



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

UNIDAD IZTAPALAPA

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN:

LA PALABRA Y LA MEMORIA EN  
*RELACIÓN DE LOS HECHOS,*  
DE JOSÉ CARLOS BECERRA.

**ANA LEONOR CUANDÓN ALONZO**

Matrícula: 96327596.

Asesor:

*Hernán Silva B.*

Lectoras:

*Laura Cázares.*

*Marina Martínez Andrade.*

## ÍNDICE

Introducción.....	3
1 LA PALABRA EN <i>RELACIÓN DE LOS HECHOS</i> .	
1.1 La palabra y el hombre. (La relación del hombre con el lenguaje).....	20
1.2 La palabra y el poeta. (La relación del poeta con el lenguaje).....	24
1.3 La palabra poética de Becerra.	
1.3.1 La escisión y la imposibilidad como principios.....	28
1.3.2 Palabras, esos otros ojos.....	38
1.3.3 Poesía: el idioma de la noche.....	42
1.4 El silencio.....	46
1.5 La invención desde el fracaso.....	48
1.6 Conclusiones.....	53
2 DE LA MEMORIA AL POEMA EN <i>RELACIÓN DE LOS HECHOS</i> .	
2.1 Memoria e invención.....	57
2.2 Recuerdos: ausencia y escisión.....	65
2.3 El instante amoroso.....	70
2.4 Del olvido y la resurrección.....	82
2.5 Conclusiones.....	92
3 Conclusiones.....	95
4 Bibliografía.....	97

## Introducción.

José Carlos Becerra (Villahermosa, 1936- Brindisi, 1970) es el nombre de un gran poeta. Un poeta olvidado (y me atrevería a decir que ignorado sistemáticamente) por la crítica literaria. A excepción de una biografía escrita por Álvaro Ruiz Abreu y algunas reseñas, la ausencia de un estudio profundo y convincente sobre su obra poética es, entre varias, una razón de peso para emprender un acercamiento más atento a su poesía. La singularidad de ésta en las letras de nuestro país se evidencia, entre otras cosas, por la extensión generosa del versículo y del poema, extensión que implica un aliento amplio, largo, a veces de letanía, de épica ya gastada, de retardado ensimismamiento: palabra clave, esta última, para abordar los temas esenciales de la labor poética de Becerra, cuyo denominador común es, me atrevo a afirmar, la reflexión autocrítica. Sin embargo, para aprehender de manera más cabal al poeta y dar cuenta de su relevancia dentro de la lírica mexicana es necesario ubicarlo en su contexto histórico y literario.

El poeta tabasqueño es hijo, ante todo, de una época de crisis, estado general que, después de la segunda guerra mundial, se acentúa aún más por la atmósfera y el sentimiento generalizado de miseria que se extiende aun hasta nuestros días. Suscribimos a este respecto la definición de crisis utilizada por el filósofo español Ortega y Gasset:

[...]hay crisis histórica cuando el cambio de mundo que se produce consiste en que al mundo o sistema de convicciones de la generación anterior sucede un estado vital en que el hombre se queda sin aquellas convicciones, por tanto, sin mundo. El hombre vuelve a no saber qué hacer, porque vuelve a de verdad no saber qué pensar sobre el mundo. Por eso el cambio se superlativiza en crisis y tiene el carácter de catástrofe. El cambio del mundo ha consistido en que el mundo en que se vivía se ha venido abajo y, por lo pronto, en nada más. Es un cambio que comienza por ser negativo, crítico. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> José Ortega y Gasset. *En torno a Galileo*, 4ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1976, p.100.

La década de los años sesenta, de vital importancia para Becerra, pues concierne a la etapa de desarrollo y consolidación de su trabajo, es un claro registro de la crisis en la cultura occidental. En México, la madurez del presidencialismo como sistema se traduce en un abuso político intolerable para la sociedad; además, las violentas jornadas del año 1968 y la matanza estudiantil de octubre impone un clima de autoritarismo sanguinario que desvirtúa la imagen de un país civilizado presentada durante los juegos olímpicos efectuados ese mismo año. Por otra parte, mientras Estados Unidos juega sus cartas de guerra en Vietnam y Cuba, respaldándose en la “carismática” figura del presidente John F. Kennedy, el movimiento hippie, cuyos orígenes pueden rastrearse en la sorprendentemente intensa influencia *beat* (con su “conciencia ecológica planetaria” de la que habla Allen Ginsberg, por ejemplo), se concibe como una de las principales respuestas y derivaciones de la crisis mundial (su rebeldía es el testimonio de la desesperada necesidad por arrancar de raíz los fundamentos del malogrado hombre moderno). Y, a pesar de que esa década, los “gloriosos años 60’s”, como algunos la llaman, queda marcada por el hito de la ciencia y la tecnología (el arribo del hombre a la luna), los terribles acontecimientos en la Tierra quitan la venda de los ojos a una minoría cuya fe se depositaba en el progreso científico. Por otra parte, y en el mismo sentido, la mercadotecnia se consolida, las urbes crecen, lo sagrado deviene en chiste. Las utopías políticas, como el comunismo que alentó la revolución cubana, se vislumbran, entonces, como la única esperanza —por vulnerable que fuera—, con la que los jóvenes pueden enfrentar la batalla con el mundo.

La mutación de la sociedad es notable, pareciera el estado afiebrado que sucede a una larga enfermedad, nacida en este caso de la obsesiva creencia, legado innegable del positivismo, de que la ciencia sería la cura de todos los

males; el arte, la mayor altura del hombre; la historia, la mejor consejera. Éstas y muchas otras convicciones, como la naturaleza absoluta del tiempo, la realidad única, la unidad del hombre, etcétera, pierden todo sustento. La crisis, a través de estos síntomas, es sentida por Becerra no sólo como ser humano sino también vivida como poeta. Como es bien sabido, las crisis espirituales (culturales) se manifiestan de manera privilegiada en una crítica siempre revulsiva del lenguaje como reducto y cristalización de las viejas prácticas. Las vanguardias literarias de la primera mitad del siglo XX fundamentan su quehacer revolucionario en la recomposición crítica del lenguaje y la inhumación de las formas poéticas añejas. La desconfianza ante el lenguaje se verifica en la voluntad destructora-innovadora del quehacer poético. La crisis de los fundamentos del hombre moderno se impone, a nivel literario, desde esa explosión vanguardista en las primeras décadas del siglo. La experiencia crítica frente al lenguaje y la poesía como arte se erige como la única capaz de expresar, en términos legítimos, la situación del poeta frente a la realidad. A continuación, veremos cómo esta experiencia fundamental se condensa en su libro *Relación de los hechos*, publicado en 1967 por la editorial Era.

