.71 ___ "Balance de la poesía en 1967. José Carlos Becerra (*Relación de los hechos*)", *El Gallo Ilustrado*. Nº 286, 12 dic, 1967. p. 2.
- 3.72 **OJEDA**, Jorge Arturo, "*Relación de los hechos*", *Ovaciones. Supl.* 299, 15 oct, 1967. p. 4.
- 3.73 ___ "*Relación de los hechos*", *Caminos*, INJUVE, 1972. pp.812.
- 3.74 **OSTROSKY**, Jennie, "Pellicer y Becerra: diálogo vivo de bocas muertas", *Excelsior*, 27 feb, 1981. p. 1 Cult.
- 3.75 **PACHECO**, José Emilio, "En los diez años de su muerte. Prosa en recuerdo de José Carlos Becerra", *Proceso*. Nº 185, 19 may, 1980. pp. 50-51.

- 3.76 **PAZ**, Octavio, "La poesía de José Carlos Becerra: los dedos en la llama", *Diorama de la Cultura*, 2 dic, 1973. pp. 6-7. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 3.77 ___ "Los dedos en la llama", Prólogo a *El otoño recorre las islas*. México: ERA-SEP (Lecturas mexicanas N° 19 segunda serie). 1985. pp. 13-17.
- 3.78 **PELLICER**, Carlos, "Un instante con José Carlos Becerra", *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. II.
- 3.79 ___ "Un instante con José Carlos Becerra", Prólogo a *La Venta*, ed. cit. pp. 4-5.
- 3.80 ___ "Un instante con José Carlos Becerra", *Expresión* (SECUR, Tabasco), N° 1, jul-ago, 1984. s.p. [Testimonio. Breve elogio fúnebre].
- 3.81 **PEÑA**, Ernesto de la, "José Carlos Becerra", *México en la Cultura*. N° 79, 4 abr, 1976, pp. 14-15.
- 3.82 **PEREIRA**, Angelina, "En recuerdo de José Carlos Becerra", *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. p. 3.
- 3.83 **PÉREZ**, Alberto Julián, "La poesía neo-vanguardista de José Carlos Becerra", Samuel GORDON (comp.),

- Trópico de voces (*Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, Memoria de 1991*). México, 1992. pp. 241-256. [Se hacen notar los procedimientos de la vanguardia utilizados por Becerra].
- 3.84 **PONCE**, Roberto, "A 20 años de su muerte, José Carlos Becerra", *Proceso*, 28 may, 1990. p. 12. [Comentarios de Deifilia, hermana del poeta].
- 3.85 **REDONDO**, Víctor, "José Carlos Becerra: descubrimiento reservado a la pasión", *El Suplemento Cultural*. Nº 39, 16 ene, 1983. pp. 1-3.
- 3.86 **RÍOS**, Edmundo de los, "Esta inmensa *Relación de los hechos*", *La Vida Literaria*. Nº 9, oct, 1970. pp. 20-21.
- 3.87 **RUIZ ABREU**, Álvaro, "La ebriedad de la luz", *La Jornada Semanal*. Nº 17, 2 jul, 1995. p. 6. [Fragmento del ensayo biográfico sobre José Carlos Becerra].
- 3.88 ___ "José Carlos Becerra: el poeta reencarnado", *Casa del tiempo*, Nº 51, Vol. 14, Época II, may, 1996. pp. 10. [Breve nota biográfica e introducción a la serie de artículos sobre Becerra aparecidos en la revista citada].

- 3.89 __ *La ceiba en llamas, (Vida y obra de José Carlos Becerra)*. México: Cal y Arena, Libros de la Condesa, 1996. pp. 360. [Biografía novelada].
- 3.90 __ "Encenderé la lámpara de los sueños", *Casa del tiempo*, N° 51, Vol. 14, Época II, may, 1996. pp. 11-13. [Apuntes sobre los inicios literarios de José Carlos Becerra y contenido en el libro *La ceiba en llamas*].
- 3.91 __ "José Carlos Becerra. Poesía del instante perdido". *Etcétera*, N° 383, may, 2000, pp.
- 3.92 **SAMPERIO**, Guillermo, "José Carlos Becerra: o la sombra delirante", *Macuilí* (Gaceta de Literatura y Arte. Casa de la Cultura de Tabasco). N° 3, ago, 2000. pp. 1-3. [Conferencia leída en el homenaje a José Carlos Becerra, realizado el 11 de diciembre en la Casa de la Cultura de Tabasco en la Ciudad de México].
3. 93 **TOLEDO**, Alejandro, "Batman, el caballero nocturno", *Casa del tiempo*. N° 69, noviembre, 1997. pp. 64-65.
- 3.94 **TORRE**, Gerardo de la, "En memoria de José Carlos Becerra", *Revista Mexicana de Cultura*. N° 9, jun 21, 1970. s. p.

