

01013
9



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Una poética de la ausencia como presencia en
Relación de los hechos de José Carlos Becerra**

T E S I N A

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPÁNICAS**

**P R E S E N T A :
ITALIA BOLIVER REYNAUD**

**ASESOR:
LIC. EDUARDO CASAR GONZÁLEZ**



MÉXICO, D.F.

JUNIO DE 2003

9



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN.....	5
-------------------	---

CAPITULO I

1. La ausencia como presencia.....	7
1.1 Introducción a la alteridad.....	10
1.2 Notas bio-bibliográficas de Emmanuel Levinas.....	11
1.3 <i>La huella del otro</i> de Emmanuel Levinas.....	12
1.4 Un esquema analítico del pensamiento leviasiano en <i>La huella del otro</i>	16
1.5 Una analogía entre <i>La huella</i> y la ausencia presente.....	18

CAPITULO II

2. La ausencia como presencia en <i>Relación de los hechos</i> de José Carlos Becerra	20
------------------------------------------------------------------------------------------------	----

CAPITULO III

3. José Carlos Becerra: Un acercamiento a su vida.....	29
3.1 Influencias literarias en la obra de Becerra.....	35
3.2 Pensamiento y poesía.....	41

CAPITULO IV

4. Un análisis formal y temático de <i>La otra orilla</i>	48
-----------------------------------------------------------------	----

CONCLUSIONES.....	67
-------------------	----

BIBLIOHEMEROGRAFÍA.....	69
-------------------------	----

Agradecimientos

"Take this waltz, take this waltz,
with its "I'll never forget you, you know!"

Federico García Lorca.

De este viaje hacia el *otro* me llevo el recuerdo de rostros y risas, de las voces de aquellos que persistieron en su confianza hacia mí.

A mi madre, por su admirable lucha, por su ejemplo académico, por su credibilidad en mí. A mi padre, por enseñarme el mar y sus milagros, los libros, la palabra que hace nacer los días, que dibuja objetos en la nada. A Oceanía, mare magnum de emociones, hermana generosa, compañera de la infancia y de siempre. A mis hermanos por su sensibilidad y pasión ante la vida.

A Ennio, el verdadero responsable de la culminación de este proyecto, mi bastión, mi compañero entrañable. Por su paciencia, por su ayuda tanto espiritual como práctica, por su confianza en mí, por su amorosa compañía. A su familia por su apoyo y cariño.

A Aline, verdadero hallazgo de la amistad. Amiga generosa e incansable en su apoyo y comprensión. A Luis por su tan valiosa amistad. Por su compañía constante y sus aportaciones a la cocina pekinesa.

A Yvonne Armella mi agradecimiento más sensible desde mi consciente y por supuesto, mi subconsciente.

A Paloma y a Accel mis amigos más antiguos y más cercanos. A Gabriel, camarada de días repletos de pensamiento, risas y literatura. A Larissa y Aída amigas de siempre. A Cazes, Charlie, Lombo y Pablito, a Alejandro Zamora

conversador inagotable y a todos los que no menciono porque afortunadamente son muchos, los de aquí y los que se encuentran en el extranjero aunque no en las extranjeras de mi alma.

A Eduardo Casar, a quien debo algunos de los mejores recuerdos que me llevo de las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras, que aceptó no sólo sin reparo la propuesta de dirigir mi tesis sino con generosidad y buen humor, el buen humor que le caracteriza.

A Samuel Gordon por mostrarme a Becerra y acompañarme en la primera etapa de este proyecto.

A Federico Álvarez y a Horacio López Suárez por esas clases memorables que con tanta admiración y cariño recuerdo, así como por aceptar tan amablemente ser parte constitutiva del sínodo.

A Marcela Palma por todas sus amabilidades y a Arturo Noyola por su amistad y apoyo.

Y finalmente a la creadora de universos: la poesía. Responsable y compañera de esta elección de vida.

"Poetry is not only a way of knowledge, it is even more a way of life in its totality. A poet already dwelt within the cave man: a poet will be dwelling still within the man of the atomic age; for poetry is a fundamental part of man..."

Saint John-Perse.

**Palabras, palabras, palabras,
yo las reúno al azar, las disperso,
las tengo un rato en las manos como objetos tortuosos o puros,
las miro más de cerca, ya no las veo
o veo a través de ellas y entonces ya no hay palabras [...]**

La hora y el sitio, José Carlos Becerra.

Introducción

Para muchos, el analizar una obra poética es una empresa inútil puesto que consideran que la única llave de entrada a la misma, es la intuición sensible. Un claro ejemplo de éste fenómeno es el hecho de que la poética como ciencia no ha evolucionado en gran medida a diferencia de los numerosos estudios que se han hecho sobre narrativa. Sin embargo, considero que es importante realizar dicha empresa ya que muchas veces el análisis de un texto poético nos conduce al descubrimiento de elementos que desconocíamos del mismo, enriqueciéndolo.

Por otro lado, es innegable el hecho de que la poesía requiera de la intuición tanto al ser creada como al ser descifrada por un tú lírico implícito. Sin intuición la experiencia poética quedaría definitivamente mermada. A esto se debe que la tesina que presento contenga ambas formas de acercamiento, tanto la que se logra por medio de herramientas formales y estructurales como la puramente intuitiva que inevitablemente contendrá el componente sensible.

Hace más de cinco años recibí un obsequio, se trataba de *El otoño recorre las islas*, una compilación de la obra de José Carlos Becerra reunida por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid publicada en editorial ERA. Recuerdo que fue a partir de la lectura del primer verso de *Blues*, que me identifiqué con esa voz que venía creciendo desde la memoria, que se alzaba como una Ceiba en el poema. Después, mi curiosidad me llevó a la lectura de los otros libros que componían la antología. Me dejé llevar por su cadencia verbal, por sus imágenes complejas, por su voz honesta, genuina, única. Así fue como tomé la determinación de dedicar la investigación que coronara mi carrera al análisis de su obra, la cual no sólo me ha deleitado sino que me ha conducido a reflexionar al rededor de aquello que yo considero el motor primordial de sus obra: la ausencia. Pero no la ausencia que el poeta manipula a su antojo en el poema, sino la ausencia que adquiere presencia

dentro del universo poético, es decir, una ausencia, que una vez evocada por el poeta que la llama no desde el sí mismo sino con la entrega del que va hacia el otro sabiendo su total diferencia (tema que se tratará más adelante cuando veamos a Levinas) es capaz de adquirir vitalidad y por lo tanto una presencia que le permite cierta independencia de aquel que la ha evocado.

Para abordar este tema me he basado en una de las obras de mayor actualidad en el campo de las nuevas teorías que se han desarrollado sobre la alteridad –ya que sin el otro no podría haber ausencia– me refiero a *La huella del Otro* de Emmanuel Levinas. Un libro que aunque breve condensa una teoría sumamente compleja sobre la ausencia. Teoría que me ha permitido sustentar e indagar en la mía propia sobre la ausencia como presencia en *Relación de los hechos*.

Así mismo, debido a que considero que la poesía de Becerra tiene un fuerte contenido de reflexión e intelectualización he dedicado un capítulo al análisis de la relación entre el pensamiento y la poesía no sin antes proporcionar al lector un breve capítulo en el que se muestran algunos datos bio-bibliográficos del autor tabasqueño con el fin de situarlo en su momento histórico y poético preciso así como señalar aquellos elementos vivenciales que pudieron haber sido determinantes en su obra.

En cuanto a las influencias literarias el capítulo tres se ocupara de ellas con el propósito de identificar, fundamentalmente, la proveniencia del versículo de tipo bíblico que utilizó en la mayor parte de su obra.

Finalmente, basándome en un texto metodológico del Dr. Arcadio López Casanova publicado por el Colegio de España, así como en las herramientas teóricas adquiridas a lo largo de este estudio, analizaré uno de los poemas fundamentales de ausencia que está contenido en *Relación de los hechos: La otra orilla*. Con el fin de señalar no sólo la forma en la que Becerra construía sus poemas sino también el eje temático en el que está basada su obra: la ausencia como presencia.

1. La ausencia como presencia

*...esa realidad poética que podemos llamar
la presencia de una ausencia.*

Xavier Villaurrutia, *Textos y pretextos*.

Cuando me enfrenté por vez primera con la obra de Becerra, descubrí a un poeta de la ausencia. Al principio me conmovieron sus oleajes crepusculares, sus metáforas múltiples, sus imágenes deslumbrantes, su pensamiento intrincado. Más adelante, comencé a percibir lo que estaba detrás de los retablos barrocos, de sus escaleras verbales: la presencia de una ausencia, como dijera Villaurrutia. Entonces, nació en mí un fuerte deseo por develar eso que concebí como la esencia de su obra y que después se convirtiera en un hallazgo fundamental para mi propio entendimiento sobre la naturaleza del poeta y por lo tanto de la poesía en general.

Con el tiempo, las presencias de otros que permanecían en su condición de ausencias cobraron la calidad de ausencias presentes y se instalaron en mi ensoñación con una veracidad alarmante, así comprendí el placer y el sufrimiento de estos seres complejos que sólo pueden poblar las almas que han sido seducidas por el resplandor de un instante.

La ausencia como presencia es una realidad que sólo puede crear el poeta. Ésta pertenece únicamente al universo poético y acontece en un tiempo otro que no es presente ni pasado sino un tiempo ancestral: el tiempo del origen. Surge de una realidad que fue, aunque sólo a la manera de la melancolía, es decir, es una invención de la mirada del poeta que parte de un hecho real para después iluminarlo, matizarlo, sombrearlo, etc.

Es el poeta quien evoca la ausencia y el que a su vez se ve dominado por ésta, sometido a sus caprichos, pues la ausencia que adquiere la forma de una

presencia en el poema, adquiere también movilidad y por lo tanto una cierta independencia de aquel que la extrajo de su exilio.

El poeta, presintiendo su dominio, la llama con la palabra en una especie de trance poético como quien ve una ola que se acerca y sabe de cierto que no tiene escapatoria, que está condenado a ser avasallado por su inmensidad y fuerza. La ausencia presente surge de la memoria, ésta es su territorio, y su mejor arma contra el poeta que se sabe más depositario de la poesía que creador, pues desde sus inicios su alma fue sorprendida por ella, como si fuese un vaso que recibiera los dones de la palabra. Por consiguiente, comprende muy bien que su destino es aceptar esta ausencia que ha avasallado su pensamiento.

El poeta lucha contra la ausencia como ha luchado contra la poesía misma. Pero es inútil. Así como su alma está poblada de imágenes y música, así también de ausencias. Y como el poeta vive hambriento de fantasmas, seducido por sus recuerdos, acepta su destino inevitable. Pero algo sucede durante el proceso de aceptación: la ausencia cobra presencia, le es otorgada la vida que se mantenía inmóvil en el rostro. Rostro que el poeta ha intentado describir afanosamente y mira una y otra vez inmóvil en el recuerdo, concediéndole a veces la posibilidad de un suspiro, una risa leve o quizá la expresión inefable que todo rostro posee. Ahora la ausencia ha logrado trascender su circunstancia de recuerdo desdibujado así como un tiempo que le impedía actuar, estableciéndose como presencia constante en el universo poético que impele al autor a dialogar con ella, a ser observada como lo que es: una ausencia presente.

Al enfrentarse el ser con el rostro, es decir, con el otro, se establece una relación ética, lo que "entreabre una temporalidad cuyas dimensiones de pasado y futuro tienen una significación propia."¹ Debido a que la ausencia sucede en un tiempo otro que le es propio, adquiere una forma distinta al de la presencia y la representación.

"La suprema presencia del rostro es inseparable de esta ausencia suprema

¹ Emmanuel Levinas, *La huella del otro*. México: Taurus, p. 24.

e irreversible que funda la eminencia misma de la visitación.² Así que, sin rostro, la ausencia carecería de presencia la cual está dada en la visitación.

En la obra de Becerra encontramos múltiples ejemplos de rostros que permanecen en la memoria del hablante lírico para luego desprenderse de ésta hacia una presencia; de presencias que someten al poeta con su deslumbrante belleza, intactas en el recuerdo, de mujeres que visitan "introspectivamente" al poeta, "mientras el mar se aduerme en sí mismo para que los faros usen la noche a sus anchas".

Sus poemas hablan de ausencias que designa un rostro, un cuerpo, una imagen sometida al deseo del poeta que luego trascienden en presencias como se observa en los versos siguientes:

Y lo recuerdo todo fingiendo que lo recuerdo.
Veo tu cuerpo desnudo,
veo tu cuerpo luchando con su desnudez como un fantasma al que no aciertas a definir,
pero que yo lo tomo y lo venzo y lo impulso,
y deliciosamente lo dejo ocultarse bajo el fuego donde los ojos encuentran la cadencia que el sueño devuelve a los conversos.

Y lo recuerdo todo fingiendo que lo recuerdo.

En los versos anteriores, el poeta tiene que fingir que lo recuerda porque se ha percatado que se encuentra frente a una presencia que dejó de ser sólo una ausencia, inmóvil en el recuerdo. Ésta ha adquirido tal movilidad e independencia que: "lucha con su desnudez." Mientras tanto el poeta interactúa con ella y reflexiona sobre su propia percepción: "lo recuerdo todo fingiendo que lo recuerdo".

Esto es la ausencia-presencia: una evocación, una intromisión en la memoria, una forma *otra* de vida, de realidad en el universo poético.

² Levinas, *Op. cit.* pp. 68-69.

1.1 Introducción a la alteridad

Desde los tiempos de la antigua Grecia, la filosofía occidental se ha preocupado por la búsqueda del ser y no en cambio, por el entendimiento del otro. Esto ha provocado el nacimiento de un nuevo pensamiento basado en el otro: la alteridad. Que persigue el conocimiento del otro. Esta se ha colocado en el horizonte de la filosofía como uno de los temas más actuales. Jaques Derridá, Jean Baudrillard y Emmanuel Levinas entre otros, la han abordado desde diversas perspectivas, remarcando su relevancia en una época en la que la marginación y el egocentrismo rige los códigos humanos de comportamiento.

