





NOSTALGIA DE LA UNIDAD NATURAL:  
*la poesía de José Carlos Becerra*

 *raíz del*  
HOMBRE

---

# NOSTALGIA DE LA UNIDAD NATURAL:

*la poesía de José Carlos Becerra*

*Ignacio Ruiz-Pérez*

**INSTITUTO  
MEXIQUENSE  
DE CULTURA**

2 0 1 1





GOBIERNO DEL  
ESTADO DE MÉXICO

ENRIQUE PEÑA NIETO  
Gobernador Constitucional

ALBERTO CURI NAIME  
Secretario de Educación

AGUSTÍN GASCA PLIEGO  
Director General del Instituto  
Mexiquense de Cultura

GRACIELA GPE. SOTELO CRUZ  
*Responsable de la publicación*

© IGNACIO RUIZ-PÉREZ / *Nostalgia de la unidad  
natural: la poesía de José Carlos Becerra*  
Colección Raíz del hombre

Primera edición: IMC, 2009  
Segunda edición: IMC/CONACULTA, 2011

DR © Instituto Mexiquense de Cultura  
Bulevar Jesús Reyes Heróles 302,  
delegación San Buenaventura,  
Toluca, Estado de México, C.P. 50110  
gemimccs@mail.edomex.gob.mx



ISBN 968-484-267-8 (colección)

ISBN IMC

ISBN CONACULTA

Autorización del Consejo Editorial  
de la Administración Pública Estatal No. CE:

Impreso en México  
Printed in Mexico

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra –incluyendo las características técnicas, diseño de interiores y portada– por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía, el tratamiento informático y la grabación, sin la previa autorización del Instituto Mexiquense de Cultura y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.



CONSUELO SAÍZAR GUERRERO  
Presidenta del Consejo Nacional  
para la Cultura y las Artes

RAÚL ARENZANA OLVERA  
Secretario Ejecutivo

FERNANDO SERRANO MIGALLÓN  
Secretario Cultural y Artístico

SUSANA PHELTS RAMOS  
Directora General de Vinculación  
Cultural

DR © Consejo Nacional para la Cultura y las Artes  
Paseo de la Reforma 175, piso 7,  
Colonia Cuauhtémoc,  
delegación Cuauhtémoc, C.P. 06500  
sphelts@conaculta.gob.mx

## AGRADECIMIENTOS

QUIERO RECONOCER a las personas e instituciones que han hecho posible de diversas maneras la escritura de este libro. A Rodolfo Mendoza Rosendo agradezco las pistas, los cafés y los años de asombro en Xalapa y en la Facultad de Letras de la Universidad Veracruzana. Álvaro Ruiz Abreu me proporcionó generosamente valiosos datos sobre la vida y obra de José Carlos Becerra en uno de mis viajes de investigación a la ciudad de México. Durante mi estancia en la Universidad de California-Santa Bárbara estuvieron cerca de mí Brett Joly, Almudena Cabezas, Cheyla Samuelson, Nicholas Tripceвич y Ana Estepa-Goldberg. Los profesores Timothy McGovern (*in memoriam*) y Víctor Fuentes me dieron su confianza, amistad y consejo desde el inicio de mis estudios de posgrado. Este libro se benefició además con la lectura, las puntuales orientaciones y los comentarios de los profesores Silvia Bermúdez, Jorge Luis Castillo y Sara Poot-Herrera (asesora, amiga y gran ejemplo de inteligencia y rigor). Becas del Departamento de Español y Portugués, y de la Unidad de Estudios de Posgrado de la Universidad de California-Santa Bárbara, sostuvieron el proyecto de investigación del que partieron las primeras versiones de este libro. Por último, agradezco el apoyo de las siguientes personas, haz y envés de mi vida: Elsiaria Pérez Castro, Ignacio Ruiz Rasgado, Ana Luisa Ruiz Pérez, Ilya Cortés Ruiz (¿cómo agradecerles lo que han hecho por mí? ¿con qué palabras expresarles mi aprecio?) y Alicia Rueda Acedo (por el pasado que tenemos, por los proyectos que vienen).





## INTRODUCCIÓN

*Suena en mi pecho el mundo  
como un árbol ganado por el viento.*

JOSÉ CARLOS BECERRA

LA OBRA DE JOSÉ CARLOS BECERRA (Villahermosa, 1936-Bindisi, 1970) ha generado sin lugar a dudas impresiones positivas pero ¿cómo se explica que, a pesar de los comentarios sobre su importancia para la lírica mexicana, todavía no existan suficientes estudios (ensayos, libros) dedicados a su poesía? Los lugares comunes más repetidos por la crítica son la trágica muerte de Becerra en un accidente automovilístico, así como los autores visibles en su obra –Paul Claudel, Saint-John Perse, José Lezama Lima y Pablo Neruda son los más mencionados. Las primeras referencias tienen la desventaja de mitificar al escritor; las últimas, en cambio, aunque avisan de posibles lecturas, pueden convertir al poeta en la suma de sus influencias sin decir de manera precisa en qué consiste su singularidad. En ambos casos se corre el riesgo de desviar la mirada de los hallazgos del autor o, como advirtiera José Joaquín Blanco, de no aceptar el “llamado a la continuación” que sugiere su poesía a través de la lectura y la creación. Es cierto que existen aportaciones críticas notables: los comentarios de Rosario Castellanos, Octavio Paz, José Joaquín Blanco, José Olivio Jiménez, Roberto Vallarino y Víctor Manuel Mendiola, así como el libro *La ceiba en llamas* de Álvaro Ruiz Abreu se cuentan entre lo mejor que se ha escrito sobre el poeta: apuntan, analizan

y clasifican no sólo las lecturas del escritor, sino también sus principales temas (la condición genésica de la palabra poética, la exuberancia del trópico, la transformación continua de la materia, la relación sueño-vigilia, la realidad y el deseo, la ciudad, la presencia del pop y de los *mass media*) y rasgos estilísticos (el versículo, la superabundancia léxica, la metáfora insólita y hermética de raigambre vanguardista). Sin embargo, no dejan de ser ensayos panorámicos: textos generales, primerísimas aproximaciones.

Hace algunos años escribí el borrador de una veintena de páginas en las que procuraba describir los temas de José Carlos Becerra: los binomios realidad/apariencia y realidad/deseo, boceto que tenía fuertes resonancias de un ensayo de Octavio Paz sobre Luis Cernuda. De inmediato supe que contaba con demasiados temas para un texto de tan corta extensión y que el proyecto era más vasto de lo que pensaba. Entonces intenté agrupar lo que consideraba el eje de la poesía de Becerra: la configuración simbólica de los espacios del mar y de la ciudad. No obstante, mi propuesta estaba en el fondo más allá del análisis del espacio poético, pues en la obra de Becerra no sólo aparecía con persistencia el océano, sino algo más vasto e informe: la sorpresa adánica, votiva y genésica del sujeto frente a los poderes *imaginíficos* (para emplear el término acuñado por Hervé Le Corre) de la naturaleza: mar, árboles, animales, cielos, lluvias y antiguos dioses. Luego venía el conflicto del sujeto cuando dejaba atrás la naturaleza edénica y exuberante para enfrentarse a la modernidad, sus mitos (Roland Barthes *dixit*) y sus demoleedores aparatos de consumo. Becerra sabía que la era moderna había dado inicio cuando el sujeto se deslindó de la naturaleza para dar carta de creencia a la razón. El emplazamiento diacrónico del progreso habría de encontrar sus mejores aliadas en las urbes; así, la modernidad

tomó como base de operación la ciudad, que se robusteció con el crecimiento de las industrias, la expansión del capital y el nacimiento de una multitud anónima. Esta última resultó ser a la postre la gran novedad: miles de rostros solitarios que caminan vacíos hacia una, en palabras de Giuseppe Ungaretti, “inexpresable nada”.

Abierta una nueva dirección de trabajo me di a la tarea de buscar un título. Tenía que ser un epígrafe que expresara en un solo golpe visual y sonoro el paso conflictivo de la naturaleza a las nuevas mitologías de la era moderna que el escritor tabasqueño tanto injurió y celebró. Después de meditarlo me quedé con *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*. Los antiguos llamaban nostalgia (del griego *vóστος*, regreso, y *ἄλγος*, dolor) a aquella enfermedad que consistía en el *impulso* (en su sentido más puro: pulsión erótica) doloroso e irrealizable por el retorno al país de origen. En la poesía de Becerra la nostalgia es producto del deseo por recuperar aquello (infancia, paisaje, amor) que de manera natural perteneció al sujeto; una pertenencia que nunca recuperará y que en cambio habrá de revelarle su condición escindida, pasajera y terrestre, ese dis-continuo estar siendo que, según Heidegger, es el carácter inacabado del ser. El poeta localiza la escisión del sujeto en el contexto de la era moderna y de algunas de sus mitologías más representativas: en sus poemas, Batman, Mandrake, Narda, el detective Sam Spade y el gángster Cesare Bandello deambulan solitarios (como aquellos “hollow men” del poema de Eliot o como el sujeto ahogado e inerte de “Alma en pena” de Cernuda) en una ciudad “botada a la noche como un gran trasatlán-/ tico lleno de luces”.

Para facilitar mi comentario sobre la poesía de José Carlos Becerra he decidido organizar sus libros en dos unidades creativas, por lo que empleo aquí la división cronológica que

proponen José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid en la “Nota sobre la edición” a *El otoño recorre las islas* (1973). La primera se agrupa en torno a *Los muelles* (1961-1967), *Oscura palabra* (1964) y las dos primeras partes de *Relación de los hechos* (1964-1967, “Betania” y “Apariciones”), mientras la segunda se concentra en las dos últimas secciones (“Las reglas del juego” y “Ragtime”) de este último volumen, y en los libros *La Venta* (1964-1969), *Fiestas de invierno* (1967-1970) y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* (1968-1970). El capítulo uno parte de la premisa de que en *Los muelles* existe un sujeto articulado de manera unitaria y trascendente que confía en el poder órfico (cognoscitivo, nominativo y analógico) del lenguaje; esta situación comienza a perderse en *Oscura palabra* y en las dos primeras partes de *Relación de los hechos* cuando el sujeto se percata de la fugacidad del tiempo a través de la continua transformación de la materia, lo que derivará en la constatación de la impotencia nominativa ante el discurrir del tiempo: si el pasado es irrecuperable porque la memoria (re)crea una y otra vez lo sucedido ¿cómo, entonces, nombrar aquello que se transforma sin cesar y es pasado y presente a la vez?

En el capítulo dos examino *Relación de los hechos* (“Las reglas del juego” y “Ragtime”), *La Venta*, *Fiestas de invierno* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*. Mi punto de partida es que el cuestionamiento de la transformación de la materia vía la reflexión pasado-presente deja de predominar y, en cambio, aparece el enfrentamiento del sujeto a la era moderna: ahora el antiguo poder adánico, mágico, trascendente y nominativo fracasa por completo cuando se enfrenta a la urbe (punta de lanza de la era moderna) y a sus implacables aparatos de consumo que alienan y fragmentan al sujeto. Sin embargo, como se verá, la actitud de Becerra hacia la modernidad será

ambigua y hasta contradictoria. Aunque el poeta acusa los malestares de la era moderna (la ciudad enajenante, la televisión, la radio y las industrias) también reconoce sus esplendores (el cine y los cómics). En su poesía, Becerra contempla, critica y celebra los frutos (¿amargos?) de la modernidad, a saber, el culto a la razón capaz de alienar y fragmentar al sujeto, el establecimiento de su mitología más grande, la urbe, y la aparición de los nuevos iconos de la era industrial que marcan el crepúsculo de los antiguos dioses y el alba de un nuevo momento histórico. En otras palabras, aunque el poeta realiza una crítica al paso arrollador de la era moderna también homenajea y celebra sus nuevas mitologías. Al darles carta de aceptación, Becerra los *naturaliza* y los incorpora a su obra: la ciudad, el cine y los cómics son para el escritor las grandes y portentosas novedades de la modernidad, *su* modernidad. Con tales premisas, el joven José Carlos Becerra creó una de las obras poéticas más singulares, vigorosas y vigentes de la lírica mexicana, al tiempo que con su ingenio de viejo y sabio poeta conocedor de su oficio nos impulsó a nosotros, lectores y críticos, a buscar en sus libros el lenguaje del amanecer que “desarma a los astros”.



## CAPÍTULO 1

### DE LA PLENITUD AL DOLOR POR EL RETORNO

*El hombre no soporta  
más que por breves instantes  
la plenitud de lo divino.*  
F. HÖLDERLIN



## 1. PLENITUD Y CONSAGRACIÓN

EN BUENA PARTE DE LOS POEMAS que integran *Los muelles* el sujeto poético consigue la plenitud y la unidad mediante la disolución de las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo. La unidad (la integración del sujeto al entorno) será conseguida gracias a la confianza órfica<sup>1</sup> en el prestigio del valor primitivo, mágico, fundante y expansivo del vocablo. De esta forma, en varios de los primeros poemas de Becerra existirá todavía un común acuerdo entre las palabras y las cosas. El vocablo será instrumento de conocimiento metafísico: a través de la palabra el sujeto podrá incorporarse al “gran Ser” de la vida universal, como querían Rousseau y los poetas románticos (Raymond: 2002, 11-12). Aunque José Carlos Becerra era consciente del valor genésico y fenomenológico del lenguaje, también sabía que para lograr el acuerdo entre el vocablo y el mundo exterior era necesaria una experiencia capaz de hacer más expansivo el conocimiento de la realidad. El poeta tabasqueño encuentra la respuesta en el contacto erótico con el sujeto femenino, al

---

<sup>1</sup> Para Walter Muschg, la poesía órfica (llamada así por el poder persuasivo y mágico del mítico Orfeo y de su lira cólica frente a la naturaleza):

estriba en la unidad natural del hombre y cosmos. Revela el alma humana en su ser criatural. Habla del hombre como miembro de la creación, canta las fuerzas naturales que originan el nacimiento y la muerte, el amor y el odio, la alegría y el dolor. Aun cuando habla del otro mundo no puede revelar otra cosa que esa alma; los dioses que invoca son engendros demoniacos del alma humana, engendros de su gozo supremo y su más profundo dolor. Para ella la creación es el reflejo del alma, el alma la caja resonante de las fuerzas cósmicas. Para ella aún no están separados el interior y el exterior del mundo, obra en la unidad prehistórica de ambos y habla al niño o al salvaje en el hombre, los cuales aún participan de la totalidad de la naturaleza (1987, 38).

que concibe como entidad activa.<sup>2</sup> Si la palabra es el medio para trascender el entorno y superar los lazos que mantienen atado al sujeto a la materia (la cárcel del cuerpo), la única manera de conseguir esa trascendencia es el contacto erótico que *impulsa* la imaginación y propicia la proyección del yo. Más aún: el encuentro erótico es sinónimo de plenitud que permitirá al sujeto tender un puente con el mundo natural a través del cuerpo de la mujer. José Carlos Becerra descubrió en el erotismo la *pulsión* dinámica que religa y fundamenta todas las cosas. Y no sólo eso: también encontró en la *analogía* (de profunda raigambre romántica, simbolista y modernista) la razón de ser de esa pulsión o *anima mundi* capaz de unir al individuo consigo mismo, con los demás y con la naturaleza. Para Marcel Raymond (*op. cit.*, 18-20), “el alma, por su origen y su destino, sólo encuentra su verdadera patria en el más allá espiritual donde se sumerge la naturaleza” de ahí que a través de las correspondencias el sujeto crea “percibir en todos los seres un signo que testimonia su parentesco y [...] la huella secreta del verbo primitivo”. Tal es el supuesto que sigue Víctor Hugo cuando afirma que “la palabra es el *logos* de Dios” (*cit.* por Friedrich 1974, 43), es decir, que el vocablo posee prestigio mágico y, digámoslo una vez más, trascendente, capaz de entender, conmover y diluir el ser del sujeto en el cosmos y lograr de esa manera su unidad (feliz o dolorosa) con la naturaleza. El poeta contempla el mundo natural como un producto de la Creación, y ésta, a su vez, le responde con imágenes interpretables vía la imaginación –recuérdese la conocida frase de Baudelaire: la naturaleza es un “bosque de símbolos” (Diez Canedo: 1913, 19). Es de esta forma que el poema se constru-

---

<sup>2</sup> Así lo señaló José Carlos Becerra en una entrevista con Federico Campbell: “[el Otro] no permanece pasivo, sino que también se relaciona con nosotros a través de su *deseo o imaginación*” (1973, 289; las cursivas son mías).

ye a imagen y semejanza del universo y reproduce a escala el ritmo universal. Es muy probable que José Carlos Becerra haya adquirido esa *visión* a través del romanticismo (de Schlegel a Nerval pasando por Bécquer), del simbolismo (Baudelaire, primero, y luego Mallarmé y Rimbaud) y del modernismo (Martí, Darío). De los modernistas, sobre todo, Becerra parece haber asimilado la idea de la mujer como principio dinámico (“celeste carne”, dice Rubén Darío) capaz de unir lo diverso. En “Piel y mundo” del poeta tabasqueño, por ejemplo, el cuerpo femenino es comparado con el mar, el alba, la lluvia y el cielo, de manera que la mujer impulsa al yo poético a desentrañar los misterios de la naturaleza. El sujeto femenino se convierte en reflejo del paisaje y a través de su contacto el yo accede a la revelación de la unidad:

Tu piel es partidaria del mar,  
del mar que canta entre las manos del cielo...  
Tu piel es el mar que transparenta,  
es el mundo que suena en los labios igual que la lluvia.  
(1973, 46-47)

La experiencia erótica impulsa la imaginación del yo y facilita la (continua) metamorfosis de la materia: el cuerpo deja de ser mera carne corrompible. La imaginación difumina las diferencias y su fin último es restituir al sujeto su primitiva unidad natural. El sujeto lírico privilegia el cuerpo desnudo de la mujer para resaltar los poderes de la naturaleza. La desnudez despierta el deseo del yo poético y configura el cuerpo natural como un signo despojado de todo rastro de civilización (ropa).<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Según Marshall Berman, en el Renacimiento y, posteriormente, en la Reforma, la desnudez se convierte en símbolo de recuperación de la virtud original y el “acto de quitarse la ropa se convierte en un acto de liberación espiritual, de hacerse real” (2002, 103). Quizá uno de los mejores ejemplos de esta actitud es *El rey Lear* de Shakespeare, obra en la que la desnudez y pobreza del desdichado

La redondez del cuerpo femenino *transfigura* y *explica* la multiplicidad de la realidad objetiva, que deslumbra al sujeto:

Tú eres la que se desnuda para que el verano tenga vientos pro-  
[picios,  
la que canta amartillando su corazón como el cielo que piensa  
[la tormenta,  
y en ti el trópico guarda lluvia y pantanos... (1973, 47)

El sujeto femenino aparece dotado de una luz que alumbra la oscuridad y guía el deseo del yo poético. La naturaleza es un enigma que arroja respuestas, pero el poeta, toda vez que ha conseguido *vislumbrar* el lado luminoso del contacto erótico, añade: “Sólo tu cuerpo puede iluminar la noche,/ sangrar por los cuatro costados de la oscuridad que pregunta” (1973, 47). El cuerpo es un sistema solar que ejerce una fuerza de atracción en el sujeto y lo mantiene centrado; todo movimiento está en función de la mujer, la cual es descrita como un puerto de partida y llegada al que el yo lírico se sujeta: “esa mirada súbita que recuerda a los puertos” (1973, 47). Luego, el sujeto femenino se transfigura en mar cuyas olas despiertan el deseo del yo lírico: “... la oscuridad que pregunta,/ sólo tu piel con intención de océano”. El deseo se resuelve en imaginación que lleva a la voz poética a transfigurar el cuerpo femenino, el cual es (sucesivamente) océano, puerto y astro, un misterio que

---

personaje central significa irónicamente el reconocimiento de su humanidad. Las ideas en torno a la “desnudez idílica” llegarán a Rousseau, quien en *Discurso sobre las artes y las ciencias* se pronuncia en contra del engaño de los velos de la urbanidad y señala que “el hombre bueno es un atleta al que le gusta luchar desnudo; desprecia todos aquellos viles ornamentos que obstaculizan el uso de sus facultades” (*cit.* por Berman, *op. cit.*, 105). Con la desnudez y el reconocimiento de que el sujeto nace sin mácula vienen la dignificación del ser y la libertad. De aquí a la idea del *bon sauvage* tan en boga en el Romanticismo europeo. Véanse, por ejemplo, *Émile* (1762) del mismo Rousseau, así como *Paul et Virginie* (1787) de Bernardin de Saint-Pierre y *Atala* (1801) de Chateaubriand.

se transforma sin dejar de ser él mismo porque, como dijera S.T. Coleridge, el “poder de la imaginación [...] se revela en cierto equilibrio o reconciliación de cualidades contrarias” (*cit.* por Valente: 2002, 35). Al igual que la naturaleza, la mujer posee una virtud genésica y dinámica. El desear del yo poético es, por partida doble, un *imaginar* y un *crear*: el cuerpo femenino se transfigura en *imágenes* que el sujeto va inventando con su *imaginación* y su deseo; el contacto sexual deja de ser encuentro físico para transformarse en ceremonia y rito, metáfora del sexo. Dice Octavio Paz en *La llama doble*: “El agente que mueve lo mismo el acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora” (1998, 10). Al estrechar el cuerpo, el yo lírico busca trascenderlo y trascenderse. De esa manera, el sujeto poético vuelve al origen y se le *revelan* los poderes de la carne y de la palabra poética: la desnudez, la naturaleza y la unidad.

La expansión subjetiva y la semejanza (o analogía) resultante entre el ser del sujeto y la realidad lleva en ciernes una consecuencia. La experiencia erótica hace que el yo se expanda y trascienda la materia, pero también proyecta y erotiza el entorno. El resultado es una perspectiva panerótica de la realidad objetiva en la que todo termina por significar *algo* en función del cuerpo. De ahí que José Carlos Becerra acuda a desplazamientos semánticos (piel-mar/labios-lluvia) a fin de personificar y erotizar el entorno vía el poder fundacional del vocablo. La confianza en el acto creativo (decir para fundar, decir para crear) es una herramienta de conocimiento metafísico que Becerra emplea para llegar a la “otra orilla”.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup>No me parece gratuito encontrar en esta primera etapa de la obra de Becerra huellas de *El arco y la lira* de Octavio Paz, libro que seguramente conocía el escritor tabasqueño. Para Paz:

El sujeto puebla de significados el espacio exterior, o mejor, hace ambiguos los estatutos ordinarios de la realidad primero para (con)fundirlos y después para sobrepasarlos. No existen fisuras porque las palabras y lo que denominan son fenómenos análogos. La secreta analogía que descubre el vocablo poético señala que las diferencias entre las cosas y el sujeto son aparentes porque son definiciones de una sola causalidad: el misterio de la plenitud de la vida. Es así como el yo consigue reconciliarse consigo mismo y trascenderse.

Otras veces, José Carlos Becerra acude a la dimensión metafísica del viaje para referirse al emplazamiento extático de la búsqueda de la unidad. En “Ritmo de viaje”, el sujeto lírico imagina y, al imaginar, (re) crea y vuelve a fundar esa mirada primera del cuerpo femenino. El decurso temporal y geográfico al que se refiere el título es sólo un referente puesto que el poema apunta más a una suerte de movimien-

---

“el salto mortal”, la experiencia de la “otra orilla”, implica un cambio de naturaleza: es un morir y un nacer. Mas la otra orilla está en nosotros mismos. Sin movernos, quietos, nos sentimos arrastrados, movidos por un gran viento que nos echa fuera y, al mismo tiempo, nos empuja hacia dentro de nosotros [...] el hombre es desarraigado como un árbol y arrojado hacia allá, a la otra orilla, al encuentro de sí. (1970, 122-23).

Becerra se adhiere a los presupuestos de Paz cuando menciona:

en la relación amorosa, lo que es verdadero amor se da en instantes donde la presencia de la mujer se convierte en una *aparición reveladora* que nos invade y que invadimos, y donde por un momento obtenemos la vida total, pasada, presente y futura [...] Así, mis poemas tratan de fijar (relatándolas) el relampagueo de esas *apariciones o revelaciones* de una mujer. (1973, 287).

Octavio Paz comparte la idea de José Carlos Becerra cuando apunta en *El arco y la lira* que el “hombre anda desaforado, angustiado, buscando a ese otro que es él mismo. Y nada puede volverlo en sí, excepto el salto mortal: *el amor, la imagen, la Aparición*” (134, las cursivas son mías). Becerra acudirá varias veces al supuesto citado en la primera etapa de su obra, al principio como goce de la plenitud y finalmente como búsqueda desaforada, nostálgica e imposible por volver al origen. De la lectura de Octavio Paz, Becerra parece desprender uno de los subtítulos del volumen *Relación de los hechos* (“Apariciones”) y extraer uno de sus poemas más importantes, “La otra orilla”. A todo ello me referiré por extenso.

to *estático* y *extático* que se muestra como el primer paso de una erótica verbal: la imaginación *recrea* el cuerpo mientras anula el tiempo sucesivo que encadena a los amantes y suprime el instante terrestre para consagrar el momento del acto erótico:

Este amor, este amor,  
este instante donde el infinito es obra de los que se aman,  
de aquellos que llegan al estanque de cada caricia...  
(1973, 53)

El mar transparenta a los amantes: los refleja. El movimiento de los cuerpos en el acto sexual son, por desplazamiento semántico, un oleaje donde el sujeto poético “se traspone, se vence” (1973, 53), mientras el mar se convierte en metonimia del cuerpo contemplado que constituye el objeto de deseo y la posibilidad de la dicha. El cuerpo femenino es puerto de llegada para el yo y superficie brillante (vientre) donde “el amor abarca la noche”. Más adelante, el yo lírico resalta la redondez de los pechos del sujeto contemplado, los cuales relucen como signos de abundancia:

...estos senos donde la luz altera los signos,  
este cuerpo al que ahora me entrelazo, este cuerpo al que  
[ahora me solicito. (1973, 53)

El acto erótico sólo se realiza mediante la imaginación, la cual estimula (o mejor: *impulsa* de manera erótica y cinética) el “ritmo de viaje” al que se refiere el título del poema. En el contacto físico, el sujeto accede a “la otra orilla”, a las multiplicadas transformaciones del mundo sensible. En el acto erótico los cuerpos se unen sin peligro alguno de naufragio:





caídos. Becerra, sin embargo, hace del amor y de la noche la verdadera lucidez, en tanto el día separa a los cuerpos y los devuelve a la contingencia. Para el sujeto poético los cuerpos desnudos son como sombras cuyos perfiles se acomodan al oscuro paisaje, de tal suerte que consiguen mimetizarse con éste; el contacto físico de los cuerpos entra así en simbiosis con el mundo natural y el sujeto consigue trascender la realidad objetiva:

...cuerpo erecto en su amanecer como un canto humano, vida que ha cruzado sus límites hasta tocar sus otros límites, su otra orilla, su otra vida. (1973, 54)

En la primera etapa de la obra de José Carlos Becerra lo carnal sólo puede abandonar su estado degradado a través de la sublimación del deseo. Para superar el contacto sexual y trascender la carne, los cuerpos apelan de nuevo a la dimensión imaginativa: una vez contemplado y estrechado el cuerpo femenino, el sujeto poético crea imágenes (imagina) que rellenan las carencias que activan el deseo, lo que propicia la reconciliación del yo lírico con el Otro y la anulación de la *alteridad*. Tzvetan Todorov señala que el Otro es una abstracción (1987, 13) y Octavio Paz opina que es un ser que es también el no ser (1970, 129). Sin embargo, para existir el Otro necesita de un yo: aquél sólo adquiere sentido a partir de su encuentro con éste y viceversa. De ahí que José Carlos Becerra vea el cuerpo como un enigma inteligible. Para el poeta, el yo y el Otro se definen (se otorgan significado: se significan) en el abrazo amoroso, la forma más pura y simple, por primitiva, de esa dialéctica. Es así como el sujeto poético puede acceder al conocimiento y diluir la barrera que lo separa de la unidad:

La desnudez tira sus amarras a la noche,  
y allí están ustedes,  
    habitantes de lo siempre desconocido...  
(1973, 54)

En “Cercanías del mundo” el sujeto femenino es el eje que atrapa la mirada del yo lírico. El cuerpo es comparado con un sistema solar (luminoso y divino) que marca un juego de atracciones entre el yo y la mujer contemplada:

yo amo tus ruinas y tu resplandor,  
tu sol de pechos  
y la noche en ti como una vocación del alma. (1973, 60)

El contacto corporal con el sujeto femenino aproxima al yo a la realidad objetiva, lo cual es, en sentido estricto, una cercanía del mundo sensible. El yo lírico contempla al sujeto deseado y, después, constata su realidad vía el abrazo. El contacto corporal es un acto luminoso porque provoca el canto del yo poético, es decir, el acto creativo y genésico que alumbraba (nombra: otorga sentido) al cuerpo que recorre, y celebra la perfección de la desnudez: “yo amo en tu corazón esa caída de hojas cuando el otoño te/ deslumbra” (1973, 59). Aunque la fatalidad del tiempo está presente en el poema (el sujeto se refiere a “manos gastadas” y a “transiciones enfermas” como indicios de la degradación de la carne), el sujeto femenino ayuda al yo a transfigurar la realidad objetiva; esto último permite al sujeto masculino asimilarse al mundo natural y disolver la corrupción del tiempo: “entonces si es que te amo quiero este mundo” (1973, 60). Encuentro un procedimiento similar en “Cosas dispuestas”, donde el cuerpo femenino es una vez más el ámbito de los afanes epistemológicos del yo poético, y la vía de conocimiento es la palabra:

Cada palabra es un sitio para mirarte,  
cada palabra es una boca para acercarme a ti,  
el otro modo de tomarte por la cintura o por el mundo  
cuando tu mirada y el atardecer son la misma persona.  
(1973, 54)

El sujeto lírico mantiene su fe en la identidad entre palabra y realidad objetiva. El yo cree aún en los poderes liberadores del vocablo y parte de la idea de que entre cuerpo y naturaleza existen correspondencias que forman una unidad analógica. Este *creer* implica un *crear*: la confianza en la palabra permite a la voz poética acceder al conocimiento del cuerpo y de los misterios del mundo para reintegrarse al estado original. La empatía entre cuerpo y vocablo tiene otra resulta: al crear la identidad entre el sujeto deseado y las palabras que sirven al yo lírico para franquear las barreras objetivas (distancia/ausencia) entre éste y lo evocado, se activa asimismo la semejanza con el entorno consagrado ahora por la evocación, lo que afianza la transparencia de la palabra y el reconocimiento de los amantes. De nuevo la semejanza o reconocimiento se consigue a través de la imaginación; ésta, a su vez, propicia la abolición del tiempo y, en añadidura, la prolongación del instante como un solo *continuum*: el erotismo es lo que (con)funde todas las cosas y las hace una sola. O, para decirlo con Marcel Raymond, la virtud extática de la experiencia erótica es un “desprender el alma”, un *sobre-ser* para *sobre-salir* y *sobre-pasar* el entorno a fin de encontrar de nuevo el “estado natural” donde el sujeto no se sienta “distinto de las cosas, donde el espíritu [reine] sin intermediario sobre los fenómenos, fuera de toda vía racional” (2002, 12). En el caso de Becerra, el encuentro con el Otro femenino brinda esa oportunidad de disolución extática y de reintegración al entorno capaz de enmendar el

estado caído y discontinuo del sujeto, pero también es una forma de diluir la discontinuidad producida por el estigma del lenguaje: si el sujeto es una entidad corrompida a causa del pecado original y la palabra es la marca de esa falta (la quimera de nombrar para conseguir un acuerdo con el mundo y olvidar así la nostalgia de la plenitud), la experiencia erótica, en cambio, propicia la integración del sujeto a su entorno. Esa vertiente panerótica de disolución espacio-temporal se resuelve en una liga analógica que otorga a la palabra un papel genésico que, en primera instancia, describe y funda la experiencia sensorial para después introducir al sujeto en el conocimiento del mundo a través de la cópula entre los sonidos (para articular vocablos) y entre las palabras y los objetos (para crear significados). El resultado es una serie de transparencias, correspondencias y reflejos que definen la experiencia de los amantes como una erótica verbal que condensa y resume (una vez más: panerotiza) el entorno:

Pero cada silencio nos llevará a la palabra que nos refleja,  
pero cada palabra es el otro reflejo,  
el otro modo de tomarte por la cintura o por el sueño,  
por la noche que velan tus fantasmas. (1973, 55)

La diversidad del mundo objetivo se resuelve en correspondencias y simpatías que se anudan en la unidad analógica. El silencio de los amantes tiene lugar en la oscuridad, pero su desnudez alumbrá, produce calor y hace nacer un lenguaje corporal. El silencio se convierte en el medio de comunicación “transparente” que refleja y une a los amantes; los términos opuestos (luz/oscuridad, silencio/palabra) se complementan y crean una unidad cuya base es la palabra como continente natural (reflejo) del mundo sensible. Los dos últimos versos del poema alientan la confianza nominativa: el encuentro

erótico es la apertura a la continuidad del ser y sólo la palabra posee la fuerza para invocar (nombrar) y fijar el momento: “Así sostendré algo en el mundo,/ así cada palabra quedará marcada para siempre” (1973, 55).