Para advertir las repercusiones de esta crisis histórica en la poesía moderna y, en especial, en la poesía de José Carlos Becerra, es preciso observar cómo se manifestaron antes en el lenguaje. Octavio Paz afirma que la “historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento. Todo periodo de crisis se inicia o coincide con una crítica del lenguaje”.<sup>2</sup> Provenientes de una misma raíz etimológica, crisis y crítica se hermanan en el hombre moderno para obligarlo a cuestionar y revalorar los significados, los sentidos y la función de sus palabras y, conjuntamente, los de sus convicciones y los de sus actos, como también señala Octavio Paz. Si el lenguaje es la materia

---

<sup>2</sup> Octavio Paz. *El arco y la lira*, 3ª ed., FCE, México, 1972, p.29.

prima de todo poeta y, en general, de todo escritor, no sorprende entonces que en el seno mismo de la poesía germine y se concentre la crisis del significado y el sentido de las palabras, tal como Jean-Paul Sartre afirma:

La crisis del lenguaje que se produjo a comienzos del siglo fue una crisis poética. Sean cuales sean los factores sociales e históricos que la produjeron, esta crisis se manifestó por accesos de despersonalización del escritor ante las palabras. No sabía servirse de ellas y, según la célebre fórmula de Bergson, sólo las reconocía a medias; se acercaba a ellas con una sensación de extrañeza verdaderamente fluctuosa; ya no le pertenecían, ya no eran de él, pero, en esos espejos desconocidos, se reflejaban el cielo, la tierra y la propia vida. Y, finalmente, se convertían en las cosas mismas o, mejor dicho, en el corazón negro de las cosas.<sup>3</sup>

Como muchos grandes poetas de este siglo, José Carlos Becerra camina en la senda que, según Octavio Paz, abre Mallarmé con *Un coup de dés* (1897), es decir, la del poema crítico, nacido de la crisis que Sartre señala, y que Paz define como “aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación”.<sup>4</sup> En la poesía de José Carlos Becerra no se manifiesta ese carácter de “canto” que incluye Paz en esta definición, no por lo menos en ese matiz de celebración evidente en la poesía de Saint-John Perse o de Paul Claudel —figuras decisivas, por otra parte, para el poeta tabasqueño. No obstante, *Relación de los hechos* es una obra en la que se cuestionan los medios y los fines de la poesía: igual que a través de un calidoscopio, un mismo ojo crítico atrapa todas las imágenes de la poesía, mismas que se multiplican, se trasladan, se diversifican, pero que al cabo revelan el móvil precario de su artificio: piedras y espejos. José Carlos Becerra remueve desde sus raíces las palabras, la poesía y, a través de ésta, el suelo sospechoso del hombre moderno; aunque la dirección de esta remoción se

---

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre. “La poesía y la prosa”, en *Antología de textos de estética y teoría del arte*, 2ª ed., Aurora Bernárdez (tr.), UNAM, México, 1997 (Lecturas universitarias, 14), p. 355.

<sup>4</sup> Octavio Paz. *Op.cit.*, p.271.

invirtiera del hombre a las palabras, el resultado sería siempre una incansable interrogación. Y esto es, precisamente, *Relación de los hechos*.

Los poetas mexicanos que escriben y publican en los años sesenta respiraban, al igual que Becerra, el aire infecto de miseria. Sobre ellos pesaban también las preocupaciones sobre el destino del hombre y del arte en una sociedad diezmada en su competencia cultural (o mejor sería decir, espiritual). Octavio Paz ya había descrito la otra cara del mundo moderno, un mundo en el que :

[...] el agresivo renacimiento de los particularismos raciales, religiosos y lingüísticos, al mismo tiempo que la dócil adopción de formas de pensamiento y conducta erigidas en canon universal por la propaganda comercial y política; la elevación del nivel de vida y la degradación del *nivel de vida*; la soberanía del objeto y la deshumanización de aquellos que lo producen y lo usan; el predominio del colectivismo y la evaporación de la noción de prójimo. Los medios se han vuelto fines: la política económica en lugar de la economía política; la educación sexual y no el conocimiento por el erotismo; la perfección del sistema de comunicaciones y la anulación de los interlocutores; el triunfo del signo sobre el significado en las artes y, ahora, de la cosa sobre la imagen [...]<sup>5</sup>

Ante este panorama se abrían al menos dos caminos para el quehacer poético: abrazar el último y “verdadero ideal político”, el instituido por la doctrina socialista y luchar con la poesía igual que un guerrillero con su fusil, en el sentido de un férreo activismo social, o asumir la lucha contra el envilecimiento general desde y en su oficio, el duelo con él y consigo mismo, como si, conscientes de que la vigilancia de uno mismo es la postura más válida, se interiorizara la terrible situación. José Carlos Becerra recorre el segundo camino alejándose, por ejemplo, del grupo que se constituye alrededor de la antología poética *La espiga amotinada* y que optó por el primero, mientras estrecha lazos ideológicos y afectivos con otros poetas vinculados entre sí por su madurez poética: Marco Antonio Montes de Oca (1932), Gabriel Zaid (1934),

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p.255.

Sergio Mondragón (1935), José Emilio Pacheco (1939), con quien mantuvo una profunda amistad, Francisco Cervantes (1938) y Homero Aridjis (1940), principalmente. Además, la indudable calidad poética de Becerra le valió el reconocimiento de Octavio Paz, que como mejor muestra tuvo su inclusión, cuando el tabasqueño todavía no publicaba su primer libro, *Relación de los hechos*, en la antología de lírica mexicana *Poesía en movimiento* (1966); también le permitió entablar importantes amistades con grandes poetas y escritores de generaciones anteriores, como el mismo Octavio Paz, Carlos Pellicer, su maestro y guía en los años de formación, con Mario Vargas Llosa y con José Lezama Lima, cuya afectuosa carta (fecha en 1970) no alcanzó a leer debido al fatal y sorpresivo accidente automovilístico ocurrido en Brindisi, Italia, en el que el poeta tabasqueño perdió la vida a los treinta y cuatro años de edad.