Jean Baudrillard, por ejemplo, habla del riesgo de la alienación como un ser despojado del otro, es decir, el ser ha querido desaparecer al otro provocando el fin de la alineación.

Después de haber incursionado en el estudio de la obra de Becerra, me percaté que éste era un autor dedicado al otro y que el desarrollo de la ausencia presente no era sino su manera muy particular de entenderlo y de acceder a él. A esto se debe que haya elegido a Emmanuel Levinas y su libro *La huella del otro* para sustentar mi análisis de la obra becerreriana. Asimismo, considero que el concepto de *huella* levinasiano es muy cercano a mi idea sobre la ausencia como presencia.

Considero que Levinas es uno de los pensadores más destacados del siglo XX ya que no sólo aportó grandes ideas a las sociedades occidentales sino que sembró entre los individuos que accedieron a su pensamiento, una inquietud por acercarse al otro.

1.2 Notas bio-bibliográficas sobre Emmanuel Levinas

Emmanuel Levinas nació en Lituania en 1905 pero se nacionalizó francés en 1930. Fue además de filósofo, un estudioso del Talmud. En 1923 cursó filosofía en la Universidad de Estrasburgo donde conoció a Maurice Blanchot. Tiempo después, con el propósito de incursionar en la fenomenología, fue a la Universidad de Freiburg donde tomó un curso con Husserl. Ahí mismo conoció a Heidegger quien sería una figura fundamental en su vida. En esa época, publicó tres estudios determinantes: *La teoría de la intuición en la fenomenología husserliana*, *Existencia y existentes* y *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*.

Más tarde, vivió el horror del cautiverio durante buena parte de la segunda guerra mundial. Al finalizar ésta, empezó a frecuentar los círculos filosóficos de vanguardia que encabezaban Gabriel Marcel y Jean Wahl.

Durante los años cincuenta, empezó a trabajar alrededor de la ética y de lo que llegaría a consolidarse como su primer obra magna: *Totalidad e Infinito* (1961) en la que el autor de origen judío aborda el problema del otro como un problema de enfrentamiento con el rostro, o bien, cara a cara. El tema de la alteridad y del comportamiento ético frente al otro lo continuó trabajando en su siguiente libro titulado: *Otra forma que el ser o más allá de la esencia*, publicado en 1974. Levinas criticó: "la concepción heterónoma de la ética, diferente de la tradición filosófica que postula una moral autónoma; se trata de una recuperación del Otro opacado por el Mismo que dominó a la filosofía"³.

También escribió lo que llamó sus escritos confesionales en los que abordó temas de carácter teológico, como por ejemplo: *Cuatro lecturas talmúdicas* (escrito en 1968) y *De lo sagrado a lo santo* (1977).

Quizá fue la experiencia de haber vivido los horrores de la guerra, momentos de solidaridad y paz, aunado a una poliglotía remarcable y al

³ *Ibidem*. p. 15.

conocimiento profundo de diversas culturas, lo que le condujo a desarrollar una teoría basada en la ética, es decir, en la responsabilidad del ser hacia el otro. No es accidental el hecho de que para Levinas la palabra filosofía significara: *sabiduría del amor*.

En el centro de su pensamiento se encuentra la herencia judía, su origen Lituano, su afición por la literatura así como la influencia del pensamiento heideggeriano. Levinas desarrolló en *La huella del otro*, la idea del amor a partir de lo otro en contraposición a la mismidad. En dicha obra, relaciona a *la huella* con un tiempo otro, así como con una idea particular sobre la ausencia.

1.3 La huella del otro de Emmanuel Levinas

La verdad está en el rostro del otro.
E. Levinas, *La huella del Otro*.

En *La huella del otro* Levinas plantea que a lo largo de la historia de la filosofía se ha nulificado al otro debido al sí mismo. Concibe al pensamiento socrático como la semilla de dicha visión en la que se ha incluido al otro como un medio para profundizar en el conocimiento del sí mismo.

Con la frase que Sócrates extrajo de un templo antiguo y promovió como propia: "Conócete a ti mismo", dio inicio el incansable peregrinar de la filosofía alrededor del ser: "En la filosofía que nos ha sido transmitida, no sólo el pensamiento teórico sino todo movimiento espontáneo de la conciencia, aparece

conducido de nuevo al retorno a sí mismo".⁴ Para Levinas, "la filosofía ha estado aterrorizada por el otro que permanece siendo Otro, ha sido afectada por una alergia insuperable"⁵, pensamiento con el que se debe romper, fundamentalmente, en una época de enajenamiento, racismo y elitismo exacerbado.

El autor lituano se percató de que Sócrates, mediante su Mayéutica, redujo al otro al *mismo* lo que nombro "egología". En *La huella del otro*, Levinas establece que es necesario pensar a partir de la alteridad. "Así, la máxima socrática (y apolínea) "Conócete a ti mismo" es cuestionada por el filósofo de la heteronomía, que propone abordar al otro *humano* (mas no al concepto genérico del hombre) a partir de la *proximidad* al otro, es decir, del otro y no a partir del conocimiento de sí mismo, ni de lo Mismo que oculta la alteridad".⁶ Es decir, Levinas explica a la filosofía occidental como una filosofía basada en el pensamiento teorético conducente a la autonomía.

Levinas escribió en francés *La huella del otro* porque pensaba que sólo en esta lengua podía sentir "los jugos del suelo". Para el autor lituano, el francés fue una lengua *otra* en la le fue más fácil hablar de la alteridad.

Consideraba que: "La filosofía moderna por la multiplicidad de las significaciones culturales y por los juegos del arte aligera al Ser del peso de su alteridad y representa la forma en la cual la filosofía prefiere la espera a la acción, para mantenerse indiferente al Otro y a los Otros, para rechazar todo movimiento si regreso".⁷

Alrededor del rostro el autor establece una lúcida reflexión sobre el racismo y la guerra. El filósofo lituano de origen judío nos dice que el hombre uniforma al otro y le imprime un sello para someterlo a un grupo o a una raza y así borrarlo, matarlo, acabando de este modo con su diferencia; la igualdad excluye la diferencia. A esto se debe que el autor considere que la violencia de las

⁴ *Ibidem*, p. 50.

⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁶ *Ibidem*, p. 17.

⁷ *Ibidem*, p. 51.

civilizaciones actuales ha sido engendrada en la supremacía del ser.

En la egología -que se refiere a la intención de la filosofía por reducir al otro en el mismo, buscando el conocimiento sólo a partir de la interiorización -Levinas aborda al otro y no al sí mismo puesto que considera que el conocimiento de éste oculta la alteridad.

La propuesta fundamental de Levinas es la de una filosofía basada en el conocimiento del otro sin regresar a la mismidad, así como de una propuesta ética basada en el amor. Al otro no se le puede apresar en la presencia sino sólo a partir de su huella: sólo en ésta, el otro se manifiesta.

En una de sus máximas obras sobre la alteridad , Levinas considera que la cancelación del otro es un acto de olvido colectivo, de anulación de la diferencia, pues ante ésta, el ser prefiere concebir como bárbaro a aquel que difiere de su pensamiento. A partir del concepto de huella desarrolló una teoría sobre la ausencia, el ser, el tiempo y la presencia. Para Levinas la huella significa: "la indelebilidad misma del ser, su omnipotencia respecto de toda negatividad".⁸ Para Esther Cohen quien prologa este libro: "*la huella del otro* marca el pensamiento de Levinas en tanto formulación de la ética como filosofía primera. Convergen aquí dos cuestiones interesantes: primeramente , *la huella*; luego, *el otro* —en todos sus sentidos-, tanto lo Otro, opuesto a lo Mismo, otro que la presencia y la representación, así como el otro ser humano"⁹.

En cuanto al aspecto religioso, la divinidad sería por supremacía ese otro, con el que sí pude entablar una comunicación por medio de la palabra sagrada.

⁸ *Ibidem*, p.75.

⁹ *Ibidem*, p. 22.

La huella se distingue de otros signos gracias a que "ella significa fuera de toda intención de significar"¹⁰. Es decir, escapa al signo y al significado y por ello perturba el orden del mundo. Pertenece a un pasado inmemorial que es anterior al origen. Un tiempo que nunca fue presente.

"Esta huella es la que interpela al ser humano en el instante del encuentro con el rostro del otro, así, el primero se vuelve *sujeto*, ya que ese pasado inmemorial lo sujeta en una responsabilidad infinita hacia el otro."¹¹

Levinas nos advierte que: la huella habita "más allá del 'mundo', es decir, más allá de todo develamiento".¹² Está más allá del ser pues no necesita al sí mismo para ser definida: Ya es. Es importante señalar que la huella se da en un tiempo pasado semejante a la eternidad, es decir: "La huella es la presencia de aquello que, propiamente hablando, no ha estado jamás aquí, de lo siempre pasado."¹³ Lo que, desde mi perspectiva, se traduce como: la ausencia presente.

"La huella en cuanto huella no conduce sólo hacia el pasado sino que es el pasaje mismo a un pasado más distante de todo pasado y de todo porvenir que se colocan aún en mi tiempo, hacia el pasado del otro en el cual se delinea la eternidad, pasado absoluto que reúne todos los tiempos."¹⁴ Es en este tiempo diacrónico en el que nace la revelación ya que de alguna manera se regresa al tiempo del origen, es decir, de la creación, en el que se vuelve a un pasado que nunca fue presente.

Uno de los aspectos más interesantes que define a la huella es el hecho de que ésta sólo puede pertenecerle a aquel que ha logrado la trascendencia.

¹⁰ *Ibidem*, p. 22.

¹¹ *Ibidem*, p. 23.

¹² *Ibidem*, p. 65.

¹³ *Ibidem*, p. 72.

1.4 Un esquema analítico del pensamiento levinasiano en la huella del otro.

El Yo.

-Representa la identificación por excelencia, sólo en él sucede el fenómeno de la identidad. A partir del Yo, el autor lituano desarrolla el concepto de unicidad, o bien *ipseidad*. El filósofo lo describe como el mismo desde su origen. Es decir, el Yo es capaz de observar al mundo y a las cosas gracias a que en él hay unicidad.

El Ser

-Es capaz de acceder al conocimiento verdadero (asistir a la aparición de un ser extraño) sin alterar su identidad debido que siempre ha sido el mismo. Es decir, la idea de la filosofía griega del regreso al si mismo es errada (según Levinas) debido a que el Ser siempre ha sido el mismo y por lo tanto no le es necesario volver pues ya *es*. Ahora bien, puesto que goza de dicha identificación con el mismo está capacitado para experimentar la aparición de un ser extraño e incluso, para penetrar en el mundo interior de los hombres.

Así, Levinas rebate la tendencia teorética¹⁵ de la filosofía occidental proveniente de la antigua Grecia, como la responsable de un pensamiento basado en la inmanencia¹⁶. Pensamiento que, desde la perspectiva del autor, ha conducido a occidente al ateísmo, es decir: la autonomía. Incluso, el mundo ha dejado de ser otro debido a que el pensamiento occidental ha conducido a su estudio como un objeto de la razón que conduce también a dicha autonomía.

¹⁴ *Ibidem*, p. 73.

¹⁵ Teorético se refiere a aquello que se dirige al conocimiento, no a la práctica ni a la acción.

¹⁶ Este es otro de los conceptos que Levinas utiliza con frecuencia que se refiera a una filosofía basada en el Ser.

Levinas advierte que "El Ser en la verdad no altera la identidad del Yo".¹⁷ Entendiendo verdad por el momento en que ocurre la aparición de un ser extraño frente al Ser. De esta manera, la autoconciencia no obstruye la conciencia de otro. Siempre y cuando el viaje que el ser realice hacia el otro no conlleve un interés explícito por el si mismo. Es decir, debe realizarse en un tiempo, que Levinas define como: un tiempo para después de mi muerte.

El Otro

-El otro (o bien Autrui como lo llamó Levinas) es lo absolutamente exterior. La diferencia. Hablar del otro es hablar de la entrega a la diferencia. Es lo totalmente distinto del ser.

Levinas hace una diferencia entre la necesidad y el deseo. A la primera la concibe como la "enfermedad del retorno" y por lo tanto la iguala al egoísmo, en cambio al deseo lo conecta con la idea de otro y nos advierte que este sólo puede nacer en un ser pleno, en un ser que no necesita nada.

Levinas advierte que: "La relación con el Otro [Autrui] me pone en cuestión, me vacía de mí mismo y no deja de vaciarme [...] No me sabía tan rico , pero no tengo más el derecho de conservar nada".¹⁸

Huella

-La huella sólo acontece en un pasado irreversible. Aunque no es un signo se puede concebir por medio de éste y la puerta que conduce a ella es el rostro. Entendiendo rostro no sólo por la cara, sino por aquello que nos habla, que abre un espacio para que accedamos a otro tiempo. Es necesario subrayar que el ausente sólo significa en el rostro y el rostro sólo en cuanto a huella, asimismo, la

¹⁷ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸ *Ibidem*, p. 58.

huella posee un carácter de irreversibilidad pues pertenece a un pasado que nunca aconteció.

La huella es fundamental en la comprensión ética del ser levinasiano para con el otro pues sólo la huella obliga al ser a voltear hacia el otro a esto se debe que la huella tiene la capacidad de perturbar al mundo.