En otras ocasiones, el sujeto deseado aparece descrito explícitamente como puente capaz de unir las dos orillas (realidad objetiva y mundo suprasensible) o como vía para alcanzar el conocimiento y la plenitud. El sujeto invocado aparece unido una vez más a la naturaleza a través de distintas relaciones de semejanza en las que prima el océano como término comparado. En “Temblorosa avanza siempre”, el cuerpo deseado es “rumor de las aguas” y “luz del mar entregada a su propia creación”. Al mismo tiempo, el sujeto deseado es “puente” que posibilita el movimiento (imaginación) del deseo y que comunica al yo lírico con la “otra orilla”. Al igual que el océano, los cuerpos de los amantes también experimentan el efecto de los astros como si se tratara de una “relación de universal simpatía” (Béguin: 1996, 78):

Porque tú eres puente, porque tú eres el rumor de las aguas;  
 ansiada buscadora de aquello que el deseo levanta,  
 eres el refuerzo con que amanece,  
 eres la luz del mar entregada a su propia creación,  
 absorta en el eco de su belleza. (1973, 55)

En apariencia el océano no fluye ni posee forma definida: concentra fijeza y movilidad, creación e involución. El mar es, como afirma Alain Corbain en *El territorio del vacío*, la materia insondable cuyo carácter abisal concentra los misterios del mundo y el desorden previo a la civilización, pero que también se asume como materia fecunda dable de ser moldeada por un *nous* creador (*op. cit.*, 14). Al igual que el océano como materia

sin forma del Génesis bíblico, el sujeto deseado es forma inconclusa y desnuda que el deseante, como pequeño demiurgo, va moldeando con la imaginación y con la mirada. Al tiempo que mar, el cuerpo es también playa y orilla de salvación; en suma, una manera redonda de acceder al conocimiento.

## 2. IN LIMINE: PÉRDIDA DE LA UNIDAD NATURAL ("LOS MUELLES" Y "OSCURA PALABRA")

OTROS POEMAS DE *LOS MUELLES* se concentran en el inicio de la escisión de la unidad del sujeto. Esos textos y los del pequeño volumen *Oscura palabra* podrían considerarse poemas *liminares* por su carácter transitorio: por un lado son el puente (umbral, entrada) a una nueva etapa creativa en la que la plenitud se pierde y el sujeto se escinde; y por otro, apuntan a la condición fugitiva y corrompible de la materia. Mi propósito en este apartado es evidenciar: 1) que en esos textos aparece por primera vez un sujeto que se aparta de la naturaleza al darse cuenta de la corrupción de la materia y del paso del tiempo; y 2) que el yo lírico se percata de que la antigua unidad comienza a descomponerse: la naturaleza no es ya un "bosque de símbolos" ni el cuerpo femenino es vía de conocimiento que confirma la unidad y la plenitud, lo cual se habrá de definir y desarrollar por extenso en las dos primeras secciones de *Relación de los hechos* ("Betania" y "Apariciones").

El momento posterior al contacto erótico es descrito como una vuelta al estado discontinuo de los cuerpos. Así sucede en "Blues", poema cuyo sujeto lírico evoca el amor perdido desde el presente. El género musical al que alude el epígrafe se puede tomar como el primer indicio de esa orientación dolorosa y elegíaca que se habrá de desarrollar en el transcurso del poema. El sentimiento de pérdida aparece atravesado por el referente cultural (la música) que marca de inicio la consecución del doloroso sentir:

No era necesaria una nueva acometida de la soledad  
para que lo supiera.  
Navegaba la mar por un rumbo desconocido para mis manos.  
Donde el amor moró y tuvo un reino  
queda ya sólo un muro que avasalla la hierba. (1973, 37)

Los primeros versos que abren el poema marcan la orfandad en la que se encuentra el sujeto. Becerra crea un juego de aliteraciones (mar, amor, moró, muro) que le sirven para establecer una gradación semántica que se centra en la comparación del sujeto deseado como cuerpo de agua que se escapa de las manos del yo lírico y se desplaza (transcurre); luego, otorga al amor una dimensión objetiva (espacial) y lo personifica; la prosopopeya pone particular énfasis en lo pasajero de la pasión erótica cuando puntualiza el estado ruinoso en que se encuentra el antiguo amor. Sobre y desde esas ruinas, el sujeto poético recuerda con nostalgia la plenitud anterior que le sirve para realizar un proceso escritural (presente) como “una hoja de papel no en blanco/ donde está anocheciendo” (1973, 37). Cuando contempla su entorno, el mundo natural confirma silenciosamente (“Hay lápices en forma de tiempo, vasos de agua/ donde el anochecer flota en silencio”) la fatalidad de la pérdida de la plenitud, pues el ahora no comparte ninguna semejanza con el pasado.

En “Basta cerrar los labios” la correspondencia entre naturaleza y yo lírico se da en el transcurso de largas enumeraciones anafóricas que desplazan el sentimiento de pérdida a varios ámbitos que van de la naturaleza a la civilización:

Para morir, para cesar los labios,  
para olvidar de pronto la forma de la tierra  
y salir para siempre de la asunción del mar;  
no es necesario el traje de los condenados



ni la ceniza de los aturdidos.  
No es necesaria la cama de los enfermos  
ni el campo de batalla ya después, en silencio.  
Basta un anuncio de hojas de afeitar,  
basta la prosperidad de un gerente,  
basta un tranvía equivocado. (1973, 39-40)

En este poema comienza a delinearse con fuerza la presencia de la urbe. El ámbito natural (tierra, mar) está permeado por anuncios publicitarios, medios de transporte y salas de hospitales como restos de un mundo industrial y prosaico muy distinto al espacio natural ordenado y análogo ya descrito, todo lo cual produce cierta disonancia que rompe la anterior unidad. Se trata del descubrimiento por parte del poeta de que el mundo es lineal, histórico y finito. Frente a la “prosa del mundo” (diría Hegel), el sujeto toma conciencia de su ser escindido y discontinuo, pues toda hambre de plenitud es sinónimo de carencia. La desintegración de la alianza entre el sujeto y el entorno que se aprecia en la poesía de José Carlos Becerra ya había sido percibida con anterioridad por los escritores románticos y simbolistas europeos, y por los modernistas hispanoamericanos. De hecho, fueron estos últimos quienes consiguieron aclimatar en la América de habla castellana la “experiencia de la fragmentación” para reflexionar con mirada desencantada en torno a la *crisis* de fin del siglo XIX (angustia, falta de fe, melancolía). Según menciona Walter Muschg, la pérdida de la unidad natural apareció cuando “los milagros de la invención órfica palidieron bajo la luz de la duda cartesiana” (*op. cit.*, 49) y la “secularización” ejercida por los racionalistas desechó el antiguo entusiasmo por el prestigio del vocablo. Octavio Paz concuerda con Muschg, pero afirma que el fin de la alianza entre el sujeto y el universo se llama

*ironía* (1998 a, 111). Para el poeta y crítico Eduardo García la ironía romántica es:

el primer paso hacia la *disolución del sujeto* [...] De una parte [el artista] ha de entregarse al poema, creer por un momento vivamente en su ensoñación. Pero de otra parte ha de ser capaz de salir de sí, distanciarse de lo escrito, contemplarlo a la luz del control técnico de su arte. *Internamiento* en el ensueño y *distanciamiento* crítico se suceden en la conciencia durante el proceso creativo [...] Ironía es en suma el carácter fronterizo de la experiencia simbólico-imaginaria en que consiste la poesía.

Los símbolos se convierten en la vía de lectura de la experiencia interior y el medio a través del que se representa es el poema. Pero entre la inspiración (o el inconsciente, según los surrealistas) y el distanciamiento crítico media la conciencia de que todo acto verbal es una *re-presentación*, es decir, una puesta en escena. Aún más: la ironía es la conciencia de la ruptura entre el sujeto y su entorno: el fracaso de su poder trascendental, pero también la conciencia de ser un ente caído, contingente y, en suma, expulsado del orden universal. A diferencia de la analogía, la ironía señala que la cópula entre la palabra y el objeto que aquella designa es una convención: es la conciencia de la *alteridad* y no de la unidad que aparece con la Edad Moderna y el afán por el progreso. ¿Qué queda entonces? El balbuceo, la soledad del sujeto ante el universo silencioso y desacralizado. José Carlos Becerra leyó en sus predecesores los signos de su propia singularidad y los asimiló para representar (y transformar, según se verá) su *visión* de la poesía. Lo que el poeta descubrió y desarrolló profusamente en su obra posterior fue la constatación del “desencantamiento del mundo”. En el caso de “Basta cerrar los labios”, la desacralización del amor a través de marcas feístas (enfermos,

hojas de afeitador, gerente, tranvía) vuelve cotidiano y pasajero al yo poético: como en “Amor de ciudad grande” del cubano José Martí, poema que seguramente Becerra conocía, el sentir del sujeto aparece por primera vez fragmentado, acaso disuelto por las señales múltiples que pueblan la ciudad. El tiempo *altera* el mundo objetivo: lo vuelve fugitivo, histórico, *otro*. Los recuerdos ya lejanos e inexactos del acontecimiento original terminan por crear una nueva *versión* que transmuta los hechos y los vuelve signos de una representación:<sup>6</sup> “Sufro de esa moneda/ que redondea la mano inútilmente” (1973, 39). Finalmente el yo lírico percibe que su voluntad nominativa y creativa depende de la presencia del sujeto deseado porque sólo éste hace propicia la labor de entendimiento del mundo sensible: “Entonces ¿cómo tomar la luna?/ ¿Con qué mano o qué lágrima/ tocar la luz donde unos labios ceden a la noche?” (1973, 40).

Pero también el regreso y el encuentro con el amor de la infancia conducen a que el yo lírico se percate del paso del tiempo y de la imposibilidad de recuperar al sujeto amado. La nostalgia como dolor por el retorno, dice Mercedes Monmany, se sufre “por la experiencia vital y humana de la ‘mutación’ del objeto, de la repetición imposible” (1993, 22). Ese es el planteamiento en “Desde estos días”. La vuelta del yo lírico, anunciado desde el primer verso (“He regresado nuevamente”), se refiere al recuerdo del sujeto amado como un rito que, más que consagrar, busca actualizar el pasado para hacerlo tangible:

Tu memoria es un rito que no escarnezo todavía.  
Esta lámpara tiene la mirada fija en la noche.

---

<sup>6</sup> José Carlos Becerra se refiere a los recuerdos en cuanto transformación del pasado en los siguientes términos: “al debatirse esos hechos que *fuero*n reales en la imaginación del poeta, se convierten en monedas de cambio. Han adquirido, pues, otra realidad” (1973, 287; las cursivas son mías).

Las posibilidades son piedras preciosas,  
pero las minas están ocultas bajo las barbas de los años  
pasados. (1973,40)

Los primeros versos se refieren a la memoria como la reactualización del recuerdo, reactualización, por otra parte, que poco tiene que ver con el rito sagrado del encuentro erótico (la “otra orilla”) porque lo que se recuerda en este caso es un desencuentro amoroso. El yo lírico describe el futuro como un conjunto de “piedras preciosas” que señalan su potencial, pero confirma después que la verdadera riqueza está en el pasado, pues en éste se cifra la (re)creación poética mediante el acto evocativo. El centro del ritual deja de ser la mujer y es ahora su recuerdo, el cual reactualiza y transustancia (hace *presente*, pero asimismo *transforma* en algo más) la materia del pasado. El proceso mnemotécnico es metapoético porque al pensar en la distancia temporal de los hechos pasados el yo incide también en su impotencia a causa del imposible retorno del tiempo perdido: “No habrá marfil posible para enumerar tu mano,/ para volver a cantar en tus senos” (1973, 41). La identidad entre palabra y pasado no existe puesto que éste es escurridizo (¿en verdad ocurrió *así* lo que pasó?) y el vocablo es inestable e incapaz de traer de nuevo el instante remoto: “Buscándote en las palabras que tomaron la forma de tu boca,/ de tu boca que de pronto saltaba de una sonrisa a una nube” (1973, 41).

En “Tu rostro se borra” el reposo de los cuerpos es el paso posterior a la separación: la noche como tiempo del placer se consume y la llegada de la luz del día marca esa separación que convierte el presente en nostalgia: “Te vas extinguiendo en mi pecho con la misma soltura con que/ amanece” (1973, 56). Una vez que el deseo se ha extinguido, el cuerpo contemplado recupera sus formas terrestres. Becerra lo expresa en

un par de versos que resumen esa conciencia de la desnudez que sigue a la unión erótica: “La noche descuella como un astro hundido,/ como un cuerpo que ha perdido su desnudez para siempre” (1973, 56).

La unión física apuntala el olvido porque *desviste* y aguza los sentidos: el contacto con el Otro hace que el sujeto se olvide de sí. En contraparte, la conciencia del cuerpo inerme y desnudo se convierte en el recuerdo de la carencia, por lo que el sujeto vuelve a centrar su foco de atención en lo irreversible. Una vez consumado el acto sexual, los cuerpos reposan y se separan; el pasado es ahora aquello inefable sin marcha atrás: lo trágico del encuentro erótico es su condición finita y contingente. En el presente la carne se vuelve irreal porque sólo el deseo ha sido capaz de volver tangible lo imaginario. Los amantes, ya exhaustos, son una “reunión de cuerpos donde la destrucción se yergue”:

Vuela un ave al final de mis ojos,  
tu ausencia se retira de mis actos como si nuevamente  
te marcharas. (1973, 56)

“El otoño recorre las islas” prolonga la orfandad que experimenta el sujeto poético como nostalgia ante la pérdida. El título del texto de Becerra es un verso de “Muerte de Narciso” de José Lezama Lima (“Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas/ islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas”, 1988, 34). En su poema Lezama crea una disquisición sobre la fugacidad y las apariencias cuyo eje es el reflejo del mítico Narciso en aguas “como espejo sin estrías” (*op. cit.*, 37). José Carlos Becerra, por su parte, toma una referencia temporal (otoño) para apuntar el paso inexorable e irreversible del tiempo. Lo que en Lezama es *reflexión* sobre la realidad como *reflejo* y *aparición*, en Becerra es, ante todo, conciencia de la

carne como *reflejo* y *ausencia*. En “El otoño recorre las islas”, la amada es una aparición fantasmática en sentido lato (del griego *φάντασμα*: ver, mostrarse), un reflejo que al hacerse *presente* expresa una carencia: la presencia de una ausencia. El otoño que pasa a través de las islas tiene en Bécerra connotaciones temporales: el amor es ante todo *pasión*, lo que *pasa* (transcurre) y hiere al yo lírico haciéndolo consciente de su futilidad. El sujeto poético es un espectador del desastre amoroso que ve a los sujetos implicados como seres inmóviles, carentes del impulso erótico y cinético de la imaginación erótica:

En tus ojos hay barcas amarradas, pero yo ya no habré de sol-  
[tarlas,  
en tu pecho hubo tardes que al final del verano  
todavía miré encenderse. (1973, 57)

La ruptura y el reposo de los amantes son signos de discontinuidad que anuncian una escisión mayúscula: la separación del común acuerdo entre las palabras y las cosas, y la duda del sujeto ante una realidad cambiante e inaprensible, como se aprecia también en “La hora y el sitio”. Este poema es una disquisición sobre los poderes nominativos del vocablo y apunta el pasmo que sufre el sujeto poético cuando toma conciencia de que la palabra es una entidad polisémica y arbitraria, una consecuencia de la caída del sujeto. “La hora y el sitio” inicia con una aclaración de principios que señalan una distancia entre nombre y objeto:

las palabras, esas distancias de algo,  
esta mirada que vamos entregando y que sin embargo no ha es-  
[tado con nosotros,  
esta súbita prisa, esta forma de ojos,  
palabras, manos que quieren sujetar un tiempo que es un rostro  
o el sonido de otra palabra. (1973, 57)

Antes, el nexo entre la palabra y el objeto aseguraba la inteligibilidad del mundo; ahora dicha juntura es imposible porque la realidad es heterotópica, diversa y fragmentada (Foucault: 1996, 3). En “La hora y el sitio” el vocablo es tan escurridizo y polivalente como los objetos a los que pretende asir. El sujeto es incapaz de reconocer las correspondencias entre las sustancias materiales porque éstas ya no muestran ninguna semejanza entre sí: el mundo sensible está sujeto a un cambio incesante que culmina en la alteridad y no en la unidad analógica. Cada intento nominativo es un fracaso porque la palabra emitida de inmediato deja de adscribirse a un objeto siempre cambiante. Así, la búsqueda de las correspondencias se convierte en un galimatías babélico (Paz: 1998 a, III).

La relación natural entre materia y signo que antes permitía la unidad del sujeto con la realidad sensible es ahora inexistente. El yo lírico descubre que las palabras no son suyas sino que han sido adquiridas; más que nacer con el lenguaje y ejercerlo de manera natural, el hombre lo ha aprendido: el vocablo es una convención humana. A diferencia de los poemas donde la belleza del cuerpo desnudo es la imagen de la unidad y del regreso a la inocencia primera, en “La hora y el sitio” la belleza de las palabras es la muestra de un contrato que no desnuda al hablante, sino más bien lo viste: el lenguaje hace más evidente su disociación de la naturaleza:

palabras, idas de mí, de mí de vuelta,  
hermosa usanza mágica,  
palabras, si son ustedes la belleza, ¿por qué no son la desnudez?  
¿o acaso la desnudez es el viento?  
palabras, ustedes son la prueba humana, la sorda revuelta,  
los ángeles malditos arrojados de los labios de Dios. (1973, 59)

Ya en su *Tractatus* Wittgenstein había puntualizado que el lenguaje no expresa esencias: el objeto carece de una relación fluida y total con la palabra que lo nombra, y el yo poético no es más que una categoría gramatical (Perloff: 1996, 72). Existir es una condición lingüística y el signo lingüístico es arbitrario. El vocablo es mediador en el proceso gnoseológico: busca *traducir* al objeto, pero nunca lo *dice* cabalmente en el sentido en que Dios *dijo* al mundo para crearlo, pues en el acto nominativo del hombre, a diferencia del divino, siempre se pierde o se distorsiona algo. El sujeto, como su lenguaje, es imperfecto y el vocablo, más que llevar al conocimiento y a la plenitud, conduce a la caída. Los hombres son seres contingentes y desterrados para siempre de la unidad: son “ángeles malditos”. Esa *disonancia* de la palabra termina por tener un trasfondo creativo; así, la *alteración* de la materia motiva la creación: las *versiones* que el sujeto proporciona de sus tribulaciones para aprehender la realidad objetiva. De esta manera, la palabra se convierte en esa “puerta que busca ser la puerta” que abre lo *inefable* a la *fabulación*:

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.  
 (1973, 58)

“El ahogado” cierra *Los muelles* y desarrolla por extenso un motivo que será recurrente en la obra de Becerra y que dará pie a una última reescritura en *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*.<sup>7</sup> El texto enlaza con el tema del cuerpo vacío

---

<sup>7</sup>A esta última elaboración del motivo me referiré con detenimiento en el capítulo dos.



explorado por T.S. Eliot en “Death by Water” y por Luis Cernuda en “Cuerpo en pena”, poemas que seguramente el escritor tabasqueño conocía. En *Los muelles*, el “ahogado” se vincula al mar como símbolo de la totalidad informe, inanimada y dialéctica que disuelve la materia: muerte por agua. Para Bachelard:

Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, de la muerte, del suicidio, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia [...] El agua cerrada toma en su seno a la muerte. El agua da la muerte elemental. El agua muere con el muerto en su sustancia. El agua es entonces *una nada sustancial*. No podemos llegar más lejos en la desesperación. Para ciertas almas, *el agua es la materia de la desesperación*. (1997, 141-43)

“El ahogado” se articula de manera más o menos simétrica en torno a dos motivos: el agua y el cuerpo del ahogado. La simetría a la que me refiero está dada en el juego de espejos que existe entre mar y materia: a la soledad del entorno se suma la del ahogado y al movimiento de éste se añade el de las aguas. Asimismo, el océano representa la sustancia primera regida por un “dios del mar” (también en movimiento) que “despluma sus/ ángeles con mano temblorosa”. La entidad divina se disuelve en temporalidad pura en el último verso: “un pájaro rompía el cascarón de la tarde” (1973, 60). La imagen es elocuente: la “ruptura” de la tarde marca el paso del tiempo (ocaso), pero también señala que la vida es ante todo discontinuidad, muerte: “lo azul del agua/ iba y venía en sus ojos cada vez más sin nadie” (1973, 60).

Ahora bien, la tensión en el poema se anuda a partir de correspondencias y disoluciones. Las primeras tienen por objeto unir y en el texto consiste en las semejanzas entre

el cuerpo y la naturaleza; y las segundas separan y consisten en la paralela desarticulación del entorno (el paso del tiempo) y de la conciencia del ahogado. La síntesis de este movimiento dialéctico, no obstante, culmina en la unidad con el entorno; pero no se trata de una conciliación, sino de la reintegración que ratifica el fin de la materia. Al disolverse en el mar, la conciencia del ahogado se vuelve una sola entidad con el paisaje acuático: “aquel hombre ya sólo tenía que ver con el agua” (1973, 60). El vínculo entre el cuerpo y la naturaleza se da en la discontinuidad: el ahogado y su navegar a la deriva son muestra de la fatalidad del tiempo que, en acción conjunta con los elementos naturales, corroe el cuerpo y da testimonio de su carácter pasajero. No existe continuidad en la semejanza (unidad analógica), sino más bien confirmación de la ruptura: ante la conciencia de la caída de la materia, la única respuesta es el silencio unánime.

*Oscura palabra* también intensifica la idea de la discontinuidad y del paso del tiempo como agente corrosivo.<sup>8</sup> Se trata de un poema elegíaco dividido en siete cantos que se corresponden con los primeros siete días posteriores al fallecimiento de la madre del escritor tabasqueño ocurrida el 6 de septiembre de 1964, según consta en la dedicatoria del libro (1973, 63). Mientras en el Génesis bíblico los siete días significan inicio y apertura, en *Oscura palabra* simbolizan una suerte de regresión al estado informe de la materia: la discontinuidad. La muerte en el poema es presentada como la irrupción de lo informe e indeterminado que desintegra el orden cotidiano:

---

<sup>8</sup> El tema de la pérdida de la madre aparece también en un poema de *Fiestas de invierno*; me refiero a “Días dispuestos alrededor”, que data de la estancia de José Carlos Becerra en Londres cuando disfrutaba de una beca de la Fundación Guggenheim que le fue otorgada en 1969.

Algo se ha roto, algo se ha roto. Algo anda mal en el ruido de la lluvia. Por eso el viento husmea así; con su cara de muros con lama, con sus bigotes de agua. Y uno no quiere que el viento entre en la casa como si se tratara de un animal desconocido. (1973, 63)

Como sucede en “El ahogado”, donde el sujeto (inerte, descompuesto) mantiene correspondencias con la naturaleza impasible, en *Oscura palabra* existe también semejanza entre el estado de ánimo del yo poético y el mundo natural. La muerte de la madre se significa en la voz poética como ruptura anímica que se proyecta a través de la lluvia, la cual cae insistente y (dis)continuamente, y crea una correspondencia con la muerte del ser querido. Becerra consigue trasladar la monotonía de la caída de la lluvia al verso mediante el empleo de anáforas, procedimiento común en el poema:

Hoy llueve, es tu primera lluvia, el abismo deshace su rostro.  
[...]  
Hoy llueve por nada, por no decir nada.  
Hoy llueve, y la lluvia nos ha hecho entrar en casa a todos,  
menos a ti. (1973, 63)

La lluvia ratifica la ausencia de la madre: señala (repite) la descompostura del tiempo (naturaleza), paralela a la descomposición de lo cotidiano. La cotidianidad está sujeta al tiempo: semejante orden es frágil porque su mínimo, impotente e imperfecto arquitecto (“artesano”, dice Becerra en su poema) es finito. Y la finitud es la fatalidad máxima: la voz poética se percata de que el hombre, como señala Heidegger (2002, 275), es un continuo estar siendo, pero también un continuo morir: un dejar de ser. La descompostura del tiempo (lluvia que inunda y viento que arrasa) lleva consigo proporcionalmente

la desintegración de la materia y la muerte. La metáfora de la degradación en *Oscura palabra* es, entonces, tripartita: la ruptura de la cotidianidad se proyecta en la descompostura del tiempo, la lluvia revela la desintegración de la carne, mientras el hombre es tan finito como sus convenciones; la red de correspondencias es redonda:

En el fondo de la tarde está mi madre muerta.  
 La lluvia canta en la ventana como una extranjera que piensa  
 [con tristeza  
 en su país lejano.  
 En el fondo de mi cuarto, en el sabor de la comida, en el  
 ruido lejano de la calle, tengo a mi muerta. (1973, 64-65)

La lluvia (monótona) se encarga de reiterar la ruptura del orden mientras la muerte de la madre instala un silencio que provoca que la ausencia materna se haga *presente* (*presencia* reiterada: una aparición) en objetos y lugares de uso común: ropa, muebles, retratos y habitaciones:

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.  
 [...]  
 Y ahora, me digo yo abriendo tu ropero, mirando tus vestidos;  
 ¿ahora qué les voy a decir a las rosas que te gustaban tanto,  
 qué le voy a decir a tu cuarto, mamá? (1973, 64)

La muerte produce un silencio que hace más *presente* la falta del sujeto deseado: la hace presencia de una ausencia representada en el poema como aquello innombrable porque es ininteligible. Lo que carece de nombre está dentro de este mundo, pero también está fuera de él: es inenarrable. Si en los poemas de plenitud amorosa el sujeto cree en su

voluntad creativa (solar, lumínica), en *Oscura palabra* esa virtud epistemológica es imposible porque la ausencia sólo puede producir silencio, y éste, al igual que el vacío, no tiene forma definida puesto que carece de nombre, es decir, de luz: oscura palabra.<sup>9</sup> La oscuridad impide la orientación del yo poético, quien carece de las facultades para *crear, ver, crear* y, por añadidura, alumbrar(se): “Yo acudo ciego de golpe a tu llamado,/ he caído y mi camino después no era el mismo,/ he caído al dar un paso en falso en la oscuridad de tu pecho” (1973, 66). Asimismo, la oscuridad no deja que el yo poético tienda un puente de contacto con el sujeto (una vez más: la “otra orilla”), por lo que aquél naufraga y es arrojado a “las costas de los hombres”. Ocurrido el naufragio, el yo poético se queda contemplando en “esta orilla” al sujeto deseado; la contemplación de la lejanía de la madre cierra la etapa de la infancia y abre otra, la conciencia de que el ser sólo se puede definir en función de la muerte:

ahora un poco de flores para mí  
 de las que te llevan,  
 también en mí hay algo tuyo a lo que deberían llevarle flores,  
 ese algo es el niño que fui,  
 ya nada nos une a los tres,  
 a ti, a mí, a ese niño, (1973, 68)

La expulsión del orden simbólico (cotidiano) de la infancia está representada en los objetos que no dicen nada o, más bien, que sólo pueden responder con su silencio,

---

<sup>9</sup> La noche y la oscuridad como símbolos del silencio y, por extensión, de la muerte (porque el Verbo es la Luz original) ya habían sido abordados de manera parecida en “Nocturno a mi madre” del también tabasqueño Carlos Pellicer, a quien Becerra conocía personalmente y cuya obra admiraba. En una charla con Carlos Pellicer, José Carlos Becerra alude precisamente a la virtud genésica y lumínica de la palabra: “La luz es acto de creación, de presencia. La oscuridad es ausencia de todo, es nada” (1973, 283).

haciendo más enfática la ausencia y más presente el vacío. El resultado es la orfandad del yo poético, quien contempla una ruptura más (la de su infancia) que le avisa que la (re) conciliación y la continuidad nunca volverán a ser posibles.

### 3. MATERIA MEMORADA, MATERIA MEMORABLE: APARICIONES Y (DES)ENCUENTROS

EN *RELACIÓN DE LOS HECHOS*, José Carlos Becerra rompe definitivamente con la tendencia analógica de sus primeros poemas y refuerza la falta de conciliación del sujeto con su entorno. Los textos de las dos primeras secciones del volumen, “Betania” y “Apariciones”,<sup>10</sup> relatan los extravíos de un yo poético que recuerda ya su infancia, ya su iniciación amorosa.<sup>11</sup> Mientras “Betania” confirma la conciencia del sujeto sobre la corrupción de la materia y el paso del tiempo, “Apariciones” se ocupa de la búsqueda infructuosa del yo lírico por recuperar antiguos y dichosos pasajes y paisajes de la infancia. En este apartado me detengo en varios poemas para ilustrar de manera detallada la escisión del sujeto, las tribulaciones por las que atraviesa al rememorar el pasado y la consecuente nostalgia al no poder recuperar la unidad perdida.

“Betania”, poema homónimo de la primera sección de *Relación de los hechos*, abre el conjunto y toma como referente el episodio bíblico del regreso de Jesús a Betania para resucitar a Lázaro (*Santa Biblia*, 988). El poema de Becerra subvierte su referente textual en dos sentidos. En primer lugar, *desdice* el poder lumínico y creador de la palabra: el sujeto poético vuelve para confirmar que los poderes creadores del vocablo

---

<sup>10</sup> Las secciones restantes de *Relación de los hechos* (“Las reglas del juego” y “Ragtime”) serán comentadas en el capítulo dos.

