

La poesía neo-vanguardista de José Carlos Becerra

Alberto Julián Pérez

En la recopilación de la obra de José Carlos Becerra, a cargo de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid y publicada en 1973, su producción poética tiene una fecha precisa: 1961-1970. Su obra queda encerrada en esa década, en que asistimos a un refloreamiento de aquellos procedimientos poéticos que las *vanguardias históricas* habían consagrado en Hispanoamérica en la década de los veinte.

De esas vanguardias históricas y de los excelentes libros que publicaron sus mejores poetas, hay dos obras que conviene recordar especialmente, de dos poetas que ciertamente trascendieron los límites de su medio literario, alcanzando fama y reconocimiento internacional, y que ejercieron y siguen ejerciendo una enorme influencia sobre los poetas jóvenes: *Trilce*, 1922, de César Vallejo, y los dos primeros volúmenes de *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda, escritos entre 1925-1931 y 1931-1935, y publicados en 1933 y 1935, respectivamente. Fueron las obras que mejor establecieron en español (junto, sin duda, a *Poeta en Nueva York*, de García Lorca) las posibilidades y los alcances del empleo de ese efecto estético en el que se basaba particularmente el prestigio poético de las vanguardias: el famoso *trobar clus*, la expresión oscura o hermética, de que hablaba Amado Alonso en su estudio sobre la obra vanguardista de Neruda (*Poesía y estilo de Pablo Neruda* 9).

Esos libros demostraron que la “oscuridad” de la significación podía ser la mejor aliada del poeta. El verso hermético vanguardista crearía pronto un nuevo tipo de público lector, capaz de emocionarse ante las sugerencias de un lenguaje poco inteligible, hecho de asociaciones inconscientes, de desplazamientos aparentemente arbitrarios del lenguaje. El poeta vanguardista concebía una nueva noción de belleza poética que prescindía de la mayoría de los procedimientos poéticos que habían sustentado el edificio de la lírica occidental desde el Renacimiento, y cuya tradición poética se había mantenido vigente hasta

el modernismo: la medición del verso, el tratamiento de su aspecto sonoro, “musical”, la calculada multiplicación de figuras del lenguaje. Los vanguardistas impusieron el uso casi exclusivo del verso libre, reemplazaron los complejos efectos sonoros de la métrica por una noción intuitiva del ritmo del verso, y redujeron el complejo cultivo de figuras poéticas al uso de unas pocas, especialmente la comparación, la metáfora y, en algunos casos, la alegoría.

Sabido es que estos grandes poetas vanguardistas citados fueron luego los primeros poetas antivanguardistas y los primeros posvanguardistas. Vallejo, autor de *Trilce*, fue después el autor de *Poemas humanos*, 1931-1937, en que así se recriminaba su afición a los riesgos solipsistas del verso “oscuro”, “hermético”, vanguardista:

Un hombre pasa con un pan al hombro
¿Voy a escribir, después, sobre mi doble?...
Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después a leer a André Bretón?...
Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza
¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?...
(Obra poética completa 297).

Neruda, luego de su primera y su segunda *Residencia...*, escribirá *España en el corazón*, 1937, y se transformará en el poeta social de *Canto General*, 1950, y *Odas elementales*, 1954.

En estos libros estos poetas se autocriticaron el uso del verso oscuro vanguardista: extendieron que el *trobar clus* contemporáneo había excluido de su contenido un acercamiento a los problemas históricos y sociales concretos, como lo expresa Neruda en “Explico algunas cosas” de *España en el corazón*:

Preguntareís: Y dónde están las lilas?
Y la metafísica cubierta de amapolas?
Y la lluvia que a menudo golpeaba
sus palabras llenándolas
de agujeros y pájaros?

Preguntareís por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas
de los grandes volcanes de su país natal?...
y responde el poeta:

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles. (*Antología poética*, 99-101.)

Estos vanguardistas históricos, llevados por sus ideas marxistas de liberación social y lucha por la autodeterminación política de los pueblos, introdujeron en la poesía de Hispanoamérica del siglo xx (sin duda uno de los más altos momentos de creación poética de la historia de nuestras literaturas) el “realismo socialista”, una poesía capaz de describir los grandes temas históricos y sociales, en un verso de imágenes más simples y lenguaje más llano, si se lo compara a la furiosa búsqueda experimental de las vanguardias.