Rostro

El rostro es uno de los conceptos más nutridos de Levinas. Este representa la llave y la puerta que conduce a la huella. Digamos que es la aparición del Otro que tiene movilidad, vida. Ahora bien, uno de los aspectos más interesantes del rostro es el que está relacionado con la imagen, es decir, el rostro no es sólo una cara pues como señaló Levinas en una entrevista: "Una mano de Rodín eso es rostro".¹⁹ Es decir, no está comprendido en el Yo lo que lo convierte en algo que no puede ser deducible. "El rostro se me impone sin que yo pueda ser sordo a su llamado [...] la conciencia pierde el primer lugar".²⁰

1.5 Una analogía entre la huella y la ausencia presente.

"La superioridad no reside en una presencia
en el mundo sino en una trascendencia irreversible"

Emmanuel Levinas, La huella del Otro.

El concepto del tiempo de la huella, su entendimiento sobre la ausencia y la importancia del rostro, entre otros, son algunos de los puntos de convergencia entre la huella y la ausencia como presencia.

Comenzaremos por el primero y fundamental: el tiempo. Como mencioné

¹⁹ *Ibidem*. p. 111

en capítulos anteriores, el tiempo de la huella es distinto al tiempo que el ser habita. Este es un tiempo que "se refiere al pasaje que ha dejado un indicio, es la marca de lo totalmente pasado. Huella de un pasado que nunca fue presente, de un pasado inmemorial".²¹ en este tiempo se produce la ausencia, un tiempo inmemorial y atemporal. A esto se debe que tanto la ausencia como la huella sean anárquicas.

El ser que ha dejado su huella (su ausencia) no puede habitar en ella ya que esta es una aparición.

Tanto para Levinas como para Becerra: "la única verdad se halla en el rostro del otro".²² No sólo como una especie de paraíso ético sino como la única vía de comunicación entre el ser y el otro. Para Levinas la huella es "la que interpela al ser humano en el instante del encuentro con el rostro del Otro, así el primero se vuelve sujeto, ya que ese pasado inmemorial lo sujeta en una responsabilidad infinita hacia el Otro".²³

Como lo he mencionado anteriormente la huella escapa al signo. Lo que habla de su independencia, es decir, la huella tiene una movilidad propia. Evidentemente, la huella de la que hablamos es "la auténtica" puesto que pertenece a un universo otro.

Para entender la idea de Levinas sobre la huella así como la ausencia presencia es necesario entender la importancia del rostro. Así como también lo es para comprender la obra de Becerra. Pues a partir del rostro el poeta como y el ser levinasiano logran conectarse con lo inmemorial, con ese pasado del que habla Levinas.

Ahora bien, para el filósofo existe un juego del ser entre la inmanencia y la

²⁰ *Ibidem.* p. 62.

²¹ Silvana Rabinovich en *Ibidem*, p.23.

²² *Ibidem*, p. 70.

²³ *Ibidem*, p. 69.

trascendencia en el que siempre vence la inmanencia puesto que el es incapaz de aventurarse en el otro.

Levinas apunta a la eleidad de la tercera persona como rasgo fundamental de la huella, rasgo que le otorga su condición de irreversibilidad. "Esta eleidad no es un "menos que el ser" en relación al mundo en el que el rostro penetra; es toda la enormidad, toda la desmesura, todo el infinito de lo absolutamente otro que escapa a la ontología."²⁴ De lo anterior, se podría desprender la idea de que el otro se muestra mediante el rostro de forma magnánima pues penetra la eternidad lo que le hace permanecer. Es decir, le permite presentarse en toda su enormidad como una presencia imborrable.

2. La ausencia como presencia en *Relación de los hechos*.

"La memoria es un presente que no termina nunca de pasar"

Octavio Paz

Relación de los hechos fue el único libro que Becerra publicó en vida, es una obra que consta de 29 poemas divididos en IV apartados o subtítulos: *Betania*, *Apariciones*, *Las reglas del juego* y *Ragtime*. Desde mi perspectiva, este conjunto de poemas mantiene una sola línea temática: la ausencia como presencia.

Aunque en toda la obra de Becerra (compilada en *El otoño recorre las islas*) se pueden hallar múltiples ejemplos de la ausencia-presencia, es *Relación de los hechos* en este sentido, el libro más homogéneo.

Como mencioné en el primer capítulo, la ausencia como presencia provino

²⁴ *Ibidem*, p.68.

del enfrentamiento que tuve con la obra de Becerra. Me percaté que la ausencia siempre aparecía en sus poemas por medio de una cierta clave, de una huella que abría paso al develamiento de un tiempo diverso al cronológico que sólo podía acontecer en el universo poético. Becerra siempre establecía relaciones muy complejas con sus ausencias lo que me llevó a indagar más en su obra.

La ausencia-presencia se refiere, básicamente, a la ausencia que logra instalarse en el universo poético como una presencia vital, es decir, adquiriendo movilidad.

La ausencia es un tema que ha sido recurrente a lo largo de la historia de la poesía, sin embargo, cada poeta se enfrenta a él desde perspectivas distintas. A este respecto, en la obra de Becerra suelen haber constantes, como por ejemplo: el hablante comienza evocando una ausencia por medio de esa llave que para Levinas sería el rostro:

Buscándote en las palabras que tomaron la forma de tu boca,
de tu boca que de pronto saltaba de una sonrisa a una nube.
Buscándote en tu rostro que la niebla inventa con paciencia,
en tu rostro que la multitud dispersa en las calles.

Para después internarse en un proceso, algunas veces doloroso, de recuperación de recuerdos, de batallas libradas con la memoria, de invenciones:

Gesto en ruinas.
La lluvia cierra puertas antiguas.
El metal ignominioso donde la fantasía contrajo el óxido,
los esqueletos baldíos de ciertos árboles
donde la luna es sólo extinguida caricia.
He aprendido nuevamente: he dolido,
he abastecido mi soledad con tus ojos.

Y finalmente liberarse de esa ausencia o condenarse a su presencia infinita:

Mi mano posada sobre tu nombre escrito,

Mi mano como un grito gastado por el viento.

En mi mirada el sol quema tu urna.

Este es básicamente el proceso por el que se desarrollaría aquello que he llamado la ausencia como presencia. Evidentemente hay algunas excepciones en su obra y cabe señalar que en ésta, usualmente, vence la presencia que se impone ante el poeta actuando ya fuera de la evocación del hablante lírico.

Para ilustrar más detalladamente lo que es para mí la ausencia como presencia he decidido analizar algunos fragmentos de poemas contenidos en *Relación de los hechos*. Partiendo del planteamiento levinasiano de la huella como el espejo de la ausencia-presencia.

A partir de los románticos la poesía se convierte en una forma de expresión artística de contenido liberador así como una forma de autoconocimiento. Se considera que es una de las artes más honestas pues requiere de la entrega total del poeta así como de una aguda labor de interiorización. Si un poema no cumple con el requisito primordial de su naturaleza, éste, nunca podrá llegar a ser poesía sino sólo un texto con un contenido que se acerca a lo poético. No es el caso de la obra de José Carlos Becerra. En su obra no existe la contradicción de la que habla Levinas entre el autoconocimiento y el del otro. Pues así como la huella, también el poeta es.

Daré comienzo al análisis de algunos fragmentos con una estrofa perteneciente a *Declaración de otoño*.

Porque yo veo la miel sombría donde los rostros perdidos inten-
[tan acercárenos,
Ponemos el vaho de su corazón en el cristal de esa ventana que
[sin darnos cuenta
hemos dejado encendida esta noche.

En la estrofa anterior, el autor utiliza el tono profético para hablar de los "rostros perdidos" que acercan su corazón a "esas ventanas" que a veces dejamos encendidas, como almas que se someten al asalto de la memoria. En este caso los "rostros" serían como las ausencias que perviven en el recuerdo de todo ser que conoce lo que significa la trascendencia de un instante, el eterno retorno a un pasado inmemorial.

Levinas escribió: "La huella es la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el cual el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo."²⁵ Si partimos del supuesto de que la huella se traduce en ausencia, entonces podríamos decir que el universo poético en el que se muestra, se inclina hacia el tiempo y el espacio que ella habita. Sin embargo, su capacidad de movilidad dependerá de su rebeldía, de su despojarse de su parálisis temprana, y por acercarse al ser para poner "el vaho de su corazón en su ventana", la del poeta, que también se debate entre un sinfín de ausencias que lo fragmentan, lo desequilibran y lo obligan a perder su unidad constantemente.

Aunque el siguiente fragmento no pertenece a *Relación de los hechos*, considero pertinente presentarlo por la fuerza de algunas de sus imágenes y la transparencia con la que trata el tema de la ausencia como presencia. Se titula de la misma forma que la antología reunida por Pacheco y Zaid: *El otoño recorre las islas* y pertenece a uno de sus primeros libros llamado *Los muelles*:

A veces tu ausencia forma parte de mi mirada,
mis manos contienen la lejanía de las tuyas
y el otoño es la única postura que mi frente puede tomar para
[pensar en ti.

A veces te descubro en el rostro que no tuviste y en la apari-
[ción que no merecías,
a veces es una calle al anochecer donde no habremos ya de volver
[a citarnos,
mientras el tiempo transcurre entre un movimiento de mi cora-
[zón y un movimiento de la noche.

²⁵ *Ibidem*, p. 71.

Este poema describe a la perfección el proceso del poeta ante el asalto de una ausencia. En un inicio, el enunciador relata el primer encuentro con el otro en un tiempo representado por el otoño (pasado inmemorial). Ahora bien, el poeta puede acceder a dicha ausencia desde la mirada de otro tiempo, un tiempo que existió más nunca ocurrió: "A veces te descubro en el rostro que no tuviste y en la aparición que no merecías". El poeta está conciente de que una ausencia conlleva deseo y por lo tanto invención, pero aún así la acepta pues se sabe condenado a su presencia. Y ese transcurrir entre "un movimiento de su corazón y un movimiento de la noche" no es otra cosa que la lucha que el poeta entabla con su propia fragmentación. con ese deseo de llegar a ser lo nunca podrá ser: unidad.

El siguiente fragmento pertenece a *Betania* el poema inaugural de *Relación de los hechos*. Este texto recuerda a oleajes tranquilos aunque de pronto irrumpen tempestades que sacuden el universo poético y por lo tanto vestigios del recuerdo:

La mirada entonces no yerra como no yerra el amor,
Las mujeres danzan alrededor de su propio desnudo
Y nos invitan a llorar por la muerte de sus astros [...]

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 re-
cuerdos y luego se marcha.

Ríos que se levantan en silencio para abrirle la puerta al océano,
al océano que entra sacudiendo los retratos y las apariciones,
los lechos y sus consecuencias de sangre o de nieve.

Lo primero que se advierte son aquellas palabras que se relacionamos con la ausencia: amor, recuerdos, retratos y apariciones. El hablante lírico menciona unos ojos de amor que le llevan y que se han abierto "también en los ríos". Es decir, una cierta forma de mirada de amor que tiene la capacidad de ver por debajo del agua ("en los ríos") o bien, a través de la memoria. Esta imagen

contrasta con la fuerza plástica del océano que irrumpe sacudiendo "los retratos y las apariciones", así como "los lechos y sus consecuencias de sangre o de nieve". Si bien esta imagen tiene una plasticidad poética que por sí misma ya es valiosa, también podría estar refiriéndose a la puerta que esta simbolizada en los ojos (rostro) que le permite entrar en la ausencia.

La identidad del mismo, hablando en términos levinasianos, queda alterada pues el poeta que viaja hacia esa ausencia forma parte de un presente que nunca fue y al que de alguna forma perteneció. Su identidad se ve afectada al cohabitar con el otro.

Lo fundamental es reconocer que la ausencia presente a semejanza de la huella altera un universo previamente organizado donde el mismo y el otro actúan con códigos establecidos. Para hablar sobre el carácter "extraordinario" de la huella he elegido los siguientes versos:

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 aque-
llo que éramos, mientras el atardecer se iba volviendo hermoso y antiguo como la
nave mayor de un gran templo.

¿De quién son ahora estas palabras?

¿Qué movimiento realizan en la conclusión de mis actos?

¿Qué apariciones y qué ausencias las hacen posibles?

Aquí, el hablante tiene una conciencia que rebasa su propia transformación. Aún sabiéndose afectado, transformado por la ausencia que lo conduce a un tiempo y espacio distinto, conserva la total claridad de sus actos. Incluso, el poeta describe el momento en el que se está gestando una ausencia.

Algo muy interesante de los versos anteriores es la introducción de la palabra: otro (*otra parte*). Habla de una cierta conciencia ante la alteridad. De un reconocimiento de esa *otra* realidad a la que él mismo pertenece junto con sus ausencias.

La siguiente estrofa fue extraída del poema que lleva el título del libro:
Relación de los hechos:

Y eras tú, de pie en tus ojos, como aquella que alimenta su des
[nudo con viento,
tú como la inminencia del amanecer que rodea con un corazón
[amarillo a los labios.
tú escuchando tu nombre en mi voz como si un pájaro escapa
[do de tus hombros
se sacudiera las plumas en mi garganta;
desenvuelta y solitaria, con entrecerrada melancolía, mirándome.

En la estrofa anterior, la llave que nos conduce a la huella es el rostro ("de pie en tus ojos"). En él es en donde el mismo puede advertir "lo extraordinario", lo que está fuera del sí mismo. Así, el rostro se establece como aquello que abre la puerta invisible de la alteridad. Como he mencionado anteriormente, Levinás advierte que sin éste sería imposible la tiranía pues representa la huella misma.

El "no matarás" está escrito en el rostro. En becerra podemos decir que es a partir del rostro que el enunciante poético reconoce a esa ausencia que cobra presencia.

Para Levinas la huella también es éxodo y liturgia. En la ausencia presente se da de una forma muy particular: el sí mismo viaja hacia el otro algunas veces con temor, otras despreocupadamente (casi inconscientemente), con miedo, o en una especie de transe místico poético como en un rezo, entregándose al otro, a la diferencia amada. Quizá esta gama de formas que adquiere el sí mismo, se deban

al simbolismo que conlleva este viaje: el origen. Los versos siguientes ilustran lo anterior:

Pero yo hablaba, pero yo buscaba tus gestos, pero yo te inven-
[taba,
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
[apariciencia [...]

