

La Actitud ante el Mundo del Lenguaje en Dos Poemarios de José Carlos Becerra: “LOS MUELLES” y “RELACIÓN DE LOS HECHOS”

Mariana Estrada Gaytán
Universidad de Guanajuato
mariana_estrada5@hotmail.com

Resumen

La presente investigación toma como punto de partida la identificación de dos estancias que dan materia de construcción al pensamiento reflexivo de José Carlos Becerra en torno a la palabra poética: la primera, el espacio del olvido; el segundo, el espacio de la memoria, de la reconstrucción de los hechos olvidados. Entre ambos estadios se busca entablar una relación respecto al papel que desempeñan tanto el silencio literario como la palabra escrita, para así reflexionar sobre la manera en que éstos últimos se configuran como entidades que llegan a develar la experiencia del pensamiento del autor. Para ello, se traza una isoglosa con el fin de analizar con especial énfasis dos de los poemarios de Becerra: Los muelles y Relación de los hechos.

Palabras clave: silencio, palabra, memoria del olvido, experiencia poética.

Todo poema tiene dentro de sí un desarrollo dinámico y en él se entablan una variedad de momentos que lo constituyen poéticamente. Dice José Gorostiza en sus “Notas sobre poesía”:

Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación. El poeta ha de medir de antemano la parábola que corresponde a la potencia del proyectil; pero en este método, las posibilidades de crecimiento resultan inagotables y el poema puede prolongarse indefinidamente, ya sea por acumulación o porque se establece un círculo vicioso. (Gorostiza 17)

Y dentro de su tarea en medir las proporciones de su proyectil, el poeta pone de manifiesto todos los momentos que lo llevan a construir un poema. Estos momentos son espejo de su sentido reflexivo en torno al hacer poético, a su hacer escritural en un gesto que se transforma de pronto en la imagen de la literatura que se mira a sí misma y habla de sí. Tanto en *Relación de los hechos* –libro publicado en 1967– como en *Los muelles* –obra compuesta por poemas escritos desde 1964 hasta 1967 que vieron por primera vez la luz en la revista *Cuadernos del viento*– (ambos poemarios publicados en vida, por el autor)¹, dichos momentos se hacen presentes.

Si optamos por una visión sistemática, podríamos identificar en la mayoría de los poemas de Becerra varios momentos que se encaminan justo hacia el cauce que pone en relación los hechos: el primer momento es el del olvido y el momento que el poeta ha de cantar a través de un orbe configurado entre la noche, lo que duerme, lo apagado; el segundo momento (y que parece ser el de mayor incidencia) es el momento para resucitar todo lo olvidado, para renombrar la materia. En éste, la noche –más que hacerse presente– se dispone sobre la mesa ante una posible revelación, mientras que el día (la tarde, en algunos poemas) se vuelve el terreno de la memoria.

1. El silencio: camino hacia el olvido donde hay memoria

En la obra de Becerra, el silencio se presenta (en su latencia persistente) en un instante ante el olvido. El silencio es un momento² que precede a la acción de memorar (y reconstruir) alguna experiencia que se vuelve tangible gracias a la palabra. Veamos cómo se desenvuelve éste en algunos poemas:

En el poemario *Los muelles*, el silencio está entretejido con la noche («el poderío de lo que duerme») y al mismo tiempo con el olvido. Tan sólo el primer poema que abre esta obra hace una declaración de los motivos y los ejes por los que se ha de mover gran parte de la obra

¹ Hay que reparar en que frente a *La Venta*, *Fiestas de invierno* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, los dos poemarios arriba señalados, fueron publicados en vida del autor (junto con *Oscura palabra*). Esta nota resulta importante, ya que es una declaración de que en toda la formación (y por tanto, en la disposición, orden y estructuración de los poemas en «Relación de los hechos» y en «Los muelles»), se encuentra detrás de sí el sentido crítico de José Carlos Becerra; aspecto que funge, de algún modo, como un suplemento de apoyo ante la noción “trasparente” del autor frente a la palabra. Esto a sabiendas de que no se puede analizar del mismo modo una obra póstuma que un poemario cuidado por el autor. Relativo a este asunto, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid (escritores que preparan la única obra cabal que se tiene del autor, publicada en 1985 por ediciones ERA) declaran que tuvieron que recurrir a su propio criterio selectivo al preparar los poemarios que no fueron publicados en vida: “José Carlos Becerra 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, aunque al precio de omitir páginas que nos gustaría haber incluido.” (en Becerra 26).