En los años sesenta, los jóvenes poetas mexicanos que iniciaban su labor poética encontraron un mundo literario fragmentado: por un lado, el prestigioso pasado vanguardista; por otro, los logros de la poesía social. Contaban con una gran tradición poética nacional: José Juan Tablada había sido uno de los pocos modernistas hispanoamericanos que había logrado realizar una conversación auténtica y con éxito de las técnicas de la poesía modernista a una poesía experimental de vanguardia; Carlos Pellicer había demostrado que la poesía podía ser experimental sin renunciar a lo social. Junto al legado poético de estos notables poetas nacionales, a los que se sumaban otros grandes nombres, como López Velarde, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, se encontraban además con la obra en pleno desarrollo y el magisterio poético y crítico de Octavio Paz, de indudable influencia formativa para esa generación, especialmente a través de su contacto con los poetas jóvenes, que se materializa en la influyente antología *Poesía en movimiento*, que publica en 1966 junto a Alí Chumacero y los entonces jóvenes poetas, compañeros de generación de Becerra, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco.

Paz, de creciente prestigio internacional en los años sesenta, había publicado recientemente obras fundamentales para la poesía contemporánea, como *Piedra de sol*, 1957, *La estación violenta*, 1958, *Salamandra*, 1962, y *Viento entero*, 1965, donde lograba mexicanizar de una manera original e inédita muchas de las propuestas poéticas del surrealismo europeo (tal vez el movimiento de vanguardia que mejor

logró trascender el periodo de la posguerra europea, y cuya influencia se sintió en Hispanoamérica, no sólo en la poesía sino también en la narrativa, el teatro, las artes plásticas y el cine). Además de esta gran poesía nacional, los jóvenes poetas mexicanos podían contar entre sus lecturas con la obra en desarrollo de figuras disidentes y contestatarias de la poesía latinoamericana, como la inteligente antipoesía de Nicanor Parra, la poesía de Carlos Germán Belli (esta última, probablemente, casi desconocida en México en ese entonces) y las propuestas de los poetas sociales de “segunda generación” (acompañando la magnífica obra de Neruda, todavía activo en la época), como Ernesto Cardenal y Roque Dalton. Asistían al auge de la poesía “comprometida” después de la toma de poder de la Revolución cubana, al desarrollo de una poesía en lenguaje conversacional, más cercana a la sensibilidad del hombre de la calle, como la del joven Antonio Cisneros, y recibían la influencia de las experimentaciones de poetas sociales y populares, simpatizantes de las vanguardias, como la poesía del gran poeta cubano Nicolás Guillén, todavía activo y muy leído en la época. Todo esto, claro, sin ignorar los aportes poéticos de la generación española del 27: García Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Aleixandre.

Sin duda que ser poeta en la década de los sesenta en México no era tarea fácil, podemos imaginar la crisis de “influencia” y la gran ansiedad que habrán sufrido poetas jóvenes como Pacheco y Becerra ante esos superpadres poéticos que tenían a sus espaldas. La influencia de Paz, sobre todo en esa generación poética, es enorme: no solamente por el prestigio de su interpretación del mundo mexicano, sino también por la felicidad de sus innovaciones formales. Ahí estaba el ejemplo de un poeta vanguardista de nuevo cuño, que mexicanizaba el surrealismo que demostraba que el *trobar clus* de las vanguardias podía tener una segunda vuelta, y que el realismo social en poesía (frente al que manifestaba abierta hostilidad) y sus derivaciones contemporáneas (la innovativa poesía de Ernesto Cardenal y Roque Dalton) no eran la única salida poética.

Este renovado prestigio de las vanguardias en Hispanoamérica se asentaba además en un retorno internacional al arte vanguardista, en una época iconoclasta y anticonformista, que combinaba la poesía de los *beatniks* norteamericanos, con las invenciones formales del arte *pop*, y los famosos *happenings*, en que los procedimientos vanguardistas de improvisación espontánea, la ruptura agresiva de las formas,

la creación de lenguajes originales, el restablecimiento del *shock*, la sorpresa, en que se había basado el arte de las vanguardias históricas en la segunda y la tercera décadas de nuestro siglo, parecía permitir siempre nuevas combinaciones, efectos inéditos. El efecto del *shock* parecía no gastarse, y los jóvenes mantuvieron su esperanza en un arte perpetuamente disconforme, desacralizado, revolucionario de la forma, capaz de sacudir todas las certidumbres, que trataba de disolver la distancia entre el arte y la vida y meditaba sobre la última barrera que los separaba: la conciencia que percibe. El lenguaje, como en la mejor época de las vanguardias históricas, se liberó de su deuda con la realidad, de su deber de representar un mundo exterior y objetivo: lo interior se confundía con lo exterior, la vigilia con el sueño y el lenguaje era la última máscara que a todo aludía y todo ocultaba. A esa época y a ese hermoso momento histórico en la historia de las artes perteneció la obra de José Carlos Becerra, momento de inusitada resurgencia vanguardista, neo-vanguardismo al que quizá ahora, a más de veinte años de dicho fenómeno, y en una época más escéptica y seguramente con muchos menos proyectos, posibles o utópicos, podemos mirar con cierta nostalgia.