<sup>11</sup> El carácter narrativo del libro ya había sido señalado por Becerra en una entrevista con Alberto Hoyos: “*Relación de los hechos* posee el estilo de una amplia narración. Está dividido en cuatro partes, y se me ocurre que en una forma sutil podrían funcionar los poemas a manera de capítulos” (1967, 16).

son inexistentes. En segundo, expresa la degradación de la carne, la cual ha dejado de ser centro erótico. Así, el poeta contradice el supuesto del poder salvífico de Jesús (el Verbo hecho carne):

He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el  
 [olvido  
 ni otra vehemencia que aquella de los labios pegados a la noche,  
 a la oscuridad besada de los cuerpos,  
 a las palabras dichas para que las bocas resistan el hierro noc-  
 [turno.  
 La sangre también recuerda sus hechos de tierra  
 como un navío que cabecea en los muelles.  
 El cielo de este día es otra vaga historia,  
 el anochecer va posando sus alas sobre los nombres descritos.  
 (1973, 71)

Mientras en el episodio bíblico Jesús señala “Yo soy la resurrección y la vida; el que cree en mí, aunque esté muerto, vivirá” (Santa Biblia: 1990, 999), en “Betania” la fe del sujeto es inexistente: la caída del carácter mágico del vocablo y de su irradiación sagrada tienen como resultado la pérdida de centro. Becerra subvierte su referente: no es Lázaro quien debe resucitar, sino el Creador, lo cual sirve al sujeto para acentuar el carácter imperfecto de la divinidad, que es descrita como una ausencia. El llamado que produce la resurrección de Lázaro en el episodio bíblico carece de toda resonancia edificante en “Betania”. El sujeto poético advierte que Dios “ha entrado en su tumba tranquilamente porque cree en el poder de los hombres para despertarlo” (1973, 72), pero en el poema sucede que el poder del sujeto es nulo porque la palabra ha perdido su fuerza de resurrección. Luego, el despertar de Dios es imposible porque la palabra es tan nula como la imperfecta criatura que la profiere. Antes la continuidad se aseguraba a través del



poder lumínico y creador del vocablo con el entorno o en el contacto corporal con la mujer. En “Betania” la ausencia de Dios impide al sujeto toda seguridad. La fe y la trascendencia están gastadas y son ahora “pasto de charlatanes de buena y mala voluntad”. La consecuencia es:

este legado de carne envanecida de su  
 [morir,  
 aquello a lo que llaman primer paso hacia la inmortalidad.  
 (1973, 71)

Para Becerra, la antigua vocación taumatúrgica sólo puede formar una retórica de frases comunes que no expresan relaciones trascendentes. El cuerpo está expuesto a los embates del tiempo y más que de una inmortalidad profesada es portador y víctima del cambio; ésa es su condición trágica. Por eso el yo poético vacila “como un navío que cabecea en los muelles” (1973, 71) cuando contempla el cuerpo terrenal. No se trata ya de un apetito por lo luminoso, sino de una repulsa que se convierte en certeza. Lo único seguro es la materia corrompida que da testimonio del paso del tiempo: “Creo en lo oscuro de la materia” (1973, 72). Becerra entra en contacto (y en conflicto) con su antiguo concepto del amor (luminosidad/ plenitud) al apurar la carne degradada con gozo y remordimiento:

Le he dado un nombre amoroso a mis culpas  
 y he temblado al creer en lo que me vencía.  
 He pasado tardes en silencio, mirando mi fraudulenta resu-  
 [rrección  
 esperando un gesto revelador  
 para tomar la noche como un incendio. (1973, 72)

“Betania” puede leerse como un acto de contrición que revisa y desmonta los instantes de felicidad de los primeros textos de

*Los muelles*, al tiempo que confirma la tendencia vislumbrada en algunos poemas de ese volumen y en *Oscura palabra*, a saber, la ausencia de la plenitud y el fracaso del poder evocativo (revelador/liberador) del vocablo. Más que *centrarse* en el estado de plenitud como sucede en *Los muelles*, el sujeto privilegia su apetencia y deleite por la pérdida. A esto se refiere después el texto cuando especifica que la “oscura materia” no es más que la melancolía (del griego μέλας: negro, y χολή: bilis, la “bilis negra” o “atrabilis” de los antiguos), la enfermedad sagrada de los poetas del romanticismo. No obstante, la diferencia entre los románticos y Becerra radica en que mientras aquéllos daban a la melancolía un valor divino y la consideraban muestra de la trascendencia y de la genialidad vidente (Muschg: 1987, 167-184), para éste el “furor sagrado” es una ruina: una entelequia que ha perdido su esplendor. El gozo por la pérdida es terrenal y no lleva a ningún sitio más que a la derrota del sujeto:

Pero los muertos no han podido siquiera ofrecernos una dis-  
[culpa  
por su ausencia, por eso la melancolía es más hermosa  
que una columna griega. (1973, 72)

El yo lírico se duele de haber perdido la capacidad de restaurar el pasado, pero existe también delectación por esa pérdida, de ahí que apunte la belleza de la melancolía como sinónimo de su estado acéntrico y nómada por sobre el clasicismo, la perfección y el equilibrio de una columna griega. Es decir, la melancolía es una pulsión dolorosa *per se*, sin causalidad: una enfermedad estética. La pérdida del sujeto ubica a éste en un *nowhere*: el yo no posee un centro fijo. ¿Dónde está el ámbito de la felicidad, el cuerpo amado que era el luminoso y antiguo centro de atracciones y apetencias del yo? El cuerpo esplendoroso ya no existe, lo único que resta

ante la mirada del yo lírico es la materia degradada. Sólo se desea lo que no se tiene y el sujeto se duele precisamente de la pérdida de aquella instancia ominosa en la que era uno con el todo. La “oscura materia” a la que se refiere Becerra es el síntoma de esa (gozosa) enfermedad producida por el deseo del retorno al esplendor. De ahí que líneas después el sujeto poético vuelva a declarar su preferencia por “la otra mejilla del amor,/ el lado no abofeteado aún por su propio silencio” (1973, 73), que es la ansiedad por volver a un momento anterior e incorrupto, pero lejano e imposible.

“La otra orilla” profundiza el deseo del retorno y está ligado a *El arco y la lira* de Octavio Paz, libro del que Becerra parece desprender explícitamente el título. El poema toma como eje el regreso del yo lírico al lugar donde transcurrió su infancia. La voz poética enfrenta una realidad objetiva (presente) que, como sucede con el episodio de las magdalenas de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, lo mueven a recordar (desear) su pasado.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Añado una concomitancia más entre Octavio Paz y José Carlos Becerra que podría apoyar mi argumento sobre el diálogo entre el poeta tabasqueño y el autor de *El arco y la lira*. En su ensayo Octavio Paz describe una situación parecida a la que se habrá de encontrar en la poesía de Becerra. Dice Paz:

Todos los días cruzamos la misma calle o el mismo jardín [...] De pronto, un día cualquiera, la calle da a otro mundo, el jardín acaba de nacer [...] Nunca nos habíamos visto y ahora nos asombra que sean así: tanto y tan abrumadoramente reales. Su misma compacta realidad nos hace dudar: ¿son así las cosas o son de otro modo? No, esto que vemos por primera vez ya lo habíamos visto antes [...] Nos parece recordar y quisiéramos volver allá, a ese lugar en donde las cosas son siempre así, bañadas por una luz antequísima y, al mismo tiempo, acabada de nacer. Nosotros también somos de allá. Un soplo nos golpea la frente. Estamos encantados, suspensos en medio de la tarde inmóvil. Adivinamos que somos de otro mundo. Es la “vida anterior”, que regresa. (1970, 133-34)

La diferencia entre Paz y el poeta tabasqueño radica en que mientras el autor de *Libertad bajo palabra* posee aún una visión trascendentalista (erótica/ creativa) del sujeto, Becerra acentúa el sentimiento de pérdida y mantiene una mirada escéptica sobre la unidad amorosa y la infancia como plenitud, por lo que “La otra orilla” puede leerse más como una respuesta (mejor: una relectura) a los poemas de *Los muelles*.

El despertar de la nostalgia por el pasado ante un estímulo exterior (como un *déjà vu*) se encuentra también en el poema de Becerra. En “La otra orilla”, el *déjà vu* hace que el sujeto poético se percate de que el estímulo (presente) que lo ha transportado al pasado es en realidad una copia inexacta y artificial de lo que *en realidad* aconteció (Monmany: 1993, 23). La voz poética muestra la falta de conciliación que antes se daba a partir del contacto erótico, al tiempo que fracasa cuando intenta establecer relaciones de semejanza entre sus entornos pasado y actual. El sujeto lírico se ubica en el presente, desde donde habla sobre la imposibilidad de recordar y, en añadidura, de recuperar lo que se memora: “la otra orilla”. Cuando intenta acordarse del pasado *tal como fue*, el sujeto lírico se enfrenta a la distancia y a la mudanza del entorno sin reconocerse en éste:

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... (1973, 79)

En los primeros poemas de Becerra la mujer facilitaba la integración del sujeto en la naturaleza mediante el poder del vocablo para llegar a un acuerdo entre aquél y el mundo objetivo a través de la analogía. Por el contacto erótico el sujeto contemplaba la unidad y recuperaba su desnudez original y su unidad con la naturaleza. En “La otra orilla” la virtud mimética del sujeto lírico está ausente. El sujeto busca (desea) reconocerse en el espacio, pero el entorno le responde con el silencio, el cual se convierte en la constancia de la falta de similitud, como sucede en otros textos (“El ahogado”, *Oscura palabra*). La naturaleza ni se consagra ni se conduele ante la pérdida, se muestra impasible:

...tal vez su *silencio* [de la canción], quiero decir el rumor de estas hojas, es el único espejo donde yo me reconozco, donde yo me miro con atención, subordinado a lo fatal de esa imagen. (1973, 79)

Becerra se referirá a la imposibilidad de hacer presente lo ya transfigurado por la acción corrosiva del tiempo. La voz poética contemplará su entorno y lo verá como una sombra de su pasado: un pasado más *verdadero* que el presente –“tal vez esta luz es también una *sombra* de aquella canción” (1973, 81; las cursivas son mías). De ahí que *querer* recuperar el momento anterior signifique para la voz poética volver a la plenitud. Pero la evocación del pasado implica un problema que el sujeto no podrá solucionar. La voz poética *desea* volver al tiempo de la dicha, pero *ese* momento está lejos: está allá, en la “otra orilla”. Recordar es *desear* que el pasado se haga presente (es decir: pura temporalidad y fantasmática presencia), pero el tiempo transcurrido impide al sujeto poético *invocar* la realidad *tal como fue*. El deseo, como sucede en los poemas de corte erótico de José Carlos Becerra, termina por transfigurar la materia: la (re)inventa, la convierte en una *versión* de los hechos. El yo lírico observa la realidad objetiva, en la que encuentra las huellas del pasado; los restos, sin embargo, sólo aparecen cuando una sensación despierta el rememorar del sujeto. Esa asociación (similitud) aparece asociada a un acto lingüístico (evocación) que permea y (con)funde lo recordado. La realidad objetiva presente se transmuta (de nuevo) en *sombra* de una realidad anterior. El sujeto confronta su experiencia pasada con la presente, pero la coincidencia entre ambos no existe; el desfase provoca una disociación, puesto que el yo es incapaz de identificar con claridad el objeto de sus pulsiones, es decir, la realidad *deseada* no coincide con la realidad *real*:

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?  
 (1973, 80; las cursivas son mías)

Más adelante, la voz poética se percata de que las palabras evocadas para nombrar su entorno no responden a su llamado porque las palabras que el sujeto evoca están en correspondencia con una realidad anterior y el entorno que muestra el presente es diferente. Al no existir semejanza, la capacidad nominativa del sujeto fracasa. El entorno se muestra silencioso e impasible ante el llamado del deseoso:

Una brisa muy joven sopla entre los almendros, una brisa lejana  
 [sopla entre mis labios,  
 y es el silencio  
 [...]  
 el silencio de la palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*,  
 [de la palabra *brisa*. (1973, 81)

Puesto que el pasado está lejos y el sujeto no puede hacerlo *presente*, la imaginación procede a sustituir la materia rememorada. Los recuerdos sólo obtienen su forma gracias al efecto desgastador del olvido. El olvido deslava los recuerdos “como el mar moldea los contornos de la orilla” (Augé: 1998, 23-27) y la memoria comienza a rellenar los vacíos con datos diferentes; así, el recuerdo se convierte sin más en creación. Cuando el yo lírico vacila ante sus recuerdos, se enfrenta también al problema de cómo nombrarlos y, al no encontrar las palabras precisas para sustituirlas por otras o al dudar de lo que recuerda, termina por convertir su acto evocativo en un acto de escritura:

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

Es todo,  
*yo iba a decir algo, yo iba a inventar algo.* (1973, 82; cursivas  
mías)

En “Apariciones”, poema que da título a la segunda parte de *Relación de los hechos*, el sujeto lírico sigue siendo presa de la vacilación lingüística. En el poema, el yo se ubica otra vez en un tiempo presente desde donde recuerda una relación amorosa, a la que describe como un momento de plenitud: “... todo aquello nos pertenecía de la misma manera que nos/ alejaba”. Pero la plenitud es finita: “el tiempo introducía en nosotros aque-/ llo que éramos” (1973, 83). Así, la palabra como *recurso* para recuperar el pasado y detener el *decurso* del tiempo se muestra impotente: “¿De quién son ahora estas palabras?/ ¿Qué movimientos realizan en la conclusión de mis actos?/ ¿Qué apariciones y qué ausencias las hacen posibles?” (1973, 83). Después, el yo lírico señala la *vocación* de recordar como *invocación* que comprende, a su vez, un afán por hacer *aparecer* al sujeto deseado. El *evocar* se resuelve en una invención: “lo recuerdo muy bien, lo establezco, lo invento dentro de mí” (1973, 84). Pero la invención fracasa porque su facultad de representación falsea la realidad objetiva. La palabra es impotente para fijar y aprehender el pasado, ya que éste también transcurre: el *discurso* es también un *discurrir*. Por eso el yo lírico intenta *invocar* un nuevo lenguaje para hacer presente al sujeto deseado:

Dame ahora otros instrumentos para llamarte,  
 la posesión de un lenguaje donde pueda escucharse el ruido de  
 [puertas y ventanas  
 golpeadas por el viento de estas representaciones equívocas.  
 (1973, 85)

El sujeto lírico confirma su incapacidad para *invocar* al sujeto deseado: sus recursos son escasos para transmitir cabalmente su experiencia. Las tribulaciones del yo lírico para recuperar su pasado amoroso y hacerlo presente se convierten en el cuerpo del poema, el cual aparece descrito como una “página en blanco” que da muestra de la impotencia evocativa:

Oh tardes de entonces,  
 enciendo estas palabras para iluminar los angostos pasillos  
 de estas  
 [escasas descripciones,  
 enciendo estas palabras para quemar las últimas hojas,  
 las consecuencias de esta obstinada página en blanco. (1973,  
 85)

En “Relación de los hechos” existe un procedimiento similar: el yo lírico *relata* su reencuentro en un puerto con una mujer a la que estuvo unido. Desde el principio, el poema establece un paralelismo entre los ex amantes y el fin del día: “los horarios del mar habían guardado sus pájaros y sus anun-/ cios de vidrio” (1973, 85). El paralelismo tiene un cometido: yuxtaponer los anuncios a la naturaleza para enfatizar el deterioro del entorno que se extiende a la relación amorosa. El amor es un estar a la deriva que culmina no en el goce sino en el naufragio: “Esta vez el barco navegaba en silencio,/ las espumas parecían orillar a un corazón desgarrado por los/ hábitos de la noche” (1973, 86). El yo identifica la relación amorosa con un puerto que representa,



por un lado, lugar de llegada y tierra firme, pero por otro manifiesta punto de partida (ruptura) y contingencia (mar); este último sentido (la zozobra del amor en el proceloso mar de la discontinuidad) es el que prevalece en el poema: la relación no ha llegado a buen término (puerto). El yo resalta el carácter creativo del recuerdo (recordar es inventar) y compara su evocación con un pájaro de “entrecerrada melancolía” que se sacude las plumas en su garganta (1973, 87) y le impide referir (relatar) puntualmente el sentimiento de pérdida, esto es, el fracaso de su desear: “más allá,/ el chillido del pájaro marino que demuele la tarde con un pico-/ taza en el poniente” (1973, 86). El *decurso* temporal y la pérdida terminan convirtiéndose en *discurso*: el *relato* del sujeto es la *relación* de los hechos a la que alude el poema:

Esta vez volvíamos,  
 el amanecer te daba en la cara como la expresión más viva de  
     [ti misma,  
 tus cabellos llevaban la brisa,  
 el puerto era una flor cortada en nuestras manos.  
 (1973, 88)

“La mujer del cuadro” es el primero de varios ejercicios que José Carlos Becerra dedicó al cine.<sup>13</sup> El poema está inspirado en *The Woman in the Window* (1944) del director austriaco Fritz Lang, quien basó el filme en el *best-seller* *Once off Guard* del escritor norteamericano J. H. Wallis. La cinta, pieza maestra del *cinema noir*,<sup>14</sup> cuenta la historia del profesor de crimino-

<sup>13</sup> Los restantes son “La corona de hierro”, “Las reglas del juego”, “El pequeño César”, “El halcón maltés”, “Casablanca” y “La quimera del oro”. Al primero se dedicarán las páginas que siguen; los otros se comentarán en el siguiente capítulo.

<sup>14</sup> En este trabajo parto de la distinción de dos conceptos: el de *roman noir* (novela negra) y el de relato clásico policial o de enigma. Tanto la primera como la segunda se desarrollan en torno a una pregunta (¿quién es el asesino?) pero

logía Richard Wanley (Edward G. Robinson), quien después de despedir a su esposa (Dorothy Peterson) y a sus hijos se encuentra en un club con el fiscal Frank Lalor (Raymond Massey) y el doctor Michael Barkstane (Edmund Breon) para hablar sobre literatura. Durante la charla, el profesor comenta la fuerte atracción que le produce el enigmático cuadro de una mujer exhibido en el escaparate de una tienda vecina al club. Al término de la tertulia, y con algunas copas de más, el profesor sale del local y se encuentra en la calle a Alice Reed (Joan Bennett), la misteriosa y bella mujer (imagen de la *femme fatale*) que ha servido de modelo al cuadro. Richard acompaña a Alice a su casa, donde los descubre el amante de la protagonista. La escena culmina con el asesinato del celoso amante a manos del profesor Wanley, lo que desata una trama llena de equívocos. En *The Woman in the Window* destacan los juegos de espejos y espejismos, la fusión entre sueño y vigilia, la casi expresionista fotografía así como el eficaz empleo del clima (simbolizado en la lluvia constante y pertinaz) que crea un ambiente oscuro en total correspondencia con la psicología de los personajes. José Carlos Becerra traslada (¿o debo decir: traduce?) a “La mujer del cuadro” el ambiente melancólico del filme y sobre todo se centra en la imagen irresistible y delirante, real y onírica de la protagonista para referirse a la mezcla de candidez, erotismo y fatalidad que ésta representa. La mujer es el *enigma*: un misterio ambivalente, una *aparición*. Es más, en

---

se diferencian por el método de resolución. En el *roman noir* (o relato policiaco *hard boiled*) el enigma se subordina al instinto, y en el proceso de investigación se dan cita la violencia, las escenas eróticas, la ambición y el chantaje (Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Chester Himes). Si en la novela policiaca clásica (Edgar Allan Poe, Agatha Christie, Conan Doyle) impera la teoría (razón), en el *roman noir* prima la práctica (acción) (Giardinelli 57). Según José F. Colmeiro, el concepto *roman noir* habría de extenderse poco después al cine, donde se acuñaría el término *cinema noir* para describir películas como las de John Huston, Howard Hawks y Alfred Hitchcock (1994, 35).

el transcurso del poema se vislumbra y se concreta el abismo de la mirada de la mujer (tan presente en la película de Lang, por cierto) como espejo donde el yo se contempla, ojos que se ven en otros ojos sin encontrar más respuesta que el silencio –y la cancelación de la inocencia: “a veces, el esqueleto de tu ángel de la guarda/ baila en tus ojos” (1973, 99).

Ahora bien, las fuerzas de la naturaleza (lluvia, mar, aves) en el poema son reflejo del deseo que marcan el paso de la inocencia imaginífica a la condición carnal del sujeto femenino: “Ya cruzas la *puerta*,/ ya sabes que el dolor es un mensajero servil del infinito” (1973, 92). En cierta forma el escritor adelanta el tratamiento de la pérdida de la inocencia que abordará prolijamente en “La corona de hierro” y “La bella durmiente”, mas no apunta todavía a la reflexión sobre el séptimo arte como “espectáculo” capaz de fijar mitologías de celuloide cuya estructura se reactualiza en el poema para crear un efecto autorreflexivo. Tampoco aparece en el poema el espacio urbano, motivo esencial de las dos últimas secciones de *Relación de los hechos* y de los libros posteriores de Becerra. En dado caso, “La mujer del cuadro” se aleja del filme en lo que respecta a los desplazamientos (y contrastes) entre campo (o naturaleza) y ciudad que se significan en el descentramiento del sujeto. Por el contrario, el poema está en total acuerdo con el plan orgánico de las primeras secciones de *Relación de los hechos* en torno a la cancelación de la infancia que es vista, eso sí, como un tiempo mítico inalcanzable y anhelado. El *deseo* es ahora un reflejo del pasado no por fantasmático menos real y abismante:

Ven aquí con tu colección de mariposas, con tus antiguos jugue-  
[tes que ya no existen  
y que parecen burlarse de ti desde ciertos rincones,  
ven aquí con tus segmentos de niña asombrada. (1973, 93)

Otras veces, en la poesía de Becerra el sujeto se refiere al dolor (irreparable) ante la pérdida como enfermedad por la que experimenta gozo. El dolor al que me refiero tiene un nombre: melancolía. El poeta tabasqueño retoma el término (y el sentir que lo acompaña) de los poetas del romanticismo pero, como en “Betania”, vuelve a subvertir su sentido. Si entre los románticos la melancolía es una enfermedad sagrada (véanse, por ejemplo, el furor divino de Hölderlin y Nerval), en Becerra se trata de una *pulsión* fallida: el fracaso de la trascendencia, la reducción del deseante al vacío y a la inmovilidad. De ahí que el sujeto no consiga sobre-ser-se ni pueda responder al llamado de los dioses para alcanzar la “otra orilla”. Eso es lo que ocurre en “El reposo del guerrero”. Es posible que el poema aluda a “El desdichado” de Gérard de Nerval,<sup>15</sup> que dice: “Yo soy el tenebroso –el viudo– el desolado,/ Príncipe de Aquitania –mi torre es hoy ería,/ Murió mi sola *estrella* –mi laúd constelado/ Ostenta el *negro Sol* de la *Melancolía*” (1974, 18); por su parte, el poema de Becerra señala: “y esta fiereza que ahora finjo complacido al escribir estas frases,/ este *sol negro* que sale de mis manos,/ este depósito verbal alumbrado por el poniente” (1973, 98; las cursivas son mías). Como el poema de Nerval, el de Becerra tiene un sujeto que gravita alrededor de una pérdida. Pero la tristeza presupone un estado de felicidad anterior del que ambos “desdichados” han sido *expulsados* y que provoca esa *pulsión* que hace del “sol negro” (o viceversa) el núcleo de un sistema de atracciones, una dolorosa delectación. El objeto perdido *impulsa* un acto, es decir, un deseo oscuro y degradado. Semejante actuar sólo puede resultar en una victoria para Nerval y en un fracaso para Becerra. “El des-

---

<sup>15</sup> Cito de la traducción del francés al español que realizó Octavio Paz publicada bajo el sello editorial Joaquín Mortiz en 1974.

dichado” se resuelve como esperanza de la resurrección de la imagen del poeta órfico: “El Aquerón vencí dos veces, dos la nada./ Y en la lira de Orfeo *pulsé* alternadamente/ El llanto de la santa, los clamores del hada”. “El reposo del guerrero”, en contraparte, enfatiza el cansancio del creador, su imposibilidad para *pulsar* la lira y emprender así el acto evocativo que lo habrá de sacar de su estatismo: no la actividad del guerrero, sino su reposo; no el *pulsar* victorioso de la lira órfica para cruzar a la “otra orilla” del Aquerón, sino el verso como “depósito” despojado de toda belleza e incapaz de producir la trascendencia del yo lírico:

No tengo de qué arrepentirme, pero tampoco tengo por qué de  
 [círcles la otra versión de mi Verdad;  
 la Belleza ha sido cortada de las ramas de mi amor  
 y la mentira vuela sobre todas las cabezas aromando el amor  
 [que vendrá. (1973, 98)

La incapacidad evocativa del yo lírico vuelve a ser el eje de disquisiciones en “Rueda nocturna”, que se caracteriza por el reiterado uso de la locución adverbial “tal vez” y por el empleo de frases antitéticas que textualizan la duda. Como sucede en otros poemas, “Rueda nocturna” comienza con una frase alusiva a una relación amorosa pasada: “Tal vez sea este recuerdo;/ la frase nacida en el légame de un sueño como un insecto inde-/ ciso y brillante,/ el crujir de unas alas azules y negras, algo de ti y de mí,/ ceremonia pequeña y terrible” (1973, 88). El acto rememorativo es descrito como una ceremonia que *reactualiza* el pasado, lo que implica el deseo del sujeto por regresar a una instancia anterior. La reactualización del recuerdo aparece desde el epígrafe del poema: la rueda es el ir y venir del pasado al presente. El movimiento, sin embargo, nace en un “légame” cuya consistencia indefinida se refiere a

un pasado tan irreal y remoto como si se tratara de un sueño. Ir al pasado es difícil; la contemplación y el retorno lo son más: la evocación desfigura lo acontecido tal como *fue*. Evocar es desear y desear es inventar:

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.  
(1973, 89)

Después, el yo desmiente lo recordado y apunta la cualidad mediadora de las palabras, las cuales filtran el pasado: “No, no se recuerda nada/ la mirada extendida, curvada por el peso de aquello que no/ mira, que no necesita comprender,/ la penumbra que queda en las palabras” (1973, 89). El sujeto recuerda (consigna): recordar implica *convertir* la experiencia en palabras. La *conversión* es la constancia de una duda: lo consignado se transforma y la *relación* es una *versión* de los hechos (el poema, el *verso*) distinta y lejana del acontecimiento original. La duda aparece de nuevo y el sujeto inicia una vez más el acto evocativo:

y yo escribo estas palabras, una junto a la otra, ninguna junto a  
[ti ni junto a mí.  
Y al consignar un ademán tuyo, un acto tuyo, te veo desapare-  
[cer en estas palabras  
y todo es inventado de nuevo... (1973, 89)

“La corona de hierro” y “La bella durmiente”, poemas que cierran la sección “Apariciones”, se relacionan por la tematización del deseo de volver al tiempo imaginífico de la infancia. En los dos textos, como intentaré demostrar a continuación, existe el prurito del retorno al territorio y al tiempo de la infancia, pero tanto en uno como en otro el sujeto lírico experimenta un desencuentro al percatarse de que el paso del tiempo ha

borrado cualquier rastro de semejanza con la materia (espacio o sujeto amado). La ruptura de la analogía en este caso es la prueba máxima de la pérdida de la unidad, de la conciencia de la condición terrestre del sujeto que da pie al posterior establecimiento de la nostalgia: el dolor ante la imposibilidad del retorno al espacio y al tiempo de la plenitud natural.

“La corona de hierro” se basa en la película de título homónimo (1941) del director italiano Alessandro Blasetti, filme inspirado a su vez en *Macbeth* de William Shakespeare.<sup>16</sup> El poema de Becerra conserva una sola relación con la película de Blasetti: las alusiones al espacio ominoso, mágico y maravilloso de un reino antiguo e inmemorial. Es decir, frente a las futuras elaboraciones del escritor sobre el séptimo arte en las que priman las menciones a una subjetividad fragmentada y alienada en un contexto moderno e industrial, “La corona de hierro” aún mantiene resonancias (aunque desencantadas y heterotópicas, como se verá) de un mundo ominoso parecido al de los cuentos infantiles. No obstante, mientras la película se diferencia de la obra de Shakespeare por su final feliz y edificante (el destino es irreversible, el bien triunfa sobre el mal y el orden roto se reestablece), el

---

<sup>16</sup> *La corona di ferro* de Alessandro Blasetti cuenta la traición de Sedemondo a su hermano el rey Licinio para reemplazarlo en el trono de la provincia de Kindaor. Poco después, al pasar por un bosque, una misteriosa anciana vaticina a Sedemondo que su reinado tendrá un fin trágico merced al hijo de su hermano destronado. En un intento por torcer su futuro, el usurpador abandona a su suerte al pequeño Arminio, hijo de Licinio, en el valle de los leones. Sin embargo, las fieras respetan y cuidan al pequeño en una clara alusión al mito de Rómulo y Remo. Tiempo después, Arminio conoce a la desterrada Tundra, hija de un rey traicionado por Sedemondo, y decide ayudarla en su venganza. Para tales efectos, Arminio participa en un torneo en el que se juega la mano de Elsa, hija de Sedemondo. Cuando Sedemondo se entera de la verdadera identidad de Arminio, decide acabar con éste, pero ya el destino y la profecía lo han alcanzado: el pueblo, cansado del tirano usurpador, apoya al joven desheredado. Al final, Arminio recupera el trono de su padre y se casa con Tundra.

poema de Becerra *contra-dice* y subvierte su paradigma. A diferencia de *La corona di ferro*, el texto del escritor tabasqueño avisa no del cumplimiento cabal y feliz de las profecías de la película de Blasetti, sino de la pérdida de la unidad: los desencuentros, la ruptura del sujeto poético con el antiguo amor y el paso corrosivo del tiempo. El filme se convierte así en el *pretexto* del cual se vale el poeta para reflexionar sobre el pasado presente (para decirlo con palabras de Juan García Ponce) que produce la nostalgia y la conciencia de la expulsión de esa zona imaginífica que es el paraíso de la infancia al que se refiere la película de Blasetti en su recreación de un mundo mágico y portentoso. El sujeto poético *narra* (*relata*: establece una “relación de los hechos”) y describe la ruptura de los amantes; la visión de los restos del amor consumado y consumido constituyen los vestigios de un tiempo ominoso que produce la nostalgia del yo (el dolor por el regreso):

Yo podría tal vez en otros vestigios,  
en otros vendajes donde la herida haya sido apagada,  
en la otra historia de tus ojos donde el abismo vuelve a ser  
[la florecilla silvestre  
de los días de la infancia;  
yo podría, te digo, enumerar aquí esos hechos  
y también aquellas tardanzas que las lluvias de octubre practi-  
[caron en mi pecho,  
esa humedad de lo muerto que a veces no comprendemos  
y cuyo olor impregna nuestra alma de sumisa nostalgia.  
(1973, 99)

Para el sujeto el pasado aparece superado puesto que es irreversible, pero no trascendido: el yo contempla su “infancia caída” (1973, 100) y de inmediato adquiere la conciencia de su desplazamiento de la unidad, cuya constancia se muestra en el panorama de un presente desolado. Como trasfondo (y



sin ser el centro del poema) comienza a delinearse el perfil de una ciudad que enmarca la pérdida de la unidad del sujeto y que comienza a desintegrar sus relaciones afectivas. La urbe (eje de las disquisiciones de Becerra en los restantes apartados de *Relación de los hechos*) es un escenario heterotópico (aunque colateral y no definitorio) lleno de señales equívocas que extravían la semejanza del antiguo lenguaje sagrado y salvífico de los amantes con el “lenguaje de los poseedores de la ciudad” (1973, 99), lo cual paralelamente acentúa la soledad del individuo: su escisión. Ante el desmembramiento del tiempo y del espacio de la plenitud, ante su caída en pedazos vacíos de significado, el sujeto busca trascender su circunstancia, pero el vocablo no responde a esa necesidad nominativa capaz de ayudarlo a sobre-ser y a reintegrarse expansiva y genésicamente a la plenitud porque también las palabras están dissociadas. El entorno (fragmentado) es heterotópico y su signo es la confusión, lo que imposibilita el establecimiento de las antiguas relaciones analógicas que facilitaban la trascendencia del yo:

Vasto conocimiento y vasta ignorancia;  
 en la noche de esa mirada, en la ciudad oculta por las uñas de  
 [sus habitantes,  
 por el cansancio de sus desórdenes y la prisa de sus incerti-  
 [dumbres,  
 ¿qué otra palabra, qué otra caricia  
 donde el coro de las antiguas sirenas saque a relucir los gestos  
 [de nuestra infancia caída,  
 de nuestra anciana infancia a la sombra implacable del mar?  
 (1973, 100)

Quizá el poema de José Carlos Becerra que mejor tipifica la vertiente dissociativa del acto de recordar sea “La bella durmiente”. El texto es altamente significativo en la obra

del escritor porque, por un lado, es el último poema que dedica al hecho de recordar y a sus consecuencias (disociación y acto creativo), y por otro cierra el segundo apartado de *Relación de los hechos*, lo que a mi parecer habla de un plan estructural bien definido del volumen. Me explico: al cerrar el segundo epígrafe (“Apariciones”) con “La bella durmiente”, Becerra clausura proporcionalmente una etapa creativa y abre su obra poética a un prolijo desarrollo de la experiencia del sujeto en la ciudad que tendrá cabida en sus libros restantes, dejando atrás, como se verá, los temas de la unidad genésica vía el contacto erótico así como los de la infancia y del amor perdidos.