- 3.95 **VALERO RECIO VARGAS**, Angélica, *La muerte como retórica y premonición en una breve muestra poética de José Carlos Becerra y Raúl Garduño Acercamiento estilístico*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996. [Tesis de Licenciatura].
- 3.96 **VALLARINO**, Roberto, "En La Casa del Lago. Betania, espectáculo poético" en *Gaceta UNAM*. N° 228, 16 abr, 1979. p. 28.
- 3.97 __ "José Carlos Becerra y la obra inconclusa", *Uno más uno*, 23 may, 1980. p. 21.
- 3.98 __ "José Carlos Becerra, ejemplo de voluntad estilística y conceptual", *Uno más uno*, 24 mar, 1979. p. 22.
- 3.99 __ "José Carlos Becerra y la obra inconclusa (I)", *Uno más uno*, 21 may, 1980. p. 16.
- 3.100 __ "José Carlos Becerra y la obra inconclusa (II)", *Uno más uno*, 22 may, 1980. p. 18.
- 3.101 **VALLE**, Mario del, "José Carlos Becerra: El reposo del guerrero", *El Día*, 4 jun, 1970. p. 13.

- 3.102 __ "En memoria de José Carlos Becerra", *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 19-170. pp. I-VIII.
- 3.103 **VARGAS LLOSA**, Mario, "Sobre José Carlos Becerra", *La Cultura en México*. N 2 440, 15 jul, 1970. p. VII.
- 3.104 **VARIOS**, "Comentarios a la poesía de José Carlos Becerra", *Revista de la UNAM*. N° 9, may, 1970. pp. 1-3.
- 3.105 __ "In Memoriam", *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. pp. 1-3.
- 3.106 __ *Diccionario de escritores mexicanos*. México: UNAM, tomo 1988. pp. 162-164.
- 3.107 __ "A la memoria de José Carlos Becerra", *Revista Mexicana de Cultura*. N° 73, 21 jun, 1970. pp. 1-2.
- 3.108 **VERDUCHI**, Enzia, "Bitácora de ciertas islas", *Casa del Tiempo*, N° 51, Vol. 14, Época II, may, 1996. pp. 17-19. [Recuerdo de cómo se acercó a la poesía de Becerra].
- 3.109 **VILALTA**, Maruxa, "Teatro. *Betania*: empresa de poetas", *Excelsior*, 11 mar, 1979. p. 4.

- 3.110 **VILCHIS**, Abrahám, "Para pasar la noche en un espejo".
Casa del Tiempo. México: UAM, N° 77-78, jul-ago, 1998.
- 3.111 **VILLELA**, Víctor, "Breviario informativo comentado.
Informes estrictamente subjetivos", *El Heraldo Cultural*.
N° 268, 27 dic, 1970. pp. 6-7.
- 3.112 __ "Intento de acercamiento. La decepción de la cultura
en la poesía de José Carlos Becerra", *El Heraldo
Cultural*. N° 284, 18 abr, 1971. pp. 5-8.
- 3.113 **WONG**, Óscar, "Los símbolos en José Carlos Becerra",
Eso que llamamos poesía. Casa de la Cultura del
Estado de México, 1974. pp. 36-39.
- 3.114 **XIRAU**, Ramón, "Opiniones", *La Cultura en México*. N°
436, 17 jun, 1970. p. VIII.
- 3.115 __ "Mito y poesía", México: UNAM, 1973. pp. 153-154.
- 3.116 **ZAID**, Gabriel, "*Relación de los hechos*", *La Cultura en
México*. N° 436, 17 jun, 1970. pp. V-VII.
- 3.117 __ y José Emilio Pacheco, "José Carlos Becerra", *La
Cultura en México*. N° 441, 22 jul, 1970. p. XV.

3.118 ZEA, Alejandra, "Betania", *La Cabra*. N° 26, mar, 1979. p. 12.

3.119 Zendejas, Francisco, "Yet... (*Relación de los hechos*)", *Excelsior*, 14 sep, 1967. pp. 1, 8.

4 ACERCA DE LA FUENTES

4.1 ANÓNIMO, *Poema de Gilgamesh*. México: Ramón Llaca, 1996.

4.2 ABBAGNANO, Nicola, *Diccionario de filosofía*. México: FCE, 1996.

4.3 ALATORRE, Antonio, *Los 1,001 años de la lengua española*. México: FCE, 1995. (Tezontle)

4.4 ALVAR, Manuel, *Antigua poesía española Lírica y Narrativa*. México: Porrúa, 1991. (Sepan Cuantos 151)

4.5 AUMONT, J. et al., *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1983. (Paidós/Comunicación 17)

- 4.6 **BACHELARD**, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE, 1958. (Breviarios 139)
- 4.7 __ *El agua y lo sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE, 1997. (Breviarios 279)
- 4.8 __ *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 2000. (Breviarios 330)
- 4.9 **BATAILLE**, Georges, *El Erotismo*. México: Tusquets, 1997. (Ensayo)
- 4.10 **BELL**, Julian, *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2001. (Círculo de lectores)
- 4.11 **BERISTÁIN**, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1997.
- 4.12 **BERMAN**, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno, 2001. (Teoría)
- 4.13 **BORGES**, Jorge Luis, *Siete noches*. México: FCE, 1993. (Tierra Firme)