Dentro del pensamiento levinasiano encontramos la preocupación por definir el término religión, donde la palabra significa juntar, unir, (*re legere*). Así como "hablar al otro". Para Levinas la religión está íntimamente relacionada con la alteridad pues está definida como relación entre el ser mundano y el ser trascendente. Lo que coincide a la perfección con los textos becerrianos en los que encontramos al poeta (enunciador) que establece una relación con la ausencia presente desde una perspectiva particular. Es decir, "sucede como una relación ética o metafísica ya que la trascendencia del infinito –lejos de toda comunidad mística– tiene lugar en el rostro del otro, de carne y sangre ...".²⁶ Así, la ausencia presente adquiere trascendencia, pues rebasa su condición de memoria y se impone ante el poeta con ciertos atributos de independencia. En el siguiente fragmento de *Relación de los hechos* se puede percibir este fenómeno:

La mujer que atraviesa la noche con una inscripción azul en los ojos,
el hombre que juega distraído con el amanecer como con un cuchillo filoso y
deslumbrante.

La ausencia presente surge en el momento mismo en el que el poeta pronuncia, semejante a un mandamiento: "el mandamiento imperativo, inmediato, que surge en el instante y ya se hace palabra pronunciada en el instante en que

surge –por que decirse en voz alta y surgir son una sola cosa para el imperativo (...).²⁷ Así, en “Relación de los hechos” podemos percibir momentos en los que la irrumpe una ausencia semejante a un mandamiento. Entre la ausencia presente y el poeta existe una relación de subordinación de la voluntad del segundo aunque se mantenga en el sí mismo y no tenga que regresar a su autonomía:

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 que se quiebra sobre el pecho, intentando el atardecer.
Tal vez eso sea el recuerdo,
Tú en la ventana, asomada y retrospectiva bajo la luz distante.

Los versos anteriores de *Rueda Nocturna* son un ejemplo palpable de la fuerza con la que la ausencia irrumpe en el alma del poeta, de la que no le es posible despojarse.

Si bien para Emmanuel Levinas el recorrido hacia el otro libera al ser del peso de su mismidad, el poeta está envuelto en una circunstancia distinta puesto que, por una parte, ese ir hacia el otro por completo, ese arrojarse a la totalidad de esa ausencia, lo libera de su mismidad, aunque, por otro lado, está condenado a dicha ausencia: condenado a cumplir con los antojos de este “ser trascendente” que tiene movilidad e independencia, que ha logrado en la presencia desprenderse de ese nacimiento otorgado por medio de la palabra poética. Aunque dicha tiranía puede serle placentera al enunciador e incluso –habría que replanteárselo– necesaria. “–El otro– como aquello que, por excelencia, no es tiránico y torna posible la libertad –se opone a nosotros, porque él se vuelve a nosotros; del otro lado de la violencia, de la brutalidad, pero también del encantamiento, del éxtasis y del amor (...).”²⁸

Si tomamos en cuenta el término ‘responsabilidad’ como Levinas lo propone: responder por el otro; podríamos entender la relevancia que tiene el

²⁶ *Ibidem*, p. 24.

²⁷ *Ibidem*, p. 33.

²⁸ *Ibidem*, p. 36.

momento del encuentro con el rostro del otro, pues es el momento en el que el ser se encuentra con la mismidad y, aún así, responde a su llamado.

Después de analizar estos ejemplos, ¿se podría declarar que el poeta es libre ante la ausencia presente? Lo es en el sentido en el que él la evoca. Algunas veces termine siendo sometido por la presencia.

3. José Carlos Becerra: Un acercamiento a su vida.

Este apartado está dedicado a explorar los acontecimientos más importantes de la vida de José Carlos Becerra con el fin de ubicar al poeta en su contexto histórico así como de reconocer aquello que influyó en la constitución de una de las voces poéticas latinoamericanas más originales de su tiempo.

José Carlos Becerra nació en Villahermosa, Tabasco, la ciudad que dio origen a dos voces poéticas privilegiadas: Carlos Pellicer -quien tiempo después llegara a ser mentor y gurú literario de Becerra- y José Gorostiza autor de uno de los más grandes poemas ontológicos de todos los tiempos: "Muerte sin fin". Quizá fue el trópico el que eligió a estos tres magníficos espíritus obsequiándoles una voz particular, o tal vez fue el Grijalva la que les otorgó una musicalidad muy especial a cada uno de ellos. En Becerra, claramente se percibe un ritmo que sólo pudo provenir de esas lluvias constantes de Tabasco. En *Los Muelles* se evidencia este hecho notable:

Oh soledad, relato de los muelles y de los barcos asesinados por
[el ancla.
Escuchen las convenciones, los ruegos, las exequias,
las visitas, los azules desasidos de la caricia;
mientras la luz de los astros construye nuestra ausencia
y el reposo sonríe como puta discreta.

Becerra fue el primogénito y único varón de su familia, después de él nacieron tres hermanas: María Carlota, Deifilia y María Cristina. José Carlos vivió su infancia en el seno de una familia católica tradicional de corte provinciano. "Lo que significó para Becerra nacer de entrada, en un medio nato de trasgresión y, a la vez, tradicional con la religión, como una forma primera de conocimiento."²⁹ De trasgresión, debido a que en esa época Villahermosa era una pequeña población gobernada por Tomás Garrido quien llevaba a cabo una campaña desfanatizadora favoreciendo así una educación socialista.

Desde mi perspectiva, fue gracias a dicha situación (de prohibición y misterio) que Becerra desarrolló una cierta fascinación por el libro fundamental de occidente: la Biblia. El cual se consolidó como el texto inaugural de su formación literaria. A esto se debe la presencia del tiempo profético en su obra que como Emmanuel Levinas señala, este "es un imperativo, orden moral, mensaje de una inspiración"³⁰ como se puede percibir en *Declaración de otoño*:

He venido.

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.

Volviendo a su infancia, su primera aproximación a la escritura fue con un cuento que escribió a los diez años de edad en el que el personaje principal tenía muchos rasgos del padre de Becerra. Es importante señalar que la relación de Becerra con su padre nunca fue muy cercana debido a que éste nunca aceptó la vocación poética de su primogénito de quien esperaba que dirigiera el negocio familiar y se casara con una mujer tabasqueña. En cambio, la relación que sostuvo con su madre y sus hermanas fue muy estrecha.

En secundaria ganó un premio de cuento breve con *El ahogado* en el que

²⁹ Raúl Carrillo Arciniega, *El mito del héroe: misión y visión ética poética del héroe en José Carlos Becerra*, Tesis de Licenciatura. UNAM, 1999, p. 99.

plasmó la terrible impresión que le provocó descubrir el cuerpo de un hombre que había sido encontrado muerto a orillas del río Grijalva. Este hecho tuvo un impacto tan determinante en él que la imagen de ese hombre se convirtió en uno de los temas más recurrentes de su obra. El siguiente es un fragmento del poema *El ahogado* de su libro *Los Muelles*:

aquel hombre se unía a la soledad del mar,
iba y venía en sus olas y lo azul del agua
iba y venía en sus ojos cada vez más sin nadie.

Becerra comenzó el viaje hacia la literatura con algunos de los grandes escritores tanto mexicanos como extranjeros: Salvador Díaz Mirón, Gutierre de Cetina, Ramón López Velarde, Salgari, Dumas y Verne, entre otros. "Es decir, Becerra ingresó a la literatura combinando prosa y poesía, estigma que lo llevará, más tarde, a crear una voz sui generis dentro de las letras mexicanas."³¹

Aparentemente fue en el Instituto Juárez de Villahermosa, (una escuela de corte liberal), donde cursó la secundaria y dio comienzo su interés por la literatura. Más adelante, su padre lo envió a un colegio militarizado donde cursaría el bachillerato que Becerra rechazó al poco tiempo de haber ingresado. Gracias a la intervención de su madre fue enviado a la Ciudad de México a vivir con las tres hermanas solteras de su padre y fue inscrito en la Escuela Nacional Preparatoria. Al finalizar sus estudios ingresó en la Escuela de Arquitectura que había estado en San Carlos que "tenía fama de ser el refugio perfecto de artistas, escritores, poetas y, por supuesto pintores".³² Cabe señalar que combinaba su carrera de arquitecto con algunas materias de la Facultad de Filosofía y Letras.

Tiempo después abandonó a sus tías y comenzó su peregrinar por diferentes casas de huéspedes en las que vivió con otros estudiantes y

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ Raúl Carrillo Arciniega, *Op. cit.*, p. 101.

³² Álvaro Ruiz Abreu, Encenderé la lámpara de los sueños en *Casa del tiempo*, N° 51, Vol. 14, Época II, mayo, 1996. p. 11.

coterráneos quienes usualmente le llamaban: “el poeta”. Muchos amigos de José Carlos cuentan que era un hombre muy alegre que disfrutaba de conquistar mujeres y soñar con ser cineasta o torero. Así mismo, no faltó en su ánimo la presencia de un ideal de juventud: el comunismo. Fue durante esta misma época cuando tomó la decisión más importante de su vida: abandonar la arquitectura con el fin de dedicarse a la escritura por completo.

En 1964 murió Mérida Ramos, su madre. Esta muerte fue sumamente significativa para José Carlos debido a la estrecha relación que mantenía con ella lo que le llevó a crear una de sus mejores obras: “*Oscura palabra*”. Los versos que aparecen a continuación pertenecen a un poema de este libro titulado: *En el fondo de la tarde está mi madre muerta*:

Te oigo ir y venir por tus sitios vacíos,
por tu silencio que reconozco desde lejos, antes de abrir la puer-
[ta de la casa
cuando vuelvo de noche. {...]

Todavía reconozco tus manos de amaranto y plumas gastadas,
aquí, a la orilla de tu océano baldío.

Tres años después de este golpe terrible, publica su primer libro: *Relación de los hechos*. Una obra en la que es posible percibir la voz del hombre que mira a través de la poesía al mundo, que utiliza la palabra como una herramienta de expresión y entendimiento.

La publicación de *Relación de los hechos* fue sumamente importante para el entonces joven poeta ya que representó la puerta por la que se introdujo en el mundo literario así como la obtención de una beca por parte del Centro Mexicano de Escritores. A sólo dos años de la publicación de su libro, recibió otra subvención, ahora se trataba de la prestigiosa beca otorgada por la Fundación Guggenheim. Esto le permitió, entre otras cosas, conocer la ciudad de Nueva York

de la que quedó prendado por su majestuosidad y dinamismo. Así mismo, pudo viajar a Londres donde sostuvo una estancia más prolongada. Ahí fue en donde creó sus últimos tres poemarios: *La Venta*, *Fiestas de Invierno* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*. El último de éstos, muy distinto en cuanto a forma de sus primeras obras.

Durante la etapa que pasó en Londres entabló amistad con dos de los más grandes autores hispanoamericanos de todos los tiempos: Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, con éste último compartió la pasión por el cine.

Es preciso recordar que Becerra pertenece "a la generación de poetas nacidos en los treinta; algunos se agruparon concibiendo una propuesta que más que estética era ideológica y se autodeterminaron La espiga amotinada constituida por Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, Jaime Augusto Shelley y Óscar Oliva [...] El movimiento de La espiga amotinada apareció en 1960 y constituyó una visión del mundo donde la poesía era vista como un acto de compromiso social; una poesía más como instrumento para privilegiar la utopía de la sociedad igualitaria, que como búsqueda estética lingüística."³³

Durante su estancia en Londres conoció a Silvia Molina quien después escribiera una novela titulada *La mañana debe seguir gris* en la que narra su relación amorosa con el poeta. Aunque se presume que el verdadero amor de José Carlos Becerra fue su prima Mabel Zurita, la única mujer a la que le pidió que lo acompañase a Londres.

Desde pequeño, Becerra tenía una ilusión inalterable: conocer Grecia, así que al llegar a Alemania rentó un Wolskwagen usado para recorrer una buena parte del continente hasta Brindisi, Italia, donde tomaría el ferry que le conduciría a su destino anhelado. Sin embargo, sólo cumplió la mitad de su plan. Conoció gran parte de Francia, España e Italia pero al llegar a Bari sufrió un terrible accidente en la carretera que le costó la vida.

Algunos críticos y amigos de Becerra afirmaron que el suceso no había sido

³³ Álvaro Ruiz Abreu, *Op. cit.* p.108.

un accidente sino un suicidio debido, entre otras cosas, a algunos indicios de depresión así como a la existencia de un poema que escribió poco tiempo antes del accidente titulado: *Via Véneto*:

Quiero estar solo, se vacía la mesa,
las cosas necesitan el espacio
de los laberintos apelotonados
en las resistencias del quiero
estar solo.

Si este hubiera sido su propósito, considero que desde *Sentado en una piedra*, un texto perteneciente a *Relación de los hechos*, ya lo habría anunciado:

[...] Debí sorprenderme,
al salir de mi imagen me vi ileso, no sentí vidrios rotos por nin-
guna parte;
eso fue lo que entonces creí, [...]

He desaparecido de mi propia creación
y volveré a surgir el día en que rompa los vidrios de mi muerte,
pero esta vez no será posible el accidente, la inocencia del gesto;
no no será posible romper esos vidrios sin querer,

Desde mi perspectiva, la posibilidad de un suicidio no es más que un ornamento con el que se le ha querido adornar al poeta. El lector que se interna en su obra, siente, escucha el palpitar de la vida. Un palpitar que late en la conciencia del : estoy vivo. Una conciencia que le canta al mundo y sus milagros.