del poeta. En “Blues” se presentan los siguientes versos: “El aire es una mano que está hojeando mi frente. / Mi frente donde la luna es una inscripción, / una voz esculpiendo su olvido” (37), y más adelante: “Labios sobrecogidos de olvido, / pulsaciones de un oleaje de mar ya retirándose, / ruido de nubes que el otoño piensa” (37). Estas líneas ponen sobre un mismo sendero semántico los elementos noche-olvido-silencio; por otro lado, nos hacen pensar en el vínculo de otros elementos que parecerían opuestos: día-memoria-palabra. En suma, la voz termina diciendo en este poema: “Espero una carta todavía no escrita / donde el olvido me nombre su heredero”. Este no decir (escrito) se traduce en silencio, y éste se enlaza a la par con una voz que se edifica en olvido; con un no decir que trae consigo una intención detrás.

Por otro lado, en “Cosas dispuestas” (otro de los textos del poemario *Los muelles*), el silencio se relaciona con la noción de la palabra envuelta precisamente en silencio. Los versos de Becerra dictan lo siguiente:

Cada palabra te revelará la otra palabra,
el silencio que vas conociendo, el silencio
transparente de los amantes,
el silencio que se parece al calor de mi
mano posada en tu cuerpo
el silencio donde mis besos sacuden la

estatura que vacila dentro de tu alma.

Pero cada silencio nos llevará a la palabra
que nos refleja,

pero cada palabra es el otro reflejo [...] (54-55)

El silencio aquí, más que evocado en el orbe del olvido, se encamina ya para entablar su estrecho vínculo con la palabra. En los versos inicialmente el silencio se identifica con aquello suscitado en torno al espacio consagrado donde han de encontrarse los amantes, con aquello que, por consagrado, quizá no se puede enunciar. Bajo estos términos, el sujeto lírico le habla a un “tú” para decirle que el silencio –en su potencialidad– los envolverá en una misma atmósfera donde el sujeto lírico está plenamente presente. En este primer instante, el silencio proviene de la palabra: “Cada palabra revelará [...] el silencio que vas conociendo”.

Después, una expresión adversativa marca el giro circular entre el devenir del silencio. En los últimos dos versos aquí citados, el silencio conduce a la palabra reveladora de otro espejo, de los dos seres autocontemplándose gracias a “la memoria y a su variado espejo”, como diría Elena Garro³.

En primera instancia podría parecer que el alcance del silencio se disocia en dos, sin embargo, todo él se ve envuelto en una misma consistencia: la palabra poética. El silencio se

² El silencio se toma bajo el término «momento», debido a la hipótesis que aquí se tiene sobre la concepción de Becerra ante el silencio, hipótesis sobre la que se trabaja a lo largo de esta investigación. Uno de los versos más incidentes para hacer uso de este término se ubica en la segunda sección del poema “Los muelles”, el cual dice: “Pongan el oído en la corriente del pecho, / en el borde extasiado del acero, en el brazo del árbol dormido, / y escucharán ese silencio que ningún rayo de amor dora, / ese momento donde la invención de la noche se arranca la máscara” (Ibid. 44).

³ Esta noción entra en consonancia con la acepción simbólica que se expresa en el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot acerca del espejo: éste, al ser un símbolo de la imaginación capacitada para reproducir los reflejos del mundo, y al encontrarse relacionado con el pensamiento como “órgano de autocontemplación” y reflejo del universo, “sirve entonces para suscitar apariciones [...] o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía” (en Cirlot 194-195). A esto, cabe sumar que para Loeffler, “los espejos son símbolos mágicos de la memoria inconsciente” (Ibid. 195). Así pues, el verso “la palabra que nos refleja” puede articularse en múltiples sentidos que conducen a una misma dirección: hacia la memoria, al reencuentro con el instante pasado y a la autocontemplación de lo que pudo haberse perdido.

desenvuelve en un gesto de autocontemplación, de desenvolvimiento; éste –dice Ignacio Ruiz Pérez en *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*– se convierte en el medio de comunicación “transparente” que refleja y une a los amantes; los términos opuestos (luz/oscuridad, silencio/palabra) se complementan y crean una unidad cuya base es la palabra como continente natural –reflejo– del mundo sensible (28).