El libro más importante que Becerra publicara en vida, *Relación de los hechos*, 1967, lo muestra como maestro de la poesía “oscura”, herméutica, del *trobar clus* vanguardista, que Neruda había llevado a una gran altura lírica con *Residencia en la tierra* a principios de la década de los treinta. Paz, en su introducción a la obra poética de Becerra, editada por Pacheco y Zaid, señala la influencia de Claudel, especialmente en el uso del verso extendido, el “versículo” en el poema, y la de Saint-John Perse, y la influencia posterior de Lezama Lima (*El otoño recorre las islas*, 145). En su entrevista con Luis Terán, Becerra insiste especialmente en la influencia de Neruda en su obra y la presencia española de Góngora y del simbolista Juan Ramón Jiménez (291). Menciona también a Carlos Pellicer, cuya admiración se advierte además en las entrevistas que le hiciera, y que Pacheco y Zaid recogen en el libro (273-285).

En su reveladora carta de 1968 a Lezama Lima, Becerra habla de la influencia que los escritores vanguardistas en lengua inglesa, Faulkner, Lawrence, Joyce, Eliot, tuvieron en su obra (301). Confiesa que al concluir *Relación de los hechos*, 1967, desconfiaba de lo barroco, y aún no había leído la obra de Lezama. La lectura de *Órbita* de Lezama

Lima, publicada en 1966, explica con admiración, lo lleva a “indagar y ver en el lenguaje” (302). Con agudeza acusa al “racionalismo francés” de haber echado a perder el surrealismo “por la insaciabilidad de su propio logos” (303). El poeta tropical, en cambio, el poeta barroco, considera, puede alcanzar la verdadera sabiduría, capaz de dar a la poesía todo su brillo. Dice José Carlos:

Pero se necesita poseer esta otra sabiduría, la del trópico, la que habla en sueño sin desdoblarse, la que no pasa por Descartes, para sumergirse como usted tan profundamente, y guiarnos por todos los enlaces y todas las cosas de lo creado, de lo que puede mostrarse si se lo sabe llamar... (303)

Es Lezama Lima –quien había iniciado su carrera poética con *Muerte de Narciso*, en 1937, y creado una notable poesía vanguardista (o neo-vanguardista) en la década de los cuarenta, cuando ya las mejores obras de las vanguardias históricas habían sido escritas–, el que muestra un nuevo camino a Bécerra, una vez concluida su “primera época” poética con *Relación de los hechos*. Reflexiona José Carlos en esa misma carta a Lezama, en 1968: “Condenados al artificio vital del verbo, creo ya que los escritores debemos volvernos hacia el lenguaje, como otros se vuelven hacia la ‘vida’, entregándonos” (302).

A través de poemas como “Rapsodia para el mulo”, Lezama había sido capaz de presentar el verso “oscuro” vanguardista unido a un profundo sentido alegórico: la combinación del verso de imágenes herméticas con el sentido recurrente de la alegoría creaba un nuevo efecto poético de tipo barroco que privilegiaba la oposición y la antítesis, ya que la imagen oscura parecía negar lo que el contenido alusivo alegórico afirmaba por otro lado. Bécerra entendía que el gran ganador en este proceso era el lenguaje poético mismo. Esta contraposición de efectos antitéticos hacía, en sus propias palabras, “visible” el lenguaje (302).