La noticia de su muerte llegó a México velozmente por medio de la prensa. Algunos de sus amigos más cercanos escribieron a manera de epitafio unas palabras sobre su pérdida como fue el caso de Carlos Pellicer quien declarase: "El hombre que empezaba a hablar se nos ha ido. Era un poeta, un poeta en el horizonte mayor de esa palabra."³⁴

³⁴ Carlos Pellicer en *La Jornada*.

3.1 Influencias literarias en la obra de Becerra.

Algunos críticos han hallado influencias de Paul Claudel, Saint John Perse y José Lezama Lima en la obra de Becerra. Paz, por ejemplo, dijo que el verso claudeliano era "demasiado pesado para lo que quería decir Becerra".³⁵ Sin embargo, no advirtió, desde mi perspectiva, que su influencia también provenía del contenido temático de signo religioso.

Por otro lado, considero que la influencia de Perse en el poeta tabasqueño está directamente ligada a su forma así como al uso de la repetición y la aliteración. Esta última influencia ha sido más aceptada por la crítica que la de Claudel ya que algunos autores afirman que la poesía de Becerra tiene un contenido "humano" más no religioso. Afirmación que considero errada pues cabe recordar que José Carlos Becerra nació en una familia fundamentalmente católica, en una época (como menciono en el capítulo anterior) en la que se prohibía la práctica de cualquier culto ya que el entonces gobernador llevaba a cabo una campaña "des-fanaticadora". Por lo tanto, Becerra conoció la Biblia de los labios de su madre con la que siempre mantuvo una relación estrecha. Contaba que ella solía leerles a él y a sus hermanas, tardes enteras, los grandes textos bíblicos. Tardes que el poeta guardó en su memoria como objetos preciosos. A esto se debe que Becerra declarara en algún momento que su primer libro, es decir, aquel con el que dio inicio su formación literaria, fue la Biblia, específicamente *El Eclesiastés*. Libro que continuó estudiando y que consideraba su predilecto a partir del cual Pellicer y él debatían por largas horas pues también era el libro favorito de su mentor literario.

Así que, me parece necesario recalcar que la forma primera que tuvo de

³⁵ José Carlos Becerra, *Op. cit.* pp. 13-15.

conocer la Biblia fue sui géneris, pues su educación religiosa tuvo una connotación distinta que para otros niños nacidos en pueblos de provincia. Es decir, quizás el pequeño Becerra escuchaba los textos bíblicos con el deleite de una travesura, o de un cuento fantástico.

Ahora bien, antes que nada, considero que es preciso hablar del versículo pues, desde mi perspectiva, ésta fue la forma poética adoptada por Becerra para vaciar su poesía así como su pensamiento.

Algunos críticos literarios han distinguido el verso largo del versículo, uno de ellos es el escritor Andrés González Pagés, quien considera que este último está íntimamente relacionado con lo religioso (como mencioné anteriormente). A esto se debe que Pagés no identifique en Becerra una influencia de Claudel quien fue considerado el poeta del alma en tiempos en los que se había declarado la inexistencia de Dios. Pagés considera que en la obra del poeta tabasqueño no hay ningún indicio de tipo religioso:

“Lo mismo pasa respecto del verso largo, en el que el tabasqueño madura hacia los 24 o 25 años. A esta modalidad de la versificación sigue llamándose erróneamente “versículo” (igual que a la prosa franca que a veces lo acompaña) aun cuando los versos que la conforman casi nunca (es el caso preciso de nuestro poeta) alcancen más de línea y media ni aludan a un asunto bíblico, religioso o místico alguno, sino que hablen de algo humano. Dicho sea de paso, el “versículo”, que aparece como la entrada inmemorial de la prosa en el verso, equivale a la entrada del hombre en la religiosidad”.³⁶

Y más adelante:

“Paz, sólo con parcial acierto dice haber encontrado en primer término influencia de Paul Claudel en el tabasqueño, en segundo término influencia de Saint-John Perse, y en tercero de José Lezama Lima. Las dos últimas presencias son claras, [...] Pero la influencia de Claudel sobre el tabasqueño es imposible de detectarse, a no ser por la largura de su verso”.³⁷

Es decir, para el crítico, la forma utilizada por Becerra fue el verso largo

³⁶ Andrés González Pagés, *Tabasco. El meridiano de la poesía*. México: SECUR, 1994. p. 179.

³⁷ Andrés González Pagés, *Idem*.

más no el versículo ya que este último alude a lo religioso, y más específicamente a la Biblia.

Me parece increíble que el autor de una antología crítica de poetas tabasqueños no advierta la influencia de tipo religioso en la obra becerriana siendo que está presente en gran parte de su obra.

Es cierto que en la obra de Becerra, algunas veces el tono profano somete al sagrado, sin embargo, este hecho no le resta su signo religioso y menos aun el misticismo que toda ella contiene. Asimismo, el tono profético es un elemento que aparece en forma recurrente en su poesía. Para ilustrar mejor este punto, mostraré a continuación los siguientes versos becerrianos en contraposición con algunos extraídos de la Biblia:

Palabras dichas por piedad, palabras que no pudimos decir,
palabras que no debieron decirse
o que dijimos demasiado tarde,
el mundo cabe en una palabra porque el mundo es una palabra.

La hora y el sitio, José Carlos Becerra.

En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios. [...]

La palabra era luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo. En el mundo estaba, y en el mundo fue hecha por ella, y el mundo no la conoció.

Evangelio según San Juan (versículos 1, 9 y 10)

Entre los versos de becerra y los bíblicos se evidencia una clara semejanza. No sólo a nivel de la forma, que como bien se puede apreciar, ambos

utilizan un verso de extensión similar, sino también en cuanto al contenido temático.

Los versículos de San Juan giran en torno a la palabra como la responsable de la creación del mundo y de la iluminación de los hombres. La palabra mítica creadora del origen. En los versos de Becerra aparece la misma idea en donde la palabra es el mundo así como su contenedor.

Con respecto a la presencia del tono profético en la poesía de Becerra, he elegido los siguientes versos pertenecientes a uno de sus libros más importantes: *La Venta* para compararlos con algunos versículos extraídos de Proverbios, uno de los libros más hermosos de la Biblia.

Herid la verdad, buscad en vuestra saliva la causa de aquel y de este silencio,
pulid esta soberbia con vuestros propios dientes; [...]

La venta, José Carlos Becerra.

Recibid mi instrucción y no la plata,
la ciencia más bien que el oro puro.

Proverbios 7, 25. versículo 10.

Escuchad la instrucción y haceos sabios,
no la despreciéis.

Proverbios 8, 35. versículo 33.

Entre los fragmentos escogidos existe una conexión. El tono profético de "enseñanza" presente tanto en los versos de *La Venta*, así como en los otros dos de Proverbios (transmitido mediante la utilización del imperativo: herid, buscad, pulid, escuchad, recibid) es el aspecto fundamental que los une. Evidentemente, en los dos últimos, éste fenómeno no es gratuito pues estamos hablando del texto

sagrado de occidente por excelencia, es decir la fuente máxima de enseñanza de una cultura. Sin embargo, en los versos de Becerra, la presencia del tono profético más que hablarnos de un fin evidencia el fruto de un aprendizaje, aprendizaje que provino, precisamente, de dicha fuente.

Después de haber analizado los casos anteriores, considero que queda aclarado el punto sobre la influencia de la Biblia en la obra de Becerra, tanto desde la perspectiva de la forma como del contenido profético. De esta manera, me es posible afirmar que el poeta tabasqueño utilizó el versículo como una forma literaria. Así, la obra de Claudel pudo haber representado en Becerra un hallazgo invaluable, en cuanto a espejo en donde pudo ver reflejadas tanto sus formas como su pensamiento, un pensamiento basado en la fe católica y su forma poética impredicible: el versículo.

Ahora bien, es preciso decir que Paul Claudel no sólo habló de temas religiosos (aunque fue lo más común) como lo menciona Pagés en su artículo, sino también aludió a aquellos temas que el articulista clasifica como "humanos". Es decir, temas más cercanos a lo profano. Como veremos en los siguientes versos escogidos de *Vers d'exil*, lo que lo acerca incluso, más a nuestro poeta:

Et que tout l'or ne peut combler mon avarice,
Ni l' eau désaltérer ma bouche, ni la mort,
Ni le Temp, ni l' éternité finir encore
Mon obsecration, ma joi et mon suplice!

Paul Claudel, *Vers d'exil*, II

Continuando con el orden de influencias literarias de Paz en Becerra, proseguiremos con Sain John Perse. Acerca de este poeta francés se sabe que escribió la mayor parte de su obra en versículos, que cortaba a manera de versos para conferirle musicalidad. En sus versos se percibe una seria intención de acceder a la perfección. Su obra está plagada de imágenes diversas y universos coincidentes. Su primer colección de poemas: *Églogas*, apareció en el año de 1910 llamando la atención de los círculos literarios de la época debido a su

musicalidad.

Se le asocia con Paul Claudel y Paul Valery así como con la revista *Nouvelle revue française*.

No es extraño que José Carlos Becerra leyera a Saint- John Perse ya que fue un poeta importante de los años 20's siendo que el tabasqueño nació en 1936. Y más aun que como joven que buscaba una nueva forma de expresividad se topara con el trabajo de este autor deslumbrante. Probablemente el acceso que tuvo a la poesía francesa de principios del siglo XX le dio la pauta para crear una poesía inusual a su época y su entorno por medio de la cual pudiera reflejar su mundo. Bien podría imaginar al Becerra descubriendo a dos de las voces más impactantes de la literatura francesa con una emoción exacerbada sintiéndose partícipe y reflejo de un lenguaje que le pareció muy cercano muy suyo.

En algunos de sus poemas, el autor tabasqueño solía introducir epígrafes de diferentes autores, Perse no fue la excepción. En el poema titulado *Betania* aparece un verso del escritor francés lo que indica la franca influencia que tuvo en él:

Homme infesté du songe, homme gagné par l'infection divine.

Saint-John Perse

Como se puede apreciar en el verso anterior, a semejanza de Claudel, también se encuentra el elemento religioso, así como la forma del versículo que Becerra utilizó. Lo que sugiere una influencia determinante de ambos.

En cuanto a José Lezama Lima creo que su influencia es irrefutable. En principio existen cartas de Becerra al autor de *Paradiso* en las que se evidencia la franca admiración del joven poeta por el autor cubano:

Admirado Lezama Lima:

Apenas estoy en los umbrales de su libro *Órbita de Lezama Lima*, y ya el viento que sopla de su interior agita y emite su rumor entre las ramas nacidas y extendidas en el desarrollo de mi vida. Qué manera de turbarlo a uno, de estremecerlo dándole la maravillosa ceguera necesaria para que los primeros pasos sean de tanteo deslumbrado, más de formas ocultas que de luz percibida.³⁸

Y en segundo lugar, es usual percibir en Becerra un esfuerzo por desperezar su voz, por renovar las formas y las palabras con el fin único de expresar. Sus imágenes son muchas veces, intrincadas y retorcidas como algunos retablos verbales del poeta y narrador cubano. Algunas veces, en los versos becerrianos se evidencia esa necesidad por rellenar los vacíos, por recargar de objetos sagrados, ausencias, palabras profanas, que tiene la poesía barroca de Lezama, una poesía de metáforas múltiples e inagotables imágenes.

En realidad, Becerra es un poeta que pervivió aterrado del silencio aunque en algunas ocasiones le permitiera mostrarse.

3.2 Pensamiento y poesía.

En una de las obras más deleitables que sobre filosofía y poesía se hayan escrito, María Zambrano sostiene que pensamiento y poesía se han enfrentado a lo largo de la cultura occidental. No sólo como dos partes abstractas del universo de las ideas sino como el estigma de dos tipos de ser humano. En su libro intitulado *Filosofía y poesía* declara: "Hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el

³⁸ José Carlos Becerra, *Ibidem*, p. 300.

filósofo y el poeta.³⁹ Zambrano establece que esta lucha dio inicio a partir de Platón. Así mismo, nos recuerda la “condenación” de la palabra poética desde sus orígenes. Pero, ¿acaso la poesía estuvo alguna vez condenada? Me refiero, incluso, a un tiempo anterior a Platón, a los tiempos inmemoriales del mito en donde este era canto, poesía creadora. Tiempos en los que la poesía se mostraba en todo su esplendor y fue palabra creadora de las aguas, los montes y los hombres.

En uno de sus tantos ensayos de crítica literaria, Paz sostiene que : “no hay pueblos sin poesía: los hay sin prosa”.⁴⁰ Y si tomamos en cuenta que la prosa es la forma de expresión más cercana al pensamiento, es decir, de la filosofía, podremos entender la natural inherencia de la palabra poética en el hombre.

El elemento más significativo que nos permite distinguir entre prosa y poesía es el ritmo. El ritmo es su componente fundamental. Sin ritmo no hay poesía, éste le confiere al texto la facultad musical necesaria para que funcione como tal, le otorga su halo. En cambio, la prosa no requiere del ritmo para crear conceptos.

Así como la poesía busca explicar lo inexplicable, la prosa busca la congruencia para analizar los fenómenos del mundo. La poesía crea imágenes, la prosa conceptos. Ahora bien, es importante señalar que el ritmo no significa metro. Es decir, el ritmo diferencia la poesía de la prosa cuando este va acompañado de un sentido poético intrínseco. Así mismo, las imágenes son un elemento distintivo. En cuanto a la forma (el verso) “éste es la frase poética” como Paz opinaba.

“Mientras que el poema se presenta como un orden cerrado, la prosa tiende a manifestarse como una construcción abierta y lineal. Valery ha comparado la prosa con la marcha y la poesía con la danza.”⁴¹

Es decir, el poema es más cercano a la forma circular ya que funciona por

³⁹ María Zambrano, *Filosofía y poesía*. México: FCE, 1996. p. 13.

⁴⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*. México: FCE, 1998. p. 68.