En “La otra orilla” (un poema del primer apartado de *Relación de los hechos*), la voz poética declara haber caído en las trampas del olvido mediante una canción no recordada, y habla del silencio como un rumor, como un espejo que ayuda a reconocerse a sí, y a reconocer precisamente que existió algo olvidado:

He querido recordar aquella canción, [...]

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. [...]

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. (79-80)

Esto nos lleva al tópico filosófico ineludible: la tensión presencia-ausencia, la ausencia por la presencia. El silencio se postra aquí como el olvido, pero al enunciar que algo ha sido olvidado (la canción), el silencio adquiere forma (mediante el “rumor de esas hojas” que son quizá ya una orientación hacia la palabra escrita); a la vez, el silencio se reconoce como la vía que atisba en una manera de autocontemplarse (ya en el terreno del olvido, ya en el umbral hacia lo que se desea cantar, que es pues, tierra de la palabra en busca de la emulación).

Lo que en otro tiempo cayó en olvido, con el silencio –como un momento que acontece primero, previo a la memoria– las cosas se vuelven sucesos resucitados que han de dar vida a algún gesto revelador. De esta manera se puede concebir cómo el silencio sostiene una cercanía con la palabra, ya que en consonancia con las ideas de George Steiner acerca del silencio, ambas entidades, silencio y palabra, albergan el lenguaje interior de la poesía, ese *lenguaje segundo*⁴ que Michael Foucault denomina a propósito del acercamiento hacia un contenido oculto que ha de ser revelado. ¿Pero cómo se encamina el poeta hacia ese gesto revelador? A través de la palabra, de la palabra que se posiciona ante el olvido. Esta es la facultad del poeta: “[...] porque el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras [...] el vidente, el profeta, los hombres en quienes el lenguaje es una vicisitud extrema, son capaces de ver más allá, de hacer de la palabra algo que se prolonga allende la muerte” (Steiner 39).

⁴El término de *lenguaje segundo* es traído aquí bajo lo expresado por Michael Foucault en *Las palabras* y las cosas, quien dice: “La literatura [...] no ha dejado de aproximarse desde Mallarmé a lo que el lenguaje es en su ser mismo y solicita en consecuencia un lenguaje segundo que no se produzca ya como crítica [análisis de una forma visible] sino como comentario [descubrimiento de un contenido oculto]” (en Valente 979). Vinculado a este *lenguaje segundo* y al sentido oculto, las nociones de Steiner se ponen en sintonía: “Desde la poesía latina medieval hasta Mallarmé y los simbolistas rusos, se halla con frecuencia el tema de las necesarias limitaciones de la palabra humana” (en Steiner 40).

La noche, que en otro momento (en el momento del olvido) se entretejía con “el poderío de lo que duerme” o con la materia infértil, se vuelve posteriormente un tiempo de incendio, un tiempo de revelación. Entonces, dicen los versos que conforman el poema “Adiestramiento”: “la palabra [está] inclinada hacia la noche como un cuerpo desnudo a su alma” (74, el corchete es mío).

En la noción que atraviesa a la obra se encuentra el silencio como un ente intencionado (podríamos decir que también necesario) para caminar hacia ese punto que Ruíz Pérez reconoce como “medio de comunicación *“transparente”* y que igualmente es para Steiner el ente más cercano a ese “ser hablado por la palabra misma”.

2. De la concepción de las palabras

Al pensar en la experiencia (como una serie de sucesos) que se desprende gracias al yo poético de cada poema, indudablemente reconocemos que hay una relación entre el sujeto y el entorno que rememora: es a través de la evocación de la mujer, de los amantes, de la madre, que el canto nada en su sustancia. Para Becerra, la materia de Mnemósine es fundamental, pues es a través de ella que se exploran las experiencias.⁵

En “Ritmo de viaje”, por ejemplo, el sujeto poético se arroja a la imaginación, y al hacerlo, recrea y funda de esta manera el periplo hacia el cuerpo femenino: “Este cuerpo que yo acaricio lentamente extendiendo la noche, / este cuerpo donde yo he penetrado en mi propia distancia, / en mi sofocamiento de sombra [...]

Este cuerpo conmigo se traspone, se vence.” (Becerra, 53). En la recreación está la unión de los amantes que se consagran en el acto erótico, está a la vez, el sujeto poético que se consagra en esa experiencia.