- 4.14 **BROOKS**, Cleanth and Robert **PEN WARREN**, *Understanding Poetry*. Orlando: HBJ, 1978.
- 4.15 **CAILLOIS**, Roger, *El hombre y lo sagrado*. México: FCE, 1996. (Sección de obras de Sociología)
- 4.16 **COHEN**, Jean, *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1984. (Biblioteca Románica Hispánica)
4. 17 **DAVIDOF**, Linda L., *Introducción a la psicología*. México: McGraw-Hill, 1984.
- 4.18 **Eco**, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1997. (Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo 6)
- 4.19 **ELIOT**, T. S., *Cuatro cuartetos*. México: Rei, 1991. (Letras universales)
- 4.20 **EIADE**, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1994. (Nueva serie 21)
- 4.21 **FERNÁNDEZ MORENO**, César, *Introducción a la poesía*. México: FCE, 1962. (Colección Popular 30)

- 4.22 **GADAMER**, Hans-Georg, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993. (Hermeneia 7)
- 4.23 **FREUD**, Sigmund, *Introducción al psicoanálisis*. Madrid: Alianza, 2000. pp. 530. (Biblioteca de autor 0637)
- 4.24 **GUILLON BARRETT**, Yvonne, *Versificación española*. México: Compañía General de Ediciones, 1976. (Ideas, Letras y Vida)
- 4.25 **HEIDEGGER**, Martín, *Arte y poesía*. México: FCE, 1992. (Breviarios 229)
- 4.26 **HOFMANN**, Werner, *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas*. Barcelona: Península, 1995. (Historia, Ciencia, Sociedad 228)
- 4.27 **JAIMES FREYRE**, Ricardo, *Poemas; leyes de versificación castellana*. México: Aguilar, 1974.
- 4.28 **JAKOBSON**, Roman, *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Cátedra, 1988.

- 4.29 **JUNG**, Carl Gustav, *La simbología del espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*. México: FCE, 1998. (Biblioteca de Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis)
- 4.30 **KAYSER**, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1992. (Biblioteca Románica Hispánica)
- 4.31 **LAKOF**, George y Mark **JOHNSON**, *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1986. (Teorema)
- 4.32 **LÓPEZ ESTRADA**, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1987.
- 4.33 **MICHEL**, Mario de, *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza, 2000. (El libro universitario 076)
- 4.34 **MERLEAU-PONTY**, Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 2000. (Historia, Ciencia, Sociedad 121)
- 4.35 **MORRIS**, Charles G. y Albert A. **MAISTO**, *Psicología*. México: Pearsons Educación, 2001.
- 4.36 **OVIDIO**, *Metamorfosis*. México: Dirección General de Publicaciones de la SEP, 1985. (Cien del Mundo)

- 4.37 **PAZ**, Octavio, *El arco y la lira*, novena reimpression de la tercera edicion. México: FCE, 1993. pp. 305. (Lengua y estudios literarios)
- 4.38 __ *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, segunda reimpression. México: Seix Barral, 1998. pp. 139. (Biblioteca Breve)
- 4.39 __ *La llama doble. Amor y erotismo*, décima tercera reimpression. México: Seix Barral, 1998. pp. 223. (Biblioteca Breve)
- 4.40 __ *La casa de la presencia. Poesía e historia* tercera reimpression. México: FCE, 1999. pp. 614. (Obras Completas Vol. I)
- 4.41 **POUND**, Ezra, *El Arte de la Poesía*. México: Joaquín Mortiz, 1970.
4. 42 **PROUST**, Marcel, *En busca del tiempo perdido, 1 Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza, 2000. (Biblioteca de autor 0570)
- 4.43 **RAYMOND**, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, (traducción Juan José Domenchina, segunda reimpression). México: FCE, 1996. pp. 340. (Lengua y estudios literarios)

- 4.44 **RUSO**, Eduardo A., *Diccionario de cine. Estética, crítica, historia*. Buenos Aires: Paidós, 1998
- 4.45 **SAUSSURE**, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*. México: Fontamara, 1994.
- 4.46 **SCHOPENHAUER**, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa, 1998. (Sepan Cuantos 419)
- 4.47 **STEINER**, Georges, *Presencias reales. ¿Hay algo 'en' lo que decimos?* Barcelona: Destino, 2001. (Áncora y Delfín 925)
- 4.48 __ *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid: Norma, 1997. (Vital)
- 4.49 __ *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2002. (Biblioteca de Ensayo)
- 4.50. *Traducción del Nuevo Mundo de las Santas Escrituras*. New York: Watch Tower Bible and Tract Society of New York, 1979.

- 4.51 **TORRI**, Julio, *La literatura española*. México: FCE, 1964.
(Breviarios 56)
- 4.52 **VALÉRY**, Paul, *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor Dis.,
1998. (La balsa de la Medusa 39)
- 4.53 **VALLEJO**, Fernando, *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: FCE, 1983. (Lengua y estudios literarios)
- 4.54 **WARREN**, Howard C. *Diccionario de psicología*. México: FCE, 1993.
- 4.55 **WELLEK**, René y Austin **WARREN**. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos 1993. (Biblioteca Románica Hispánica)