⁴¹ Octavio Paz, *Op. cit.* p. 69.

si mismo, comienza y regresa al mismo punto, en realidad carece de principio y fin. En cambio, la prosa suele llevar una dirección específica puesto que su principio es la congruencia. Es decir, sigue una ruta semejante a la de la flecha pues persigue linealmente un fin.

En *El arco y la lira* Paz advierte que la narrativa japonesa contemporánea ha tendido a la poesía debido a su contenido rítmico. Lo que señala que es posible la existencia de un punto en el que sucede un cruzamiento entre ambas.

Para Paz, la poesía: "revela este mundo; crea Otro [...] es plegaria al vacío, diálogo con la ausencia [...] hija del azar, fruto del cálculo. [...] En su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito."⁴² Es "plegaria al vacío" pues nace como una necesidad del hombre por comunicarse con sus dioses. El hombre la elige sobre cualquier otra vía de comunicación pues sólo en su forma se despliega un lenguaje que puede sonar como un oleaje, como el viento entre las hojas.

Por su parte, María Zambrano considera a la poesía como la mentira en sí misma pues nace en el mundo de las apariencias –claro está, el que el filósofo considera de las apariencias–.

Ahora bien, en cuanto a la diferencia que existe entre el filósofo y el poeta, éste último se encuentra impotente ante la sorpresa de haber sido descubierto por la poesía. El filósofo, en cambio, persigue la razón. Es decir, él ha elegido el camino de la reflexión y el análisis. Y para conseguir esto requiere de trascender las apariencias de las que el poeta está enamorado, embelesado por su belleza deslumbrante:

"El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura, ni a un instante, ni a una partícula de la atmósfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni

⁴² Octavio Paz, *Ibidem*, p. 13.

del fantasma que ya en ausencia suscita".⁴³

Zambrano habla de una eterna contraposición entre la filosofía y la poesía desde el antagonismo. Desde una especie de lucha de necesidades recíprocas (lucha contra aquello que la otra necesita, de lo que se alimenta). Sin embargo, en un momento del texto, la autora las reconcilia (casi sin percatarse de ello) por medio de una especie de co-dependencia entre ambas, lo que provoca una imagen similar a la del yin y el yan.

"El poeta olvida lo que el filósofo se afana en recordar y tiene presente en todo instante [...] el poeta se desentiende de la reminiscencia que despierta a la razón, y está en vela ante todo lo que el filósofo ha olvidado".⁴⁴

Es decir, Zambrano advierte que la poesía es, en realidad, la memoria, de ese otro que es la filosofía y viceversa.

La lucha entre filosofía y poesía siempre ha sido y será puesto que cada una posee una forma muy particular de acercarse al mundo, sin embargo, considero que es fundamental para el hombre reconocer que pertenece a ambas perspectivas y formas de sentir. Pues como bien dice la misma Zambrano: "no se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía."⁴⁵

La poesía de José Carlos Becerra es un ejemplo de la posible unión entre prosa y poesía. Narrador y personaje heroico (Como apunta Raúl Carrillo) se funden en un mismo universo poético, para describir desde diferentes perspectivas la temporalidad, el espacio etc. Así, en la poesía de Becerra se evidencia un desdoblamiento del yo poético en el yo narrativo.

El yo que narra es el mismo que lucha con las fuerzas de la realidad y el sueño, el mismo que intenta describirse. Para Ramos: "Es un yo el que habla,

⁴³ María Zambrano. *Ibidem*, p. 19.

⁴⁴ María Zambrano, *Ibidem*, p. 36.

aunque lo haga consigo mismo, pero en verdad el rapsod[a] proyecta un otro yo, el de la reflexión conciencia [...] narrativamente lo que surge es un yo frente a un yo-tu".⁴⁶ En los poemas de José Carlos se cumple esta afirmación. El yo poético en la poesía de Becerra habla consigo mismo, intenta esclarecerse a través de su propia voz, mientras que el yo narrativo describe los eventos de ese otro que funge como espectador al describir las experiencias de ese su otro yo.

Es preciso recordar que Becerra utiliza la temporalidad y la espacialidad de manera profética. En sus textos el hablante lírico está situado en el espacio-temporal que le corresponde, sin embargo, su mirada puede ver hacia el pasado o hacia el futuro con una capacidad visionaria.

Paz, por su parte, plantea el problema desde las formas: prosa y verso. Partiendo desde la creación del mito, que como mencioné en párrafos anteriores, es el inicio de la palabra poética que da origen a una forma de entender al mundo y las cosas. Gracias a la poesía nace el mito que llega a conformarse como metáfora "como una traslación del sentido de las cosas que designa. Y si el lenguaje constituye un poder dentro de la estructura mítica no es sino en el momento en que aparece la articulación del fonema, cuando la palabra insertada en la metáfora cobra vida y magia en el individuo y en la colectividad como poder ilimitado."⁴⁷ Es decir, para Paz la poesía es magia y creación desde que el hombre es hombre. Para María Zambrano la poesía se "quedó a vivir en los arrabales" a partir de "la toma de poder del pensamiento", es decir, exiliada del mundo de los hombres.

Considero que tanto la poesía como el pensamiento siempre han formado parte del hombre. Incluso ya en la creación del mito existe el esfuerzo del hombre por entender las cosas, por adquirir el conocimiento en una búsqueda que se da al unísono con la revelación mágica de los dioses. Sin embargo, si la cuestión fuera dilucidar qué fue primero, la poesía o el pensamiento, diría que la poesía puesto

⁴⁵ María Zambrano, *Ibidem*, p. 13.

⁴⁶ Raúl Carrillo Arciniega, *Ibidem*, p. 34.

⁴⁷ Octavio Paz, *Ibidem*, p.28.

que las primeras palabras del hombre fueron pronunciadas para que sus dioses las escucharan, es decir, el mito fue al mismo tiempo que rezo, una fórmula mágica creadora del universo. Y dicha fórmula no pudo haber sido pronunciada más que por medio de la metáfora, del canto creador.

Incluso, Zambrano llega a una conclusión semejante sobre el punto anterior, cuando dice: "podríamos extraer el hecho de que el hombre siempre ha tenido *per se* una parte poética y otra intelectual".⁴⁸

Ahora bien, ¿cómo se comportan ambos componentes en el hombre? Si partimos de la idea del hombre como una unidad tendríamos que establecer que tanto su parte poética como filosófica se funden en perfecta armonía, entonces, ¿a qué se debe que lo percibamos como una dualidad, o bien como dos partes que se encuentran aisladas.

Creo que lo principal es comprender que el conflicto no se encuentra en el hombre en sí, puesto que efectivamente en él pueden convivir ambos principios en armonía, sino en el hombre exterior, es decir, en el ser social, pues de alguna forma el mundo le exige tomar una determinación y elegir entre lo que no puede ser elegido ya que pertenece a ambos universos. Sin embargo, el hombre elige, puesto que una forma que le es más accesible quizá o quizá es elegido intempestivamente por la poesía como plantea Zambrano, sin que éste pueda rebelarse.

Ahora bien, la poesía siempre ha sido rebelde, como lo menciona Zambrano, pues de no ser así, difícilmente hablaría por medio del alma humana. Pero, ¿qué el pensamiento no es por naturaleza también rebelde? Quizá una de las más grandes conquistas de la filosofía radique en haber encontrado un camino para apaciguar las tempestades del pensamiento y regresarlo a la calma, a la razón por medio de un método. Así, ambos: tanto la poesía como la filosofía se podría decir: son rebeldes por naturaleza, aunque la actitud del filósofo no es en absoluto similar a la del poeta pues el segundo se deja someter plácidamente al

⁴⁸ María Zambrano, *Ibidem*, p. 15.

oleaje musical y tempestivo de la poesía que lo ha sometido a su destino.

En cuanto al problema del conocimiento, algunos pensadores consideran que la única vía de acceso posible a éste es por medio de un método. Les parece escandaloso afirmar que la poesía también pueda ser un medio posible para acceder al conocimiento. A este respecto opino que ambas son una vía posible. Y aún mejor, ambas en conjunto, al unísono. Pues como lo establecí anteriormente, el hombre está hecho de canto y pensamiento y si niega una de las dos partes fundamentales que le constituyen entonces también niega su propia naturaleza y por lo tanto la posibilidad de acceder a un conocimiento más profundo y panorámico.

En la obra de Becerra se logra dicha conjunción de manera espontánea. A través de ésta se puede traslucir su pensamiento racional, así como un alma sensible. Por medio del versículo (o bien, versos de largo aliento) el poeta tabasqueño piensa y siente al mundo. Sobresaliendo, claro está, esa personalidad sometida a los caprichos de la poesía que obedece placenteramente pero contra los que también se revela. Llegando así, después de entablar una ardua batalla, a puntos de armonía en que se consigue la utopía. He aquí un ejemplo de lo anterior:

Puse las manos donde mis guantes querían,
puse el rostro donde mi antifaz podía revelármelo;
mi única hazaña ha sido no ser verdadero, mentir con la co-
[ciencia de que digo la verdad,
mirar sin espavientos mi existencia, desfigurada por lo que la
[hace vivir,
rodeada por lo que tiene de centro, de membrana interior [...]

¿Dónde podría yo estar diciendo la verdad?
¿De qué antifaz arrancaría yo mi rostro para probar el dolor
[de mi mentira? [...]

Y yo toco aquello que tal vez me corresponde, que tal vez me
[alimenta, que tal vez me devora;
yo palpo la dureza y la blandura de mi alma, no con mis
[manos
sino con mis guantes;

[José Carlos Becerra "El azar de las perforaciones"
(Relación de los hechos)]

Desde mi perspectiva, el enunciante lírico del texto anterior está hablando del ser y la identidad, pues de alguna forma teoriza sobre el yo que enuncia por medio de imágenes poéticas oscuras como el antifaz y los guantes que establecen un ambiente de misterio pues estos vocablos logran transmitirle al lector ese ser que quiere ser develado y sin embargo permanece oculto ante la imposibilidad de descubrirse.

4. Un análisis formal y temático de *La otra orilla*.

En Becerra surge la necesidad de entender al mundo interno como externo. Necesidad que ocurre a través de la reflexión y la poesía lo que la convierte en una ambiciosa búsqueda pues aunque ya posee un saber a partir de sus planteamientos regresa a ésta para que le sea develado el mundo de nuevo, desde la intuición.

En su obra no hay disociación entre la prosa y la poesía pues las formas tanto narrativas como reflexivas se dan al unísono junto con imágenes poéticas y figuras retóricas. Es un ir y venir, en un ritmo de versos largos y melódicos, del pensamiento al conocimiento y de la reflexión al saber intuitivo. En Becerra el hombre aparece como el ser que busca la verdad detrás de las imágenes.

No es gratuito el hecho de que el *Eclesiastés* fuese su libro predilecto. El haber crecido en un seno familiar católico, donde se leía la Biblia con regularidad fue imprimiendo en sus creaciones una musicalidad semejante a la que encontramos en algunos textos proféticos. Tomando perspectiva en la historia de

su formación intelectual es importante subrayar que su iniciación en el mundo literario se inauguró nada menos que con el libro fundamental de occidente.

La forma poética que Becerra eligió para su obra no es gratuita. Para el autor, la utilización del versículo fue parte de su discurso poético.

El elemento discursivo del que Paz habló aunado a la intuición y la congruencia poética, son lo elementos que le permitieron unir el discurso con la imagen, es decir, el pensamiento con la poesía, con la advertencia de que esto no significa que haya creado una especie de discurso filosófico poético pues su obra es poética en el amplio sentido de la palabra. Poesía como forma y también como contenedor de su pensamiento.

El haber elegido *Relación de los hechos* como objeto de análisis no es fruto del azar sino de la reflexión. Como mencioné en el capítulo anterior, considero

Relación de los hechos no sólo el libro más genuino de la sensibilidad del autor sino también el más ilustrativo de la ausencia presente. Este libro fue el único que publicó en vida, lo que significa que fue aprobado por Becerra. Así mismo, fue creado en una etapa importante para el joven poeta, en una circunstancia histórica fundamental en la que todo estaba vivo y todo luchaba por desperezarse, por hablar, por aniquilar el silencio.

Relación de los hechos fue publicado inmediatamente después de que Becerra tomara la determinación de dedicarse a la poesía y a sólo tres años de la muerte de su madre. Es decir, éste libro es una mezcla de fuerza emotiva y torrente poético incontrolable lo que produjo: honestidad (elemento indispensable para la poesía).

De *Relación de los hechos*, he decidido analizar un texto titulado *La otra*

orilla. Es un texto que refleja a la perfección la forma de tipo claudeliana que Becerra eligió para vaciar su alma y su pensamiento. Está escrito en versículos o versos de largo aliento organizados en estrofas de extensión irregular y dividido en dos grandes partes. Contiene 81 versículos en total.

El título es una de las partes esenciales de un poema. Este, muchas veces nos ayuda a descifrar un texto. De acuerdo con la clasificación del Dr. Arcadio López Casanova *La otra orilla* es un título de tipo simbólico-alusivo, es decir: "rico por su ambigüedad, su multisignificancia."⁴⁹ En este caso, el título será descifrado por el tú lírico al que va dirigido partiendo de las palabras que lo componen. Es decir, es el título el que establece una especie de interacción dialéctica entre ambos: el poema y el tú lírico.

En el momento en el que el lector se enfrenta con un título de dicha naturaleza, trata de llenar los espacios vacíos que provoca la falta de contexto y buscar inmediatamente un referente. En el caso de *La otra orilla* un lector hipotético podría encontrar una cierta semejanza o analogía con la concepción sobre la muerte de los antiguos egipcios, por ejemplo, o quizá le sugiera una idea de dualidad o separación. Sin embargo, el significado no quedará aclarado hasta que dicho lector hipotético realice la lectura del texto.