Retomando el fragmento de “La otra orilla” referido en la sección anterior, la canción no recordada va de la mano con el deseo de evocación. El primer verso lo declara: “He querido recordar aquella canción”; aquella canción olvidada que ha de llevar a las experiencias donde el parque y los almendros, el río, la torre de la iglesia, la ciudad de la infancia y los juegos olvidados. ¿Cómo es que el poeta ha de llegar a encontrarse con eso que fue abandonado por la memoria? Más adelante, en la primera sección del mismo poema previamente referido, una estrofa abre el telón a la palabra como el conducto que lleva a la rememoración, a la recreación de todas esas imágenes, y por tanto, que conduce hacia la experiencia con el entorno, con lo Otro con lo que el yo lírico anteriormente –por el olvido– estuvo en discontinuidad⁶. Los versos son los siguientes: “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” (79-80).

Están pues, las palabras que declararan una imagen, un pasaje que es traducido en experiencia recordada, reconstruida. Ciertamente, lo Otro, el entorno –el cuerpo acariciado, los almendros, la torre de la iglesia–, adquiere sentido a través del encuentro con un yo que lo reconoce (y viceversa); pareciera que a través de la palabra (envuelta en la dimensión imaginativa), el Otro pasa de ser una pura abstracción, para volverse ente que adquiere cercanía.

⁵. Esto, considerando una de las perspectivas filosóficas sostenidas desde Hume hasta Russell acerca de la memoria como un estado del recuerdo: “Se debe distinguir, además, entre estados de la memoria [...] Un estado de memoria suele ser visto como la disposición a presentar un cierto recuerdo cuando se produce un estímulo adecuado [...] los recuerdos son imágenes de experiencias pasadas (las cuales poseen una cualidad especial que las identifica como imágenes de la memoria) de tal modo que la memoria de los hechos se puede considerar hecha de esta memoria de imágenes” (Audi 659), donde las imágenes son una recreación. En estos términos, el acto de memorar se toma aquí por invención de imágenes poéticas fundadas por el escritor.

Recuperando los versos de “Cosas dispuestas”, podemos ver cómo la palabra se anuncia en su tarea: “Cada palabra es un sitio para mirarte, / cada palabra es una boca para acércame a ti, / el otro modo de tomarte por la cintura o por el mundo” (54). El poema comienza con la aseveración –eco firme– de la voz poética sobre la importancia que tiene la palabra ante eso otro amado. Luego reconoce que hay un poder en cada palabra *dispuesta*: “Cada palabra es una lámpara encendida / para verte cuando tú no estás” (54), para finalmente plantear el puente de la trascendencia que ha de edificar la palabra poética: “[...] pero cada palabra es el otro reflejo, / el otro modo de tomarte por la cintura o por el sueño, / por la noche que velan tus fantasmas. / Así sostendré algo tuyo en el mundo, / así cada palabra quedará marcada para siempre.” (55).

Entonces cabe así concebir el “otro reflejo”. El resultado de esos reflejos mutuos entre el ser-entorno que se toman por correspondencia, es la experiencia misma creada a través del sujeto poético que es quien enuncia y da vida a la palabra. La palabra se vuelve pues, el medio para asir la materia, ya que es el conducto del sujeto poético para congelar al Otro e intentar así romper con esa discontinuidad, tratando de asir la experiencia aflorada por esa relación con su entorno. La apelación imaginativa de una escena evocada, conducen a lo que pareciera ser el único medio que el poeta tiene para acudir a la aventura de la invención que es materia de la palabra poética.

Igualmente, en *Relación de los hechos*, el texto “Causas nocturnas” desdobra con suma claridad la inclinación por recrear mediante la palabra esperada. Primero hay una interrogante sobre dónde encontrar lo deseado, el amor: “¿En qué rumor de hoteles [...] / se perdían los pasos de tu corazón, *el instante probable*, / aquello que los cuerpos memorizan cuando la sangre intenta el ritmo del infinito?” (94). La voz alude también al pensamiento del pasado, que al mencionarlo se traslada hacia el presente: “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” (94). Luego viene una declaración de lo que asaltaba las noches del sujeto lírico:

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. (95)