“La bella durmiente” relata el encuentro entre el sujeto lírico y un antiguo amor de la adolescencia. El texto de José Carlos Becerra toma el título del conocido cuento del francés Charles Perrault y el epígrafe que lo encabeza es un fragmento del poema “Canto destruido” de Carlos Pellicer alusivo a la separación de dos amantes y al dolor que la ausencia provoca en uno de ellos: “Aunque vengas mañana/ en tu ausencia de hoy perdí algún reino” (1981, 643). Si el título del poema apunta a un espacio mágico (el mundo de los cuentos maravillosos de la primera infancia aludido en “La corona de hierro”) y en definitiva analógico, el epígrafe de Pellicer resalta, en contradicción, su pérdida. Lo que el poema desarrollará de manera acorde con sus referentes textuales será la imposibilidad de recuperar los “espacios felices” (como señala Gaston Bachelard en *La poética del espacio*) o, más bien, de volver al mundo simbólico y maravilloso (infancia) que el sujeto evoca desde el presente y al cual el poema identifica con el primer amor. El inicio del poema será una *invocación* (acto propiciatorio de la palabra) y una *evocación* (acto de recordar) del pasado imaginífico (en su doble vertiente: imágenes del

pasado y circunstancia maravillosa imaginada) y del remoto primer amor. El poema describe y relata (cuenta y canta) la disolución y el “desencantamiento” del mundo ominoso de la infancia tematizado en la alusión al texto de Perrault:

Tal vez retornan aquellas imágenes,  
 abrimos la caja de cristal y tomamos nuestra antigua cabeza,  
 [nuestros primeros espejos ocultos allí,  
 y acariciamos temblando los labios de esa boca, que parece atra-  
 [pada por aquel irresistible deseo de morder el infinito,  
 pasamos los dedos por el suelo de esa frente, por la aparien-  
 [cia de las mejillas que se resisten a la revelación.  
 (1973, 101)

A diferencia de “La corona de hierro”, en “La bella durmiente” es posible distinguir la evocación que el sujeto hace de una infancia que se caracteriza por su maravillosa homogeneidad y por sus relaciones de semejanza. El entorno apacible presupone un momento de felicidad que enmarca, a su vez, el idilio del yo lírico con el sujeto amado. Como ocurre en “La corona de hierro”, la ciudad vuelve aparecer aquí, pero es sobre todo una presencia fantasmática que no posee ninguna incidencia en el discurrir de los hechos consignados. Más aún, el yo lírico resalta que su evocación de la experiencia amorosa no está atravesada por las “leyes de la ciudad” (1973, 103), con lo que certifica el entorno recordado como una suerte de *locus* pleno y lejano del “mundanal ruido”, de la fragmentación y de la corrupción material que Becerra atribuirá a la urbe en poemas posteriores. La instancia evocativa lleva al sujeto a asociar el pasado con la plenitud: se trata de un lugar que, de tan utópico, es irreal. Y no podría ser de otra manera: Becerra parece consciente de que la utopía es en sí una negación (*u-topos*: no hay tal lugar), de ahí que proporcione a ese *locus* de la infancia

rasgos tan atemporales y tan carentes de espacio como el tiempo (véanse las fórmulas “había una vez”, “érase que se era”) y los lugares imposibles en los que se enmarcan los cuentos de hadas.

Las utopías, dice Michel Foucault, buscan en el fondo ser un consuelo porque si bien no tienen un lugar concreto se desarrollan en espacios maravillosos y sin fisuras que permiten la inteligibilidad del mundo vía el lenguaje (1996, 3). En “La bella durmiente”, esa dimensión ordenada y portentosa aparece en los retrocesos temporales que el yo poético realiza cuando recuerda al antiguo amor de la infancia. En el espacio-tiempo lejano e inmemorial, el sujeto accede al conocimiento espléndido y ominoso de su primera experiencia amorosa. Las calles, los edificios y los árboles poseen en el pasado un *aura* resplandeciente (para citar a Walter Benjamin) que confirma el esplendor de una infancia en la que el sujeto *es* de manera plena:

Tomados de la mano por las calles de un pueblo irreal,  
 tomados de la mano por las calles de una historia irreal, de  
 [una inútil alusión al pasado,  
 mirábamos la luz del atardecer en las viejas fachadas,  
 tomados de la mano como si fuera verdad, juntos como si fuera  
 [posible,  
 mirábamos los pinos al otro lado del atrio.  
 “En el patio de mi casa –dijiste– había unos pinos como éstos...”  
 Y no agregaste: “Ahora toma una hacha, córtalos de mi cora-  
 [zón  
 y plántalos en este anochecer...” (1973, 104)

Pero la contemplación de la plenitud es efímera. Líneas más adelante, el sujeto vuelve al presente y confronta el pasado con su entorno actual, que no ha cumplido con las expectativas que el sujeto había cifrado en la infancia: “No, no pudiste

agregarlo y yo no pude tomar el hacha que no existía”. La contra-dicción u oposición de frases da pie a una paradoja: el sujeto intenta relatar la vuelta al espacio y tiempo pasados, pero lo único que consigue es el retorno a un presente y a un espacio que ya no reconoce, un espacio-tiempo desencantado (desolado y secularizado) en el que las imágenes auráticas de la infancia son meros fantasmas: apariciones. El regreso al presente produce *dislocación* en el sujeto, quien se ubica en una suerte de *nowhere*. El yo lírico se percata de que el *tiempo* y *lugar* pretéritos son ya sombras fugitivas e irreales de los que conoció alguna vez. Entre pasado y presente media la certeza de que el retorno temporal es un puro acto invocativo y evocativo cuya única realidad es el lenguaje: el relato, el recuerdo, la apertura del acto de crear. Se trata en definitiva de la *relación* imposible de una serie de hechos (apariciones o revelaciones de un antiguo esplendor, diría Becerra en entrevista con Federico Campbell) de los que hasta el mismo sujeto duda que hayan ocurrido como los consigna: “ya no recuerdo/ quiénes éramos,/ algo he sabido de aquellos dos,/ vagamente lo he oído en algún sitio de mis palabras, en algún/ laberinto de mi creación” (1973, 105). El encuentro con el sujeto amado es aún más doloroso: por un lado corrobora el paso del tiempo, pero por otro ratifica la disolución y la clausura del entorno feliz de aquella niñez semejante al tiempo y a los espacios ominosos de los cuentos infantiles:

Ya no sé quiénes somos;  
el mar no está aquí, la roca no está aquí, la primavera no tiene  
[retratos,  
no vuelan los pájaros que necesita la noche  
[...]  
o tal vez no sepamos nada, no inventemos nada,  
tal vez no sepamos con exactitud si fuimos palpados por una  
[vida que no acertamos a conocer,

y que tal vez, quién sabe,  
fuimos por un instante  
aquellos dos “que reinaron y vivieron muy felices”  
según terminaba el libro de cuentos. (1973, 106)

La evocación del sujeto es doblemente imposible puesto que intenta hacer presente el pasado a partir de un acto evocativo que *está siendo* para convertirse automáticamente en un  *fue*. El vocablo busca aprehender la realidad pero fracasa porque la palabra sólo puede re-presentar, re-significar y mediatizar la experiencia del sujeto y dar testimonio (o relación) del carácter falible de la memoria y de su tendencia a *alterar* repetidamente los hechos rememorados. Una vez más, recordar es inventar e inventar es crear. El sujeto vuelve al pasado pero nota que el retorno es imposible porque el pasado (lejano) está en la “otra orilla”. Si el pasado utópico consuela y da pie al establecimiento de las semejanzas (las palabras y las cosas se corresponden y el sujeto posee el conocimiento de esa mágica identidad), el presente heterotópico inquieta porque al confundir *esto* con *aquello* (alteridad) da inicio al galimatías babélico y a la fragmentación del yo: no hay semejanza ni acuerdo con el mundo, *no hay tal lugar*. En el antiguo y pleno espacio de la infancia sólo queda un entorno en ruinas, insoportable y sin hadas ni dioses. El retorno a la plenitud se define, así, como un acto fallido. Con esa conciencia de por medio, José Carlos Becerra está listo ya para hablar de la experiencia del sujeto en la modernidad desencantada y lejana del universo analógico y ominoso de sus primeros poemas.

## CAPÍTULO 2

LA (ANTI)ÉPICA DE LA MODERNIDAD:  
CIUDAD, CINE Y CÓMIC  
EN LA POESÍA DE JOSÉ CARLOS BECERRA

*Todo lo sólido se desvanece en el aire...*

KARL MARX



EN ESTE CAPÍTULO COMENTARÉ las dos últimas secciones de *Relación de los hechos* (“Las reglas del juego” y “Ragtime”) y los libros *La Venta*, *Fiestas de invierno* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*. Mi objetivo es señalar que la pérdida de la unidad en la segunda etapa de la obra de José Carlos Becerra aparece cuando el sujeto se enfrenta a la ciudad y se deja invadir por las manifestaciones de los *mass media* (cine, cómic, música, spots), lo cual deriva en su fragmentación y alienación. Aunque la ciudad ya había aparecido de manera episódica en la poesía del escritor tabasqueño desde *Los muelles* y *Oscura palabra*, la presencia de la urbe en esos poemarios no es constante; en su lugar están los elementos naturales, con los que el sujeto aún mantiene empatía analógica.

No es sino hasta *Relación de los hechos* cuando la urbe se convierte en el centro de disquisiciones de José Carlos Becerra. En este último libro se pueden distinguir dos fases. En la primera, que abarca las secciones “Betania” y “Apariciones” ya analizadas en el capítulo uno, el sujeto pugna aún por recuperar un pasado lejano, mutable y, por lo tanto, movedizo; la segunda, que nos ocupará en este apartado, está constituida por “Las reglas del juego” y “Ragtime”, y en ella se acentúa la cesura entre el sujeto y la naturaleza: ahora se privilegian las relaciones conflictivas con el espacio urbano. Las dos últimas secciones de *Relación de los hechos* serán vistas aquí como la cancelación definitiva de los paraísos naturales explorados por José Carlos Becerra en sus primeros poemas y como el inicio de la fragmentación

de un sujeto cuya experiencia se encuentra mediatizada por la ciudad y por textos provenientes de los *mass media*, todo lo cual se desarrolla de manera prolija y programática en *La Venta*, *Fiestas de invierno* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*.

## 1. “LAS REGLAS DEL JUEGO” Y “RAGTIME” O LOS FUNDAMENTOS DEL PODER (CIVIL)

DESEO INICIAR CON EL COMENTARIO del tercer epígrafe de *Relación de los hechos*, cuyo título (“Las reglas del juego”) es el mismo del poema de apertura de la sección mencionada. El texto se inspira en la película homónima del director francés Jean Renoir (1894-1979) filmada en 1939 y cuya trama se desarrolla en torno al problema de las convenciones (usos y costumbres) sociales: aquellas “reglas” a las que los sujetos deben ajustarse para garantizar la estabilidad y la marcha de la vida civilizada.<sup>17</sup> La película de Jean Renoir sirve a José Carlos Becerra para poner en evidencia el cambio al que se sujeta su visión de la poesía en dos sentidos. En primer lugar, “las reglas del juego” no son más que aquellas convenciones estéticas que fundamentan su nueva actitud ante el poema; se trata no tanto de la antigua unidad entre el referente y su representación como valor fundacional del conocimiento, sino más bien de la duda lingüística (Becerra la llama “azar”) en el que incluso la

---

<sup>17</sup>*La règle du jeu* de Jean Renoir cuenta las tribulaciones amorosas de cuatro personajes pertenecientes a la aristocracia francesa: André Jurieux (Roland Toutain), Christine de la Cheyniest (Nora Grégor), Robert de la Cheyniest (Marcel Dalio) y Octave (Jean Renoir). La película (o fantasía dramática, según la llama el propio director) es tributaria de las obras francesas de corte farsesco y de enredos del siglo XVIII de Pierre Agustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) y Pierre Carlet de Marivaux (1688-1763). El título alude a la doble moral de la aristocracia francesa, que tolera con hipocresía la presunción material y las prácticas amorosas secretas y ambiguas de los personajes; las “reglas del juego” son aquellas normas complacientes y movedizas a las que los individuos tienen que sujetarse para conservar su estatus y representar (jugar) el papel que les corresponde en la sociedad.

naturaleza aparece como fenómeno dable de ser invocado y creado artificialmente *en* el lenguaje:

Oh noche casual de estas palabras,  
oh azar donde la frase regresa a su silencio y el silencio retorna  
[a la primera frase,  
en el lenguaje aparecen de nuevo los primeros caracoles, las pri-  
[meras estrellas de mar,  
y las bestias de la niebla ponen su vaho en los nuevos espejos.  
(1973, 107)

En segunda instancia, el poema de José Carlos Becerra, al igual que la película de Renoir, alude a las convenciones sociales como juego reglamentado donde el individuo se atiene a un argumento preconcebido de usos y costumbres; el respeto a esas convenciones es muestra de refinamiento, de *civilización*:

Ustedes han sentido la máscara y la falsificación de la máscara:  
[el rostro  
en los invernaderos de las pequeñas, inútiles ceremonias que to-  
[davía nos conmueven. (1973, 107)

La sociedad, dice Jean-Jacques Rousseau en *El contrato social*, es un pacto, y los miembros del acuerdo aceptan someterse a la razón de Estado que cuida que el proceder de los ciudadanos se apegue a las normas para asegurar el progreso y el bien material. Esa misma opinión la comparte Julio Echeverría, para quien la ciudad es el centro de gravitación de la actividad social moderna porque concreta el humanismo y el progreso: el espacio donde se sustituye *de facto* el caos por el orden y la barbarie por la razón civilizada (1970, 87). Visto así, la ciudad se convierte por desplazamiento semántico en sinónimo de progreso.

Por otra parte, la ciudad centra topográficamente al Estado y a las instituciones sociales: el trazo urbano responde

a una fuerza centrípeta regida por la razón geometrizable (Lehan: 1998, 23) cuyos más ilustres antecedentes se remontan a los planes utópicos de Platón en *La República* y de Tomás Moro en *Utopía*. En la poesía de José Carlos Becerra, sin embargo, y sobre todo a partir de la tercera sección de *Relación de los hechos*, la ciudad deja de percibirse como centro de referencia estable. En “Épica”, segundo poema del tercer epígrafe, la urbe señala una situación fragmentada y heterotópica. En el texto la “épica” no es más que la batalla cotidiana de un sujeto anónimo que contempla el paso irreversible del tiempo en la urbe; más que un sujeto trascendente con un *epos* heroico unitario y predeterminado que se enfrenta a un mundo totalizado e integral (como sucede, por ejemplo, en la literatura épica griega, medieval y renacentista), el sujeto del texto es, en palabras de Georg Lukács, problemático (1971, 56) porque su realidad se muestra fragmentada. Esa realidad aparece asociada en el poema a una idea que Becerra menciona por primera vez en su poesía, la del progreso, piedra de toque de la modernidad:

...me duele esta ciudad cuyo progreso se me viene encima  
 como un muerto invencible,  
 como la eternidad dormida sobre cada una de  
 [mis preguntas. (1973, 108)

El progreso es visto en el poema desde una doble perspectiva: por un lado es diacrónico porque su paso es irreversible y no sólo muestra que los acontecimientos son únicos y fugaces, sino también rebate toda posible trascendencia del yo: el progreso de la ciudad es una “eternidad dormida” que no responde a los cuestionamientos del sujeto ni a sus necesidades. Por otro lado es proliferante porque sus construcciones verticales (edificios) y horizontales (avenidas) se

despliegan sobre el paisaje urbano de manera continua, emplazadas de cara al futuro, sin respeto alguno por el pasado (las antiguas construcciones) al que *alteran*, desacralizan, profanan y anulan por considerarlo obsoleto:

Estuve atento a la edificación de los templos, al trazo de las  
[grandes avenidas,  
a la proclamación de los hospitales, a la frase secreta de los  
[enfermos,  
vi morir los antiguos guerreros,  
sentí cómo ardían los ángeles por el olor a vuelo quemado.  
(1973, 108)

Las construcciones y las calles de la ciudad son el emplazamiento de un afán geometrizable y trascendental cuyo punto de partida es el dominio de la naturaleza por el hombre; el sujeto se desplaza en ese *continuum* unidimensional fundado en la creencia inalterable de un orden progresivo y en la universalidad de la razón. En la poesía de José Carlos Becerra esa creencia se fragmenta y se cuestiona en dos sentidos complementarios. En primera instancia, la razón portadora del progreso subordina a la naturaleza, lo cual fractura la relación simbiótica entre sujeto y entorno natural; en segundo lugar, la alteración del paisaje en nombre del progreso ordena la naturaleza al tiempo que la desacraliza. En síntesis, el sujeto se escinde de la naturaleza al tomar a ésta como objeto (al *reificarla*), de ahí que los “antiguos guerreros” y “ángeles” a los que se refiere el poema aparezcan derrotados en alusión a un orden antiguo desplazado por la carrera lineal, continua y avasalladora del progreso.

Pero los ángeles y guerreros caídos se refieren, además, a un orden mítico y épico anterior, animista, mágico y ana-

lógico ya explorado con prolijidad por José Carlos Becerra en *Los muelles*. Para Anthony Cascardi, el sujeto de la modernidad está “deprived of the metaphysical comfort provided by the gods or of access to a natural context of desire, yet hard-pressed to derive any ultimate meaning from the world itself” (2000, 72). La pérdida de la unidad entre sujeto y naturaleza acarrea también la secularización del espacio natural como orden sagrado, lo cual llega a su máxima cuota con Nietzsche y su idea de la “muerte de Dios”, de tal forma que el sujeto desconfía del poder trascendente y votivo de las formas naturales. El sentimiento de pérdida aparece en el poema a través de la repetición programática de la frase “me duele esta ciudad”, que delata por un lado la nostalgia del sujeto hacia el estado sacralizado de la materia y, por otro, la ausencia de “seguridad metafísica”: ahora Dios está muerto y la naturaleza, controlada y ordenada por la razón, no es ya vía de transcendencia. El resultado es un problema para representar el nuevo paisaje urbano fragmentado, cruzado por edificios, tranvías y puentes, y lejano ya de la unidad analógica o, mejor dicho, de la trinidad erótica y salvífica entre cuerpo femenino, naturaleza y sujeto de la poesía anterior de José Carlos Becerra. Es en ese sentido que los defensores del progreso son los “constructores de la nueva ciudad,/ los sacerdotes de las nuevas costumbres, los muertos del futuro” (1973, 109) que habrán de componer la nueva religión del progreso caracterizada por su “voluntad académica” (*ibidem*), ordenadora y represora de la subjetividad del individuo.

Ahora bien, para paliar cualquier posible disgregación social, esto es, cualquier caída en la barbarie, los ciudadanos han creado al Estado para que regule y haga efectivo el pacto que habrá de asegurar el progreso y el bienestar común. Para

Thomas Hobbes, el poder del Estado expresa la necesidad de auto-conservación de los sujetos, quienes sin el arbitrio de aquél se autodestruirían (*cit.* por Cascardi: 2000, 182); por eso la razón pública decide legitimar el empleo de la fuerza para preservar el orden. El contrato, sin embargo, se funda de entrada en una paradoja: por una parte, el Estado es un artificio humano que surge para remediar una hipotética condición de la naturaleza en la que, de no existir una autoridad fuerte, sobrevendría el caos y el hombre se convertiría en un lobo para el hombre: “homo lupus hominis est”. Por otra, ese “artificio” termina por alienar a su propio creador hasta el punto de controlarlo y suprimir su autonomía y su libertad. El sujeto refractario a esas “reglas de juego” se convierte automáticamente en un despojo social. “El fugitivo” de José Carlos Becerra parte de esas “reglas del juego” o normas de conducta racional y, por tanto, civilizada, a las que considera restrictivas y alienantes. El poema atiende a la noción marginal de un sujeto que, al violar las normas de conducta civilizada, se transforma en un paria:

En las esquinas están los avisos, se promete mi captura,  
se promete mi iniquidad, le dan un apodo a mi degüello, lo  
[hacen risible;  
y yo trato de escaparme de esa forma de morir,  
de ese cincel con que quieren modelar mis facciones.  
(1973, 109)

El poema, sin embargo, no deja pasar por alto que esas reglas son convenciones humanas y falibles, ya que las normas de conducta tratan de encubrir la carencia de escrúpulos con las que los constructores del “artificio” levantan el orden. José Carlos Becerra localiza esos antivalores (rapiña, codicia e hipocresía) en la ciudad y los extiende a sus habitantes,



a quienes llama “cortesianos” y “funcionarios” de la razón y del progreso: la urbe humana es la del mítico Caín en oposición a la ciudad de Abel, la *civita Dei* de San Agustín. Según Burton Pike, la ciudad

represents a separation from the world of nature, the imposition of man's will on a natural order created by a divinity [...] The founding [of the city] as an act of interference in the divine order also involves a sense of guilt. This guilt might be connected with the curious myth that so many ancient cities were founded by murderers. In Genesis, the first city founder is Cain; Romulus was also a fratricide founder, and Teseus a parricide founder. (1981, 5)

La *civitas* es el motor del progreso: el Estado se asienta en la ciudad y desde ésta rige y ordena; pero el progreso es rapaz porque en el fondo se construye con la explotación y la supresión de la libertad del sujeto. Aunque las normas de conducta regulan el actuar de los individuos, el hombre no deja de ser enemigo del hombre (y de la naturaleza), como señala claramente Becerra en un par de versos: “soy mi hermoso recuerdo, soy mi falso recuerdo, soy el tigre/ de la oveja/ y la oveja del tigre en un antro de espejos” (1973, 110). El paso de un área de acción a otra (de “falso recuerdo” a oveja, de oveja a tigre y viceversa) es también la ambigüedad del sujeto que es víctima y victimario, que despoja y es despojado.

Otro de los problemas que plantea “El fugitivo” se deriva del carácter degradado de la urbe, la cual entra en conflicto con el poder mágico y nominativo de la antigua imagen del poeta órfico. El yo lírico se define a sí mismo como “falso profeta que nadie esperaba”, frase que remite a la antigua capacidad del sujeto para trascender su entorno. La dimensión taumatúrgica aparece cuestionada en el ámbito de una *civitas* que, lejos de volver más clara la identidad entre sus objetos

vía la *coincidentia*, acentúa la fragmentación del sujeto. El paisaje urbano es un espacio heterotópico y desacralizado regido por una ley de “falsas adivinaciones” que producen el fracaso *civil* del poeta, quien se percata de que el contrato social entre el Estado y el individuo reprime en el fondo el principio del placer del sujeto para asegurar el bien común. En un ámbito semejante, el antiguo poder profético del poeta mago no tiene ninguna razón de existir. El sujeto, en tono confesional, declara sin embargo haberse atendido a las “reglas del juego” del mundo civilizado para luego apartarse de ellas y traicionarlas, razón por la que huye:

Debo advertirles, sin embargo, que no puedo odiarlos como que-  
 [ría;  
 comí entre ustedes, compartí vuestro pan y vuestro vino, com-  
 [partí vuestras mujeres,  
 y en la sobremesa también yo dije bromas amables, supe por-  
 [tarme como hábil cortesano,  
 hice más vuestras fórmulas de progreso, amé a vuestras hijas  
 [en secreto  
 —la soledad de mi cuarto puede narrar esto mejor...  
 (1973, 111)

En “Licantropía” José Carlos Becerra acude abiertamente a la imagen del licántropo para ilustrar la condición rapaz (de nuevo la fórmula de Hobbes: “homo lupus hominis est”) que se esconde detrás del progreso. En el poema, el sujeto lamenta la pérdida de la locura como principio divino y creativo ante el paso arrollador de la razón: “carecimos de la demencia necesaria, nuestra locura no fue de/ orden divino,/ y tampoco lo fueron nuestro amor y nuestro odio” (1973, 118). Luego, el poema define la licantropía como aquella práctica cotidiana en la que el sujeto se convierte en depredador de sí mismo, práctica que, según se dice más adelante, está alentada por una retórica

(progreso) que mueve a la destrucción de las bases metafísicas de la religión, la cual es sustituida por la inteligencia como fuerza trascendente. El sujeto, sin embargo, resalta el fracaso del impulso logocéntrico cuando señala que por los pasillos del lenguaje “se oyen las pisadas de los dioses muertos” y que la razón termina por anular al sujeto “hasta la indigestión del vacío”. El sujeto, escindido, se aparta del conglomerado social, al que recrimina su facultad restrictiva:

Compréndanme o no me comprendan si quieren,  
estoy cansado de que me quieran comprender,  
estoy cansado de que piensen que todo puede ser explicado,  
el aire de perdonavidas de vuestros laboratorios me exalta;  
yo no quise comprenderlos a ustedes, quise ser como ustedes  
[porque les he tenido miedo,  
porque les daba la razón, la ponía en vuestras manos  
como si *ella* fuera de ustedes y yo debiera pedirla. (1973, 119)

El sujeto confirma después su deseo por dar rienda suelta a sus instintos, por lo que muestra sus “sangrantes y dulces encías” para dar testimonio del carácter falaz de las normas de conducta civilizadas, que sólo buscan ceñir el comportamiento del individuo. Después, califica a la razón como un “opio” de cuya metafísica sólo puede esperarse una debacle, para lanzar por último una frase profética y apocalíptica sobre los males posibles de la retórica del orden:

...vendrán otros colmillos,  
y de la Metafísica de esas mandíbulas, del opio de esa Razón,  
[de la lucidez de esa mordida,  
no podrán escaparse. (1973, 120)

La facultad constrictiva de la razón es aún más explícita en “Señal nocturna”. El poema se refiere una vez más a un *logos* que convierte de manera falsa y ambigua a la intelligen-

cia en sinónimo de la belleza. La ciudad es en el poema una creación “botada a la noche como un gran trasatlán-/ tico lleno de luces” cuyos edificios son “construcciones donde el Poder quiso ser la Belleza” (1973, 112). En marcado contraste con la grandilocuencia arquitectónica de la ciudad, están la miseria, el hacinamiento, la soledad y la condición alienada del sujeto. El progreso es definido como “agua estancada” que no fluye, lo que genera acumulación de cacharros inútiles, desperdicio industrial y basura que aparece ligada en el poema a la condición marginal de las zonas deprimidas del espacio urbano. Cito por extenso:

Un olor que rebasa la boca oscura del agua estancada,  
las lujosas cocinas inundadas de desperdicio y platos sucios,  
colillas de cigarros, vasos con residuos de vino, servilletas usa-  
[das;  
un olor donde el brillo de las urnas envejece,  
un olor donde las alcantarillas resumen el tedio con inmensa  
[dulzura.  
Largas calles desiertas,  
Paisajes urbanos sostenidos por la luz de los últimos astros,  
extraños rumores de seres cavando, alimentándose de frases apa-  
[gadas, de sangre apagada. (1973, 113)

Luego, el poema vuelve a poner en claro, aliteración de por medio, que el culto a la “sapiencia culmina en el sapo” o dicho de otro modo, que el endiosamiento del *logos* es monstruoso. La frase vuelve a retomar una vez más la imagen degradada y distópica de la ciudad al tiempo que enfatiza contundentemente el carácter bestial de la razón (sapiencia); esto último tiende una paradoja mayúscula: lejos de crear condiciones de bienestar metafísico al sujeto, el culto a la razón proclamado por el progreso termina por aniquilar a sus apóstoles, los “constructores de esta ciudad”. Así, el *logos*

seculariza el espacio (el “desencantamiento del mundo” que menciona Weber) eliminando todo posible resguardo en una divinidad trascendental, como señalara Friedrich Nietzsche al anunciar la muerte de Dios:

Nadie responde, y aquellos que trabajan de noche  
establecen oscuras conexiones con la antigua destrucción de los  
[dioses. (2004, 113)

Ahora bien, uno de los máximos ejemplos de la concentración del poder convertido en mitología es la figura del gángster. En “El pequeño César”, José Carlos Becerra repite el procedimiento realizado en “La reglas del juego”, sólo que ahora emplaza la representación poética del discurso cinematográfico a la película *Little Caesar* (1930) de Mervin LeRoy, quien se inspiró, a su vez, en la vida del legendario Al Capone (1899-1947). José Carlos Becerra sigue de cerca el filme de LeRoy sobre el gángster Cesare Bandello, *alias* Rico, en el violento mundo del hampa de Chicago. El trasfondo es la ciudad, al igual que en otros poemas de Becerra de la misma índole que comentaré más adelante (“Batman”, “El halcón maltés”). Los preceptos trazados desde el epígrafe de la sección (“Las reglas del juego”) vuelven a fundar la representación de la urbe, la cual está regida por normas de conducta a las que se adhiere el individuo. En el caso de “El pequeño César”, las “reglas” son aquellas convenciones del hampa (expoliación, saqueo, riqueza ilícita) que constituyen el ascenso del individuo, su soledad en la cúspide del poder y su caída como héroe trágico devorado por las propias convenciones que le han ayudado a levantar su fortuna.