A pesar de su juventud, José Carlos Becerra era ya en los años 60 un poeta con una obra sólida, que lo colocaba a la altura de la mejor poesía mexicana, y ésta es otra razón por la cual su poesía se aísla de la de algunos de sus contemporáneos, sobre todo, de la de los integrantes de *La espiga amotinada* (Jaime Augusto Shelley (1936), Oscar Oliva (1938), Jaime Labastida (1939), Eraclio Zepeda (1937) y Juan Buñuelos (1932)), cuyas principales preocupaciones eran el compromiso social del poeta, la búsqueda de la transformación del mundo a través de la aplicación de los principios revolucionarios socialistas, la invención de un lenguaje poético que no se valiera del lenguaje acartonado de lo retórico ni del burgués mercantilista, la destrucción de todos los dogmatismos (Iglesia, Estado, familia) en aras de un nuevo hombre abanderado con el amor y la igualdad. Algunas de estas preocupaciones también las compartía Becerra, pero desde una posición más mesurada y menos escandalosa. Álvaro Ruiz Abreu, en su estudio sobre las relaciones entre esta generación y Becerra, reconoce que, salvo la semejanza de edades, “Es evidente



que Becerra no arraigó en más grupo que el de su propia poesía, ligada voluntaria o involuntariamente a varios poetas mexicanos”.<sup>6</sup> Sobre todo a aquellos mencionados líneas arriba.

La otra prueba del abismo que separaba a Becerra de *La espiga amotinada* era su visión poética, mucho más abarcadora y firme en el tiempo. *La espiga amotinada*, afirma Ruiz Abreu, se condenaba a lo efímero pues escribían para los años sesenta una poesía cercana a lo coyuntural: “Son versos destinados a esa época, nada más” (p.120), y como la consecuencia “[...]de todo producto de la imaginación que apuesta al futuro – de la sociedad y de la ideología-, esta poesía fue vencida por el tiempo. Dice Zepeda: “¡Me duele tener veinte años, / y saber tan pocas cosas!”. Qué lejos se encuentra esta poesía adolescente de la que estaba poniendo en práctica el joven José Carlos Becerra.” (p.116)

Para afianzar el distanciamiento de Becerra con respecto a sus contemporáneos, él mismo afirma:

Confieso sinceramente que no soy hombre especialmente enterado de la nueva poesía latinoamericana. No es algo que en lo fundamental siga yo con profunda atención; entre otras cosas, por el desencanto que me ha producido leer a muchos de mis contemporáneos poetas latinoamericanos. Hablan mucho de la “impureza” en sus poemas, y después de Artaud y de Ginsberg eso sale sobrando. Además, no les creo: en el fondo hay mucha inseguridad en sus posturas extremas, que ellos declaran con un aire definitivo.<sup>7</sup>

Es importante aclarar que la preocupación social de Becerra fue, de hecho, activa: participaba en los mítines universitarios, estaba enterado de la situación política y social general, leía, como la mayoría de los estudiantes, a Marx, desaprobaba valientemente, como es evidente en algunos de sus poemas,

---

<sup>6</sup> Álvaro Ruiz Abreu. *La ceiba en llamas (vida y obra de José Carlos Becerra)*, Cal y arena, México, 1996, p.124. Como es un libro de referencia obligada a lo largo de mi trabajo, sólo señalaré después de la cita, la página.

<sup>7</sup> Díaz, Berta. “José Carlos Becerra: una poética”, entrevista, *La jornada semanal*, suplemento cultural de *La Jornada*, núm. 17, 2 de julio de 1995, p. 4-5.

cualquier abuso autoritario, como lo confirman “Vamos a hacer azúcar con vidrios” y “El espejo de piedra”, escritos en protesta a la represión del movimiento ferrocarrilero de 1959 y a la matanza de Tlatelolco de 1968, respectivamente.<sup>8</sup>

Podemos ubicar a Becerra, entonces, como un poeta joven cuya madurez lo coloca, a nivel poético, claro, unos pasos adelante de muchos de los integrantes de su generación. Aquella constituida por los poetas nacidos entre 1930 y 1940, que de acuerdo al criterio que se utiliza, y que yo sigo, en la antología *Poesía en movimiento*, son agrupados como la representación de la última generación poética para 1966.<sup>9</sup> Por otra parte, la poesía de Becerra es tan original y única que, dentro de la poesía mexicana, ni antes ni después de él pueden perseguirse huellas concretas, demasiado evidentes, de una genealogía determinante o de una descendencia plenamente identificable.

*Relación de los hechos* (1967) ocupa un lugar privilegiado en la obra poética de José Carlos Becerra. Le antecede cronológicamente *Oscura palabra*, escrito en 1965, poema tristemente hermoso escrito poco tiempo después de la muerte de su madre. El ánimo de este poema se trasluce en las reflexiones que, por las fechas que muestran al pie cada una de sus partes, se saben sucesivas y que cifran un proceso doloroso de asimilación de la ausencia del ser amado. Y subrayo *ausencia*, porque ésta es la palabra desde la que se concibe la muerte en *Oscura palabra*. Esta obra deja entrever algunas preocupaciones esenciales de la poética del tabasqueño, preocupaciones que posteriormente tomarán forma en *Relación de los hechos*: la indiferencia del tiempo, su paso incansable y cruel que

---

<sup>8</sup> V. la nota biográfica de José Carlos Becerra en *El otoño recorre las islas*, Era, México, 1997. Todas las citas de la poesía de José Carlos Becerra pertenecen a esta edición, posteriormente sólo se señalará la página después de la cita.

<sup>9</sup> *Poesía en movimiento*, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, 27ª ed., Siglo XXI editores, México, 1998.

altera y transforma la memoria del hombre reduciendo su labor a una constante invención subjetiva; la imposibilidad de recuperar el pasado, en principio, a través del recuerdo y, después, a través de la poesía, pues tanto el recuerdo como el poema se revelan como invenciones distintas e independientes de la experiencia vivida, cuya única semejanza es la intención de recuperarla; a pesar de esta imposibilidad, el olvido se presenta como un personaje indeseable al que se trata de conjurar por cualquier medio, por muy discutible que sea, pues el poeta es consciente de que la cita final de todo y de todos, será con el olvido. La flecha del tiempo también impide el conocimiento de nosotros mismos, de los otros seres y , en general, de lo otro. La condenación del hombre a la orfandad es y será inevitable , como se demuestra en su poesía posterior.