⁶.El término de *discontinuidad* es remitido aquí desde la perspectiva de George Bataille, quien manifiesta en *El erotismo*, que entre un ser y otro hay un abismo, una discontinuidad, en tanto que cada ser es diferente del resto: los acontecimientos de alguien pueden ser de interés para el resto, pero sólo él mismo (un yo) es quien directamente está interesado e involucrado en sus propias experiencias (en Bataille 9). En adición, se plantea aquí esa discontinuidad formada entre el ser-entorno en consonancia con las ideas de Ignacio Ruíz Pérez, quien identifica la consagración ser-Otro como la “Unidad” que se consume a través de la rememoración (en este caso de un cuerpo-otro que corresponde a la amada): “El desnudo es lucidez pura y auténtica luz, es decir, potencia creadora y *voluntad* imaginativa: el cuerpo despierta la imaginación del yo y el acoplamiento físico subvierte la discontinuidad porque al entrar en contacto con el Otro el ser deja de estar escindido, vuelve a la unidad primera y recupera su estado de gracia” (en Ruíz Pérez 24).

De este modo, este aspecto de la discontinuidad ayuda a plantear un asunto que será desarrollado más adelante, en el que se concibe que hay un encuentro entre el ser-entorno en la obra de Becerra gracias a la rememoración, a la recreación que puede lograrse únicamente mediante la palabra poética

En este salto adversativo, está otra vez la inclinación del encuentro por alcanzar aquel *instante probable* que es el encuentro con la amada. En la primera estrofa arriba citada hay una consciencia de la barrera imposible a romper con la palabra. En la estrofa precedente, hay una vuelta a la palabra -ya por ser única vía- como alcance gracias a la memoria inventiva.

Así pues, aquella serie de elementos mencionados en el apartado anterior (día-memoria-palabra) acaecen en lo que aquí se identifica como un segundo momento respecto a lo que podría configurar la noción de Becerra frente al mundo del lenguaje. En el poema “Temblorosa avanza siempre”, pareciera que en un gesto, la voz lírica se dirige a la palabra poética:

Porque tú eres puente, porque tú eres el
rumor de las aguas;

ansiada buscadora de aquello que el deseo levanta,

eres el refuerzo con que amanece,

eres la luz del mar entregada a su

propia creación,

absorta en el eco de su belleza. [...]

En ti están todos los sitios del recuerdo,
los túneles donde la memoria [se debate
atrapada [...]

y eres la playa donde el mar se hiere

las manos

por asirse a la tierra. (55)

En comparación con la atmósfera semántica del silencio, la palabra aquí se relaciona con el día, con lo luminoso, y por lo tanto, se relaciona simbólicamente con un camino hacia un encuentro; la palabra se plantea como puente: es un instrumento mediante el cual es posible nombrarlo todo y por ende, es una puerta de acceso al mundo porque es a través de ella que se puede recurrir a la experiencia que “el deseo levanta”. También, la palabra conduce al acto

de la rememoración en su vasta infinitud: es el espacio donde el mar (lo infinito) busca asirse hasta el momento que se ha planteado (quizá tangiblemente y en un orden) en su finitud.

3. Búsqueda incesante del decir: un nado entre la imprecisión y la precisión

En la edición del libro *El otoño recorre las Islas* preparada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, se expresa en una sección de notas sobre la edición lo siguiente: “Curiosamente, José Carlos no eliminaba: mejoraba por sustitución y adición. Con frecuencia, reemplazando con algo más específico; para citar un ejemplo: *jabalí en vez de animal* [...]”. Este apunte por parte de los editores, nos lleva de la mano a enlazar una serie de elementos compositivos relacionados con la noción de la experiencia poética tendida ante la palabra-puente. Podríamos pensar en primera instancia en el ritmo alargado que suscitan -sobre todo- los versos de “Oscura palabra”; en el planteamiento de versículos; en las aliteraciones a las que el poeta constantemente recurre. ¿No parece que detrás de todo esto hay un estado deseoso que mueve a la voz poética al intento por alcanzar algo inalcanzable?

Al caminar por muchos poemas que contienen expresamente el lenguaje como motivo del texto, no podemos no advertir cómo se alberga una incertidumbre. Pensemos tan sólo en las preguntas encontradas en la mayoría de los poemas. Estos erotemas son planteados con generalidad casi después de que la voz ha cantado ya más de la mitad del poema; después de que ha creado una atmósfera, de que ha presentado un motivo y a los sujetos “actantes”. Cuando el lector, cuando el sujeto lírico, comienzan a contextualizarse a través de un tejido formado por un par de aseveraciones, llega la interrogación retórica. Entonces preguntas como “¿qué decimos que decimos?, ¿acaso aquello que no decimos /

porque no lo sabemos o porque lo sabemos demasiado?" (59); ¿Quién me pone en los labios / color de palabras donde se siente el peso de la noche?" (39); "Te hablo. / ¿Desde qué palabra redescubrir tus labios, / oír tu pecho que el mar camina profundamente?" (48); entran para disolver lo que se tenía por sentado: todo lo relativo a las palabras leídas o enunciadas.