Es necesario recordar que un título simbólico-alusivo tiene la cualidad de funcionar como un *vector catafórico* que ayudará a la *legibilidad poemática*.

Dentro de la clasificación de simbólico-alusivo, encontramos nueve subclasificaciones. La que más se acerca a la naturaleza del título del presente poema es la de *Foco espacial y determinación temporal* que se refiere a aquellos títulos que tienen un localizador complejo, por ejemplo, en este caso nos enfrentamos con un título que puede ser interpretado a la vez literal como

⁴⁹ Arcadio López-Casanova. *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España. p. 14.

metafóricamente en cuanto a su focalización espacial. Es importante subrayar que la lectura de las estrofas que van conformando el texto será la forma más directa en la que podremos ir afirmando o bien descartando nuestras hipótesis interpretativas sobre el título.

Antes de continuar con el análisis del poema me parece necesario establecer claramente las relaciones comunicativas que se dan entre las diferentes figuras pragmáticas del texto poético debido a que su estructura comunicativa es mucho más compleja que la de un mensaje de uso. Dicha estructura aparece en el cuadro siguiente propuesto por el Dr. López Casanova basado en lo formulado por W. Mignolo en *Elementos para una teoría del texto artístico*:

POEMA

Enunciado lírico

Emisor	<u>Enunciador</u> Receptor	Enunciario
(Autor)	(Habla n te Lírico) (Lector)	(Tú Lírico)

SITUACIÓN COMUNICATIVA IMAGINARIA

De acuerdo con el cuadro anterior, el emisor se ficcionaliza en el hablante lírico, o bien en el enunciador que formulará un enunciado poemático dirigido a un tú lírico (enunciario) que está representando a su vez al lector (receptor) del

mensaje. Por ejemplo: en *La otra orilla*, se entiende que José Carlos Becerra es el emisor lo que no significa que sea el enunciador pues este último posee cualidades actoriales dentro del texto que le distinguen del autor.⁵⁰ Es primordial señalar que el hablante lírico se caracteriza por su personalidad latente/patente.

Una vez establecido lo anterior podemos empezar a analizar el texto por estrofas. La primera estrofa del poema nos introduce inmediatamente en un estado anímico melancólico en el que la memoria juega un papel fundamental. El hablante lírico expresa su angustia ante la imposibilidad de recordar una canción que no "supo extraerle al mundo":

**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 es-
[cuchar,
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.**

Con el fin de dilucidar el significado del título podemos enfocarnos en el contenido semántico. Palabras tales como: morir, ausencia, operación dolorosa, mojada, oscura, acaricia y vida. Plantean una atmósfera específica, cercana a la melancolía o quizá a la muerte, sin embargo, todavía no podemos acceder a descifrar lo que el autor quiso decirnos por medio del título.

Lo que sobresale de esta primera estrofa es el factor emotivo que le da cohesión a la estrofa y provoca en el lector un sentimiento de insistencia como el

⁵⁰ Las otras relaciones se obviarán debido a la claridad que presenta el cuadro comunicativo.

sonido necio y dolido del oleaje.

El enunciante lírico trata de “recordar aquella canción” afanosamente, esa canción que “no supo extraerle al mundo”, como la metáfora de algo que perdió en los abismos de la memoria, de algo creado en las lindes del ensueño, precioso e irrecuperable.

Ahora bien, pasemos al análisis interno de la estrofa, es decir, a la base de su construcción. Me refiero a las relaciones de tipo actorial que suceden en el plano de la representación.

Dentro del esquema actorial la relación más simple y sin embargo, fundamental es la que se da entre el sujeto y el objeto. Es decir, cuando el enunciador expresa su relación de sujeto hacia un objeto dentro de una esfera volitiva por medio de verbos tales como: desear, querer, ansiar, etc. En el caso de la primera estrofa del poema esta relación ocurre por medio de un enunciador (sujeto) que trata de recordar afanosamente “esa canción que no supo escuchar dentro de sí” (objeto).

Es preciso señalar que la relación de comunicación que se da entre los actores líricos de la primer estrofa del poema es, en realidad, muy sencilla puesto que sólo aparece un sujeto y un objeto, sin embargo, dicha relación tenderá a hacerse más compleja conforme avancemos en el texto. La actorialización del enunciador se da por medio de la utilización de la primera persona, es decir, por medio de un indicador pronominal «yo», en este caso, detrás del verbo conjugado: “he querido”, así como la creación del actor lírico segundo, o bien, del objeto, depende de la relación que establece el hablante lírico con el mismo.

Dentro de las funciones que le pertenecen a la voz, se encuentra la función modal, que se relaciona con actitudes proposicionales por medio de determinados verbos tales como: creer, saber, deber, etc. En la primer estrofa esta función es volitiva y se hace presente por medio de frases tales como: “He querido recordar”.

La clase temática de la primer estrofa, bien podría pertenecer a la de la poesía de signo religioso como lo denomina el Dr. López, pues el «yo» lírico que enuncia es un «yo desarraigado», es decir, “se trata de un sujeto de la privación o desposesión”.⁵¹

La canción es prácticamente inalcanzable para el actor lírico aunque está en el mundo. Incluso, puede ser que se encuentre dentro del sujeto (“aquella que no pude escuchar dentro de mí”) y que por lo mismo, experimente una “adquisición frustrada”. “Aquella canción” adquiere cualidades de tiempo, de pasado, de paraíso perdido, pues con el afán de quien busca la felicidad perdida así el actor lírico lo hace, estableciéndose con naturalidad una franca distancia entre ambos salvada sólo por una caricia que recuerda a la frustración y a la muerte: “la forma de esa primera mano que alargamos hacia la vida y luego retiramos mojada y oscura”.

Subrayo que en los últimos versos de la primera estrofa aparece la primera persona del plural lo que produce una cierta complicidad entre el enunciador y a aquellos a los que se dirige: los hombres.

En la segunda estrofa, el enunciador hace una reflexión sobre la ausencia y el silencio :

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 úni-
[co espejo
donde yo me reconozco, donde yo me miro con atención, subor-
[dinado 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

⁵¹ Dr. Arcadio López Casanova, *El texto poético. Teoría y metodología*. Ediciones del Colegio de España, pág. 30.

[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.

A semejanza de Lezama Lima, Becerra suele serpentear retablos recargados de palabras, a veces parece que lleva una sola dirección aunque esté en realidad, zigzagueando hasta que llega al centro de la metáfora para volver a una reflexión. La extensión de sus versos le permite hacer esto, le da el espacio suficiente para ir acariciando las imágenes y detenerse acaso para reflexionar sobre un pensamiento.

En la estrofa anterior el sujeto describe "aquella canción" desde su ausencia en la que el hablante lírico se reconoce. De tal forma, el sujeto entra como un segundo objeto dentro del cuadro de la actorialización. Así, la estructura comunicativa queda reducida a un enunciador o hablante lírico como un yo desmemoriado que se hace patente en el enunciado lírico a través de expresiones tales como: yo me reconozco, yo me miro. A semejanza de la primera estrofa donde aparecen expresiones tales como: no pude, no supe, he querido. Sin embargo, no es posible establecer la identidad del tú lírico puesto que en el poema no hay una intención explícita de comunicación con el enunciatario, ni éste cobra signos de protagonización. Es decir, el tú lírico está latente más no cobra una identidad determinada. En cambio, el hablante lírico se hace patente por medio de una especie de declaración confidencial. Es decir, el sujeto lírico, representado por un <<yo>> desmemoriado es al mismo tiempo sujeto y objeto de sí mismo pues se observa. Es preciso observar este punto pues considero que es un ejemplo perfecto de la utilización que Becerra hace tanto de la poesía como de la prosa para reflexionar y tratar temas de cierta trascendencia.

Desde el inicio del poema, el autor utiliza la palabra poética para reflexionar la naturaleza de la ausencia, de la presencia y del tiempo. No es gratuito que Becerra se empeñe en regresar una y otra vez a la raíz de estos temas desde diversas perspectivas.

En la segunda estrofa, el enunciante lírico reflexiona en torno a la naturaleza de “aquella canción” y nos habla de su presencia, presencia que ocurre a través de un reflejo, de una ausencia que se muestra.

En este punto del poema, la canción adquiere una multisignificancia. Es decir, se impone en toda su naturaleza simbólica. Convirtiéndose así, en cualquier paraíso perdido evocado por el poeta, o quizá en todas aquellas ausencias que perviven en la memoria del actor lírico.

Poniéndonos en perspectiva, las dos estrofas aluden a la operación dolorosa de la memoria, al asalto de una ausencia por medio de una clara reflexión del yo (hablante lírico) sobre la existencia.

En poesía los actores líricos son tan importantes al poema como los personajes al relato. Al decir actor lírico, me refiero a “una figura autónoma del universo (imaginario) representado, resultado del revestimiento y la intersección de un componente funcional y otro sustancial y que suele estar marcada por un identificador de rol temático.”⁵² Dentro de esta definición el Dr. López Casanova señala la existencia de tres constituyentes esenciales: el componente funcional o *modus operandi*, el sustancial o *modus essendi* y el rol temático. El esquema actorial más sencillo es el que se basa en la tensión sujeto-objeto que corresponde a la esfera volitiva que alude al querer. En *La otra orilla* encontramos dicho esquema básico aunque en algunos momentos poéticos éste se complica (como ya lo hemos observado) provocando la aparición de otros actores.

Después de leer la segunda estrofa se pueden extraer algunos rasgos de aquel objeto de deseo del sujeto (la primera canción): Posee cierta movilidad (“aquella primera canción tal vez no vino nunca”) y una de las formas que adquiere

⁵² Arcadio López-Casanova. *Op. cit.* p. 26.

para mostrarse es el silencio que forma un espejo en el que el yo lírico se reconoce .

Es importante subrayar que en las dos primeras estrofas, el yo lírico está marcado "por atributos negativos de ausencia [...] y de privación o despojo."⁵³

Pasemos a la siguiente estrofa:

Ahora recuerdo todo sin pasión, sin armas obsesivas, sin recuer-
[dos,
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...

Aquí, la tensión dramática cambia por completo, casi de manera abrupta, es como si el actor lírico hubiese vuelto al inicio con una nueva perspectiva que le permite comprender cuál es la única vía para recordar: el desapasionamiento. En cuanto a la relación actorial, también cambia por un momento, se desvanece el objeto anterior (la canción) dejándole al actor lírico un espacio posible para la reflexión.

Dentro de la categoría de voz "entendiendo entonces por tal lo que, en un sentido muy amplio, corresponde a los modos del discurso, o -quizás para ser más precisos- a las <<señales>> del hablante con respecto al enunciado lírico."⁵⁴ Se encuentran diferentes funciones, entre estas, la patética de la cual se desprende la clasificación de pregunta como un signo melódico del poema a partir de la cual el autor logra imprimir cierto dramatismo al texto como se verá más adelante.

⁵³ Arcadio López Casanova, *Ibidem*, p. 33.

⁵⁴ Arcadio López Casanova, *Ibidem*, p. 75.

En la siguiente estrofa encontramos el tono profético característico de Becerra:

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

La estrofa anterior resulta sumamente interesante puesto que rompe con la reflexión sobre la ausencia que el hablante lírico hizo durante el principio del poema. Aquí, Becerra que establece una pausa, hace un alto para hablar sobre la poesía utilizando un tono profético. El autor habla a través del enunciador sobre su capacidad creadora. Para el poeta, es posible darle historia a las palabras, extenderlas sobre el mundo y arrancarles sonidos como confesiones brutales. Se evidencia la idea clásica nacida en occidente sobre el poeta como un semidios con capacidades creadoras. Frazer dice que Empédocles, el poeta de la antigüedad clásica "decía que no sólo era hechicero sino Dios y que éste se dirigía al mundo por su conducto en verso."⁵⁵ Veamos la siguiente estrofa que alude al tono dramático del que hablé anteriormente dado por la forma que cuestiona: la pregunta.

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 lo que muerde mis labios?

En el primer verso, el enunciador lírico describe una imagen: Una torre de iglesia y el sol que pasa sobre ella como si se mordiera los labios. Más adelante, el hablante lírico se plantea una serie de cuestionamientos que ponen en tela de juicio su propia percepción, entablándose así una batalla entre el enunciador y la

⁵⁵ Frazer en Raúl Arciniega, *Ibidem*, p. 17.

realidad que cuestiona.

Sí, he perdido aquella canción, aquella canción, aquel tierno
[desastre,
aquel artificio donde mi voluntad se hacía pequeñas heridas, pe-
[queñas 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.

El poeta retorna a su objeto poemático original con la certeza de la pérdida. Lo nombra pequeño desastre y más adelante artificio.

En los versos siguientes continúa hablando sobre eso que no alcanzó, que ha perdido como un estado de cuestionamiento inagotable para finalizar con una reflexión sobre la realidad a partir de la imagen de la ciudad.

Y estoy en esta ciudad como en otra canción que tampoco re-
[cuerdo, 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.

Cuando el poeta dice: "que tal vez no estuvo nunca" se está refiriendo a uno de los aspectos más fundamentales de la ausencia presente o bien, de la huella: su inexistencia. Levinas, por su parte, al referirse a la huella dice: "La huella es la presencia de aquello que propiamente hablando no ha estado jamás aquí, de aquello que es siempre pasado".⁵⁶

Hemos llegado al punto en el que el poeta declara su creación y reconoce, de alguna manera, que la canción se hallaba en aquel espacio en el que sólo la huella puede habitar: el pasado irreversible. Y así también la ciudad se ha convertido en ausencia puesto que el poeta se percató de que su relación con ella

⁵⁶ Emmanuel Levinas, *Ibidem*, p. 56.

es similar a la que tuvo con la canción. Lo que nos conduce a una situación actorial compleja en la que el sujeto se relaciona con su objeto principal de tal forma que lo proyecta en otros, en este caso en la ciudad.