Antecede también a *Relación de los hechos* otro de sus poemas extensos – forma característica de la obra becerriana-, titulado “La Venta”(1964-1965). En palabras de José Carlos Becerra, “Este poema, muy amplio y compuesto en versículos, consiste en una especie de texto anti-épico, pese a su desarrollo aparentemente de canto, donde se reflexiona sobre la imposibilidad de escapar realmente del orden natural mediante el proceso histórico como lo hemos conocido hasta ahora”.<sup>10</sup> Ubicada en Tabasco, La Venta es uno de los centros en los que se asentó la cultura olmeca (las monumentales cabezas de roca basáltica son el mayor testimonio de su paso). El misterio que envuelve este espacio es el punto de partida para nuevas reflexiones del poeta sobre el paso del tiempo, que esta vez se emparenta con la palabra. Ambos se revelan como “entes” que nos separan de lo *otro*. La palabra existe como la representación de una ausencia desde el instante en que, refiriéndola, se separa de la cosa nombrada. La palabra no lleva consigo a ésta, sino a su ausencia. Es una especie de sustituto ominoso. Y, sin embargo, la palabra hace al hombre lo que es y, al mismo tiempo, es su

---

<sup>10</sup> Berta Díaz. Art.cit.,p. 4.

testimonio. Pero, precisamente por ser el vínculo del hombre con el mundo, la palabra, desde esta perspectiva, se manifiesta como una distancia trágica entre el hombre y las cosas: “[...] en su acción de posarse buscó alimento la palabra/ sonó el acto en su propio vacío/ como una dolorosa constancia de fuerza que el hombre no pudo medir.”(p.138) Debido a su complejidad, los ejes de la palabra poética de Becerra exigen un estudio atento, sin embargo, es necesario reiterar que su poesía pone en entredicho sus propias bases, y la palabra, por ser la raíz, es la primera en ser juzgada como sospechosa en el poema “La Venta”. En él se definen, además, otras coordenadas de esta poesía: el ritmo épico (que persigue, en realidad, su negación, como señaló Becerra), la búsqueda de comunión entre un vocabulario que recuerda el utilizado en el versículo bíblico y que produce ese acento propio de la oración o de la tradicional manifestación poética de lo sagrado, y el vocabulario común que obliga al acercamiento- reconocimiento del lector; la multiplicidad de imágenes, aparentemente caótica, desentendida cada una de las inmediatamente anteriores, enumerativa, no obstante, y que muchas veces, además de visionaria es ácida. Otro tema es el de los “restos divinos de un festín humano” (p.142), es decir, la presencia obstinada de la divinidad en la vida del hombre moderno como un recuerdo *non grato*, como una comezón o un dolor de cabeza, como cierta fatal incomodidad para vivir plenamente la miseria. Por último, las interrogantes que saltan a la vista en “La Venta”, desnudadas de cualquier disfraz impuesto por la insinceridad, presentadas con todos sus signos de interrogación, serán una constante fiel en *Relación de los hechos*.

Es importante señalar que tanto *Oscura palabra* como “La Venta” fueron publicados en la antología titulada *Poesía joven de México* (1967), conformada por selecciones de las obras de tres poetas: José Carlos Becerra, por supuesto, Alejandro Aura y Raúl Garduño, contemporáneos y amigos del poeta tabasqueño.

Esta primera edición sólo incluía *Oscura Palabra*, en la segunda, de 1969, aparecían ya “La Venta” y otros poemas .

Sucede, siempre cronológicamente, a *Relación de los hechos* esta segunda edición de *Poesía joven de México* y *Fotografía junto a un tulipán* , cuento o novela corta que recrea la vida de un antepasado de José Carlos Becerra, también poeta. Este texto fue escrito en 1969 y publicado como prólogo a una edición privada de poemas y retratos del antepasado hecha en 1970, año en que Becerra pierde la vida.

La finalidad de ubicar *Relación de los hechos* de esta manera obedece al rigor con que podemos observar tanto la germinación como la consolidación de las preocupaciones y los temas principales en los que descansa la poética de José Carlos Becerra, al menos en la que da cuerpo a *Relación de los hechos*.

*El otoño recorre las islas* es el libro póstumo donde se recupera la mayor parte de su obra poética, conformada por los libros ya mencionados y, además, por material inédito. A partir de este último sus editores, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid , organizan cuatro libros : *Los muelles*, poemario escrito entre 1961 y 1967; *La Venta*, que incluye el largo poema homónimo y textos escritos entre 1964 y 1970; *Fiestas de invierno*, que registra textos que van del año 1967 a 1970; y, por último, *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, obra que registra la poesía de los años 1968 a 1970. Esta disposición, un tanto dispersa, de la obra, nos permite también aprehender el desarrollo de ciertas obsesiones que alcanzan su madurez en *Relación de los hechos*. Asimismo, podemos seguir su evolución en poemas posteriores. El poeta Hugo Gutiérrez Vega, también amigo del poeta tabasqueño, nos da la razón cuando señala tres etapas de la obra becerriana: “La primera se centra en un largo poema [...] *Oscura palabra*; la segunda es la de *Relación de los hechos* y la tercera es la escrita poco antes de salir de México como becario de la Fundación Guggenheim y durante sus días en

Nueva York, Londres, Francia, España e Italia y reunida bajo el título *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* [...] Se trata no tan sólo de diferencias formales sino de cambios de una temática que se ampliaba conforme aumentan los asombros, las preocupaciones [...] y la noción del paso del tiempo”.<sup>11</sup>

*Relación de los hechos* es un libro de una unidad perfecta: la misma temperatura, fuerza y visión de mundo lo recorren de principio a fin. Este libro fue la carta de presentación de José Carlos Becerra como un poeta mayor. Gracias a esta obra se le otorga la codiciada beca de la Fundación Guggenheim en 1969, reconocimiento que confirmó los numerosos gestos de admiración, tanto del público como de diversos escritores, prodigados incluso antes de la publicación de su libro.

*Relación de los hechos* está dividido en cuatro partes: “Betania”, “Apariciones”, “Las reglas del juego” y “Ragtime”. La unidad de la que hablo hace evidente uno más de los tantos rasgos esenciales que hacen inconfundible la poesía de Becerra. Dicha singularidad se nos descubre en una afirmación del propio autor:

En general no escribo poemas aislados. A partir de algunos textos, adquiero una visión no muy clara, pero algo que yo olfateo instintivamente, de la posibilidad de armar un libro. Entonces y a partir de una voluntad de estilo que en última instancia es una voluntad de representación, comienza el crecimiento de dicho libro. Así es como entiendo –para mí mismo– el trabajo literario; pensando en conjuntos, en un libro donde, por decirlo así, se respire un todo orgánico, una voluntad formal, que como ya dije es voluntad de representación, de *acto* en el mundo de la imagen.<sup>12</sup>

En esta confesión, José Carlos Becerra nos da una clave para entender *Relación de los hechos*: “voluntad de representación”. Por representación

---

<sup>11</sup> Hugo Gutiérrez Vega. “Esbozos para un retrato de José Carlos Becerra”. Conferencia Magistral de Jornadas José Carlos Becerra efectuadas del 25 al 28 de mayo del 2000, en Villahermosa, Tabasco.