Al volver los ojos a "La otra orilla", el silencio se evoca y la palabra poética como vía de ruptura hacia el olvido también se hace presente, pero un tambaleo que el sujeto poético siente ante la expresión de la palabra termina por imperar el poema hasta el último de los versos. En el serpenteo, en la primera sección del poema, la voz se ubica diciendo: "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 muerta" (80). He aquí la palabra que se levanta en un impulso y desciende con el mismo vuelo. Más adelante, una misma inquietud asalta a la voz: "Yo iba a decir algo; cogí la pluma para eso, cogí mi alma para eso; / ¿qué iba a decir?" (81). Y la misma materia impera en una indecisión en el segundo apartado del texto en donde se presenta nuevamente un mismo trazo dicotómico luz/sombra, día/noche, memoria/olvido: "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?" (81); hay una indecisión que termina por formular una pregunta hacia el último aliento del poema:

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. (82)

Este cierre declara una oscilación entre el decir y el no decir: el poeta entre la palabra y el silencio. Una orilla (la escindida en los versos) refiere a las imágenes resguardadas en el olvido que no son nunca recuperadas. Por su parte, la orilla por la que el poeta se pregunta refiere, sin duda, a la que permite enunciar los hechos del pasado, porque al mirarlos, son recuperados -resonancia de la memoria contenida en el olvido-. Entonces, al enunciar eso olvidado, se conoce ya el camino trazado hacia la palabra, pero nuevamente, en el paso hacia la última estrofa, ésta cae en su noción impalpable.

La incertidumbre por el andar de las palabras también se expresa de otras maneras en *Los muelles*. Apenas la voz comienza a alzarse y ya en el segundo poema "Basta cerrar los labios", se advierte un dejo de no seguridad a través del marcador oracional con el que inicia la estrofa: "A veces hay algo en las palabras que se dicen, / en aquellas que llevan del labio ansiosa vida, / aquellas que sollozan el paisaje / y respiran la cal de otra garganta; / que es como ponerse de codos a pensar sobre el perfil de una tristeza antigua." (39). A pesar de reconocer que la palabra puede evocar lo pasado, lo marchito o lo vívido, hay una consciencia detrás del "a veces".

Aunado a esto, podemos advertir que por un lado los versículos -esos versos que carecen de un número fijo de sílabas y de rima- afloran un ritmo alargado que se rompe con la inserción de versos cortos, "como si la intención del poeta fuese que el lector aprehendiera cada palabra no como un lamento, sino como una exacta confesión del estado del alma del yo lírico" (García 99). Al mismo tiempo, los versículos de Becerra denotan dentro de su disposición, un sentido de contención, como si la palabra poética estuviera tratando de retenerse hasta su punto más álgido respecto a su propio potencial. Su lenguaje poético, dice Elsa Cross, "[...] ya apuntaba en dirección a un verso más cortado y nervioso, como sugería Paz⁷. Sin duda hay un exceso, no ríos sino cataratas verbales en los poemas de José Carlos. No me imagino cómo se habría podido domar esa abundancia,

cortar los versos sin mutilar la necesidad misma de su impulso." (Cross 216). Y en este impulso está la trayectoria del proyectil por la que Gorostiza apela, trayectoria que se vuelve desmedida ante las posibilidades de crecimiento que responden a la prolongación indefinida de los versos, a las constantes figura de acumulación. ¿Es que la palabra está tensándose bajo la mira de aprehender lo inabarcable?

Pareciera que el poeta se encuentra a caballo en una búsqueda de algo que podría sólo ser encontrado por la palabra poética, su palabra-puente. A estas alturas, hemos concretado cómo, para el poeta, la palabra se vuelve una puerta de acceso a los mundos de la memoria porque al arrojarse a la imaginación, re-crea, y hasta cierto sentido, restaura la experiencia. Sin embargo, de acuerdo con lo antes apuntado, sabemos que hay un arco incisivo que la propia disposición de la palabra lo declara. Pareciera que los versículos, las preguntas, las aliteraciones, y todas los modificadores oraciones que apuntan a sentencias dubitativas (*acaso, tal vez, quizá*), exploran cierta noción de inaccesibilidad de la que el sujeto poético es consciente ante la potencialidad de su palabra.