El poema de José Carlos Becerra se centrará en la figura problemática del gángster y en la rapiña como modo de vida urbano. En el primer caso, el gángster es similar al *Great*

*Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald: el prototipo del nuevo tipo ciudadano, el pragmático *self-made man* que construye una fortuna de la nada y cuya aparición y actuar puede considerarse consecuencia de los flujos migratorios que a finales del siglo XIX se dirigen a las ciudades para sellar el antiguo esplendor del campo e iniciar el predominio de la urbe como núcleo de poder político y económico. Según Blanche Gelfant el materialismo de la vida ciudadana se funda en la economía industrial, pero también responde a una manera de pensar moderna en la que “[the] struggle for success [...] is essentially a struggle for the possession of things” (1970, 37). Luego, el deseo de éxito se convierte en trastorno social porque atraviesa la vida y, al igual que sucede con la naturaleza, la *reifika*; el camino hacia el poder, entonces, llega a basarse en la pérdida de valor del propio sujeto, quien se deja arrastrar por su deseo de grandeza. No obstante, debajo de la gloria del gángster están la soledad y la condición fragmentada y alienada del sujeto o, en palabras de Georg Lukács, su carácter de héroe problemático. Tanto en la película de Mervyn LeRoy como en el poema de José Carlos Becerra, el apelativo “césar” alude a la procedencia extranjera del sujeto, un inmigrante italiano de principios del siglo XX que ha labrado su fortuna a través de la violencia. Sin embargo, el mote señala también el poder que el sujeto ha creado para sí mediante la traición y el crimen, todo lo cual lo ha convertido en una suerte de “césar” (emperador a la antigua usanza romana) del hampa. El texto de José Carlos Becerra no desarrolla los orígenes, el ascenso y el final trágico del gángster Cesare Bandello; el poema se concentra más bien en la soledad trágica y en la condición fragmentada de un personaje cuyo deseo de poder lo mantiene inmovilizado:

Te detuviste a desear aquello que mirabas,  
 te detuviste a inventar aquello que mirabas,  
 pero no estabas detenido, lo que mirabas agitaba tu propio pa-  
 ñuelo,  
 hacía tus señas desde su lejanía. (1973, 113)

El poema fija su atención en el carácter antiheroico del personaje: no se trata aquí del sujeto unitario y trascendente de la antigua épica, sino de un antihéroe urbano fragmentado. La grandeza del sujeto, evidente en el oxímoron que alude a la baja estatura del personaje y a su categoría de importante y temido capo en la delincuencia organizada de la ciudad de Chicago, se encuentra minimizada en el poema de Becerra. El texto del tabasqueño comparte con el filme de LeRoy la configuración trágica del sujeto que edifica su éxito en un deseo vano de trascender. En el filme de LeRoy el conflicto del sujeto se dirime en torno a su pasado tortuoso y carente de bienes materiales; en el poema de José Carlos Becerra, en cambio, el conflicto se articula alrededor de una satisfacción material lograda pero vacía; lo que el sujeto intenta llenar es la carencia (insalvable) de su pasado; por esa razón el sujeto se muestra como entidad vacilante que, al no encontrar un objeto fijo de deseo, da muestras de su psique fragmentada:

Pero aún vacilas, tal vez ese traje de marinero no es el tuyo,  
 pero ya es tarde, pero aún vacilas, pero ya es tarde,  
 intentas despedirte de alguien,  
 pero la mano con que deseas decir adiós  
 también se va quedando atrás, y ya no puedes alcanzarla aun-  
 [que te inclines hacia ella  
 con todo tu cuerpo, con toda tu duda de no inclinarte lo sufi-  
 ciente. (1973, 116)

En “El azar de las perforaciones” José Carlos Becerra vuelve a resaltar la engañosa capacidad trascendente de la razón y su meta por encontrar la verdad. El sujeto trascendente, aquel que basa su unidad en la razón como señalaran Kant y Descartes, es una quimera porque el mundo está compuesto por pequeñas verdades fragmentadas. Si la verdad no es una sola, sino varía y diversa, plural e infinita, entonces la realidad homogénea es una entelequia igualmente engañosa, una ilusión: el mundo exterior es una apariencia que hace fracasar la voluntad por trascender su entorno. No existe, digámoslo de nuevo, una manera racional para sintetizar el mundo y paliar así la inseguridad metafísica del sujeto:

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; mis falanges de cuero, mis uñas de ga-  
 [muza exploran la verdad  
 como una apariencia temporal de la mentira, y exploran la men-  
 [tira como un túnel  
 por donde hacemos pasar la verdad. (1973, 123)

Después, el poema confirma que la realidad es una construcción artificial porque está montada sobre el lenguaje:

Esta indagación sólo podrá ser realizada por el artificio  
 [...] la mentira abrirá un túnel bajo lo que llamamos real, pondrá  
 en entredicho la dureza de ese piso (1973, 124)

A esta misma idea volverá el escritor tabasqueño en “El hombre de la máscara de hierro”, poema que debe su título a la novela homónima del novelista francés Alexander Dumas.



El texto de Becerra trata del encierro de un sujeto en una celda desde cuya ventana enrejada<sup>18</sup> contempla una ciudad en sombras. Desde su cárcel, el solitario individuo se muestra alejado de todo contacto humano, lo que le proporciona la distancia suficiente para reflexionar sobre su estado de segregado social. En el transcurso de sus reflexiones, el sujeto menciona su desconfianza a la sociedad de la que se encuentra excluido; su condición solitaria reafirma su desengaño del mundo, al que juzga inseguro y alienante, y al que también desea, pues del otro lado están los hombres libres. Pero la libertad es engañosa porque es el mundo libre el que lo ha excluido para convertirlo en un sujeto alienado. El sujeto del poema reflexiona sobre lo artificioso del entorno, que está tramado sobre un “marrullero verbal”; esto último conecta el texto con el desengaño del entorno cambiante y movedizo ya descrito en “El azar de las perforaciones”. En “El hombre de la máscara de hierro” el sujeto contempla a través de su ventana un entorno urbano al que describe como un espacio primero deseado y, después, rechazado por alienante (léase: “la ciudad que de tanto desearla acabé por inven-/ tar, / y de tanto inventarla por huir de ella”). Pero el espacio distópico es una creación de palabras falsas, huecas y sonoras (de nuevo: un marrullero verbal) que desestabilizan al sujeto. Luego, el texto menciona que el entorno urbano es también una cárcel que excluye y reprime al individuo, un espacio, además, que degrada a cada uno de sus habitantes y los convierte en bestias que obedecen el ritual ordenado y pulcro de la civilización:

---

<sup>18</sup> José Carlos Becerra repetirá en “El halcón maltés” y “Batman” un procedimiento similar: tanto el sujeto del primer poema como el del segundo contemplan el paisaje urbano en sombras a través de una ventana. En las siguientes páginas me detendré a comentar ambos textos.

La ciudad que no veo, la ciudad que entra por todas partes, la  
[ciudad asentada en su celda;  
se llena de pasillos, de muros movedizos, de puertas secretas,  
de seres que caminan de puntillas subiendo y bajando,  
entrando y saliendo, enroscados a sus sombras como un animal  
[dormido en un árbol,  
seres susurrantes, seres salivosos, seres de puntillas, en cuyas al-  
[mas los antiguos demonios y los antiguos dioses  
defecan sabiamente. (1973, 127)

En “Sueño de Navidad” José Carlos Becerra vuelve a realizar un ataque frontal al orden como símbolo del poder omnímodo del progreso enajenante. El texto muestra ahora un sujeto hipersensible que acusa el poder de la civilización y de sus apóstoles, y se deja contaminar por el entorno urbano.

“Sueño de Navidad” es tal vez uno de los poemas de Becerra en los que se puede ver mejor y con mayor claridad el efecto desintegrador de la *civitas* en el sujeto. El texto comparte con “El fugitivo” la desconfianza de la imagen del poeta órfico y el desgaste de su discurso epistemológico totalizante. “Sueño de Navidad”, sin embargo, va aún más lejos porque muestra fehacientemente la descomposición de la facultad trascendental del poeta vate e incide en la condición alienada del sujeto, quien aparece aquí maniatado y circunscrito al orden claustrofóbico del progreso que proclama la *civitas*. Al igual que en otros poemas comentados en este capítulo, el orden civilizado es aquí restrictivo porque impide el libre actuar del yo. La urbe y su afán de civilización alienan al ciudadano común y corriente, pero también aliena y hace fracasar al vate, quien cae derrotado ante el entorno distópico que tiene enfrente:

Los grandes usureros, los días contados del rey, los días con-  
[tados del vientre de la esposa del rey,  
los huesos plantados al amanecer con sigilo y con tristeza,  
la sonrisa del mesero del bar, el ruido de los autos, la tonada  
[de un anuncio comercial... (1973, 129)

La fragmentación del cuerpo urbano disgrega también la imagen del vate, quien, en clara alusión al mítico desmembramiento de Orfeo, se muestra desintegrado; la dispersión del sujeto se expresa a través del uso de bruscas sinestias que muestran una subjetividad hipersensible:

Estoy sangrando por los cinco sentidos,  
por el olfato y por el gusto, por el tacto, por la vista y por el  
[oído,  
sangrando por el nacimiento y por la muerte,  
estoy sangrando por el color que no tiene la sangre,  
por la hemorragia del vacío, el salto de cada uno de mis sen-  
[tidos... (1973, 128)

En “Sueño de Navidad” los integrantes del poder castrante de la *civitas* son llamados “falsos profetas”, apelativo que José Carlos Becerra ya había utilizado en “El fugitivo” para referirse a la caída del poeta vate. La descomposición de la imagen prestigiosa del poeta órfico es ya un hecho: los “falsos profetas” son ahora los sacerdotes de un orden inamovible y claustrofóbico, y forman una “Asamblea” presidida por un “Aquel” todopoderoso que representa el peso del poder civil. Tanto la Asamblea como el que la dirige transmiten un movimiento “superior a la insigne codicia del alma/ y a los asuntos del Poder”, que dispersa al sujeto. La voz poética apostrofa a la Asamblea de “falsos profetas”, a los que también llama “buscabullas del lenguaje, bufones”, para pugnar por la destrucción del “idioma de la ciudad”; por último la voz poética señala que el poema es “arena movediza”

y no terreno seguro, con lo que da a entender que el texto no es una entidad trascendente, sublime y cerrada:

Canten, canten ustedes, poetas,  
 charlatanes del designio, buscabullas del lenguaje, bufones;  
 abran las llaves de vuestros cantos y ahóguense bajo ellas.  
 Descarrilen la oración de los templos, dinamiten el idioma de  
 [vuestra ciudad... (1973, 129)

En esa misma ruta se sitúa “Ragtime”, poema que parte de la escisión del sujeto frente al entorno urbano cambiante y multiforme. El efecto que produce el paisaje urbano en el yo es una vacilación y un desengaño: la realidad es una apariencia o, como dijera el mismo José Carlos Becerra, “una invención” del lenguaje; éste, a su vez, es una convención, es decir, un artificio: para *ser*, la realidad debe pasar por el vocablo, pero ni el lenguaje ni la realidad muestran estabilidad alguna, de ahí que cuando el sujeto intente describir su experiencia sólo aparezca la duda que lo inmoviliza:

He aquí mi parte en este festín de polvo,  
 en esta llamarada donde me quemo los dedos al escribir dudando  
 [do de lo que digo,  
 temblando por no hundirme en el sopor de ciertas palabras que  
 [me llegan al cuello. (1973, 131)

El poema se convierte en una imposibilidad: un texto inacabado. Becerra lo expresa con claridad en un par de versos que resumen esa búsqueda formal (¿un eco del Rubén Darío de *Prosas profanas*?) que es también conciencia crítica en su más puro sentido porque expresa la búsqueda (inútil) de lo inefable (la Palabra) y confirma la hipertrofia del sujeto, esto es, su esterilidad y, por consiguiente, su estado crítico: “cada palabra que llega a mis labios me trae un oscuro men-/ saje/

de aquella, la Palabra desconocida y presentida, que yo sigo es-/ perando” (1973, 132). De ahí que el sujeto se presente como una entidad dividida, incapaz de unir, nombrar y trascender su entorno. Esa división está representada en el poema a través del paso continuo y sucesivo del tiempo y de su efecto fulminante en la memoria del sujeto, quien es presentado en el poema como una suerte de “médium” (o “escriba”); éste, sin embargo, vacila, y esa duda refleja la escisión del sujeto, lo que se traslada al poema creando un efecto de desfase temporal entre el acto de recordar y el de dar por escrito la experiencia pasada:

Parte en dos la ciudad, parte en dos la frase donde el recuer-  
 [do y el acto se alternan brevemente,  
 parte en dos la palabra, y así dividida se refleja en sí misma,  
 parte en dos el esfuerzo de los amantes por tocarse, por alcan-  
 [zarse, y en esa interrupción tal vez se encuentren.  
 (1973, 133)

Con “Ragtime” José Carlos Becerra clausura definitivamente cualquier resquicio posible a la idea del poema como unidad sublime y trascendente. A partir de este momento no volverá a aparecer una sola mención al carácter totalizante del lenguaje, sino que se resaltarán el estado movedizo y convencional del poema.

## 2. LA VENTA O LA MITOLOGÍA DE LA FRAGMENTACIÓN

ACASO EL MAYOR EJEMPLO de la secularización prolijamente ensayada por José Carlos Becerra en “Las reglas del juego” y “Ragtime” sea “La Venta”, poema ambicioso con el que el tabasqueño da inicio a su cuarto libro de título homónimo. El eje de las disquisiciones de “La Venta” es, una vez más, la ciudad. Sin embargo, se trata ahora de una urbe destruida y abandonada cuya configuración espacial responde a lo que Hans Hinterhäuser llamó “ciudades muertas” (1999, 42), que consisten en espacios urbanos heterotópicos casi espectrales, en cuyas calles y avenidas resuenan sólo ecos del antiguo esplendor. El referente de “La Venta” de José Carlos Becerra es *The Waste Land* de T.S. Eliot y, como el poema del estadounidense, el del tabasqueño se refiere a un espacio distópico. El texto, sin embargo, no se concentra en una ciudad moderna sino en una de las ciudades emblemáticas de la misteriosa cultura olmeca (La Venta) y también una de las más antiguas urbes precolombinas. Para Hugo Friedrich, las alusiones a mitologías y tradiciones antiguas, como consta en las obras de Eliot, Pound y Perse, responde no a un mundo unitario sino en ruinas, “recogido al azar”, fragmentado (1974, 218). Ese será, de hecho, el principio rector de “La Venta”, texto que se basa en el origen misterioso de una urbe precolombina para reflexionar sobre su secularización y su naturaleza heterotópica.

“La Venta” comienza con la fundación y concluye con el misterioso abandono de la ciudad en medio de la selva. Esa

disposición diacrónica (nacimiento/muerte) no desdice el carácter simbólico progresivo que encarna la ciudad moderna, que ya José Carlos Becerra había configurado en varios poemas de *Relación de los hechos*. El texto habrá de evidenciar la base religiosa de la fundación de la ciudad y su posterior exterminio a causa del paulatino desapego de sus creadores a esa cosmovisión subyacente en sus cimientos; también habrá de afirmar sin ambages que la fundación de la urbe sagrada obedece a un programa de dominio por parte de un grupo social que, en el caso de La Venta, está representado en los sacerdotes, los cuales además del poder religioso concentran en sus manos el político. La alianza entre los dos poderes configura esa fuerza aplastante que atemoriza al individuo común y corriente, y domina su voluntad hasta convertirlo en mero alfeñique. El temor a la alianza del Estado y de la religión habría sido, a juicio de José Carlos Becerra, el motivo más plausible que habría llevado a buen puerto el acarreo de toneladas de piedra basáltica desde la Sierra Madre del Sur, hasta una zona inhóspita, pantanosa y selvática, donde se edificaría después la ciudad sagrada de La Venta. El inicio del poema de José Carlos Becerra semeja un relato cosmogónico que ubica esa apertura fundacional en un tiempo *ab origine*, resonancia del Génesis bíblico y del *Popol Vuh* maya-quiché, y que en el texto del tabasqueño constituye un mito de fundación.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> No puedo dejar pasar por alto las concomitancias entre “La Venta” de José Carlos Becerra y “Fundación mítica de Buenos Aires”, incluido en *Cuaderno San Martín* (1929) de Jorge Luis Borges, libro que, conjeturo, Becerra había leído. Al igual que “La Venta”, el poema de Borges pone de relieve la doble dimensión atemporal e histórica de la ciudad. Pero aunado al entrecruce de elementos históricos y míticos, el escritor argentino añade también los motivos personales (“La manzana pareja que persiste en mi barrio:/ Guatemala, Serrano, Paraguay y Gurruchaga”), lo que dota de cierta transparencia imaginífica y elemental al espacio: “A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:/ La juzgo tan eterna como el agua y como el aire” (1973, 101).

La apertura del poema pondrá, así, todo su peso en el rasgo original y nominativo de la palabra, a la que también se le atribuye en el texto una dimensión capaz de crear y trascender la materia. El *logos* tiene el cometido de remontarse a un tiempo primigenio. Es decir, en el texto la palabra tiene, en su dimensión diacrónica, el objeto de anular el tiempo y remontarse al acto genésico, primordial y paradigmático de la fundación de la ciudad; y en su dimensión espacial, tiene la finalidad de crear el espacio, de otorgarle forma y de convertirlo en una hierofanía o manifestación de lo sagrado (Eliade: 1959, 27), es decir, en *axis mundi*:

Era de noche cuando la espuma se alejó de la tierra como una  
 [palabra todavía no dicha por nadie.  
 Era la noche  
 y la tierra era el naufrago mayor entre todos aquellos hombres,  
 entre todos aquéllos era la tierra  
 como un artificio de las aguas. (1973, 137)

No obstante, la fundación (temporal/espacial) de la urbe olmeca lleva ya en ciernes, según habrá de referir José Carlos Becerra en el transcurso del poema, las marcas que anuncian su naturaleza contingente y perecedera: por ser manifestación de lo divino, la hierofanía es también una concreción histórica (real, fehaciente) de lo sagrado. El poeta tabasqueño se referirá al carácter dialéctico de la hierofanía (Eliade: 1959, 36) que, para el caso de “La Venta”, se basa, en primer lugar, en una directriz de control social ejercida por el prestigio del sacerdote-mago que detenta el *logos*, el poder de la palabra religiosa y política. En segunda instancia, “La Venta” señalará el proceso de secularización del espacio que conducirá al abandono y a la destrucción de la ciudad sagrada o, dicho de otro modo, a la desacralización del antiguo *axis mundi*, con lo que



Becerra vuelve a reflexionar sobre el fundamento implosivo de la ciudad.

“La Venta” muestra la desconfianza ante el poder taumaturgico y trascendental del vocablo del sacerdote-mago. En el poema el poder animista, votivo y trascendental de la palabra (su capacidad para encontrar las correspondencias entre las cosas y re-ligarlas) se hace acompañar de la firme y absoluta certeza de su poder aplastante, facultad que la casta sacerdotal ejerce para atemorizar al sujeto y empujarlo a la edificación de la ciudad: el prestigio (poder) del sacerdote se funda en su conocimiento. El sacerdote no es por lo tanto el mago ni la voz de la tribu (recuérdese a Mallarmé y su visión del poeta vate: “Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”) sino el representante de una clase “que ordena y señala [...] desde los sitios básicos del poder: necesidad y crimen”. El texto es enfático cuando se trata de mencionar los atributos del sacerdote-mago: el vocablo responde a una fuerza capaz de crear pero dable, en contrapartida, de señalar el estancamiento y la descomposición de su antigua fuerza. La palabra es el cimiento del mundo, pero esa palabra está corroída porque es vehículo de la explotación del sujeto, por lo que el mundo también se encuentra en franca descomposición. La palabra, menciona José Carlos Becerra, está llena de

...tábanos y de grandes y gordas moscas de alas azules  
 rezumbando sobre la cabeza del predicador, sobre la boca del  
 [poeta,  
 sobre el manto estriado por la sangre de los esclavos;  
 una corona de tábanos y moscas sobre el nombramiento del  
 [mundo. (1973, 140)

El abandono de la ciudad sagrada significará un proceso inverso a su acto consagratorio y fundacional: la desacrali-

zación. El poema no menciona la causa de la pérdida de la dimensión sacra, pero muestra abundantemente que la *civitas* es una construcción hecha con el esfuerzo de “triunfadores y esclavos”. La ciudad es un artificio de piedra basáltica que se funda en la represión y sujeción del sujeto al Estado y a la religión, los cuales forman una unidad (poder), que se desplaza en sus dimensiones divina y terrestre; tanto uno como otro reducen al individuo a la servidumbre para sostener un orden logocéntrico y devastador.

José Carlos Becerra muestra también a la ciudad en su trayectoria diacrónica e involutiva. El poema se remonta al acto genésico inmemorial y anterior de la urbe, pero destaca de manera proporcional, sin precisarlo, que la *civitas* está ya abandonada y en ruinas en el presente. La Venta es una urbe “desordenada por la selva” (1973, 140), una ciudad degradada por las fuerzas naturales donde quedan sólo “las cabezas de piedra de los hombres y dioses abandonados” como testimonios del antiguo esplendor. Esto último sirve al poeta tabasqueño para sugerir una vez más la muerte de los dioses y, en añadidura, el proceso de secularización del mundo ya señalado en este capítulo al analizar otros poemas. “La Venta” propone, así, la reconstrucción del periodo de bonanza de la ciudad compuesta por estelas conmemorativas, cabezas monumentales y montículos; sobrepuesta a los restos, está la selva que entabla un “tiempo vegetal” lejano de aquel tiempo remoto de la fundación mítica de la urbe. El poema muestra las ruinas de roca basáltica como palimpsesto, esto es, como sobreposición de capas casi geológicas –del fasto al abandono– que refieren el pasado de la ciudad, lo que rompe la inmovilidad pétrea.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Sigo aquí de cerca la sugerencia de Roland Barthes, para quien la ciudad compone un palimpsesto porque es “truly a language: the city speaks to its inhabitants, we speak our city, the city where we are” (1986, 92). Es decir, la urbe es

José Carlos Becerra consigue la convivencia simultánea de los dos tiempos (sobrepuestos) a través del paso rizomático (Deleuze y Guattari: 1994, 3 y ss.) entre dos eras distantes entre sí: la que se refiere al antiguo esplendor de la *civitas* y la que, en contraparte, concentra su atención en las ruinas; esa convivencia de periodos tiene su origen en las piedras (restos) que apuntan hacia una paradoja porque son materia inerte y señalan falta de movimiento (petrificación), pero además su forma revela que el antiguo esplendor y tiempo son presencia viva. José Carlos Becerra echa mano de giros antifrásticos para poner en juego una trama de negaciones y afirmaciones que dan forma al paso rizomático (diverso y único) entre pasado y presente, al tiempo que acude a sinestesias para hacer más nítido (y simultáneo) el goce de los sentidos:

Todo está igual que el primer día sin embargo;  
 la selva lo acecha todo, su velocidad tiene forma de pozo,  
 hay muertes en espiral abasteciendo su mesa.  
 Todo está igual que el último día sin embargo,  
 la flor del maculí como una boca violenta y roja suspendida en  
 [el aire caliente,  
 la ceiba enorme atrapada por la fijeza de su fuerza,  
 y por las noches, entre el zumbido de los insectos, el olor dul-  
 [zón y tibio de los racimos de flores del jobo,  
 y entre las ramas de los polvorientos arbustos, el olor lejano  
 [del hueledenoché. (1973, 140)

El contraste entre la ciudad antigua y la presente servirá a José Carlos Becerra para referirse al pasado glorioso

---

en sí misma un texto que forma un espacio semiótico productor de significados modelado con base en convenciones culturales que permiten su análisis y su *lectura*. En *City Images*, Mary Ann Caws sigue de cerca a Barthes cuando afirma que la ciudad moderna es un texto legible; en ese sentido, el escritor (poeta, narrador) ofrece una doble lectura del *topos* urbano: primero la de la ciudad-texto, y luego su posterior representación en el poema, novela o relato (1991, 2).

pero infame por estar fundado en el poder y el dominio, en contraste con el presente donde el silencio de los “dioses abandonados” señala el crepúsculo de una civilización y el inicio de la secularización del mundo. El contrapunto será simultáneo, por lo que el poema pasará de un periodo a otro resaltando al mismo tiempo el actual deterioro y la gloria pasada de la ciudad:

Aquí los triunfadores y los esclavos y el gemido del anciano y  
[la primera sangre de la doncella  
están ya confundidos en una sola masa, en un solo bocado que  
[mastica la piedra indefinidamente. (1973, 141)

Pero es en el poema “Batman” donde la secularización del mundo es ya un hecho: el antiguo poder prestigioso del héroe aparece minimizado y anulado ante la descomposición urbana. El texto de Becerra está basado en el cómic *Batman* que Robert Kane hiciera popular en 1939 y que fuera llevado en 1966 a la pantalla grande por Leslie H. Martinson con Adam West y Burt Ward en los papeles estelares del “hombre murciélago” y Robin. Debido a la proximidad de fechas entre la película y el poema, publicado por primera vez en la revista peruana *Amaru* en marzo de 1969 y posteriormente incluido en *La Venta*, es muy posible que José Carlos Becerra conociera, además de la historieta, la versión cinematográfica. Lo que sí parece seguro es que el escritor se sintió atraído por la figura oscura, marginal y atormentada del héroe de las tiras cómicas de DC (*Detective Comics*), como antes le ocurriera con la imagen de la *femme fatale* en *The Woman in the Window* y con la figura del gángster Bandello en *Little Caesar*. A diferencia de la colorida película de 1966, el texto del tabasqueño privilegia espacios urbanos sórdidos y oscuros, así como la soledad del sujeto heroico, quien aparece sin la compañía de su *doppelgänger* Robin. El poema

de Becerra tematiza: 1) el problema del montaje cinematográfico, por lo que se puede decir que el texto es autorreflexivo, como intentaré demostrar; 2) el ámbito liminal y gestante de la noche y el paisaje sombrío de una ciudad plagada de textos alternos (anuncios, señales de tránsito, reflectores, edificios, lámparas, etc.) que confluyen en el sujeto, confrontan su *lectura* (el discurso épico) y lo fragmentan; 3) el desdoblamiento de la identidad de un sujeto a la espera de una señal que en el cómic no es más que la proyección del logotipo de Batman: un murciélago desplegado en el cielo oscuro de Gotham City cuya función es pedir ayuda al superhéroe cuando fracasan las fuerzas policiales dirigidas por el honesto y leal comisionado Gordon; y 4) el problema de la doble identidad derivado de la confrontación entre el carácter heroico y anónimo del sujeto en la gran ciudad, así como las reflexiones sobre la caída del carácter épico y grandilocuente de un producto de la cultura de masas subido a la categoría de mito (industrial).

Deseo destacar el hecho de que en su poema José Carlos Becerra toma partido por la condición dividida del superhéroe. Es bien sabido que, a diferencia de Superman, Batman no posee ningún poder más que su fuerza humana, su inteligencia y su tecnología. Batman, como otros superhéroes, guarda celosamente su identidad: a la luz pública, el superhéroe es el empresario Bruce Wayne. El cómic de Robert Kane, sin embargo, recluye al hombre murciélago a las sombras porque éste aún se siente perseguido por el trauma que alimenta su condición de superhéroe marginal: la muerte de sus padres. Su afán de justicia se funda en el deseo de venganza que parte al sujeto en dos: por el día Bruce Wayne es un exitoso empresario, pero durante la noche aflora su faceta vengativa y anónima. En realidad, Batman es un individuo solitario y dividido que purga su complejo de culpa como si se tratara

de una condena autoinfligida. José Carlos Becerra aprovecha esa coyuntura para caracterizar al sujeto de su texto. En su poema escenifica a un individuo épico en ciernes (es decir, un sujeto que aún no se coloca el traje de superhéroe) que contempla la ciudad a través de una ventana a la espera de la señal de auxilio que habrá de impulsar su salida y, por lo tanto, habrá de obligarlo a dejar su identidad de ciudadano común y corriente para combatir la delincuencia. El ámbito nocturno y gestante del poema se relaciona con la salida potencial del sujeto, mientras la ventana por la que observa configura un espacio liminal tan indeterminado como la doble identidad del sujeto; al fondo, como un montaje, yace la ciudad dormida a la que el sujeto debe enfrentarse. Sin embargo, en el transcurso del poema la señal nunca aparece, por lo que el sujeto permanecerá inmóvil y dividido, y será un simple ciudadano que basa su identidad heroica en la proyección de un reflector. En el transcurso de la espera de la señal, el yo lírico intercala digresiones que humanizan al sujeto, retardan el inicio de su salida épica y lo inmovilizan. Al retardar las acciones del sujeto, el poema pareciera conectarse con ciertos cómics seriados que atrasan el final en cada número o capítulo. La prolongación de la salida del héroe es descrita en un par de versos que señalan la posición dividida del sujeto, en la que por un lado están sus “deseos” y sentimientos de humano, y por otro sus deberes de héroe: “...y allí están doblados tu traje de héroe y tus sentimientos de/ héroe,/ listos para cuando entres en acción” (1973, 176).

La inmovilidad del sujeto, a su vez, se resume en el texto en la repetición de una frase que abre casi cada estrofa: “Recomenzando siempre el mismo discurso”. El estribillo tiene el objeto de llamar la atención del proceso inacabado pero también nunca iniciado de la heroicidad del sujeto,

suspensa y dependiente de la señal de auxilio. Por otra parte, el estribillo se conecta con lo que Umberto Eco llamó “esquema iterativo” (2001, 242), del que participan los cómics, las telenovelas, los novelas rosas y los relatos policiales, consistente en un esquema narrativo básico que se repite en cada aventura y que consta, palabras más, palabras menos, de los siguientes términos: comisión de un delito, solicitud de ayuda, salida del héroe a resolver el problema y solución del conflicto; la fórmula se repite en cada aventura y es esa suerte de “móvil inmovilidad” la que, según Eco, diferencia cada salida del héroe sin renunciar al esquema.