<sup>12</sup> Berta Díaz. Art. cit., p.4.

entendamos la sustitución de la realidad por una imagen que la evoca, imagen que se transforma, se multiplica y se fragmenta a lo largo de los poemas del libro; pero siempre, gracias a esa “voluntad”, la imagen parte de sí misma, alimentándose y refiriéndose sólo a ella, a ese *acto* de representación que conforma. Las imágenes que *Relación de los hechos* contiene son las de la crisis ya referida, el ojo que las registra es como una cámara cinematográfica que penetra hasta los huesos de la realidad, y lo hace de la misma manera con que el otoño desnuda los árboles: lenta y despiadadamente. Entonces la mirada del poeta se resume implacable: “He aquí esta mirada, esta mirada nuevamente en las postrimerías de sí misma, desplegada como un pabellón de guerra, como una lúcida avanzada invernal” (“Betania”, p.73). Las imágenes de *Relación de los hechos* guardan, en sus entrañas, un carácter testimonial. A pesar de que la realidad que esas imágenes intentan representar es una realidad caótica y de que la disposición de ellas es aparentemente arbitraria, están unidas por un mismo propósito: la personalísima voluntad de representación del poeta. Cuando el lector se enfrenta con esas imágenes, el expresionismo viene a la memoria: la realidad se deforma por la intensidad de la expresión subjetiva que vive y crea en y desde una crisis histórica. Aunque muchos poemas de muchos poetas reflejan el estado crítico en el que viven, sin duda, una singularidad que *Relación de los hechos* hace evidente es que José Carlos Becerra crea, desde y con la crisis (entendida como estado espiritual) que los consume a él y al mundo, una imagen, y más: una imagen consciente de sí misma.

De manera consecuente, las cuatro partes de *Relación de los hechos* no constituyen un desarrollo lineal de sus preocupaciones, son un “todo orgánico”, como asegura el mismo Becerra. El cruce por el cual pasan todas estas preocupaciones es la interrogación. Absolutamente todo en *Relación de los hechos* se cuestiona: el significado de las palabras, la “verdad” de la memoria; la

convicción del amor como unión de los amantes, como salvación del hombre y comunión consigo mismo y con el mundo; los fines de la poesía, ya sea el comunicativo, ya sea el revolucionario, ya sea el estético y su carácter profético, sagrado; los fundamentos del hombre moderno: la Razón como la máxima virtud humana y, por ende, toda su descendencia: la ciencia, la tecnología, las instituciones sociales, políticas, económicas. Muy pocas o ninguna de las preguntas materializadas en los largos poemas de *Relación de los hechos* tienen respuesta. La actitud lúdica, la ironía y el humor ácido atenúan el terror que convocan las incógnitas. Más correcto es decir que precisamente por la conciencia que adquiere el poeta de lo precario de los fundamentos sobre los que se construye aquello que llamamos las “convicciones” del hombre, la actitud más sincera por adoptar, para Becerra, es mofarnos de nuestra miseria, no con el fin de asentarnos en un absurdo conformismo, sino con la intención de desmenuzarnos en cada nueva pregunta, de buscarnos y sorprendernos en un nuevo error, atraparnos a través de nuestras fugas. Cada parte del libro, no obstante, contiene interrogantes bien definidas cuya mejor pista es el epígrafe que la encabeza.

“Betania”, la primera parte del libro, se inicia con un verso de Saint-John Perse (1887 – 1975): “Homme infesté du sogno, homme gagné par l’infection divine”. Dios ha muerto, pero el rastro divino permanece en los hombres, como ya se mencionaba párrafos atrás, y es una cicatriz que recuerda un error, un desvío en el camino imposible de corregir y de olvidar: “Dios ha entrado en su tumba tranquilamente/ porque cree en el poder de los hombres para despertarlo,/ porque los hombres se anuncian los unos a los otros/ con una luz escarlata y colérica”(“Betania”, p.72). Para Becerra, la escisión entre Dios y el hombre, erige a éste mutilado, pero con muy pocas huellas de culpa o de vergüenza. Lázaro, el único hombre que por su resurrección, en la tierra de Betania, enarbola



la latente divinidad del hombre que se desmorona en nuestro tiempo, es recordado varias veces en esta parte. La prueba más clara de esto que afirmo son los siguientes versos: “[...] la historia de Lázaro se ha convertido en pasto de charlatanes de buena y mala voluntad,/ y la consecuencia es este legado de carne envanecida de su morir, [...]” (“Betania”, p.71). En la fragmentación del mundo, del hombre y de la palabra poética es desde donde el poeta se asume como tal y como hombre, y desde donde se disparan sus reflexiones en esta primera parte.

“Apariciones” encierra las interrogantes sobre el amor. Su condición efímera en el tiempo –como cualquier invención-, su necesaria alimentación en las palabras, la comunión que establece con la poesía, los puentes inventados por los amantes para salvar el abismo que los separa, son, entre muchas, algunas de las complejidades que, para el poeta, nacen de la palabra amor, en tanto palabra y acto. El acercamiento al cuerpo femenino como un enigma o un signo que cifra el enigma del mundo y de la vida humana, fluye en “Apariciones”. Los versos que coronan esta parte de *Relación de los hechos* pertenecen a T.S. Eliot: “Sometimes these cogitations still amaze/ The troubled midnight and the noon’s repose”. En el corazón de este epígrafe, la palabra *cogitations* (meditaciones), advierte la naturaleza reflexiva que penetra “Apariciones”.

“Las reglas del juego” presenta las cartas que el poeta, como tal, se juega en el mundo. El poeta establece su propio juego, “sus excepciones a la regla” (“Las reglas del juego”, p.107). Es, en cierta manera, un rechazo al orden y al sistema impuesto por la historia y por la sociedad. El poeta no jugará su mismo juego, porque para él “cada uno debe entrar en su propio degüello”. “Las reglas del juego” funciona también como un manifiesto del poeta acerca de su posición dentro del juego mayor y se revela de manera amenazadoramente marginal, es decir, libre para utilizar su mejor arma: la palabra. Con ésta, el poeta no sólo se defiende del sucio juego de la humanidad sino también lo juzga y la hiere. El

poeta se erige, entonces, como el falso profeta que gusta de blasfemar al mundo - como podrá observarse en varios poemas de esta sección. El epígrafe que encabeza esta parte es un verso de Octavio Paz: “Yo no daría la vida por mi vida: es otra mi verdadera historia”. Este verso anuncia, en sí mismo, la postura personal que el poeta tabasqueño confesará al mundo en “Las Reglas del Juego”: “es otra mi verdadera historia”.