La poesía neo-vanguardista de *Relación de los hechos* había sido consecuente con la propuesta nerudiana: el empleo del verso oscuro, la imagen no figurativa, la multiplicación de enunciados que parecen autogenerarse por asociación inconsciente u onírica, dando por resultado imágenes heterogéneas e impredecibles, como cuando dice, por ejemplo, en el poema “Relación de los hechos”, que da su nombre al libro:

Más allá del mensaje radiado por los cabellos de los
 ahogados,
 de la bajamar que deja grises los labios como el dolo
 inexperto,
 de las maderas podridas y la sal constituida por el crimen de
 las [aglomeraciones solitarias,
 del pecho marcado por el hierro del silencio; más allá,
 el chillido del pájaro marino que demuele la tarde con un
 [picotazo en el poniente,
 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. (86)

La calidad de su asociación de imágenes mostraba que Becerra era un poeta dotado de una intuición poética extraordinaria, con un don del lenguaje único. La palabra poética recuperaba en él, como en la obra de vanguardistas privilegiados como Neruda, un sentido mágico y original y su vinculación al mundo onírico. Según indicaron Pacheco y Zaid, los poetas amigos que se encargaron de recopilar y publicar su obra inédita, el procedimiento de escritura poética de Becerra implicaba el no eliminar; su método era la sustitución significativa arbitraria, indeterminada. El lector siente ante sus versos la emoción insólita que le produce el contacto con un mundo poético enigmático y poco intangible. El carácter expansivo de su poética no le impedía a Becerra, sin embargo, mostrar su lado sentimental: aparece como un hombre rodeado por un mundo finito, desacralizado, que sufre y se angustia por esto y expresa su soledad frente a la totalidad, afirmando el carácter fragmentario, incompleto y generador de lo humano. Dice en “Sueño de navidad”:

Estoy sangrando por los cinco sentidos,
 por el olfato y por el gusto, por el tacto, por la vista y el oído,
 sangrando por el nacimiento y la muerte,
 estoy sangrando por el color que no tiene la sangre,
 por la hemorragia del vacío, el salto de cada uno de mis sentidos,
 la antorcha que apago con el oído o con el olfato, con cualquiera de mis cinco
 [huecos

La imaginación no es siempre el más aconsejable espejo donde mirarse,
donde cruzar a la otra orilla,
y estar al mismo tiempo en el sitio que nos hemos fijado
en la cita puntual con nuestra propia mirada.
Colocarnos allí como para aprender nuevo idioma,
conversación galante con [las aguas del río,
vigilando, como sin querer, el momento del salto de la gacela
[ensombreciendo la infancia,
o el salto a tiempo para escapar, que nos coloca en la lancha
que ya [despegaba del muelle.

El espejo no es siempre la imaginación,
pero es un buen camino para salir al encuentro de lo
desconocido,
o sea es un camino gobernado por el salto intempestivo de la
gacela, que [vuelve a desaparecer en la maleza. (166)

Esta búsqueda de equivalencias, estas explicaciones y afirmaciones que desafían la lógica, empleo de la alegoría sugerente y oscura, marcan la segunda época poética de Becerra, posterior a *Relación de los hechos*, composiciones que Zaid y Pacheco, con generosa y genuina dedicación, agruparon en varios “libros” posibles, en que encontramos poemas aparentemente terminados y perfectos, y otros en un estado poético más descuidado y elemental.

La pasión de Becerra por el verso vanguardista, su aparente desinterés por la poesía realista social (aun cuando encontramos en su obra algunas composiciones de tema político, como “El espejo de piedra”, “Napalm” e “Isaías 33”) no nos indican, sin embargo, la presencia de un poeta indiferente a la vida social y política, un poeta solipsista. Por el contrario, José Carlos Becerra se sintió conmovido por el drama social de su tiempo, pero creyó que el mundo de la poesía era fundamentalmente un milagro del lenguaje: quiso sentir la vida, pero como otros jóvenes escritores durante la década de los sesenta pensó que tenía una deuda más que con su sociedad, con la poesía y el lenguaje, y a ella debía entregarse (302).

Este hecho significó un drama interno para José Carlos, y quizá el mejor documento con que contamos para entender este drama sea su magnífico relato “Fotografía junto a un tulipán” (247-69). En él, justamente, el poeta modernista Calcáneo Díaz, devoto de la forma

poética y del lenguaje suntuoso, se debate entre su amor a la poesía y su deseo de participación social, hasta que resulta víctima de su conflicto: al participar en la revolución con torpeza, se transforma en víctima de los que usan la revolución para satisfacer su ambición de poder. En sus momentos finales, antes de su fusilamiento, Calcáneo Díaz, indiferente a la realidad, sólo es sensible a las consecuencias estéticas de su muerte, a su contenido artístico. La presentación del poeta es irónica y, en el fondo, autoacusadora. Sin embargo, en su vida privada, Becerra se sintió atraído por la justicia social. Como lo testimonia Gerardo de la Torre, José Carlos militó en el Movimiento América Latina en defensa de la Revolución cubana y fue, según de la Torre, un militante sincero y apasionado (20).