Sucede que en su poema José Carlos Becerra parodia con el estribillo “Recomenzando siempre el mismo discurso” el esquema iterativo del cómic, con lo que prorroga la salida del héroe y acentúa su inmovilidad para convertirlo en un sujeto inacabado, dividido y tan gestante como la misma noche y la ventana liminal por donde observa la “ciudad enrojecida”. Becerra pone en claro el gesto autorreflexivo en un par de estrofas. En la primera el yo lírico alude a las digresiones que, al intercalarse en el transcurso del poema, detienen su desarrollo dramático y atrofian al sujeto:

Recomenzando, pues, la misma interrupción,  
 la pedorreta histórica de las llantas ponchadas,  
 el sofisma de cada resurrección,  
 el ancla oxidada de cada abrazo,  
 el movimiento desde adentro del deseo y el movimiento desde  
 [afuera de la palabra,  
 como dos gemelos que no se ponen de acuerdo para nacer...  
 (1973, 174)

La segunda estrofa es una frase parentética que se refiere, primero, al discurso inacabado que debería relatar las aventuras del sujeto y, luego, al carácter literario de su existencia;

tanto el sujeto como el texto se reducen a palabras, esto es, a un “sofisma” y a una “pedorreta histórica”, a un artificio del lenguaje que, con un pase de ilusionista, (des)monta las piezas del escenario en el que se debate el sujeto:

(Aquí el ingenio de la frase ganguea al advertir de pronto su  
[sombrero de copa de ilusionista;  
ese jabón perfumado por la literatura con el cual nos lavamos  
[las partes irreales del cuerpo...)] (1973, 174)

Ahora bien, aunque la lectura épica *impulsa* la salida de Batman a combatir la delincuencia, éste no puede porque está atado a una señal que no llega y porque el panorama, poblado de ruidos, luces y edificios que le traen recuerdos (digresiones) de su parte humana, retardan su salida y aumentan su inmovilidad: el sujeto está atrapado en un entorno tan fragmentado como su propio yo. El problema, sin embargo, no es que su realidad esté rota (la condición de la salida del héroe es precisamente la alteración del orden) sino que el paradigma épico que guía al sujeto no empata con el entorno fragmentado (¿secularizado?) que no lo necesita: la señal de auxilio, de hecho, nunca llegará:

Miras por la ventana  
y esperas...  
La noche enrojecida asciende por encima de los edificios tras-  
[pasando su propio resplandor rojizo,  
dejando atrás las calles y las ventanas todavía encendidas,  
dejando atrás los rostros de las muchachas que te gustaron,  
dejando atrás la música de un radio encendido en algún sitio  
[y lo que sentías cuando escuchabas la música de un  
radio  
[encendido en algún sitio. (1973, 175)



El sujeto se encuentra ubicado en un entorno de textos conflictivos (anuncios publicitarios, semáforos, ruidos de autos que alteran o interrumpen la comunicación del sujeto) que, en palabras de Jean-Paul Sartre, componen una “totalidad destotalizada” (*cit.* por Cascardi: 2000, 2). Esa realidad se muestra fragmentada porque en lugar del espacio homogéneo de la épica está la ciudad oscura y distópica a la que el sujeto (Batman) debe enfrentarse, contradiciendo su lectura heroica. Es decir, la retórica épica (grandilocuente, heroica) que debería asumir el sujeto no se cumple en este caso y el individuo se muestra humanizado y dividido: la identidad heroica es un simulacro, o mejor, una ilusión que, como en el soneto de Góngora, es un teatro “sobre el viento armado”. El final del poema es elocuente ya que pone en claro la soledad y alienación del sujeto, quien se sume en el anonimato porque nadie reclama su ayuda ni se percata de su existencia. Además, la llegada del día y de las actividades cotidianas hace aún más fuerte la derrota de su identidad épica. La luz diluye al héroe y expone al humano de carne y hueso:

Paseos doblados alrededor de una silla donde está un extraño traje do-  
[blado,  
monólogo alrededor de una silla donde está un simulacro en for-  
[ma de traje doblado,  
mientras el amanecer se deja llevar por su propia marea ascen-  
[dente, y por el ruido de las barredoras mecánicas y de los  
[primeros camiones urbanos  
que aparecen por las calles desiertas. (1973, 177-178)

El caso de “El halcón maltés” es similar en planteamiento al de “Batman”. El poema, publicado primero en *La Cultura en México* el 30 de agosto de 1967 e incluido posteriormente en *El otoño recorre las islas*, se basa en la novela *The Maltese Falcon* (1929)

de Dashiell Hammett (1894-1961).<sup>21</sup> La obra del norteamericano es una pieza maestra del género policiaco “hard boiled” y fue publicada primero en las “pulp magazines”<sup>22</sup> de principios del siglo XX, que comparten con los “comic books” (véanse, por ejemplo, *Batman* de Robert Kane y *Superman* de Jerry Siegel y Joseph Shuster) características como sus grandes y accesibles tirajes. Aunque es posible que Becerra conociera la versión en inglés de la obra de Hammett, es seguro que el poeta no conocía la traducción de Fernando Calleja publicada en la editorial española Alianza en 1969 y sí tal vez la versión cinematográfica de 1941 dirigida por John Huston y protagonizada por Humphrey Bogart y Mary Astor, película que forma parte de la entrada en boga del *film noir* psicológico norteamericano, según señala Frank Krutnik en *In a Lonely Street*. Me inclino más a pensar que la fuente del poema es la película de Huston por cuatro razones. En primer lugar, el poema se publicó en 1967 y la traducción de Calleja en 1969, lo cual descarta que Becerra haya tenido acceso directo a la versión en castellano de *The Maltese Falcon*; en segunda instancia, hasta antes de su

---

<sup>21</sup> Tanto la trama de *The Maltese Falcon* de Hammett como la versión de John Huston son, detalles más detalles menos, parecidas, y se pueden resumir de la siguiente manera: el detective Sam Spade y su socio Miles Archer (Humphrey Bogart y Jerome Cowan) reciben el encargo de Miss Wonderly (Mary Astor) para encontrar a su hermana desaparecida junto a Floyd Thursby, un peligroso delincuente. Las situaciones se complican con los asesinatos de Archer y Thursby, el descubrimiento de la verdadera identidad de Miss Wonderly, la aparición de otros personajes –Joel Cairo (Peter Lorre) y Kasper Gutman (Sydney Greenstreet)– y la búsqueda del “Halcón Maltés”, estatuilla de oro macizo creada en 1593 por la antiquísima orden de los Caballeros de la Orden de Malta como tributo al Emperador Carlos V, y que los personajes buscan con denuedo muchos años después.

<sup>22</sup> Las “pulp magazines” surgen en 1896 con *Argosy* de Frank Munsey y toman su nombre del “material barato y pésimo papel de pulpa, donde se publicaban una o más narraciones de diversa extensión, completas o seriadas” (Coma: 1978, 98). Los “westerns” o relatos del oeste, así como el “hard-boiled detective story style”, por ejemplo, nacieron y se difundieron en las “pulp magazines”, en cuyos grandes tirajes se dieron a conocer autores de la talla de Dashiell Hammett y Raymond Chandler.

partida a Londres en 1969, está su incierto dominio de la lengua inglesa, según consta en algunos testimonios;<sup>23</sup> en tercer lugar, el poema va dedicado a Carlos Monsiváis, crítico literario y de cine, y, al igual que Becerra, aficionado de tiempo completo al séptimo arte,<sup>24</sup> lo cual me lleva a colegir que es posible que el escritor tabasqueño conociera la película de John Huston por afición compartida con otros escritores de su época en la ciudad de México antes de su partida a Londres. Por último, hay en el poema alusiones al cine en cuanto industria que crea y moldea una sentimentalidad, como explicaré más adelante. En mi comentario del poema tomaré el filme de Huston como base del texto de José Carlos Becerra, por lo que, fuera ya de las especulaciones sobre las fuentes textuales del poema, intentaré encontrar el origen de las motivaciones que llevaron al tabasqueño a realizar un homenaje a *The Maltese Falcon* de Huston, así como el lugar que ese texto ocupa en su obra literaria y en el proceso de fragmentación del sujeto que vengo describiendo en este capítulo.

---

<sup>23</sup> Cito dos ejemplos: en una carta dirigida a Lizandro Chávez Alfaro y fechada el 1 de junio de 1970, Mario Vargas Llosa dice: “Ahora que le estoy escribiendo [a Lizandro Chávez] se me vienen a la cabeza muchas cosas que le oí contar [a José Carlos Becerra]: sus visitas [del escritor tabasqueño] al Parque Zoológico de Regent’s Park para ver al Panda, del que se había hecho compinche, y al museo de figuras de cera de Madame Tussaud que creo que lo divertía más que el Museo Británico, y sus tropiezos con el inglés, con el que andaba un poco a trompadas” (1973, 310). Por su parte, Hugo Gutiérrez Vega, en un homenaje al poeta publicado en *La Jornada Semanal* el 10 de enero de 1999, advierte: “José Carlos Becerra estudiaba inglés, visitaba los museos, comía en el refugio antiaéreo, se enamoraba y hacía preparativos para el viaje al continente”.

<sup>24</sup> Hugo Gutiérrez Vega y Álvaro Ruiz Abreu se cuentan entre los críticos que han señalado reiteradamente la pasión de José Carlos Becerra por el séptimo arte. El primero, por ejemplo, señala: “Las artes plásticas, la arquitectura y el cine eran, entre otras, las mayores admiraciones y fidelidades de José Carlos” (1999, 8). Álvaro Ruiz Abreu también aporta datos valiosísimos sobre la temprana afición del poeta tabasqueño por el cine: “En los años de estudiante de la Escuela Nacional de Arquitectura, Becerra escribe cuentos y poemas, y se dedica a ver películas en grandes cantidades”.

Las películas del “film noir”,<sup>25</sup> según Frank Krutnik, “reveal an obsession with male figures who are both internally divided and alienated from the culturally permissible (or ideal) parameters of masculine identity, desire and achievements” (1991, XIII). El “film noir” es una modalidad de “ficción herocéntrica” que muestra una subjetividad masculina particularmente fragmentada en conflicto con la corrupción de las fuerzas del orden. A diferencia del detective de los relatos de enigma, el sujeto heroico del cine negro no es un individuo integral sino dividido cuyo espacio de acción son los bajos fondos del hampa urbana. Para conseguir sus objetivos (la resolución del enigma o crimen) el detective no escatima el uso de la fuerza. Durante el desarrollo de la intriga, el sujeto se enfrentará a un mundo fragmentado *per se*: la línea que divide la ley de lo ilícito es ambigua y el establecimiento del orden roto es una quimera. No se trata, de nuevo, de un *epos* unitario sino fragmentado porque el mundo en que el sujeto se mueve (la ciudad) es oscuro y reminiscente de la condición lupina del hombre (Hobbes *revisitado*). En esa misma tesitura se ubican las relaciones amorosas del detective, confusas e irreales, envueltas siempre en situaciones ambiguas y delictivas o de traición. A diferencia del sujeto heroico cuya masculinidad se basa en su sostenida e incuestionable victoria, la subjetividad heroica del “filme noir” casi siempre fracasa y su sentimentalidad es ambigua: es un antihéroe que no posee ningún control de

---

<sup>25</sup> El término “cinema noir” fue acuñado en 1946 por el crítico de cine Nino Frank para describir lo que él percibía como una nueva tendencia dentro de los parámetros del cine norteamericano de los años 40. Al decir de Frank Krutnik, esa nueva tendencia se localiza alrededor del cine sobre el crimen y menciona los siguientes rasgos: preferencia por los claroscuros, la crítica de los valores de la sociedad estadounidense de posguerra, un nuevo tipo psicológico fragmentado y alienado, y una atención obsesiva por la sexualidad (X). En este ensayo empleo indistintamente los términos “film noir”, “cinema noir” y “cine negro”.

su situación porque es la situación misma la que, de manera azarosa y parcial, guía y determina su *praxis*.

En *The Maltese Falcon* de Huston, al igual que en la novela homónima de Hammett, Sam Spade (Humphrey Bogart) es un detective cínico e individualista; es también un perdedor nato, solitario, escéptico y al borde siempre de la bancarrota. El poema de José Carlos Becerra captura esa condición alienada del sujeto y la enmarca en una ciudad de San Francisco alucinante, plagada de claroscuros que recuerda en mucho la Gotham City que el poeta tabasqueño esbozara en “Batman”. Como el héroe ideado por Robert Kane, y recreado después por Becerra, el sujeto de “El halcón maltés” aparece aislado mientras contempla a través de una ventana “los rascacielos, los muelles de San Francisco” (1973, 171); la ventana es, al igual que en “Batman”, un espacio liminal por donde el sujeto contempla la noche, la cual motiva el recuerdo de su derrota amorosa y profesional, y el acto creativo del poema en tanto “testimonio” que da fe de las tribulaciones por las que ha atravesado el sujeto al seguir la pista a su objeto deseado: el “Halcón Maltés”. De la misma manera, esos acontecimientos se refieren también a las relaciones ambiguas que se establecen en el filme entre Sam Spade (Humphrey Bogart) y Brigid O’Shaughnessy (Mary Astor) y las peripecias por las que aquél ha pasado al buscar la estatuilla; esas tribulaciones (amorosas, delictivas), asimismo, señalan en el poema la faceta pragmática que también caracteriza al personaje de la película de Huston: el actuar del sujeto está permeado por “los pu-/ ñetazos y la confusa humedad del amor”, situaciones que incrementan el sentido de derrota del sujeto, cuya búsqueda del objeto deseado es una quimera:

Eran tus caprichos de luchador derrotado, era tu burlona mirada,  
 eran los espacios ocultos donde no cesabas de cicatrizar,  
 en cualquiera de aquellas escenas donde estabas a punto de cerrar  
 [la puerta a tus espaldas anulándolo todo;  
 con el rostro magullado por los golpes y por las patadas,  
 buscando tú también aquel *Halcón Maltés* en el que nunca  
 [creíste,  
 porque tal vez era de mala suerte para encontrarlo creer en él,  
 o porque quizás la esperanza te hubiera conducido más rápida-  
 [mente a la derrota. (1973, 171)

La reducción del sujeto al fracaso y a la disolución del sentido de su búsqueda (el poema sigue de cerca la película de Huston, en la que la estatuilla se escapa siempre de los personajes sin que al final éstos puedan echarle mano), tiene la función de ratificar la carencia de un sentido preciso al actuar del sujeto: al ser su búsqueda una quimera, el sujeto se fragmenta y el eje (objeto) de su pulsión (deseo) se diluye, lo que no confirma su condición de sujeto épico sino la ineficacia de sus facultades heroicas y su carácter perdedor. José Carlos Becerra explora con fortuna la reducción del sujeto a la derrota y hace acopio de la sentimentalidad teatral y melodramática que en la película de John Huston llega a su punto climático con la pérdida del “Halcón Maltés” y, en seguida, con el descubrimiento de la culpabilidad de Bridgid, quien ha asesinado a Miles, razón por la que el propio Sam Spade la denuncia para después ser llevada a prisión; esto último trae como consecuencias el fin de la relación amorosa entre la joven y el detective, la consolidación de una doble pérdida (la de la estatuilla y la de la amada) y la confirmación de una misma derrota (la del detective). El poema de Becerra, aunque no refiere explícitamente esos acontecimientos, sí acentúa el sentido melodramático de la derrota del sujeto; para ello, el poeta tabasqueño introduce

apuntes metarreflexivos que “desrealizan” el fracaso del sujeto, esto es, lo reducen a su más pura dimensión melodramática.<sup>26</sup> Las marcas metarreflexivas se refieren al cine y a su efecto en el espectador, quien acude al despliegue del “espectáculo” al que el lector del texto también accede de alguna manera, intensificando aún más con el juego de cajas chinas la “desrealización” de la sentimentalidad del héroe derrotado y, con ella, la del espectador:

...todas aquellas [imágenes] se perdieron en otras que ya no  
te contemplan  
[ni te esperan,  
imágenes donde la penumbra de la sala de cine construye su  
[nublada y salitrosa reunión,  
allí donde el dolor corrompe el asombro. (1973, 172)

---

<sup>26</sup> José Carlos Becerra repetirá este procedimiento en “Casablanca”, poema al que me referiré más adelante.

### 3. CLAUSURA Y APERTURA DE LA AVENTURA POÉTICA: “FIESTAS DE INVIERNO” Y “CÓMO RETRASAR LA APARICIÓN DE LAS HORMIGAS”

*FIESTAS DE INVIERNO* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, últimos libros de José Carlos Becerra, están unidos por una misma voluntad: 1) expresar de manera extrema la fragmentación del sujeto a través de la cada vez más recurrente parodización de un discurso filosófico, racional y trascendente, de los “spots” y de los noticieros; y 2) llevar esa fragmentación al plano del poema, con lo que subvierte y extrema su retórica anterior (de *Los muelles* a *La Venta*). Para conseguir su objetivo, José Carlos Becerra intercala ahora ácidos poemas de corte político, al tiempo que vuelve a hacer una crítica cáustica al progreso que convierte al individuo en un sujeto heterodirigido y fragmentado. Los supuestos señalados llegarán a su máxima expresión, como se verá aquí, en el volumen póstumo *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, donde la fragmentación es completa e invade incluso la sintaxis de los poemas.

En “Casablanca”, incluido en *Fiestas de invierno*, José Carlos Becerra toma como referente la película homónima (1943) de Michael Curtiz. Quizá lo que atrajo al escritor tabasqueño fue la imagen cínica, pesimista y en cierta forma perdedora del protagonista Rick Blaine (Humphrey Bogart), así como el carácter épico y melodramático de la película enmarcada en plena Segunda Guerra Mundial. A diferencia de los otros textos de José Carlos Becerra basados en filmes, una característica sobresaliente de “Casablanca” es su brevedad, rasgo que comparte con el resto de los poemas de *Fiestas de*



*invierno* y anuncia los versos cortos de *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*.

“Casablanca” de Becerra es, en primer lugar, una reflexión sobre el cine como eje de la industria del entretenimiento y máquina metafísica productora de sueños, como plantea el argentino Adolfo Bioy Casares en *La invención de Morel* (1940). En segunda instancia, y derivada en gran medida de la anterior, el texto es un apunte acerca de la dimensión mítica del cine. Los personajes e historias del séptimo arte, aunque productos de la industria de masas en un mundo cada día más secularizado, son elevados en el imaginario a la categoría de verdaderos mitos a causa de que las peripecias de los personajes son susceptibles de ser repetidas una y otra vez mediante la simple asistencia a la proyección de una cinta, lo que en cierta forma palía la necesidad metafísica del sujeto común y corriente, según señala Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* cuando se refiere a los nuevos mitos industriales (2001, 221).

En tercer lugar, el poema explora la expansión de la sentimentalidad de los personajes: la voluntad teatral, trágica y épica del fracaso amoroso emblematizado en la película de Curtiz a través de la despedida de los personajes principales Rick (Humphrey Bogart) e Ilsa (Ingrid Bergman), justo antes de la llegada de los soldados alemanes al aeropuerto de Casablanca para aprehender a Victor Laszlo (Paul Henreid). En el filme de Curtiz, la despedida de los personajes centrales es santo y seña del sacrificio de Rick, quien debe dejar partir a Ilsa renunciando a su felicidad, pero confirmando la seguridad de su antiguo amor junto a Victor, esposo de Ilsa; en contrapunto, el poema mantiene distancia de la climática despedida de la película y se refiere de forma paródica a la grandilocuencia retórica y sentimental de ésta. José Carlos

Becerra prefiere apuntar uno o dos detalles concernientes a la conciencia del fracaso amoroso y a la derrota del cínico y escéptico Rick Blaine, quien es visto en el poema en su más pura dimensión heroica. Sin embargo, en el texto de Becerra, y al igual que en la película homónima de Curtiz, la heroicidad no es hierática sino sentimental; parte de esa espléndida “grandilocuencia épica” es expuesta por el poeta a través de un procedimiento de descripción casi minimalista que recuerda en mucho los acercamientos de una cámara cinematográfica que, además de su carácter de ojo o mirada ordenadora de las piezas dramáticas, posee también capacidad para adentrarse en el desbordado y doloroso sentir de los personajes:

Nos estaremos yendo misericordiosamente,  
nos encontraremos en la esquina o cuando se acerque alguien  
[muy pálido que descienda de un automóvil,  
alguien con una vista panorámica de cada una de nuestras sen-  
[saciones. (1973, 202)

No obstante, además de referirse al enfoque de la sentimentalidad de los personajes como si se tratara de un fotograma, el poema alude de manera proporcional a la disección que la cámara realiza del ojo y del sentir del espectador: el “nosotros” del texto no es más que el impávido receptor colectivo que acude a la sala de cine a presenciar de manera ritual el fin apoteósico de un drama sobre el amor perdido. El rasgo autorreflexivo está representado también en el poema vía la repetición constante de la estrofa “nos estaremos yendo”, al tiempo que en el transcurso se van añadiendo detalles mínimos para imprimirle a la despedida esa misma grandilocuencia épica del filme, representada de manera autorreferencial en las alusiones al vistoso vestuario

teatral que, lejos de vivificar la despedida, la hace irreal; esto último deja entrever el sentimiento de derrota del yo poético, sentimiento que también experimenta Rick, personaje central en el filme de Curtiz. El poema añade una nota (“es una vergüenza, lo sé”) que hace anticlimática la derrota sentimental del sujeto; el brevísimo comentario tiene los cometidos de hacer más evidente el rasgo autorreferencial, o bien, de señalar que el cine es una convención dramática e irreal, y de resaltar la incursión en la sentimentalidad del héroe, la cual expone cáusticamente el fracaso:

Adornados con vistosa sinceridad, pensé mientras me alejaba en  
[el automóvil  
nos estaremos yendo, nos estaremos misericordiosamente apre-  
[surando para el debate de los muertos,  
estos atavíos no son auténticos pero así es como nos visten,  
nos estaremos yendo de esa manera, *es una vergüenza, lo sé.*  
(1973, 202-203; las cursivas son mías)

La última estrofa del poema es un fragmento parentético cuya función es explicativa, lo que confirma el rasgo metarreflexivo antes señalado. La estrofa hace evidente una disociación en la voz poética, la cual se aleja de la tesitura subjetiva y sentimental (primera persona del singular y del plural) para ubicarse en una tercera persona que se desdobra y se refiere a la primera sección del poema como un “guión de rodaje”; después menciona el carácter colectivo, generacional de ciertos filmes (*Casablanca*, por ejemplo) pero igualmente atemporal, cuasi eterno (mítico) que caracteriza al cine. Finalmente el estribillo aparece de nuevo, pero ahora en la voz de esa tercera persona, lo que produce otro desdoblamiento: de la tercera persona del singular a la primera del plural; luego vuelve a aparecer

el estribillo, que pareciera imitar el continuo rodar de una cinta de celuloide que, al ser proyectada, da como resultado la película (*Casablanca*), la cual, por su parte, ha originado la escritura del poema de José Carlos Becerra y su prolongación sin tiempo en el acto de la lectura. La despedida de Rick e Ilsa en el texto del escritor tabasqueño es un homenaje que alude al instante petrificado *ad infinitum*, máquina del tiempo e instrumento metafísico del cine, cuya mayor virtud es la reactualización de la historia una y otra vez mediante la ejecución de un ritual que configura el sentido mítico y repetitivo del séptimo arte:

(El guión de rodaje habla de  
una mujer muy vieja que entonará la canción más anti-  
[gua con  
que se recordará a esta tribu: nos estaremos yendo...  
(1973, 203)

José Carlos Becerra retoma la mitología del cómic en “La prueba de Dios”, texto que forma parte de esa cruzada en la obra del tabasqueño que acusa la secularización del mundo mediante la aparición de imágenes industriales que sustituyen la antigua imaginería teológica. El texto de Becerra parodia la retórica de las especulaciones sobre la existencia de Dios. Para alcanzar sus fines paródicos, el poema se sirve de una proposición compuesta o hipotética de tipo condicional: el primer enunciado es una proposición categórica atributiva del tipo “S es P” (Ferrater: 1969, 492 - 493) que tiene poco que ver con la “prueba de Dios”, esto es, con el estatuto ontológico al que se refiere el título del poema:

Si el recuerdo es una similitud respecto a algo, el hábito hace  
[al monje,  
podemos estar aquí mientras no apaguen la luz y nos vean es-  
[condidos detrás de las sillas llamándonos con nombres que  
[nunca fueron supuestos, Narda o Mandrake sirviéndonos de  
[los instrumentos que no puedo mencionar sin ruborizarme.  
(1973, 183)

La proposición condicional se refiere al atributo de similitud del recuerdo (semejanza) y su consecuencia es una frase de extracción popular; esta última sirve de contrapeso a la proposición de base, caracterizada por su aparente pompa intelectual. Al crear el efecto disonante, José Carlos Becerra parodia el pretendido rigor de la razón lógica y señala la producción de una entelequia exuberante: un silogismo construido a base de palabras sonoras, pero huecas. Detrás del edificio verbal engañoso se ocultan el ilusionista Mandrake y la princesa Narda, personajes del cómic *Mandrake* (1934) de Lee Falk, quienes confirman la condición ilusoria de la realidad y la desaparición de toda seguridad metafísica. El resto de poema es paradójicamente la comprobación de que la realidad es una apariencia; esto, en última instancia, se convierte en la prueba más rotunda de la inexistencia de Dios, pero sobre todo de su carácter artificioso, su condición de mera retórica: la divinidad está compuesta de “palabras, palabras, palabras”, pero hasta los vocablos fenecen porque no designan ya una categoría trascendental. Más allá del lenguaje sólo queda el vacío: la disquisición ontológica confirma precisamente, por su pasmosa oquedad, la incertidumbre del sujeto y su fragmentación:

Apagar la luz es al hábito lo que el monje a la objetivación temporal de escondernos detrás de las sillas del comedor buscando en no sé qué fracaso la emoción embriagante de haber [llegado tarde cuando la eternidad se cansó de esperarnos. Quedaba la prueba de Dios todo el santo día, abriendo la puerta [durante la escasez de la prueba ontológica porque comúnmente expresábamos la incertidumbre del sistema resultante de llamarnos con nombres supuestamente eternos. (1973, 183)

“El yo es odiable” de José Carlos Becerra es una referencia de corte paródico a los *Pensamientos* del filósofo francés Blaise Pascal (1623-1662). El poema aborda el afán de autoconocimiento (trascendencia) de un sujeto que, sin embargo, cae en la cuenta de que es incapaz de trascender su contingencia, tema explorado en cierta manera por el escritor en un poema temprano incluido en *Los muelles* (“La hora y el sitio”). Según Sara Melzer, en sus *Pensamientos* Pascal plantea que, desde la caída de Adán y su expulsión del Paraíso, Dios se ha convertido en un *deus absconditus*, sellando todo contacto con el género humano en castigo a la falta de Adán. Al perder el contacto con la divinidad, el sujeto se vuelve corrompible (perecedero) y pierde la clave (lenguaje) del conocimiento divino, lo que implica la caída y la imposibilidad de aquél para conocer la verdad. Dice Sara Melzer: “[c]ut off from God and from the world of essential truth, we fall into a world of obscurity, of opaque signs. It is impossible to know on the basis of these signs alone whether they show us the truth” (1986, 2). El poema del tabasqueño apuntará al debate del sujeto (Pascal mismo) por conocer los misterios de una divinidad a la que, sin embargo, nunca conseguirá aprehender porque es infinita e inabarcable, en tanto el sujeto es una entidad caída. Cuando Becerra dice que “el yo es odiable” no hace más que confirmar el fracaso del individuo: el yo participa del infinito mientras

el cuerpo terrestre es materia contingente (una jaula, según reza el texto). Al percibir que el yo le lleva ventaja a la materia, el sujeto se disocia:

Viene el yo a comerse su parte, su ventaja de infinito que nunca  
 [será demostrado,  
 y así acarrea sus límites, cuida los ojos inmóviles del Paraíso Te-  
 [rrenal, cierra su jaula, charla con quien se ofrece.  
 (1973, 203)

En “El espejo devuelve la sonrisa” ocurre algo parecido. El texto se concentra en la reificación de los individuos, a los que clasifica en “extendidos” y funcionales”. El intento clasificatorio, me parece, no es un esfuerzo filosófico en sentido estricto, como señala al respecto José Joaquín Blanco, quien ve con desconfianza los poemas de *Fiestas de invierno* (1973, V). En cambio, el poema busca ser un remedo y, por tanto, una parodia de cierto discurso filosófico pletórico de suficiencia doctoral y racional que proclama la victoria de la capacidad omnímoda de la razón geometrizable en busca de una verdad trascendente. El resto del poema será un conjunto de escatológicas disquisiciones sobre los fundamentos corrosivos del orden, así como de la atomización del individuo que, en el afán clasificatorio, se convierte en un número:

En lo que se refiere a nuestra clasificación por sonrisas nos di-  
 [vidimos en extendidos y funcionables;  
 extendidos los que dejan pasar a su propia sombra, funcionables  
 [los que usan más a menudo el baño,  
 la índole de esfinge en el paladar de la contestación,  
 me refiero a todos los presentes con respecto al molde de obje-  
 [tos reales como nos dicen a veces. (1973, 209)

El texto menciona a “seres lógicos” y/o “individualidades” que saturan “las tiendas de Oxford Street”, corrosivo guiño a la producción industrial masiva que constriñe de manera inversa la individualidad que pareciera promover, pues al crear el gusto y el consumo de los individuos, también masifica y convierte al sujeto en un número entre números. El poema vuelve a retomar más adelante el tono escatológico y alude a los “borborismos del *toilette*”; esto apunta, primero, a la naturaleza de fácil digestión de los productos masivos; en segundo lugar, anuncia las inclusiones de onomatopeyas (que José Carlos Becerra habrá de repetir posteriormente en varios textos de *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*) para poner en claro el proceso de descomposición del discurso del sujeto y el carácter fragmentario e inacabado del texto; por último, sugiere que la reificación del sujeto y su actitud pasiva y conformista es la condición *sine qua non* de la “paz universal”:

el autoconservarse en la intimidad nos hace sonreír,  
 el espejo devuelve esa sonrisa,  
 los seres extendidos no extrañan a la Historia,  
 los funcionables suponen la articulación del espejo con sus pro-  
 [pias experiencias,  
 se oyen los borborismos del *toilette*  
 ¿es el camino hacia la paz universal? (1973, 209)

Pero también sucede que el poema se deja invadir por textos provenientes de los *mass media*, como en “Materia contagiosa”, donde existe una reflexión sobre el carácter destructivo de la guerra. El texto de José Carlos Becerra da inicio a una serie de poemas de corte *engagé*, práctica que se prolongará hasta *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*. “Materia contagiosa” muestra a un sujeto que describe las imágenes de los desórdenes de la guerra como una cámara fotográfica; más adelante,



en el discurso del poema se inserta una frase que semeja el encabezado de una noticia de periódico alusiva (pero también contrapuesta) a las imágenes de guerra:

Bajo los escombros, la transparencia es un relato de proporcio-  
[nes divididas por la sangre.

“Esperanza de Johnson de que acabe la guerra en Vietnam...  
hizo la defensa del dólar en su mensaje...”

A continuación el sentido del cáncer, el género narrativo de la  
[materia contagiosa... (1973, 207)

Por un lado, el enunciado del texto es alusivo a una declaración del ex presidente de Estados Unidos Lyndon B. Johnson (1963-1968), quien señala la esperanza de paz desmentida por “el manjar óptico” de la destrucción de la guerra de Vietnam, lo que, por otro lado, es borrado de un solo golpe por la discordante “defensa del dólar” que ratifica la búsqueda del predominio y la política de intervención imperialista. Por último, el texto alude al “género narrativo” de los periódicos para resaltar la procedencia textual de la declaración insertada en el poema.