La palabra poética es por naturaleza depositaria de la memoria y de todas las experiencias que cobijan un sentido; "[...] toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en arkhé", asevera José Ángel Valente (979), pero en Becerra pareciera que hay siempre una noción de lo incontenible del cual se lucha por contener.

En "La hora y el sitio" las preguntas "¿qué decimos que decimos?, ¿acaso aquello que no decimos / porque no lo sabemos o porque lo sabemos demasiado?" (Becerra 59) pone sobre la mesa la suposición de que el elemento de lo no-hablado (eso identificado ya con el silencio) duerme en la palabra -el silencio envuelto en la palabra-; genera a la vez la idea de que existe una sobreabundancia de significado con el adverbio "demasiado".

Lo anterior denota cómo para el poeta hay un significado que no se puede dominar, un significado que está contenido en la experiencia de lo rememorado, pero que -sabe- no puede caber en su escritura, en la cortedad de su decir. Cuando la voz lírica se pregunta quién le pone la palabra en los labios, desde qué palabra redescubrir los labios de la amada u oír su pecho, está manifestando su ser consciente ante la vastedad de significado que lo acecha por no poder asirse dentro de sus versos. Ante esto, ¿qué le queda al poeta? Eso: la declaración de su consciencia a través de la disposición de sus líneas, a través del enunciar que existe una *oscura palabra*.

4. Hacia la concepción del poeta respecto a la experiencia poética

Hasta ahora, está claro que la palabra resulta un elemento clave en la obra del poeta tabasqueño. La palabra permea en todos los senderos que alargan sus estrofas: está ante la serie de entidades recurrentes, ya sea por su capacidad nominativa o por el sentido avezado en la creación -a veces inconcebible- de imágenes; la palabra está frente al mar, a las ventanas, a la lámpara que carga de lucidez, al otoño; se

⁷. Es de importancia añadir aquí lo que José Joaquín Blanco afirma en un ensayo sobre Becerra titulado "Como un árbol ganado por el viento", en donde se observa que la disponibilidad de los versos responde a una intencionalidad, más que a ser construidos a orillas de una imposibilidad o dificultad. Las líneas de Blanco dictan: "Becerra dijo alguna vez que la predilección por los versículos se debía a su simpatía por el género narrativo: Fotografía junto a un tulipán lo desmiente: casi tan grande como era su talento para la poesía era su incapacidad para la prosa" [CORTÉS (párraf. 1), las cursivas son mías]. Cfr. BLANCO, José J. "Como un árbol ganado por el viento". La Palabra y el Hombre, núm. 140, oct-dic. 2006, p. 133.

Esto en relación a los "versos ríos" que Octavio Paz denomina en su prólogo a *El otoño recorre las islas*.

encuentra además tendida ante la mano que contiene el mundo, esa mano de Atlas que en algún punto llega a saberse que es mano poeta. En la obra de José Carlos Becerra, la palabra poética es tema e instrumento a la vez.

A la par, podemos saber que el olvido está presente (mediante la voz lírica que repara en haber extraviado de la mente objetos, lugares, pasajes) y se extiende como una entidad que es aprovechada para enriquecer el recuerdo a través de la imaginación, acaeciéndose así en la recreación de los hechos vividos –de esos hechos que se han de poner en relación– desde la dimensión estética; el único medio para lograrlo: la palabra poética.

Becerra nos permite ver que el olvido deja de ser el lugar del no ser gracias a un esfuerzo por alcanzar la palabra que recree todo lo que se retenga en la rememoración. ¿Cómo lo busca el poeta? Aventurándose por ese impulso que lo invade y que lo lleva a estirar deliberadamente el lenguaje.

Hay en la persistencia por alcanzar la palabra poética, una facultad que trasciende más allá de la intencionalidad comunicativa por evocar la ausencia de lo “real”. Existe una inclinación hacia una invención o recreación de la experiencia, hacía eso que en “Causas nocturnas” se enuncia como el *instante probable* que se funda como el espejo de la palabra. Probable, porque el poeta –en su inclinación por el decir– sabe que hay algo que no logra recuperar de la experiencia recreada debido a su lucha, pues, en última instancia –dice Becerra en su entrevista con Luis Terán– “el problema del escritor consigo mismo y con su tiempo, seguirá siendo un problema del lenguaje.” (291).