Si se lee con atención el poema podremos observar que el poeta sigue reflexionando no sólo sobre la ausencia su naturaleza, esa ausencia creada por el poeta sino también sobre la alteridad.

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 pai
[saje,
pero es inútil, en el paisaje hay algo de mirada,
algo también con los brazos abiertos...

En principio, el poeta continúa hablando de la ausencia, esa ausencia de los primeros versos del poema: esa ausencia que apenas reconoce en la brisa de los almendros y que está complicada con su alma, que como hemos visto está íntimamente relacionada con “la primera canción”. Después empieza a enumerar aquello que ese paisaje le provoca recordar: otros dioses, otros hombres, otras batallas. Así, nos podemos percatar que la canción representa ese “rostro” del que hablaba Levinas, esa puerta que en este caso sería (originalmente) la canción y que ha conducido al hablante lírico hacia la alteridad mediante el recuerdo. Finalmente, el poeta establece una especie de reflejo entre el hablante que mira al paisaje y por el que es mirado.

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.

Como mencioné en el párrafo anterior, la brisa en los almendros y también

el silencio están intrínsecamente relacionados en el poema con la ausencia así como con el rostro. El rostro levinasiano del que el poeta dijo que era una voz muda pues es capaz de expresarlo todo desde el silencio, es decir: el otro lado de la voz.

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?

En la estrofa anterior, vuelve a aparecer el tema de la desmemoria. La imposibilidad del recuerdo, el silencio provocado por aquello que el poeta no puede rescatar de los adentros de si mismo aunque sepa que lo posee. Como también encontramos la continuación de la descripción de aquel paisaje que lo mira y tiene también “algo de brazos abiertos”.

Aunque es una descripción muy distinta de las anteriores, en esta última, pareciera que el hablante está haciendo un informe fidedigno de la realidad. ¿Se tratará de un intento por apresar en la verdad aquello que ve? O quizá ¿por sacudirse aquello que no entiende, por sostenerse en lo que cree saber? Tal vez, esta sea su forma de luchar con la ausencia que ya se ha establecido como una presencia. Un último y heroico intento por luchar contra esa presencia que ya ha cobrado vida, que lo apresa que lo mira y le abre los brazos, conteniéndolo en su pasado irreversible.

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 las aguas del río,
sobre la historia de aquella mañana,
y fue como si una mano enguantada tuviera todas las cosas en el puño.

Esta es una de mis estrofas predilectas por las imágenes que contiene así como por el cierre que le da a la primera parte del poema.

Hay dos imágenes principales: la torre de la iglesia que es empujada como

un barco por el sol que cruza el pecho del poeta y la noche que se cierra sobre la historia de esa tarde. Todo conlleva un tono de melancolía de crepúsculo y de cierre aunque utilice palabras como mediodía y mañana puesto que lo más relevante de esta estrofa es que cumple con una función de cierre. Comenzando por el mediodía para terminar con la imagen de la noche. Ahora bien, uno de los aspectos fundamentales que encuentro en este texto es la imagen de la mano enguantada la cual, desde mi perspectiva, se refiere a la ausencia-presente en contraposición con la realidad que el hablante lírico intentó apresar en los versos anteriores. Es decir, el poeta concluye que a pesar de su esfuerzo por comprender a esa ausencia que pervive en otro tiempo así como a la realidad misma, es imposible, así que se declara ignorante: "la noche se cerró sobre las casas [...] sobre la historia de aquella mañana". Y también admite que una fuerza invisible poseedora de aquello que desconoce, no le permite *ver, conocer*: "Y fue como si una mano enguantada tuviera todas las cosas en el puño".

Finalmente concluye la primera parte con un verso:

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

Antes de analizar este último verso es preciso recordar que existen diferentes funciones que cumplen los puntos suspensivos. Su primer uso se da cuando ha dejado inconclusa una enumeración, el segunda cuando se cita sólo la primera parte de una oración que debiera ser bipartita y el tercero para indicar dramatismo, ironía o sorpresa. Creo que en este caso, Becerra utilizó los tres puntos con la finalidad de hacer sentir en el lector la ausencia por medio de una frase incompleta.

La segunda parte del texto está compuesta por tres estrofas y un versículo. En ella reaparece el tema primordial del poema: la ausencia. Aunque de otra forma. El enunciador habla desde una tranquila aceptación, que no por esto abandona el cuestionamiento. Es decir, se percibe una aceptación en cuanto a su condenación: el sabe que seguirá luchando con algo impalpable, con apariencias

inapresables aunque determinantes y constantes:

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.

Considero que esta es una estrofa de reconciliación con la alteridad. El poeta ha despertado: "Amanece en medio de mí" (lo que podría aludir a un despertar de la conciencia) y reconoce que él mismo habita en la ausencia, que ha sido capaz de crearse o reinventarse en ese espacio que habita junto con sus creaciones que "nunca fueron" ("mirando del lado en que no estoy"). Después introduce un campo semántico referente a la alteridad por medio de las palabras tales como *otra*.

Es preciso señalar que el poeta mete la frase que le da título al poema *La otra orilla* lo que nos da la clave para establecer a qué se refería el título al que había nombrado de tipo simbólico alusivo. Mi conclusión en cuanto a éste punto es que se refiere al plano en el que habita una ausencia, es decir, *La otra orilla* es la otra orilla de la realidad o bien lo opuesto de lo real.

Es importante señalar que en esta estrofa hay algo de iluminación poética, de misticismo, pues el poeta ha logrado ver con claridad. Incluso, ha sido capaz de mirarse a sí mismo desde fuera como su propio objeto poético: "en otros ojos parece que yo he abierto los ojos".

Pasemos a la siguiente estrofa:

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.

En los versos anteriores el poeta plantea la idea de las cosas más cotidianas, digamos, más inherentes al hombre en su cotidianeidad, como sombras que devuelve "aquella canción", o bien, la huella. Y aunque se lo plantea de una forma más serena, en la voz del hablante lírico se evidencia la curiosidad y rebeldía del hombre que desea develar las cosas del mundo, entender qué significa realidad en contraposición de lo soñado, qué cosa la ausencia y el tiempo.

Este recorrer rincones laberínticos de la memoria una y otra vez, buscar otros, regresar a los mismos, suena a pensamiento en busca de lo inalcanzable: la Verdad. Sin embargo, las imágenes se presentan al unísono de su pensamiento: la luz es una sombra, la canción mueve las alas, el silencio se refleja en el rumor de los almendros, y así hasta el final del poema.

Por otro lado, es necesario subrayar que el poema es sumamente rítmico y como recordaremos, el ritmo es una parte fundamental de la poesía, mas no de la prosa. Es aquel que provoca la musicalidad de un poema, y el elemento que a Verlaine le parecía indispensable. Por eso es necesario recordar a Octavio Paz quien en *El arco y la lira* sostuvo: "Sin ritmo no hay poema, sólo con él, no hay prosa. El ritmo es condición del poema, en tanto que es inesencial para la prosa."⁵⁷

Continuemos con la última estrofa 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?

Este último planteamiento alude a un análisis de la realidad, la memoria y la

ausencia. Algo que el poeta ha llegado a concluir es que el "paisaje" que mira y por el que es mirado (integrado por los almendros, el río, la torre y la iglesia) se ha quedado del otro lado; en "la otra orilla". Lo que le confiere alteridad. Aunque no ha sido capaz de determinar si esa otra orilla es la ausencia o la realidad y por eso se plantea al final: "¿en qué orilla me quedo mirándolos yo?"

Finalmente, y a semejanza de la primera parte, el poema cierra con un versículo:

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

Considero que el tema principal del poema, como mencioné anteriormente, es la ausencia. Aunque contiene otros subtemas o bien complementos tales como: la memoria, el pasado y la realidad. En cuanto al título creo que es muy indicado pues después de realizar la lectura nos percatamos que tiene dos vertientes de significado, la primera se refiere a esa otra orilla en la que la memoria o bien la desmemoria inventiva que crea una ausencia. Por otro lado, está la parte literal aunque con un contenido final metafórico que habla de esa orilla como el otro lado de la realidad en el que se encuentra el poeta y sobre el que reflexiona a lo largo del texto.

El poeta dio inicio al texto con un actor lírico desmemoriado que no recordó "aquella primera canción" y cerró de la misma manera, aunque el objeto poemático cambio por la palabra, o bien el habla y la creación que no le fue posible recuperar aunque ambas se encontraban "enredadas con su alma".

Es necesario subrayar que las formas adoptadas por Becerra, algunas veces son más cercanas a la prosa que a la poesía. Los versículos nos conducen al diálogo aunque este sólo suceda entre el autor y el que enuncia (o bien, el yo poemático y

⁵⁷ Octavio Paz, *Ibidem*, p. 68.

el narrador). En algunos momentos casi podemos escuchar la voz de Becerra reflexionando sobre "sus armas obsesivas", sobre "la vieja costumbre de vivir" desde una base en la que colindan la poesía y la filosofía.

Conclusiones

Analizar la obra de Becerra ha representado un redescubrimiento de su pensamiento así como de su mirada primigenia, intuitiva. Una mirada nacida en la ausencia que es la belleza primera del origen, de la memoria que seduce con su misterio insondable.

Después de haber realizado este ejercicio crítico e intuitivo considero que la obra de José Carlos Becerra remite constantemente a la ausencia-presencia, la cual, algunas veces funciona como motor de su poesía y otras como aparición inevitable que irrumpe en el universo poético.

Una de las características fundamentales de la ausencia como presencia en la obra de Becerra es que tiene la capacidad de adquirir ciertas cualidades vitales como el movimiento y la independencia a partir de la presencia que acontece dentro del universo poético.

Por otro lado, creo que la utilización de la obra de Levinas ha sido fundamental a esta tesis ya que a partir de su concepto de huella es que pude establecer ciertos rasgos de la ausencia como presencia. Uno de ellos: el tiempo. Un tiempo que remite al origen, que nunca fue y que es un pasado irreversible, asimismo, el concepto de rostro que desarrolló Levinas me permitió entender la forma en la que Becerra establece su primer contacto con la ausencia.

Creo, veridicamente, que la propuesta ética de Emmanuel Levinas es una propuesta que podría revolucionar la concepción que el pensamiento occidental tiene del otro pues Levinas busca liberar al ser de esa *egología* que lo somete incansablemente al origen, al regreso al si mismo.

En cuanto las cuestiones formales de la obra becerriana considero que quedó establecida con claridad la utilización que Becerra hace del versículo así como de la recurrencia que tiene hacia lo sagrado y lo profano, sin dejar a un lado el tono profético que tan frecuentemente utiliza.

Por otro lado, las influencias poéticas de Claudel y Perse así como de Lezama Lima, fueron develadas como voces que nutrieron el estilo original que describe a Becerra. Un estilo que permite, desde mi perspectiva, la conjunción entre pensamiento y poesía.

Creo que este viaje hacia el otro (como diría Levinas) me ha dejado muchas y diversas satisfacciones. Primordialmente, la de haberme entregado a la diferencia, a lo absolutamente otro que es Becerra.

Creo fielmente en aquello que Perse dijo sobre la poesía y bajo esta idea he intentado realizar este estudio:

"Poetry is not only a way of knowledge, it is even more a way of life in its totality".

Bibliohemerografía

[comentada]

1. Acosta, Marco Antonio, *Antología moderna de poetas tabasqueños*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 1971. [Aquí aparecen "Pequeño muerto" y "Vamos a hacer azúcar con vidrios"].
2. Aridjis, Homero, *Nuevos poetas mexicanos. Mundo nuevo*. N° 10, abr, 1967. pp. 28-29. [En esta edición aparece "La mujer del cuadro"].
3. Corn, Alfred, *The poem's heartbeat*. Oregón: Story Line Press, 2001.
4. Childers, Joseph y Garry Hentzi (Ed), *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia University Press, 1995.
5. Derridá, Jaques. *Adiós a Emmanuel Levinas. Palabra de acogida*. Madrid: Trotta, 1998.
6. Gutiérrez Vega, Hugo, "Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi", en *El Gallo ilustrado*. N° 416, 14 de jun, 1970. p. 1.
7. ——. *El otoño recorre las islas* (Obra poética 1961-1970). México: Era, 1973. 311 pp. [Ed. preparada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, Pról. De Octavio Paz].

- 8.** Levinas, Emmanuel, *La huella del otro*. México: Taurus, 1998.
- 9.** López-Casanova, Arcadio, *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de México, 1994.
- 10.** Paz, Octavio, *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1966. pp. 30-31, 85. [Los poemas que aparecen en esta antología fueron incluidos den *El otoño recorre las islas*].
- 11.** Paz, Octavio, *La estación violenta*. México: FCE, 1999.
- 12.** Paz, Octavio, *El arco y la lira*. México: FCE, 1998.
- 13.** Ruiz Abreu, Álvaro, *La ceiba en llamas, (Vida y obra de José Carlos Becerra)*. México: Cal y Arena, Libros de la Condesa, 1996. 360 pp.
- 14.** Xirau, Ramón, *Poesía Iberoamericana Contemporánea*. México: CONACULTA, 1995.
- 15.** Zaid, Gabriel, *Ómnibus de la poesía mexicana*. México: Siglo XXI, 1971. pp. 624-630. [En esta antología aparece el poema "La Venta"].**2.2.1** Correspondencia. "2 cartas", en *El Gallo ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970, pp.

16. —. "Relación de los hechos", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970.
p. VII.

17. —. "Epistolario Familiar", en *Expresión* (SECUR, Tabasco). N° 1, jul-ago,
1984. s.p. [cartas dirigidas a su padre entre abril y diciembre de 1969].

18.—. "Encenderé la lámpara de los sueños", en *Casa del tiempo*, N° 51, Vol. 14,
Época II, mayo, 1996. pp. 11-13.