“Ragtime”, la última parte del libro, excepcionalmente carente de epígrafe, está dedicada a Héctor Raúl Valero, amigo de José Carlos Becerra, que se suicidó en 1967. Al enterarse de su muerte -escribe Ruiz Abreu: “El poeta no dijo nada. Se fue a su cuarto y se encerró tres días, sufriendo en silencio, hacia adentro, vomitando palabras, poemas hasta sangrar.” (p.177). Sin embargo, este breve dato biográfico no parece fundamental para el extenso poema que cierra el libro. El terminar *Relación de los hechos* con este poema supone una carga significativa muy especial por su calidad de confesión. El poeta ofrece al mundo su “relación de los hechos” como una humilde herencia: “He aquí mi parte en este festín de polvo;[...]” (p.131).

Todas estas apreciaciones sobre *Relación de los hechos* no son más que un esbozo necesario para plantear los objetivos principales del presente trabajo:

- A) Encontrar, sin esperar de este trabajo algo definitivo, algunas de las coordenadas que conforman la poética sobre la que se construye *Relación de los hechos*,<sup>13</sup> a través del estudio de la naturaleza de la palabra y su relación con la memoria, de acuerdo a cómo se conciben ambas en esta obra.

---

<sup>13</sup> Utilizo la palabra “poética” entendida como la concepción que el poeta tiene de la propia creación poética, de los elementos que la conforman (la palabra, los temas, las obsesiones, la expresión formal, etcétera) y la interrelación esencial de unos con otros, y que se constituye como una suerte de matriz generadora del quehacer que se realiza (o actualiza) en la obra poética.

- B) *Relación de los hechos* es un libro que se estructura a partir de ciertos temas capitales – la palabra, el amor, el tiempo, la figura del poeta-. En este trabajo trataré los tres primeros desde la perspectiva en que los asume el poeta, con la intención de demostrar que el punto desde donde se miran es uno sólo.
- C) Tratar de responder cuáles son los juicios finales, si existen, sobre las certezas que se ponen en entredicho en *Relación de los hechos*, siempre a través del estudio de los tres temas arriba señalados.

El procedimiento principal que adoptaré para la consecución de los objetivos de este trabajo, será el del sucesivo planteamiento y respuesta de preguntas, derivadas de la lectura de los poemas, que nos ayudarán a encontrar, a través de un minucioso estudio, las coordenadas de la poética de *Relación de los hechos*.

Como último punto, puesto que la crítica sobre la poesía de José Carlos Becerra no pasa de ser un escaso conjunto de reseñas y artículos sin mucha importancia, a excepción de la biografía crítica *La ceiba en llamas* y contados ensayos (los de José Olivio Jiménez y Roberto Vallarino, el prólogo de Octavio Paz a *El otoño recorre las islas* y una carta de José Lezama Lima), los señalamientos significativos sobre algunos de los temas por tratar que se encuentren en esos trabajos tendrán su debida atención en el que aquí se presenta.

## CAPÍTULO PRIMERO.

### LA PALABRA EN *RELACIÓN DE LOS HECHOS*.

En los capítulos que siguen a estos dos primeros, los temas que abordaré, como parte del estudio de la palabra de la obra de Becerra, son la imposibilidad de la palabra poética, la cualidad de las palabras para funcionar como una extensión de la mirada ("las palabras, esos otros ojos") y la colindancia de aquellas con la noche y sus significados. Los dos últimos apartados de este capítulo los dedicaré, respectivamente, al silencio y a la invención como resultado último del lenguaje poético, pretendiendo con esto elucidar, en lo posible, las veredas que comprende el territorio de la palabra en *Relación de los hechos*.

#### 1.1 LA PALABRA Y EL HOMBRE

(La relación del hombre con el lenguaje)

Para comprender cabalmente las propuestas, las innovaciones y las singularidades de la obra poética de Becerra, es necesario hacer una revisión, muy general si se quiere, en estos dos primeros capítulos, de las ideas y concepciones del quehacer poético que surgen, en su mayoría, de una de las voces poéticas de mayor solidez e influencia en el terreno literario en México y que alcanzó una de sus cimas con la publicación del libro *El arco y la lira*, en 1956. En éste, Octavio Paz vierte una teoría sobre el quehacer poético -- que Rafael Núñez Ramos toma como punto de partida para la suya propia--, cuya revisión servirá para una confrontación que se espera enriquecedora con la obra de José Carlos Becerra, permitiendo la aprehensión de la importancia de esta última en la historia literaria de la poesía hecha en nuestra lengua.

Presentar el lenguaje como un sistema de signos que nos permite trascender en el tiempo y el espacio nuestras vivencias y conferirle como única función la utilidad que impone nuestra necesidad de comunicarnos, es reducir nuestra condición humana. Es verdad, el lenguaje es una proyección del hombre más allá de sí mismo, pero es también su esencia: “La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad”.<sup>14</sup> Las palabras le dan consistencia al hombre como tal y, por pertenecerle, poseen una naturaleza viva, mutable, carnal. Pero generalmente no las reconocemos así, nuestra percepción se nubla por la utilidad (entendida ésta como el provecho o interés primordial que se busca en algo e implica tácitamente, en el caso del lenguaje, valerse de éste como de una herramienta, como un medio para un fin particular). Así, hablamos por inercia, utilizamos las palabras para esto o para aquello, establecemos comunicación entre ideas, experiencias y objetos a través de un lenguaje que heredamos, asimilamos y otorgamos a otros. Es innegable que el horizonte de la palabra humana, visto así, alcanza su mayor altura; la palabra, en tanto que objeto, trasciende el tiempo y el espacio y permite entregar las experiencias y el conocimiento de unos a otros hombres, por una parte; por la otra, el lenguaje en tanto que humano, es imperfecto, limitado y —precio de la herencia— arbitrario.

Empecemos por el nacimiento del lenguaje. Paz afirma: “No hay pensamiento sin lenguaje: lo primero que hace el hombre frente a una realidad desconocida es nombrarla, bautizarla”.<sup>15</sup> Otorgarle un nombre a una cosa implica, por principio, dos procesos: separación e independencia, porque el acto de nombrar separa a la cosa de otras y se la reconoce por su unidad. Además, la subjetividad de aquella persona que la nombra, dota a la cosa de una imagen y un

---

<sup>14</sup> Octavio Paz. *Op. cit.*, p.30.