Avanzar por los poemas del lenguaje es como ir escalando por un sentido gradual que es al mismo tiempo circular por envolverse entre dos entidades dinámicas que se enriquecen mutuamente: el silencio literario y la palabra escrita. Podríamos decir que el poeta se ubica en el olvido y en el silencio, luego se inclina –con

esfuerzo enérgico y por un impulso inexplicable– hacia el encuentro de la palabra como instrumento mediante el cual es posible nombrarlo todo. Finalmente, en una especie de apertura de ojos, el poeta se da cuenta de que a pesar de que su pluma se vea abordada tantas veces por la incertidumbre (por lo ambiguo, lo equívoco, lo indefinible), el único camino que ha de ser siempre un puente hacia su búsqueda implacable, es precisamente la palabra poética. Steiner resume este proceso en unas cuantas líneas:

El poeta busca refugio en el mutismo. Y entonces el impulso ascendente, la verbalización de lo que hasta entonces era incomunicable se presenta con un milagro de simplicidad [...] Pero a medida que el poeta se acerca a la presencia divina, al corazón de la rosa de fuego, el esfuerzo de traducir en palabras se hace más abrumador. Las palabras son cada vez menos adecuadas para traducir la revelación. (41).

Los mil rostros de la palabra- puente (del puente que cierra por quedarse en la imposibilidad perfecta de lo que se desea decir, y que abre, por ser el único punto de acceso al mundo); de la “la palabra que le da de comer al enigma” (Becerra 42), son la materia fértil de la experiencia poética del poeta.

Dicha experiencia se convierte también en un punto de encuentro del poeta hacia sí mismo. No en vano la predilección por las miradas y por el reflejo se vuelven menciones recurrentes en la poesía. El recuerdo se sitúa en el terreno de la vivencia recuperada del pasado y direccionada hacia el presente de quien la piensa, con el objetivo (consciente o no) de forjar una identidad, en este caso, de la identidad del poeta. La labor por tensar la palabra es visionaria de la experiencia poética y de la experiencia de vida por igual. Al final, todo esto queda encerrado en la expresión clara y sentenciosa de José Carlos Becerra: “Para mí vivir significa ir llenando de contenido la palabra” (288).

Obras citadas

- AUDI, Robert. Diccionario Akal de filosofía. Trad. Huberto Marraud y Enrique Alonso. Akal, 2004.
- BATAILLE, G. El erostimo. Scan Spartakku, revisión: Tiagg-Off, (s.f). <https://bit.ly/2FvWike>
- BECERRA, José Carlos. El otoño recorre las islas. ERA-SEP, 1985.
- BLANCO, José J. "Como un árbol ganado por el viento". La Palabra y el Hombre., núm. 140, oct-dic. 2006, pp. 121-135.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Editorial Labor, 1992.
- CORTÉS, Jair (2006). "José Carlos Becerra: la frase que no hemos dicho". Historia crítica de la poesía mexicana. Tomo II. Coord. Ricardo Guedea. FCE-CONACULTA, 2006. <https://bit.ly/2xEfjWm>
- CROSS, Elsa (2006), "Una estela para José Carlos Becerra". La Palabra y el Hombre, núm. 140, Oct-dic. 2006, pp. 213-219. <https://bit.ly/30oPKoy>.
- GARCÍA, Gallegos N. "Los espacios de la ausencia. El ser-en-ausencia: una lectura de «Oscura palabra», de José Carlos Becerra". Al encuentro del sentido. Diálogos entre la literatura y la filosofía. Coord. Lilia Solórzano Esqueda. Ed. Eón, 2017: 99-120.
- GOROSTIZA, José. Muerte sin fin. FCE-SEP, 1983.
- RUÍZ, Pérez I. Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra, 2ª edición. IMC-CONACULTA, 2011.
- STEINER, George. Lenguaje y silencio. Trad. Ultorio, Miguel; Fernández Aúz, et. al. Gedisa, 2003. <https://bit.ly/2xHIBod>.
- VALENTE, José Ángel. "La hermenéutica y la cortedad del decir". Teorías literarias del siglo XX. Vol. 7. Ant. José Manuel Cuesta y Julián Jiménez. Akal, 2005: 978-984.