“Problemas en el encendido” sigue de cerca el presupuesto mediático de “Materia contagiosa” con una parodia del discurso directo, breve y efectista de los “spots” televisivos que sirve a Becerra para realizar una crítica puntillosa a la institucionalización de la Revolución Mexicana, a la que juzga una invención que promueve un discurso desfasado. Para Becerra esa realidad está escondida y refleja una condición implosiva, poco estable y susceptible de caer en el caos (una suerte de “efecto mariposa”), como deja entrever el verso que cierra la estrofa:

Si alza usted la vara, señor general, señor licenciado, señor co-  
[mentarista de radio o televisión,

si alza usted el disparo, si alza usted su cuento acerca de la “Re-  
[volución mexicana”  
las alas batirán sin control en el viento. (1973, 213)

El texto menciona, asimismo, que la historia es una construcción, un discurso cuya falsa y poco funcional retórica es una pesadilla que posiblemente sea “preciso cambiar” ya que se encuentra de espaldas al entorno social. El “problema en el encendido” al que se refiere el texto, así, será la atrofia en el mecanismo de ignición (funcionamiento) del país, en correspondencia con los acontecimientos reales que azotarían a México en los años 60 (léase la matanza de estudiantes en Tlatelolco) al tiempo que profetiza un levantamiento popular:

Vean si hay una localización de fallas en las frases más grandes  
[y complejas: revelará un problema  
del cual un día todo el pueblo tendrá finalmente que encar-  
[garse. (1973, 214)

Sin embargo, José Carlos Becerra llevará a su máxima expresión la poesía de contenido político en “El espejo de piedra”, uno de los primeros poemas de protesta publicados en México alusivos la matanza de estudiantes en Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. El texto es una crítica frontal al poder fetichista del Estado fundado en el discurso monológico alusivo al progreso que el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz había puesto en circulación por esa época a raíz de la Olimpiada que se celebraría en 1968 en la ciudad de México. El procedimiento que sigue Becerra es similar al que ya había ensayado en “La Venta” sobre la historia como superposición de capas geológicas; el poema, pues, se concentrará en la yuxtaposición del discurso oficial progresista a la realidad

miserable del país. La yuxtaposición a la que me refiero aparece simbolizada en la Plaza de las Tres Culturas, la cual celebra la fusión de las culturas precolombinas (los antiguos montículos prehispánicos) y española (la iglesia colonial de Santiago-Tlatelolco), cuyo producto híbrido es la mexicana; esta última será descrita en el poema como una “oportuna y mestiza retórica” emanada de un discurso hegemónico cuyo fundamento cohesionador (mestizaje) lleva implícito dos componentes: el primero es conciliatorio de los presupuestos culturales de occidente en relación armoniosa con los indígenas; el segundo es encomiástico acerca del progreso que por esos años habían convertido a México en “la Flor más bella del subdesarrollo” (Blanco: 1975, 232). Por un lado, José Carlos Becerra ve (o, mejor dicho, *lee* porque la ciudad con sus monumentos puede leerse como un palimpsesto) en la “mestiza” Plaza de las Tres Culturas el escenario simbólico que muestra el discurso oficial anquilosado que se superpone y niega la realidad en la que se funda; pero por otro, me parece que el poeta cree encontrar en el escenario donde ocurrió la matanza de estudiantes las reminiscencias de un antiguo y sangriento ritual azteca que devela de golpe esa otra realidad reflejada en el espejo de piedra de un país miserable que, de manera inversa, compone un contra-discurso:

Detrás de la iglesia de Santiago-Tlatelolco,  
 Los cuchillos de jade hallaron su visaje ceremonial en boca de las  
 [ametralladoras.  
 Detrás de la iglesia de Santiago-Tlatelolco, Nuño de Guzmán oró  
 [ante Huitzilopochtli  
 y le ofreció el sacrificio. (1973, 214)

En *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, último libro de José Carlos Becerra, la fragmentación del sujeto es com-

pleta y se traslada al cuerpo del texto, que también aparece desmembrado. Desde el inicio, el título del libro alude al acto de *detener* un acontecimiento inminente: mientras las hormigas aceleran la descomposición de la materia, el poema intenta evitarla. Pero el intento de detener la aparición inminente de las hormigas inmoviliza (atrofia) también al texto, por lo que éste se definirá como un proceso inacabado. De hecho, lo que más llama la atención de los poemas es que sus títulos están entre corchetes e inician y terminan con minúsculas y una simple coma para significar de manera gráfica que el texto debe leerse de un tirón o que, por lo menos, el lector no debe esperar un final que es inexistente. Este poemario es el experimento formal más ambicioso de José Carlos Becerra por las siguientes razones: 1) porque significa un cambio radical en la concepción del poema: del versículo de largo aliento y lleno de frases subordinadas, a un verso más breve de sintaxis fragmentada: frases cortas e inacabadas, empleo de onomatopeyas para atrapar la inmediatez de la vida cotidiana, letras de canciones, falsas disquisiciones filosóficas, etc.; 2) porque también lleva al texto la desintegración del sujeto ensayada en parte de *Relación de los hechos* y en los volúmenes *La Venta* y *Fiestas de invierno*: la fragmentación es ahora sintáctica, por lo que queda en manos del lector recomponer el “boceto” que tiene en manos; y 3) porque a pesar de que el poemario *revisita* la visión analógica ensayada por José Carlos Becerra en libros anteriores, lo hace con una perspectiva amarga: no se trata del canto a la unidad amorosa y de la fusión del sujeto con el paisaje natural (*Los muelles*) ni del dolor o de la nostalgia ante su pérdida (*Oscura palabra* y las dos primeras secciones de *Relación de los hechos*), sino de su parodia, de la conciencia del fracaso de la trascendencia del sujeto al borde del delirio

y de la hecatombe histórica, de la muerte definitiva de Dios, de la contaminación y *mediatización* de la subjetividad por los *mass media* (“spots”, cine, música) y de su fragmentación.

“[la quimera del oro]” es el último de los ejercicios de José Carlos Becerra sobre el cine. El poema está basado en la película *The Gold Rush* (1925) de Charles Chaplin, que narra la llegada de un buscador de oro a Alaska. El texto de José Carlos Becerra, sin embargo, debe verse como una apostilla al filme de Chaplin: lo que se dirime es la lucha del hombre por la riqueza, que el poema llama explícitamente “antropofagia ritual”, reminiscencia del *dictum* de Thomas Hobbes. La codicia despertada por la quimera del oro, así como su categoría de sueño (o pesadilla) evanescente que sólo levanta la destrucción, da lugar a la explotación “racional” de la naturaleza. El acto de clasificar y expoliar para generar riqueza, a su vez, revela “un grado de civilización” y, en suma, el ansiado progreso que conduce a la desintegración del sujeto y a su afán geometrizable y trascendental:

la idea del oro  
 revela un grado de civilización,  
 el aurífero clama,  
 la idea del oro son hojas vellosas,  
 vísceras florecidas en la sumisión a la idea  
 de que cualquier deseo está contenido  
 sólo enteramente en su verificación, (1973, 228)

En otras ocasiones sucede que la caída del sujeto se da no a través de un proceso racional, como en “[la fiebre del oro]”, sino mediante el encuentro del individuo con una divinidad degradada y/o muerta. En “[la noche del bárbaro]”, por ejemplo, Dios es una entidad inmóvil cuyos poderes para resucitar a Lázaro (resonancia de “Betania” de *Relación de los hechos*) es igualmente una quimera: un sueño de la fe. De ahí

que el texto invierta el procedimiento y sea Dios quien deba ser enterrado. La repetición final del verbo “excavar” proporciona al texto la apariencia de un discurso descoyuntado y derrumbado por las alusiones constantes a los agujeros en los que, pretendidamente, habrá de enterrarse a una divinidad inutilizada: “tapar el agujero de Dios con Lázaro,/ convertir su resurrección en un topo” (231). Esa misma idea es la que rige “[cortocircuito]”, donde aunque no se menciona específicamente la muerte de Dios sí se habla de la falta de conexión entre éste y los muertos, y, como en “[la noche del bárbaro]”, de su incapacidad para resucitarlos: la falta de poder del Creador es la constancia del “cortocircuito” que impide la comunicación entre Él y sus criaturas, y pone en entredicho el fundamento trascendental de su divinidad. La última frase del poema es sintomática del rasgo desechable de la antigua trascendencia divina que ahora es un producto sucedáneo pasajero, corriente, industrial:

te espera esa chispa,  
ese alambre que de pronto se arquea,  
el enchufe de Dios con los muertos,  
el enchufe de tu caricia  
con el cuerpo que no aparece,

y después la Plaza de Chirico negociada  
*por una oscuridad de bolsillo,*  
(1973, 231; las cursivas son mías)

Al igual que Dios, el sujeto depositario del poder terrestre también está inmovilizado, como ocurre en “[el rey]”, donde la grandeza del soberano se reduce a su propio amor (narcisista) y a sus rituales de dominio, entre los que se cuentan asuntos de Estado relativos a su condición de jerarca (firma de edictos) y otros relacionados con su actividad cortesana

(cohabitar con las “mujeres de sus hermanos”). Lo interesante es que el texto incide una vez más en la inmovilidad del sujeto omnímodo presente en otros poemas de José Carlos Becerra (“El pequeño César”, “Batman”), en los que la acumulación del poder es inversamente proporcional a la parálisis del sujeto: en “[el rey]”, la hipertrofia es resultado de su orgullo desaforado, de su carácter despótico, de su falta de autocrítica, de su narcisismo y complacencia por el poder desmedido, pero también del infantilismo (“jura que ama a sus padres a pesar de todo”) y la negligencia con que desempeña su función de rey. La fragmentación y vulnerabilidad del sujeto aparecen representadas en el poema a través del estribillo “duerme”, que confirma la dimensión inocua y la inoperancia del poder desmedido:

explora los candados de su alegría,  
 aspira los tufos de su corona,  
 firma negligente los edictos  
 que sus ministros le presentan,  
 cohabita con las mujeres de sus hermanos,  
 habla conmovido de la posibilidad del amor,  
 del ruido que hace el cuerpo al desflemar su muerte,  
 habla con todos acerca de todo,

duerme, (1973, 234)

Uno de los poemas más significativos es “[aviso de ocasión]”, que parodia la estructura de los anuncios comerciales. Según el texto, los “spots” son portadores de un “Paraíso” de productos capaces de asegurar la felicidad del consumidor. La diversidad de esos productos es variopinta y va de pasta de dientes hasta salsas, aderezos y viajes, lo que sirve a José Carlos Becerra para demostrar fehacientemente, primero, la inundación del mercado con ofertas de vario origen, y

luego, a través de la yuxtaposición de frases, para crear la apariencia de la simultaneidad y del bombardeo de discursos de la televisión, de la radio o del periódico en la conciencia del sujeto consumidor; al mismo tiempo, el texto aprovecha para realizar un apunte irónico sobre la artificialidad de los paraísos ofrecidos por los “spots”:

oportunidades en el Paraíso  
 pasta de dientes  
 salsa de fuego  
 pañitos húmedos  
 [...]
 *Western lo lleva a donde está la diversión*  
 Vietnam o cualquier suburbio negro  
 de Chicago o Los Ángeles (1973, 230)

Además de la mediatización del sujeto vía los “spots”, José Carlos Becerra habrá de retomar el tema de la alteración de la naturaleza ejercida por el afán trascendente del progreso y sus efectos colaterales en el individuo, a saber, la alienación y la secularización de sus creencias. Esto es evidente en “[locomoción]”, donde el progreso aparece materializado ahora en la significativa presencia de la locomotora. El poema se remonta al siglo XIX cuando aparece por vez primera el ferrocarril, lo que traería como consecuencia la aceleración de la Revolución Industrial, el crecimiento de las ciudades, el control de la naturaleza para la obtención de materia prima y la agilización de las comunicaciones. Primero, menciona “el contenido impresionista de los ferrocarriles”, es decir, cierta predilección de la pintura impresionista por capturar en un solo trazo la descomposición del movimiento de los trenes, como sucede en el óleo *Gare de Saint-Lazare* del francés Claude Monet. El texto señala posteriormente que el ferrocarril es el paradigma de la fe desmedida en el pro-



greso que espacialmente se orienta hacia delante y temporalmente al futuro: locomoción. En el poema el ferrocarril, por lo tanto, será la enérgica punta de lanza que promoverá el control de la naturaleza y el proporcional crecimiento e industrialización de las ciudades de la edad moderna y su resulta, la autodestrucción del hombre:

las propiedades latentes de los búfalos,  
fueron conocidas con los ferrocarriles  
que llegaban jadeando a la meta del siglo  
con el olor de las bombas y los cohetes  
en las fauces de las ciudades modernas,  
expertas en el siglo XX (1973, 239)

Sin embargo, la crítica al “desarrollismo industrial” de *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* está acompañada también de cierta fascinación por la ciudad moderna, que sin duda es el mayor y mejor invento del progreso. En “[Londres]”, por ejemplo, José Carlos Becerra muestra a un sujeto asombrado por la diversidad y vitalidad de la urbe, y por los movimientos sociales pacifistas, feministas y de liberación sexual de la época (principios de los 70):

magnífica ciudad, en Carnaby encuentras  
lo que quieras, en Picadilly una farmacia  
permanece abierta toda la noche,  
pasan las italianas con su cabello negro  
y sus ropas de circo,  
deseo de huir, instrumento  
de la tertulia metafísica,  
estos estúpidos hippies por todas partes... (1973, 242)

La velocidad del mundo moderno vuelve a aparecer en “[aportaciones al progreso]”, pero ahora como una serie de reflexiones que ocurren durante la convivencia cotidiana de

dos amantes. Durante el poema se van intercalando frases sobre la multiplicidad de las formas y la transformación de la materia, ciertos fenómenos naturales (la erupción del Vesubio) y referencias explícitas a mercancías industriales (Alka-Seltzer, productos femeninos). Así, las disquisiciones sobre la materia y la naturaleza del amor obtienen su contraparte en las referencias a acontecimientos de la vida cotidiana, de manera que la yuxtaposición de frases coloquiales y filosóficas terminan por crear una suerte de enrarecimiento en el poema, cuya estructura intenta capturar la simultaneidad de una conversación cotidiana entre dos personas. Las “aportaciones al progreso” del título son aquellas minucias que hacen intrascendente y vulgar la vida en la ciudad, pero que sobre todo “corrompen” el poema con comentarios coloquiales, tornándolo fragmentario y pasajero:

o la composición de los amantes quedándose solos  
rodajas de sueño terreno cubierto de arena  
en el primer plano de lo resbaladizo  
¿vas tú primero al baño? ¿me pasas una toalla?  
(1973, 239)

En el mismo tenor está “[convocaciones]”, que también acude a una suerte de “práctica de la simultaneidad” (como intentarían Guillaume Apollinaire y Vicente Huidobro) para dar muestra de la contaminación del poema, pero ahora con fragmentos de un bolero de Armando Manzanero (“Esta tarde vi llover”) y de una canción de los Beatles (“Yesterday”), a los que se yuxtaponen frases de un dicho popular (“gato por liebre”), expresiones coloquiales (“ándale, ándale”) y comentarios de carácter prosaico (“abriendo las esclusas”). La mezcla y el reciclaje de textos y frases del habla común crea de nuevo una disonancia porque la exaltación sentimental



luego en el mar. El resto del poema sugiere que los desechos vuelven en los anzuelos de los pescadores, quienes proveerán después sus mesas con los productos capturados (peces y desechos a un tiempo) formando una “imagen cinagética” circular. La discontinuidad de la materia, esto es, su carácter perecedero, no excluye su reciclaje sino, como dice el texto, confirma esa transformación circular que se convierte en una ley paradójica o, mejor, en una ley de viaje que asegura el regreso de las cosas a su “posición de equilibrio”. El poema concluye con la inserción de un verso de Gustavo Adolfo Bécquer que, recontextualizado en el poema del tabasqueño, refuerza el comentario irónico sobre el reciclaje de la materia orgánica e industrial en las ciudades:

cuando en Roma algo es desechado  
 todas sus moléculas adquieren una velocidad suficiente  
     para salir a tiempo por la Cloaca Máxima  
     a que el Tíber o el mar se las coma  
 mientras tanto en el Ponte Palatino  
     los pescadores aseguran sus anzuelos,  
 de esta imagen cinagética podemos  
     deducir las leyes del viaje  
 la estructura discontinua de la materia no impide el regreso,  
  
     volverán las oscuras golondrinas,  
     volverán a saludar a los muertos en el fondo de  
 nuestros platos,  
     todo regreso es imán  
     de la posición de equilibrio (1973, 246)

Deseo finalizar con un breve comentario a “[el ahogado]”, segunda versión del poema homónimo que concluye *Los muelles* y que he mencionado en el capítulo uno de este trabajo. Como se verá a continuación, “[el ahogado]” es la síntesis del vacío existencial y de la pérdida de la fe en la resurrección del

sujeto moderno. A diferencia de la primera versión del texto incluido en *Los muelles*, donde el cuerpo del ahogado aparecía unido al mar y formando todavía una unidad analógica con el paisaje, en la segunda el sujeto inerte está suspendido entre cielo y agua, sueño y vigilia. Levitación, vuelo y sueño de idealismo místico (Cirlot: 1969, 67), el ahogado va de la forma al estado indeterminado de la protomateria: el mundo como un sueño al que el sujeto es arrojado:

Un gancho de hierro  
y se jala,  
su expansión lo desmiente al subir  
el agua que le chorrea  
lo  
mueve  
de  
los  
hilos  
de su salida al escenario  
(1973, 235)

El poema se articula alrededor de tres motivos: Dios, cuerpo y agua. El primero corresponde a la idea del creador de las formas: el motor inmóvil, el *deus faber* que contempla el vasto teatro del mundo. El segundo corresponde al motivo del ahogado, el cual es presentado como la materia. El agua humedece, mata y ahoga al cuerpo, y lo convierte en arcilla, en pasta sin nombre ni singularidad: un “sucio bulto flotante”. No obstante, el modelador (*deus faber*), como dice Bachelard en *El agua y los sueños*, “está más cerca del sueño vegetante” (1997, 167), es decir, está inutilizado por su propio poder en un charco de aguas muertas, sin corriente. No existe trascendencia, sólo inmovilidad y silencio. Como los dioses abandonados de “La Venta”, el de “[el ahogado]” está ausente, y su ausencia es la muestra

del mundo secularizado y falto de fe en la resurrección de la carne que rodea al sujeto inerte. La conciencia creativa del *deus faber* se torna voluntad fallida: al igual que el ahogado, es una forma sin forma derramada sobre la tierra, una entidad caída y pedestre –un ángel desplumado, diría Becerra en su primer texto sobre el tema. El ahogado ha vuelto al mundo y se ha reintegrado al seno de su creador, pero es limo, imposibilidad: materia incapaz de erguirse. Como el *deus faber*, el bulto es “lo desaparecido”, lo que *existe* sin *ser* en virtud de que *ya está siendo* manipulado por “un gancho de hierro” que literalmente lo mueve al escenario del mundo. Una vez más: el ahogado existe pero no tiene voluntad. O, más bien, tiene la potencia del acto pero éste se encuentra vacío: no significa nada. Primero las aguas del mar y después el gancho de hierro arrastran el cuerpo como símbolo no sólo de la inutilidad del *hacer*, sino también como conciencia de que todo acto es una ficción desmentida por el entorno que de pronto se revela una fatalidad y un teatro. La materia está atrapada por la *nada sustancial* que es continuo devenir y perpetua muerte. Nupcias de la conciencia y la sinrazón, encabalgamiento de la protomateria con la forma: se trata no tanto de la duermevela ni de la disolución totalizante y mimética que se advierte en el primer texto sobre el ahogado como del fracaso de la conciencia creativa, el despeñarse de la “piedra sobre nosotros”.

El ahogado es retirado de las aguas. La voz poética cambia de la tercera persona del singular a la primera del plural: el “nosotros” alude a los espectadores del acto en el que el ahogado se convierte en un títere dirigido al principio por el mar que lo empuja “debajo del muelle” y por el gancho del hierro (la tecnología) después. Lo que se describe es el acto de creación en el que la protomateria es sacada de la *nada sustancial* (el océano) al mundo de las formas (el teatro del mundo);

acto de creación que, además, muestra formas vacías porque tanto el sujeto como el texto se definen inacabados *per se*, es decir, intrascendentes y discontinuos, como se puede apreciar en la segunda etapa de la poesía de José Carlos Becerra aquí analizada. El “nosotros” de “[el ahogado]” somos todos y su “inacabamiento” es también el nuestro: el lector que *somos* es un espectador más en el acto de la creación de seres sin vida ni forma; luego, *es* (somos) también elevado(s) al rango de la ficción. Al leer el poema, el lector *se lee*. ¿Sueño o realidad?





## EPÍLOGO

EN UNA SUGERENTE NOTA aparecida el 20 de agosto de 2000 en *La Jornada Semanal*, Víctor Manuel Mendiola advierte que la obra de José Carlos Becerra es una de las más vivas en la poesía mexicana, pues su presencia se percibe en autores como David Huerta, José Luis Rivas, Coral Bracho y Jorge Esquinca. Pocos poetas, señala el escritor, han sido resucitados de manera “tan apasionada y exacta por otros poetas”, y agrega que la presencia del tabasqueño es más notoria aún que la de Tablada, López Velarde, los Contemporáneos y Octavio Paz. Para Mendiola, la huella de Becerra en la generación de los 70 se encuentra en el gusto “por la imagen que se alarga en forma sinuosa hasta volverse una lejanía o una atmósfera rica, pero vaga”, así como la “preferencia por cierta imprecisión y el ejercicio de una libertad cada vez más difícil”. Ya en una reseña de 1968 Gabriel Zaid advertía que el versículo y “el gusto por los grandes espacios metafóricos” en la obra de Becerra eran un “peligro constante”, para luego concluir que esa era precisamente la fuente de su fuerza y originalidad. Tal vez haya sido en parte la proliferación rizomática del versículo lo que motivó a Roberto Echevarren *et alia* a incluir al tabasqueño en *Medusario* (1996), muestra de poesía neobarroca (o neobarrosa, me corregiría Néstor Perlongher), de la que Becerra sería un distinguido antecedente junto a Lezama Lima y Severo Sarduy –recuérdese con Borges que “cada escritor crea a sus precursores”. Pero posiblemente el tópico señalamiento sobre la fuerza expre-

siva de su obra haya distraído proporcionalmente a la crítica de los “otros” hallazgos del poeta. De ahí que para encontrar los “signos de la búsqueda” del autor sea necesario centrarse también en las ideas detrás del discurso, pues forma y sentido, se sabe, son unidades fatalmente inseparables. Habría que buscar entonces en qué consiste la singularidad de la poesía de Becerra, qué fue lo que dijo (y nos sigue diciendo) que ha hecho de su obra una cala indispensable para entender la lírica mexicana contemporánea.

La obra de José Carlos Becerra es síntesis e inflexión de la suerte de la poesía mexicana posterior a los años 60. Los poetas anteriores a Becerra son la constancia de la modernidad alcanzada por López Velarde y los Contemporáneos: mientras el autor de la *Suave patria* traduce la conciencia crítica como fuga a la provincia pero también en cuanto comprensión de que ese retorno es maléfico, el “grupo sin grupo” asume la modernidad como búsqueda casi axiológica por insertarse en el presente perpetuo y evanescente (hambre de novedad) en el que se gestan los movimientos de vanguardia. Cuando los poetas nacidos en la década de 1910 (Octavio Paz, Efraín Huerta, Alí Chumacero) empiezan a escribir, México es un país que debate su camino al desarrollo: el de la década de los 30 es un México en interrogación y en reacomodo de las capas sociales (casi geológicas) desatadas con la Revolución de 1910. En cambio, y a diferencia de la generación de Paz y de los nacidos en la década de 1920 (Rosario Castellanos, Jaime Sabines, Tomás Segovia), la promoción de José Carlos Becerra asume *su* modernidad no como constancia sino como problema de fondo y forma. Así, el poeta tabasqueño desarrolla su obra no en el país genésico y nativista de las primeras décadas del siglo XX: el México que con asombro descubren Becerra y sus coetáneos

es el del “desarrollo estabilizador” (1940-1970), un país en franca industrialización, con una clase media cada vez más robusta y con la capital como eje de una agitada y vibrante vida artística.

La poesía del autor tabasqueño tipifica esa *contradicción* que es el entorno mexicano: por un lado se trata de un ámbito vital y cosmopolita, embriagado de sí mismo, que luce su (por fin) acceso al banquete de la civilización; pero por otro es también un país de profundos y complejos contrastes, sujeto aún al subdesarrollo, llámese éste razón de Estado o simplemente “cultura de la pobreza”, como lo definió con lucidez el antropólogo norteamericano Oscar Lewis. Y en ese mismo sentido, la poesía de José Carlos Becerra es una *contradicción* a esa modernidad excluyente: una pregunta sin respuesta. Al “desarrollismo”, Becerra responde con el versículo de estirpe bíblica, forma de expresión que es trasunto de ese pasado original y salvífico del que hablan sus primeros poemas y del que no buscará desprenderse hasta *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*. Y a la inversa, al pasado de la infancia (los paraísos naturales) el poeta responde con una cancelación formal y temática definitiva. Utopía: *no hay tal lugar*. De un lado y de otro, las generaciones siguientes han asumido el versículo como vía de expresión no para hablar de regresos imposibles, sino para resaltar de manera fehaciente la ambigüedad en cuanto signo de la inestabilidad del “valiente mundo nuevo” de los años posteriores a la década de 1960, que es el mundo de la cancelación de las utopías, las revoluciones y las revelaciones. ¿No se puede considerar el versículo sinuoso y acéntrico de Becerra la constancia de esa *contra-dicción* que entraña su poesía, es decir, la irónica certeza de la pérdida de la unidad natural frente al entorno prosaico que descentra y fragmenta al sujeto? Si antes el yo

de la poesía de Becerra se desplazaba entre paraísos naturales y artificiales, los poetas posteriores descubren el lenguaje como único paraíso cuya “razón de ser” es la inestabilidad porque es ante todo verbal.

La poesía de José Carlos Becerra abarca las distintas rutas que la poesía mexicana tomó en las tres últimas décadas del siglo XX. Una parte de su lírica representa la búsqueda formal expansiva, sensorial y proliferante que habrán de explorar poetas posteriores como José Luis Rivas y Coral Bracho. En este tipo de poesía prima el regusto por un lenguaje líquido, en continuo desplazamiento, en gran medida acéntrico por carecer de referentes fijos y tendido en el vacío. Se trata de una poesía que se asume como crítica del lenguaje pero también como lenguaje crítico: una *crisis*. ¿De qué? De las utopías en cuanto grandes narrativas, como advierte François Lyotard. El grado cero de esa propuesta será la obra de un poeta contemporáneo de Becerra y prácticamente desconocido al menos hasta la aparición en 1966 de ese espléndido monumento al estatismo que es *Poesía en movimiento*: Gerardo Deniz. José Carlos Becerra comparte con Deniz más de lo que se cree. Y si no, véanse *Fiestas de invierno* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* del tabasqueño, libros donde el arsenal de la filosofía y de las ciencias irrumpe para desbordar la visión geometrizarante de lo bello, y donde lo irregular es síntoma de lo imprevisto, de lo inarmónico. A semejanza de lo que ocurre en los dos últimos libros de Becerra, en la poesía de Gerardo Deniz la proliferación y el despliegue de cultismos y tecnicismos de diversa procedencia se da a partir del repliegue: la desarticulación de lo articulado, la descomposición de lo dicho. No de otra manera se puede entender *Amor y oxidante* (1991) de Deniz, volumen que desde el título (y desde la autoría con el juego entre homónimos) se propone como una respuesta lúdica e irreverente al conocido

libro del pensador suizo Denis de Rougemont. Tanto en Becerra como en Deniz la proliferación es, como dijera Eduardo Milán, una “fachada”, una “incredulidad” y, añadido, una suerte de “razón hipercrítica” tendida en el vacío: una tensión de los límites, como atestiguaron Luis de Góngora para el barroco y Rubén Darío para el modernismo. O más bien, no de los límites, sino de su ausencia: suerte de *finis terrae* textual ante el cual sólo resta el desborde –atracción fatal y sagrada– pero no el regreso.

Otra parte de la poesía de José Carlos Becerra se acerca más a la “experiencia de la fragmentación” de los movimientos neovanguardistas de la década de 1960. No es gratuito que, al leer los poemas últimos de Becerra, fuera este filón el que más hondo impacto causara en Octavio Paz, poeta a su vez heredero de las vanguardias. Pero lo que José Carlos Becerra alcanzó a vislumbrar y que también vieron con talante crítico sus contemporáneos (pienso sobre todo en José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid y Eduardo Lizalde) fue la disgregación del texto como forma cerrada y fija. Para Becerra el poema es algo fugitivo y alienable en la medida en que se deja atravesar por distintos registros discursivos (música, cine, cómic). Y en esa medida, la poesía del tabasqueño es una vez más una *contra-dicción* a la poesía mexicana que la precede: al asumir sin ambages la condición de su levedad así como la crítica a cierta metafísica vertical y omnimoda, la poesía de Becerra, Pacheco, Zaid y Lizalde deja atrás la bizantina distinción en torno a las tendencias cultista (Gorostiza, Paz, García Terrés) y coloquialista (los poetas de las “pinches piedras”, diría Sábines) prevalecientes en la lírica del país. En otras palabras, en la obra del tabasqueño se pueden apreciar los afanes estéticos de sus contemporáneos, pero también es justo decir que en ningún otro

escritor mexicano de su generación se puede ver mejor la poesía que estaba por venir en México y en América Latina entre 1970 y 1980.

Si bien es cierto que *Relación de los hechos* y *Oscura palabra y otros poemas* son los únicos libros que José Carlos Becerra envió personalmente para su publicación, también lo es que *La Venta*, *Fiestas de invierno* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* no son conjuntos incompletos ni balbucientes en el sentido en que lo ha señalado la crítica desde Octavio Paz hasta José Joaquín Blanco, quienes ven en esos volúmenes la muestra contante y sonante de una obra truncada por el destino. La lírica de Becerra puede leerse al revés, es decir, como un proceso lento y firme de desintegración que apunta justamente a la fragmentación y a lo inacabado: de la postura adánica y edénica del poeta en sus primeros poemas, a la conciencia del edén subvertido; o en otras palabras, la conciencia crítica de la escisión o caída (casi) teológica (ironía) que el mismo Octavio Paz menciona en *Los hijos del limo* como rasgo del poeta moderno desde los románticos y, particularmente, desde Baudelaire. De ser así ¿por qué no ver en el “inacabamiento” parte de la grandeza de su obra última? ¿por qué no mejor decir que en ese puñado de poemas la apuesta del tabasqueño es demostrar en forma y fondo el estado finito, imperfecto y desencantado de una modernidad de fuste torcido, según advirtieron Isaiah Berlin y el pensamiento postmoderno con Vattimo y Lyotard? ¿por qué no ver en la “descomposición” los “signos” de una *crisis* en sentido lato, esto es, de una *crítica* no sólo a la modernidad, sino también a cierta manera de hacer poesía? Al apuntar con mirada irónica y con asombro los lastres y esplendores de la era moderna, el poeta alcanzó a vislumbrar para la poesía mexicana una nueva sentimentalidad fundada más en la fusión entre lo culto y lo

coloquial, entre lo sublime y lo transitorio, entre la constatación del paso del tiempo y la celebración de los cómics, el arte urbano del graffiti y los laberintos psicológicos del mejor cine negro. No en vano al referirse en su reseña de 1968 a la *opera prima* de Becerra el sagaz Gabriel Zaid señalaba que los poetas que evolucionan son “los que tienen sentido crítico, y para observarlo no hay que esperar a ver si escriben ensayos: basta leer sus versos”. Zaid leyó en *Relación de los hechos* los prolegómenos de una *crisis*, de esa necesaria toma de pulso capaz de significar el avance de todo gran poeta. Con esa idea en mente, Becerra compuso una verdadera *visión* poética que sigue siendo fielmente frecuentada y considerada parte indiscutible de la entelequia que es el canon de la literatura mexicana, al tiempo que los “signos de su búsqueda” han demostrado ser pródigos en sucesores, pues toda verdadera obra no concluye con su impresión ni con su lectura, sino que se prolonga en el acto creativo.