<sup>15</sup> Ídem.

carácter especiales, propios de las cualidades que el sujeto percibe en el objeto mismo. La subjetividad, como veremos más adelante, acrecienta las diferencias entre el hombre y la cosa nombrada, diferencias que se traducen en distancias que a su vez se establecen en distintos niveles y que terminan formando abismos entre una cosa (el nombre) y otra.

Pero en lo que debemos centrar nuestra mirada es en “el gesto creador en el nacimiento del lenguaje que hace surgir las cosas al nombrarlas, aunque sea para reconocerles e imputarles inmediatamente una utilidad”.<sup>16</sup> Este acto creador del lenguaje, acto personal y espontáneo, nos es negado desde el momento que asimilamos un lenguaje heredado por otros hombres, situación que anula la posibilidad de escoger o crear otros nombres para las cosas con las que tenemos el primer acercamiento. Las limitantes de este fenómeno tienen como resultado inevitable la arbitrariedad y la utilidad, o bien, aquélla por ésta. La arbitrariedad surge de la imposición de nombres que yo no he creado y que no representan para mí las cualidades o atributos de las cosas; la utilidad de las palabras implica en éstas “la separación de lo sensorial ( la expresión) y lo nocional (el contenido); de esta forma la expresión se toma como un simple vehículo del contenido que se desvanece en cuanto éste es reconocido”.<sup>17</sup> Se nos revela entonces que el carácter arbitrario de nuestras palabras se fundamenta en su utilidad, entendida ésta como el resultado de la necesidad de utilizar el lenguaje y las palabras para la satisfacción de las demandas más inmediatas que la realidad cotidiana y el trato con otros hombres nos imponen, situación cegadora pues mantiene a puerta cerrada nuestro natural impulso creador. Y más, nuestra manera de estar en el mundo a través de una creación personal y auténtica.

---

<sup>16</sup> Rafael Núñez Ramos. *La poesía*, Editorial Síntesis, Madrid, 1992, p.24.

<sup>17</sup> *Íbid.*, p.47.

En este punto se erige una pregunta: ¿cómo se llega a este lenguaje colectivo y, aunque necesario, impositivo?, ¿cuál es el proceso por el que surge su carácter utilitario? Núñez Ramos lo explica con claridad. Después de ese “gesto creador”,

unas cosas se asimilan a otras en algún aspecto o función y podrán ser recubiertas por una única palabra que las reemplaza en su ausencia ( la palabra es vocablo: lo que puede llamar, convocar lo ausente). Consiguientemente la palabra, en vez de presentar la realidad, la representa bajo algún aspecto o carácter. Desde que el símbolo sonoro se reconoce como reproducible y separable de la cosa ante la que surge, puede representarla también sin que la cosa se halle presente, lo que hace posible dirigirse hacia cosas y realidades lejanas, que no han sido dadas.<sup>18</sup>

Las consecuencias de este fenómeno son evidentes: la distancia entre la palabra y la cosa que nombra es insoslayable. Ambas, repito, se reconocen como cosas bien distintas. Es verdad, la palabra es representación pero, en todo caso, es representación de una ausencia, la ausencia de la cosa, porque si bien ésta es convocada, no lo es por su esencia -que sería la cosa misma-, sino por la percepción arbitraria de ciertos aspectos que se le atribuyen como propios y en los cuales la cosa sigue estando ausente.

Se deriva de lo anterior que nuestra relación y comunicación no es con el mundo, sino con sus “representaciones equívocas”, como afirma Becerra al referirse a las imágenes que tenemos del mundo, imágenes que se construyen por las palabras y se deben a éstas casi por completo. Las cosas y el mundo se convierten en palabras: “la cama inmóvil, a la deriva de sí misma como un objeto devorado por su nombre.” (“Rueda nocturna”, p.89).

La falsificación es inevitable. En primer lugar, las cosas poseen muchos más atributos y significados de los pocos que rescatan sus nombres, reduciéndolos a una cierta homogeneidad provocada por su particularización y la

---

<sup>18</sup> *Íbid.*, p.24.

generalización inevitable a la que lleva el uso del lenguaje en la comunicación en el terreno de lo inmediato. En segundo lugar, el lenguaje así concebido “constrañe al hombre individual a servirse de símbolos generales”,<sup>19</sup> que no le revelan la naturaleza ambigua y heterogénea propia del mundo, de las cosas y de sí mismo.

La escisión tampoco puede evitarse. No sólo media un abismo entre la cosa y su nombre, el sujeto también queda escindido en tanto “que se exterioriza como tema del mensaje del sujeto que lo pronuncia”.<sup>20</sup>

Queda claro, entonces, que los seres humanos, en general, son seres de palabras. El poeta lo es también pero de otra manera: cuando en el acto creador busca servirse del lenguaje, de las palabras, para aprehender el mundo y tender un puente hacia la realidad, la naturaleza arbitraria del lenguaje respecto a lo que se pretende asir `diciéndolo´ se revela inevitablemente. El poeta tiembla entonces y retrocede ante la evidencia y el peligro que ésta comporta. Algunos de estos peligros, asumidos por el poeta, serán la próxima estación del presente estudio.

## 1.2. LA PALABRA Y EL POETA.

En este capítulo, perseguiremos las huellas de las flaquezas del lenguaje, vistas en el anterior, pero pisando uno de los terrenos más sinuosos: el de la poesía.

Empecemos por afirmar que el poeta se relaciona con las palabras de manera contrapuesta a la de los demás hombres. Para él las palabras no son utensilios, no comunican nada, porque la lejanía con lo que nombran es palpable todo el tiempo, y tampoco representan cosas, sino ausencias. Entonces, si el poeta

---

<sup>19</sup> Octavio Paz. *Op.cit.*, p.247.