Un momento conmovedor en la historia de la poesía y los poetas de México lo constituye el episodio protagonizado en 1965 por Pellicer y Becerra. El viejo poeta laureado y el joven poeta desconocido, ambos tabasqueños, salieron por la avenida Juárez a repartir una carta contra la agresión norteamericana en Vietnam y ambos resultaron detenidos por la policía (21). En sus diálogos con Pellicer, al que cariñosamente llama “maestro”, Becerra le incita a hablar sobre su poesía social, su admiración por Bolívar, su posición antiimperialista (273). Cuando José Carlos gana la beca de la fundación Guggenheim y se va a Europa en 1969 (de donde ya no regresaría vivo, puesto que moriría el 27 de mayo del año siguiente en Italia en trágico accidente), pasa primero por Nueva York y se establece luego en Londres por varios meses. Lo que le llama la atención de este mundo, además de su admiración por la obra literaria de los escritores vanguardistas: Joyce y Eliot, como lo dice en su entrevista con Alberto Díaz Lastra para la BBC, es el estado de inconformismo y rebelión contra el *establishment* y la guerra que vivían en esos momentos las juventudes del mundo anglosajón.

Han pasado ya más de veinte años de la muerte a destiempo del joven poeta José Carlos Becerra. Como indica Paz en la introducción a *El otoño recorre las islas*, Becerra no murió sin haber dejado antes una obra poética. También López Velarde había muerto a la misma edad: treinta y tres años, que son casi una edad mágica para la historia del arte y la religión. Becerra tuvo tiempo suficiente para completar una obra poética relativamente breve. Su aspecto literario que, entiendo yo, quedó abruptamente interrumpido, es la estupenda promesa de Becerra como prosista, demostrada en “Fotografía junto a un tulipán”.

En su entrevista con Díaz Lastra, Becerra le confesó que había llegado a la poesía un poco casualmente, que se sentía un novelista fracasado, y quería también realizarse en la prosa (295).

Al escribir este ensayo sobre Becerra, comprobé con sorpresa que, con la excepción del esfuerzo de recopilación de la obra de José Carlos, a cargo de Pacheco y Zaid, y la introducción a la misma que hiciera Paz, casi no se ha escrito nada en estos veinte años sobre la poesía de Becerra. Creo que esta negligencia nos delata como lectores. Sabemos que en la actualidad, la poesía no es un género que se lea con frecuencia, sin duda no es “literatura de entretenimiento”. Al leer a un poeta esperamos de él cosas extraordinarias: no es suficiente que sea un buen poeta, debe ser además un innovador absoluto de la forma, debe haber dejado una marca profunda en la historia de la poesía, debe haber cambiado el futuro del género. Para el lector moderno, desgraciadamente, la poesía es más un laboratorio de ideas estéticas que una pasión singular, íntima, humana para compartir.

Becerra fue un poeta de excelentes ideas poéticas, pero, sobre todo, fue un dotado en el uso del lenguaje. Poseyó el don de la imagen vanguardista, fue capaz de “tocar” al lector con sus asociaciones oníricas y comunicar lo incomunicable: supo dejar entrever el misterio que la palabra poética amenaza revelar, y en cuyo juego y ocultamiento parcial se funda la magia del poema. Fue también un poeta angustiado, un poeta existencial, un poeta “religioso” en el sentido panteísta del término. En una colección de excelentes poetas neo-vanguardistas mexicanos no puede faltar la poesía de Becerra: encarnó con generosidad el sentimiento de su generación, su amor por la libertad de la forma, sus esperanzas de redención personal y social. Fue de lo mejor de un mundo que ha pasado, sobre el que debemos reflexionar cuidadosamente si queremos aprender sobre nosotros mismos.

Obras citadas

Alonso, Amado. *Poesía y Estilo de Pablo Neruda* (Barcelona, Edhasa, 1979).

Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas* [Obra poética 1961-1970]. Edición de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid (México, Ediciones Era, 1973).

Neruda, Pablo. *Antología poética*. Selección de Rafael Alberti (Madrid, Espasa-Calpe, 1981).

Paz, Octavio y Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis, editores. *Poesía en movimiento*. México 1915-1966 (México, Siglo XXI, 1966).
Vallejo, César. *Obra poética completa* (Bogotá. La Oveja Negra, 1980).