Es verdad: sin José Carlos Becerra acaso no se podrían entender *El pobrecito señor X* (1976) de Ricardo Castillo, *Peces de piel fugaz* (1977) de Coral Bracho, *Incurable* (1987) de David Huerta o, más recientemente, *Kubla Khan* (2005) de Julián Herbert. Quizá por ello la poesía de José Carlos Becerra deba considerarse en lo sucesivo más en función del diálogo que las generaciones posteriores han mantenido con ella, conversación que trasciende décadas y que revela una obra múltiple, generosa y abierta a nuevas lecturas.





## BIBLIOGRAFÍA

### Primaria

#### *Creación*

- Becerra, José Carlos. *Oscura palabra*. México, Mester, 1965.
- “Oscura palabra” en *Poesía joven de México*. México, Siglo XXI, 1967.
- *Relación de los hechos*. México, Era, 1967.
- “El espejo de piedra” en *La Cultura en México* 351 (1968), VII.
- “Oscura palabra y otros poemas” en *Poesía joven de México*. 2a. Ed. México, Siglo XXI, 1969.
- “China Tarumba”, “Los Hospitales de Guanajuato” y “Oda a la China desde Temuco” en *El Gallo Ilustrado*, 14 Junio 1970, Ed. Nac., 3.
- *El otoño recorre las islas*. México, Era, 1973.
- *Breve antología*. Selecc. y carta dedicatoria de Hugo Gutiérrez Vega. México, UNAM, 1978.
- *Relación de los hechos*. México, Gobierno del Estado de Tabasco, 1979.
- *El otoño recorre las islas*. 2a. Ed. México, Era, 1981.
- *La Venta*. Prólogo de Carlos Pellicer. México, Práctica de Vuelo, 1981.
- *El otoño recorre las islas*. México, Lecturas Mexicanas, 1985.
- ¿A dónde vas Juan Manuel? en *Novedades en la Cultura* (Tabasco), 19 Mayo 1991, Ed. Nac., 7-8.

- \_\_\_\_\_ “Otra vez al mismo camino”, “Llámame por teléfono” y “Voluntad de la noche” en *La Jornada Semanal*, 2 Julio 1995, Ed. Nac., 7.
- \_\_\_\_\_ “Boca en el mundo” en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 32.
- \_\_\_\_\_ “El nombre de una joven” y “Boca en el mundo” en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 31-32.
- \_\_\_\_\_ “La espera” en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 28-31.

### *Ensayo*

- \_\_\_\_\_ “La hermosa lección” en *La Cultura en México* 340 (1968), XIV.
- \_\_\_\_\_ Prólogo. “Fotografía junto a un tulipán” *Andrés Calcáneo Díaz* de Andrés Calcáneo. México, Imprenta Madero, 1970.
- \_\_\_\_\_ “Arquitectura moderna” en *Novedades en la Cultura* (Tabasco), 21 Mayo 1989, Ed. Nac., 7-8.
- \_\_\_\_\_ “Crónica de viaje” en *Novedades en la Cultura* (Tabasco), 27 Mayo 1990, Ed. Nac., 7-8.
- \_\_\_\_\_ “Hombres-máquinas” en *Novedades en la Cultura* (Tabasco), 19 Mayo 1991, Ed. Nac., 8.
- \_\_\_\_\_ “Crónica de toros” en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 26-27.

### *Entrevista*

- \_\_\_\_\_ “Hombre infestado por los sueños”. Por Alberto Hoyos en *El Heraldo Cultural*, 21 Mayo 1967, Ed. Nac., 16.
- \_\_\_\_\_ “Antes de embarcar a Grecia”. Por Luis Terán en *El Gallo Ilustrado*, 14 Junio 1970, Ed. Nac., 1.
- \_\_\_\_\_ “José Carlos Becerra: una poética”. Por Berta Díaz en *La Jornada Semanal*, 2 Julio 1995, Ed. Nac., 8-9.

*Cartas*

- \_\_\_\_\_ “A José Emilio Pacheco”. 6 Diciembre 1969 en *La Jornada Semanal*, 2 Julio 1995, Ed. Nac., 9.
- \_\_\_\_\_ “A María Cristina Ocaña” 27 Mayo 1970 en *La Jornada Semanal*, 2 Julio 1995, Ed. Nac., 9.

## Secundaria

*Crítica*

- Acosta, Marco Antonio. “Una entrevista desconocida a Carlos Pellicer” en *Revista Mexicana de Cultura*, 12 Marzo 1978, Ed. Nac., 5.
- \_\_\_\_\_ “José Carlos Becerra: poeta de luz y eternidad” en *Diorama de la Cultura* 28 Mayo 1978, Ed. Nac., 5.
- Anónimo. “Poesía en Chapultepec” en *El Nacional*, 13 Noviembre 1967, Ed. Nac., 7.
- \_\_\_\_\_ “Estrujó al mundo cultural de México la trágica muerte del poeta José Carlos Becerra” en *Excélsior*, 30 Mayo 1970, Ed. Nac., 23A.
- \_\_\_\_\_ “En memoria de José Carlos Becerra” en *Diorama de la Cultura*, 31 Mayo 1970, Ed. Nac., 9.
- \_\_\_\_\_ “Negligencia del Consulado de México en Nápoles ante el caso de José Carlos Becerra” en *Excélsior*, 2 Junio 1970, Ed. Nac., 14C.
- \_\_\_\_\_ “Tras de un homenaje del Instituto Juárez, los restos de José Carlos Becerra serán sepultados hoy en Tabasco” en *Excélsior*, 6 Junio 1970, Ed. Nac., 24A.
- Arnaiz y Freg, Arturo. “Regreso de un joven poeta” en *Excélsior*, 12 Junio 1970, Ed. Nac., 7A.
- Aub, Max. “En memoria de José Carlos Becerra” en *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.

- Aura, Alejandro. "En memoria de José Carlos Becerra" en *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- Avilés Fabila, René. "En memoria de José Carlos Becerra" en *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- Bañuelos, Juan. "En memoria de José Carlos Becerra" en *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- Barnet, Miguel. "José Carlos Becerra" en *Trópico de voces. Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer. Memoria 1991*. Ed. Samuel Gordon. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Jornadas Internacionales, 1992. 257-65.
- Beltrán, José Eduardo. "Voy a extrañar todo" en *Crónica Dominical*, 4 Junio 2000, Ed. Nac., 14-15.
- Blanco, José Joaquín. "Como un árbol ganado por el viento" en *La Cultura en México* 617 (1973), II-V.
- Cabrera Jasso, Ciprián. "Becerra y Sabines, poesía de los sentidos" en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 23-25.
- Camacho, José Luis. "Sobre la interpretación poética" en *El Heraldo Cultural*, 29 Diciembre 1975, Ed. Nac., 8.
- Campo, Xorge del. "Una voz: larga, sonora" en *Trópico de voces. Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer. Memoria 1991*. Ed. Samuel Gordon. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Jornadas Internacionales, 1992, 267-280.
- Canudas Sandoval, Enrique. "Una lanza por la vida" en *Expresión* 1 (1984), 3-4.
- Castellanos, Rosario. "Los jóvenes poetas mexicanos" en *El Gallo Ilustrado*, 2 Junio 1968, Ed. Nac., 2 y 3.
- Cervantes, Francisco. "Apuntes para los paralelismos y distanciamientos de José Carlos Becerra" en *Expresión* 1 (1984), 17-18.
- Cervantes, Raúl. "José Carlos Becerra: la premonición de la muerte en algunos de sus poemas". *Trópico de voces. Terceras*

- Jornadas Internacionales Carlos Pellicer. Memoria 1991*. Ed. Samuel Gordon. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Jornadas Internacionales, 1992, 281-94.
- Charry Lara, Fernando. "Poemas de José Carlos Becerra". *La Cultura en México* 378, (1969), XIV.
- Ciper, Gerardo. "Del otoño y otras estaciones" en *El Heraldillo Cultural*, 14 Abril 1974, Ed. Nac., 8.
- Cross, Elsa. "En memoria de José Carlos Becerra". *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- . "Una estela para José Carlos" en *La Jornada Semanal*, 21 Enero 2001, Ed. Nac., 5.
- Curiel, Fernando. "José Carlos Becerra: la vida propone lo que la muerte dispone" en *La Onda* 28 (1973), 3.
- Dallal, Alberto. "En memoria de José Carlos Becerra" en *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- Dauster, Frank. "Poetas mexicanos nacidos en las décadas de 1920, 1930 y 1940" en *Revista Iberoamericana* 55.148-49 (1989), 1161-1175.
- Domingo Argüelles, Juan. "Fotografía de José Carlos Becerra" en *El Gallo Ilustrado*, 15 Febrero 1981, Ed. Nac., 10.
- Fernández, Guillermo. "Capacidad para la pasión" en *La Cultura en México* 436 (1970), VI.
- Flores, Miguel Ángel. "Memento mori" en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 14-16.
- Fons, Jorge. "No necesitas defensor" en *La Cultura en México* 436 (1970), VI.
- Fraire, Isabel. "Algo nuestro se ha muerto" en *La Cultura en México* 436 (1970), V.
- . "José Carlos Becerra" en *unomásuno*, 4 Abril 1998, Ed. Nac., 16.
- Franco, Jean. "Becerra en Londres". Trad. José Emilio Pacheco en *El Gallo Ilustrado*, 14 Junio 1970, Ed. Nac., 1.

- Godoy, Iliana. "El discurso poético en José Carlos Becerra" en *Trópico de voces. Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer. Memoria 1991*. Ed. Samuel Gordon. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Jornadas Internacionales, 1992, 295-310.
- González, Otto Raúl. "En memoria de José Carlos Becerra" en *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- González Pagés, Andrés. "José Carlos Becerra: rey Midas de la poesía" en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 20-22.
- González Rojo, Enrique. "La *Relación de los hechos* de José Carlos Becerra" en *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público* 442 (1970), 22.
- Gutiérrez Vega, Hugo. "Londres en los sesenta... Joplin y José Carlos Becerra" en *La Jornada Semanal*, 10 Enero 1999, 8.
- . "Esbozos para un retrato de José Carlos Becerra (I)" en *La Jornada Semanal*, 25 Junio 2000, Ed. Nac., 8.
- . "Esbozos para un retrato de José Carlos Becerra (II)" en *La Jornada Semanal*, 2 Julio 2000, Ed. Nac., 8.
- Homero, José. "El neobarroco en la poesía mexicana" en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 5 (1997), 7-23.
- Hoyos, Alberto. "*Relación de los hechos*, de José Carlos Becerra" en *Revista de Bellas Artes* 14 (1967), 86-88.
- Jiménez, Arturo. "La poesía de Becerra alcanzó la sinceridad sin medida" en *La Jornada*, 29 Mayo 2000, Ed. Nac., 3A.
- Jiménez, José Olivio. "Crónica de poesía: Adoum y Becerra" en *Plural* 34 (1974), 15-21.
- . "José Carlos Becerra: *El otoño recorre las islas*" en *Lugar de encuentro*. Eds. Norma Klahn y Jesse Fernández. México, Katún, 1987, 157-165.
- Jiménez Gutiérrez, Gustavo. "José Carlos Becerra: entre dos vertientes de la poesía mexicana" en *Literatura Mexicana* 7.1 (1996), 129-141.

- Labastida, Jaime. "La poesía mexicana (1965-1976)" en *Revista de la Universidad de México* 30.12 (1976), 2-9.
- Leiva, Raúl. "Poesía 1966" en *México en la Cultura*, 31 Diciembre 1966, Ed. Nac., 6.
- \_\_\_\_\_ "Nuevas voces poéticas". *México en la Cultura*, 11 Febrero 1968, Ed. Nac., 3.
- Licona, Sandra. "La mañana debe seguir gris: se cumplen 30 años de la muerte de José Carlos Becerra" en *La Crónica de Hoy*, 28 Mayo 2000, <<http://www.webcom.com.mx/cronica/2000/may/28/cul01.html>>
- López, Juan de Jesús. "El otoño es un nombre: José Carlos Becerra" en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2002, 102-116.
- Martí, Agustín F. "Libros en México" en *Revista Mexicana de Cultura*, 17 Marzo 1974, Ed. Nac., 6.
- Mendiola, Víctor Manuel. "José Carlos Becerra". *La Jornada Semanal*, 20 Agosto 2000, Ed. Nac., 12.
- \_\_\_\_\_ "El poeta armado y la poesía desarmada" en *Equis*, núm. 32, 2000, 5-8.
- Melo, Juan Vicente. "Carta imposible a José Carlos Becerra" en *Casa del Tiempo* 14-51 (1996), 18-19.
- Mendoza, María Luisa. "La O por lo redondo" en *El Día*, 14 Noviembre 1967, Ed. Nac., 2.
- \_\_\_\_\_ "Opiniones" en *La Cultura en México* 436 (1970), VIII.
- \_\_\_\_\_ "Fin del juego" en *El Gallo Ilustrado*, 14 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- \_\_\_\_\_ "El hielo roto" en *Plural* 120 (1981), 45.
- Monsiváis, Carlos. "Sobre *Relación de los hechos*" en *La Cultura en México* 436 (1970), VII.
- Montes de Oca, Marco Antonio. "La nueva poesía mexicana" en *El Día*, 15 Diciembre 1967, Ed. Nac., 9.

- Morales, Dionicio. "José Carlos Becerra: *Oscura palabra*" en *Conjurios y divagaciones*. México, UNAM, 2000, 103-08.
- Muñoz Ortiz, Humberto. "Homenaje a José Carlos Becerra" en *Novedades en la Cultura* (Tabasco) 19 Mayo 1991, Ed. Nac., 2.
- Nandino, Elías. "Balance de la poesía en 1967" en *El Gallo Ilustrado*, 17 Diciembre 1967, Ed. Nac., 2.
- Navarro, Miguel. "El espacio, un acontecimiento íntimo" en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. México, Tierra Adentro, 2002, 102-116.
- Ocampo, Aurora. "Becerra, José Carlos" en *Diccionario de Escritores Mexicanos*. Vol. 1. México, UNAM, 1988.
- Ojeda, Jorge Arturo. "Relación de los hechos" en *Ovaciones*, 15 Octubre 1967, Ed. Nac., 4.
- Ostrosky, Jennie. "Pellicer y Becerra: diálogo vivo de bocas muertas" en *Excélsior* (Secc. Cult.), 27 Febrero 1981, Ed. Nac., 1.
- Pacheco, José Emilio. "Conversación interrumpida" en *La Cultura en México* 436 (1970), V.
- . "Prosa en recuerdo de José Carlos Becerra" en *Proceso* 185 (1980), 50-51.
- Páramo, Roberto. "En memoria de José Carlos Becerra" en *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- Paz, Héctor de. "José Carlos Becerra: el frágil cuerpo de la inmortalidad" en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002, 91-101.
- Paz, Octavio. Prólogo. *El otoño recorre las islas* de José Carlos Becerra. México, Era, 1973.
- Pellicer, Carlos. "Un instante con José Carlos Becerra" en *La Cultura en México* 436 (1970), II.
- Peña, Ernesto. "José Carlos Becerra" en *El Sol de México en la Cultura*, 4 Abril 1976, Ed. Nac., 14-15.



- Pereyra, Angelina. "En recuerdo de José Carlos Becerra" en *El Gallo Ilustrado*, 14 Junio 1970, Ed. Nac., 3.
- Pérez, Alberto Julián. "La poesía neo-vanguardista de José Carlos Becerra" en *Trópico de voces. Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer. Memoria 1991*. Ed. Samuel Gordon. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Jornadas Internacionales, 1992, 241-55.
- Ponce, Roberto. "A 20 años de su muerte, José Carlos Becerra" en *Proceso* 708 (1990), 48-49.
- Redondo, Víctor y Horacio Zabaljáuregui. "José Carlos Becerra: descubrimiento reservado a la pasión" en *El Semanario Cultural*, 16 Enero 1983, Ed. Nac., 1 y 3.
- Ríos, Edmundo de los. "En memoria de José Carlos Becerra" en *Revista Mexicana de Cultura*, 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- Robles, Luis. "Transmitir el fuego (Las eras imaginarias de José Carlos Becerra)" en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002, 31-64.
- Rodríguez, Carlos. "La flama de la lluvia. La relación de José Carlos Becerra y la historia" en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2002, 61-68.
- Romero, Armando. "Memoria de las estaciones: José Carlos Becerra" en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 8 (1998), 103-106.
- Ruiz Abreu, Álvaro. "José Carlos Becerra: un regreso". en *Nexos* 17.199 (1994), 9-14.
- \_\_\_\_\_ "La ebriedad de la luz" en *La Jornada Semanal*, 2 Julio 1995, Ed. Nac., 6.
- \_\_\_\_\_ *La ceiba en llamas*. México, Cal y Arena, 1996.

- \_\_\_\_\_ “José Carlos Becerra: el poeta reencarnado” en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 10.
- \_\_\_\_\_ “Encenderé la lámpara de los sueños” en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 11-13.
- \_\_\_\_\_ “La poesía de José Carlos Becerra” en *Etcétera*, 1 Junio 2000, <<http://www.etcetera.com.mx/2000/383/ara383.html>>
- Ruiz, Jaime. “Una nueva acometida de la soledad. Para una lectura de José Carlos Becerra desde Carlos Pellicer y Xavier Villaurrutia” en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. México, Tierra Adentro, 2002, 80-90.
- Ruiz Magdónel, Miguel Ángel. “Presentación” en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. México, Tierra Adentro, 2002, 7-10.
- Shelley, Jaime Augusto. “Poetas” en *El Gallo Ilustrado*, 4 Abril 1971, Ed. Nac., 2-11.
- Solís Castillo, Álvaro. “Poetizar la pregunta: oficio de poeta. ‘El preguntar de José Carlos Becerra’” en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. México, Tierra Adentro, 2002, 47-60.
- Téllez, Daniel. “La escritura de José Carlos Becerra. Materia verbal de un extenso poema” en *José Carlos Becerra: los signos de la búsqueda*. Ed. Miguel Ángel Ruiz Magdónel. México, Tierra Adentro, 2002, 11-13.
- Torre, Gerardo de la. “En memoria de José Carlos Becerra” en *Revista Mexicana de Cultura* 21 Junio 1970, Ed. Nac., 2.
- Torres, Juan Manuel. “Nadie está a salvo” en *La Cultura en México* 436 (1970), VI.
- Vallarino, Roberto. “José Carlos Becerra y la obra inconclusa I” en *unomásuno*, 21 Mayo 1980, Ed. Nac., 16.
- \_\_\_\_\_ “José Carlos Becerra: una vocación auténtica II” en *unomásuno*, 22 Mayo 1980, Ed. Nac., 18.

- \_\_\_\_\_ “José Carlos Becerra: una poética esencial III” en *unomásuno*, 23 Mayo 1980, Ed. Nac., 20.
- Valle, Mario del. “En memoria de José Carlos. El poeta que quería ser todo: pintor, cuentista, arquitecto, torero, combatiente político, actor...” en *Excélsior*, 29 Mayo 1983, Ed. Nac., 1.
- Verduchi, Enzia. “Bitácora de ciertas islas” en *Casa del Tiempo* 14.51 (1996), 17-19.
- Villalobos, José Pablo. “Palabra y nombramiento en la poesía de José Carlos Becerra (poeta neobarroco)” en *Hispanic Journal*, 20.2 (1999), 363-73.
- Villela, Víctor. “Poesía joven” en *Punto de Partida* 11 (1968), 61-64.
- \_\_\_\_\_ “José Carlos Becerra (1937-1970). *In memoriam*” en *El Heraldo Cultural*, 5 Julio 1970, Ed. Nac., 74-75.
- \_\_\_\_\_ “Informes estrictamente subjetivos. Breviario informativo comentado” en *El Heraldo Cultural*, 27 Diciembre 1970, Ed. Nac., 7.
- \_\_\_\_\_ “La decepción por la cultura en la poesía de José Carlos Becerra” en *El Heraldo de México Cultural*, 18 Abril 1971, Ed. Nac., 5-8.
- Wong, Óscar. “Los símbolos en José Carlos Becerra” en *Eso que llamamos poesía*. Toluca, Casa de la Cultura, 1974, 36-39.
- Xirau, Ramón. “Poetas recientes de México” en *Mundo Nuevo* 30 (1968), 67-78.
- Zaid, Gabriel. “Panorama 1967. Poesía” en *La Cultura en México* 436 (1968), IV-VII.
- Zapata, Miguel Ángel. “El cuerpo y la ciudad en la poesía de José Carlos Becerra” en *Amor y erotismo en la literatura*. Ed. Margarito Cuéllar *et al.* Monterrey, Consejo Nacional para la Cultura de Nuevo León, 2000, 53-59.

Zea, Alejandra. "Betania". *La Cabra*, 6 Marzo 1979, Ed. Nac., 12.

*Otras obras*

Adorno, Theodor. *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Ed. e introd. J. M. Bernstein. London, Routledge, 1991.

Aridjis, Homero *et al.* *Poesía en movimiento*. Pról. de Octavio Paz. México, Siglo XXI, 1966.

Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andújar. Barcelona, Gedisa, 1998.

Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. México, FCE, 1997.

——— *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México, FCE, 2001.

Barthes, Roland. *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1986.

——— "Semiotics and the Urban" en *The City and the Sign*. Ed. e introd. M. Gottdiener y Alexandros Ph. Lagopoulos. Nueva York, Columbia Univ. P, 1986, 87-98.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Trad. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México, Tusquets, 1997.

Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. Trad. Mario Monteforte Toledo. México, FCE, 1996.

Bell, Daniel. "The Post-industrial Society. The Evolution of an Idea" en *Survey* 78-79 (1971), 102-68.

Benjamín, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 2001.

Berman, Marshall. *Aventuras marxistas*. Madrid, Siglo XXI, 2002.

Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978.

——— *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México, Cal y Arena, 1996.

- Blasetti, Alessandro (dir). *The Iron Crown* [*La corona di ferro*]. Guión de Corrado Pavolini, Giuseppe Zucca, Guglielmo Zorzi, Renato Castellani y Alessandro Blasetti. Actuaciones de Elisa Cegani, Gino Cervi, Luisa Ferida, Massimo Girotti y Osvaldo Valenti. 1941. Videocasete. Facets Multimedia, 2003.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Nueva York, Oxford Univ. P, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética, 1923-1967*. Buenos Aires, Emecé, 1967.
- Cascardi, Anthony J. *The Subject of Modernity*. Nueva York, Cambridge Univ. P, 2000.
- Chaplin, Charles, dir. *The Gold Rush*. Guión de Charles Chaplin. Actuaciones de Charles Chaplin, Georgia Hale, Tom Murray y Mack Swain. 1925. DVD. MK2, 2003.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1969.
- Colmeiro, José F. *La novela policiaca española*. Barcelona, Anthropos, 1994.
- Coma, Javier. *Los cómics. Un arte del siglo XX*. Madrid, Guadarrama, 1978.
- Corbain, Alain. *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1785-1840)*. Trad. Danielle Lacascade. Madrid, Mondadori, 1993.
- Cows, Ann Mary, ed. *City Images*. Nueva York, Gordon and Breach, 1991.
- Curtiz, Michael, dir. *Casablanca*. Guión de Julius J. y Philip G. Epstein, y Howard Koch. Actuaciones de Ingrid Bergman, Humphrey Bogart y Paul Henreid. 1943. DVD. Turner, 1999.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Trad. José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Barcelona, Paidós, 1989.

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. México, Coyoacán, 1994.
- Diez Canedo, Enrique y Fernando Fortún, eds. *La poesía francesa moderna*. Madrid, Renacimiento, 1913.
- Dorfles, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona, Lumen, 1969.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets, 2001.
- Echeverría, Julio. “Las rupturas postmodernas y la temática de la identidad”. *Debates sobre modernidad y postmodernidad*. Ed. Julio Echeverría. Quito: Nariz del Diablo, 1991, 175-87.
- Eliade, Mircea. *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return*. Trad. Williard R. Trask. Nueva York, Harper and Row, 1959.
- . *Tratado de historia de las religiones*. México, Era, 1995.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. 2 vols. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Foucault, Michele. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI, 1996.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Traducción Joan Petit. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- García, Eduardo. “Ironía Romántica y Posmodernismo: apuntes para una poética del límite” en *Web Oficial del Poeta Eduardo García*, 2 mayo 2009. <[http://www.eduardogarcia.eu/index\\_archivos/Page435.htm](http://www.eduardogarcia.eu/index_archivos/Page435.htm)>
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, CONACULTA / Grijalbo, 1990.
- Gelfant, Blanche H. *The American City Novel*. Norman, Univ. of Oklahoma P., 1970.

- Giardinelli, Mempo. *El género negro. Ensayos sobre literatura policial*. México, UAM, 1996.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. Trad. José Gaos. México, FCE, 2002.
- Hintherhäuser, Hans. *Fin de siglo: figuras y mitos*. Trad. María Teresa Martínez. Madrid, Taurus, 1999.
- Huston, John, dir. *The Maltese Falcon*. Guión de John Huston. Actuaciones de Mary Astor, Humphrey Bogart y Peter Lorre. 1941. DVD. Turner, 2000.
- Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Trad. Mariela Sánchez Urdaneta. Caracas, Monte Ávila, 1991.
- Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Nueva York, Routledge, 1991.
- Lang, Fritz, dir. *The Woman in the Window*. Guión de Nunnally Johnson. Actuaciones de Joan Bennett y Edward G. Robinson. 1944. DVD. MGM, 2007.
- Lehan, Richard. *The City in Literature*. Los Ángeles, Univ. of California P., 1998.
- LeRoy, Mervin, dir. *Little Caesar*. Guión de Francis Edwards Faragoh. Actuaciones de Douglas Fairbanks y Edward G. Robinson. 1930. Videocasete. MGM/ UA Home Video, 1991.
- Lezama Lima, José. *Muerte de Narciso. Antología poética*. Pról. de David Huerta. Madrid, Alianza/ Era, 1988.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid, Altaya, 1999.
- Lukács, Georg. *The Theory of the Novel*. Trad. Anna Bostock. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology P., 1971.
- Melzer, Sara E. *Discourses of the Fall. A Study of Pascal's Pensées*. Berkeley, Univ. of California P., 1986.
- Milán, Eduardo. *Resistir: insistencias sobre el presente poético*. México, FCE, 2004.

- \_\_\_\_\_ “Sobre la poesía de José Carlos Becerra”. *Sobre la capacidad de dar sombra de ciertos signos como un sauce*. México: Fundación del Centro Histórico/ Casa Vecina/ Mantarraya / CONACULTA, 2007, 81-94.
- Molina, Silvia. *La mañana debe seguir gris*. México, Joaquín Mortiz, 1977.
- Monmany, Mercedes. “La nostalgia. Historia y asedio de un sentimiento” en *Biblioteca de México* 14 (1993), 22-27.
- Mumford, Lewis. *The City in History. Its Origins, its Transformations, and its Prospects*. Nueva York, Brace & World, 1961.
- Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. Traducción Joaquín Gutiérrez Heras. México, FCE, 1987.
- Nerval, Gérard. *Versiones y diversiones*. Traducción Octavio Paz. México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Nietzsche, Friederich. *La muerte de Dios*. Pról. de Paulina Rivero Weber; trads. de Adriana Yáñez, María Antonia González-Valerio y Peter Storandt Diller, México, UNAM, 2004.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México, FCE, 1970.
- \_\_\_\_\_ *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1998 (a).
- \_\_\_\_\_ *La llama doble*. México, Seix Barral, 1998 (b).
- Pellicer, Carlos. *Obras. Poesía*. México, FCE, 1981.
- Perloff, Marjorie. *Wittgenstein's ladder: poetic language and the strangeness of the ordinary*. Chicago, Univ. of Chicago P., 1996.
- Pike, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. New Jersey, Princeton Univ. P., 1981.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Traducción Juan José Domenchina. México, FCE, 2002.
- Renoir, Jean, dir. *The Rules of the Game [La règle du jeu]*.



- Guión de Jean Renoir. Actuaciones de Marcel Dalio, Nora Grégor, Jean Renoir y Roland Toutain. 1939. DVD. Criterion Collection, 2004.
- Rousseau, Jean-Jacques. *El contrato social*. Pról. Antonio Rodríguez Huéscar. Trad. Consuelo Berges. Madrid, Aguilar, 1970.
- Santa Biblia*. Vers. Casiodoro de Reina. Nashville, Broadman & Holman, 1990.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América: la cuestión del otro*. México, Siglo XXI, 1987.
- Valente, José Ángel. "Luis Cernuda y la poesía de la meditación" en *Homenaje a Luis Cernuda*. Ed. e introd. Jacobo Muñoz, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- Vattimo, Gianni. "Postmodernidad: ¿una sociedad transparente?" en *Debates sobre modernidad y postmodernidad*. Ed. Julio Echeverría. Quito, Nariz del Diablo, 1991, 147-57.
- Ventós, Rubert de. *De la modernidad*. Barcelona, Península, 1980.
- Villoro, Luis. *El pensamiento moderno*. México, El Colegio Nacional/ FCE, 1998.
- Weber, Max. *From Max Weber: Essays in Sociology*. Trad. y ed. H.H. Gerth y C. Wright Mills. New York: Oxford Univ.P., 1946.
- Williams, Raymond. *Keywords*. Nueva York: Oxford Univ.P., 1985.
- Wirth-Nesher, Hana. *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge, Cambridge Univ. P., 1996.
- Zaid, Gabriel. "Poesía". *La Cultura en México* 307 (1968), IV-VII.
- . *Cómo leer en bicicleta*. México, Joaquín Mortiz, 1975.



## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1: <i>De la plenitud al dolor por el retorno</i>	15
1. Plenitud y Consagración	17
2. <i>In limine</i> : pérdida de la unidad natural	31
3. Materia memorada, materia memorable: apariciones y (des)encuentros	47
CAPÍTULO 2: <i>La (anti)épica de la modernidad: ciudad, cine y cómic en la poesía de José Carlos Becerra</i>	71
1. “Las reglas del juego” y “Ragtime” o los fundamentos del poder (civil)	75
2. <i>La venta</i> o la mitología de la fragmentación	94
3. Clausura y apertura de la aventura poética: “Fiestas de invierno” y “Cómo retrasar la aparición de las hormigas”	112
EPÍLOGO	137
BIBLIOGRAFÍA	145

*Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*, de Ignacio Ruiz-Pérez, se terminó de imprimir y de encuadernar en la ciudad de Toluca, México, en los talleres de Reyes y Dávila, S.A. de C.V. en el mes de noviembre de 2009. En su composición se utilizaron tipos de la familia New Baskerville. El papel de los interiores es cultural de 90 g y el del forro, cartulina sulfatada de 14 pts. El tiro consta de mil ejemplares. Cuidado de la edición: Nilda Damaris Becerril Pérez y Mercedes López Sandoval. Diseño Gráfico: Jessica Ocaña Murguía y Juan Francisco Arce Becerril. Supervisión Técnica: Javier Hugo Flores Moreno.