<sup>20</sup> Rafael Núñez Ramos. *Op.cit.*, p.27.



niega el lenguaje al rechazar su utilidad y sus significados convencionales, ¿cómo se relaciona con las palabras? Sartre, a quien Becerra leyó con profundidad, lo explica con mucha lucidez al explorar la poesía moderna, nuestro punto de referencia, en su libro *¿Qué es la literatura?*: “En realidad, el poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos”.<sup>21</sup> Al considerar el lenguaje “al revés”, el poeta se inclina hacia el rostro, el cuerpo, lo físico de la palabra (el plano de lo sensorial) y deja de lado su alma, es decir, su significado (el plano de lo nocional). Más exacto sería decir que lo nocional se revela por lo sensorial de la palabra, pues ésta, al ser apreciada como cosa, valorada por su sonoridad y sus matices, pasa de lo abstracto a lo natural. Al convertirse en un objeto más de este mundo, como una flor o un vaso, su significado se transmuta también por un proceso mimetizador: “como el significado está *realizado*, el aspecto físico de la palabra se refleja en él y le permite que funcione a su vez como imagen del cuerpo verbal. También como su signo, pues el significado ha perdido preeminencia”<sup>22</sup>. Es así como en el poema el significado de una palabra deja de ser arbitrario, homogéneo, único, para convertirse en imagen de la palabra, en su significante, “no por anulación sino por absorción”; el significado se mimetiza en el significante y éste en aquél y, en vez de referirse a una cosa o de representarla, la *presenta*: “habla el lenguaje de las cosas y no el lenguaje de los signos”.<sup>23</sup>

Así podemos decir, en primer término, y quizá provisionalmente, que el poeta encuentra en las palabras el reflejo del mundo porque reconoce en cada nombre una luminosidad propia de la cosa, la cual “presenta” en el poema a través de un acto creativo, poético. Debido a este acto se anula la arbitrariedad y,

---

<sup>21</sup> Jean Paul Sartre. *¿Qué es la literatura?*, Aurora Bernárdez (tr.), Losada, Buenos Aires, 1950, p.49.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.50.

<sup>23</sup> Rafael Núñez Ramos. *Op.cit.*, p.51.

además, se devuelve al nombre el carácter ambiguo, heterogéneo y múltiple propio de la cosa. De hecho, para el poeta “no se trata de que la palabra reproduzca la cosa, sea la cosa, pues esto es imposible, pero la sustituye de forma plena, “no la presencia misma del objeto, sino el sentimiento de su presencia, el aura de sentido del que nos inviste””.<sup>24</sup>

En el poema, las distancias entre la palabra y la cosa parecen anularse, la falsificación nacida de sus diferencias también. Sin embargo debemos señalar, como se detallará más adelante, que para Becerra, la distancia entre la palabra y la cosa que *comúnmente* intenta convocar, es la misma, no se anula. Al hablar el lenguaje del mundo, nos comunicamos con éste y no con sus representaciones, lo cual también, en apariencia, nos rescata de la escisión y del paso del tiempo.

Por último, es importante señalar que la manera propia de nombrar el mundo del poeta puede ser apropiada por otro, es decir, por el lector. “Ser el origen de nuestro lenguaje en cualquier ocasión , o ponernos como origen de un lenguaje que podemos reconocer como nuestro, que podemos hacer nuestro, sin que se nos imponga, son dos formas de conducta poética que se encuentran precisamente en el poema”.<sup>25</sup>

Hasta aquí hemos podido localizar algunas coordenadas en la relación del hombre con el lenguaje, primero; y después, en la relación del poeta con el lenguaje. Aquí pervive una comunión, un reconocimiento, allá prevalece la utilidad y el enajenamiento. En una época en crisis, como la que vivió Becerra, es claro que se alteran estas relaciones, pero ¿cuáles son los rumbos que se toman?, ¿hasta dónde se ensancha el horizonte de las limitantes?, ¿abarca también al poema? Y si es así, ¿cómo se concibe éste, qué relación se establece con el mundo, cómo la asume el poeta? En el siguiente capítulo, trataremos de

---

<sup>24</sup> *Ídem*

<sup>25</sup> *Íbid.*, p.14.

esclarecer estas preguntas a través de las claves que aparecen en los poemas de Becerra, tomando como punto de partida su relación con el lenguaje, que poco o nada tiene que ver con las apreciaciones que se han señalado en este apartado en cuanto a la relación del poeta con las palabras, pero justamente por esta razón resultaba obligatorio recogerlas, pues en *Relación de los hechos*, Becerra, con la lucidez que lo caracterizó, demuestra y pone en entredicho muchas de estas ideas.

### 1.3. LA PALABRA POÉTICA DE BECERRA.

(La relación del poeta con el lenguaje)

En una carta dirigida a José Lezama Lima , Becerra escribe: “Si un escritor es básicamente hombre de palabras , sus fuentes de aprovisionamiento y energías están sobre todo no en la “vida”, sino en el lenguaje y en la literatura. Entendí esto y también el esfuerzo y renunciamento que tal acuerdo presupone”.<sup>26</sup>

Esta declaración nos recuerda lo ya dicho, que el poeta se relaciona con el mundo a través de las palabras, palabras vistas como reflejos o representaciones del mundo. Pero este reflejo en el poema ¿no será también otra representación equívoca (pues sigue separado de la cosa), otro signo de la ausencia (pues sigue siendo exteriorización), o por ser esto será, entonces, el reflejo fiel de un mundo en crisis? Becerra no vacila en este punto, las palabras en el poema son todo esto, y más.

A continuación, trataremos de responder estas interrogantes y las que de éstas se deriven, con el propósito de entender con profundidad el oficio poético de Becerra desde sus raíces, las palabras.

---

<sup>26</sup>José Carlos Becerra. *Op.cit.*, p302.

### 1.3.1. La escisión y la imposibilidad como principios

Becerra parte de que aun en el poema se palpa la ausencia de la cosa en la palabra, “las palabras, esas distancias de algo“ (“La hora y el sitio”, p.57), sobre todo porque el poeta no es Dios, no crea el mundo con sólo nombrarlo . Becerra está lejos, incluso, de creer que la palabra poética *presente* a la cosa al significarla plenamente o que el sentimiento de su presencia se manifieste a través de ella, ideas que muchos poetas con los que convivió comparten, como Paz. Sin embargo, la época de Becerra es distinta , la crisis, recordemos a Sartre, se manifestó en una crisis del lenguaje que se traduce para el poeta en crisis personal, en donde el poeta “sólo reconocía a medias las palabras”, objetos oscuros. Para Becerra las palabras, como para la mayoría de los poetas modernos, son espejos, y éstos , es verdad, “ya no le pertenecían, ya no eran él, pero, en esos espejos desconocidos , se reflejaban el cielo, la tierra y la propia vida. Y, finalmente, se convertían en las cosas mismas o, mejor dicho, en el corazón negro de las cosas”.<sup>27</sup> Para nuestro poeta, entonces, son inevitables la ausencia, la escisión y la falsificación, propias del lenguaje humano, en el poema, porque al utilizar las palabras “al revés”, no como signos, sino como cosas, encuentra no la luminosidad de éstas, sino su oscuridad más absoluta. Al lenguaje poético llegan todas las heridas del lenguaje humano, lenguaje en crisis, y por él llega también el mundo herido al poema: “Después, cada palabra se convierte en el utensilio sagrado de una ausencia” (“Ejecuciones”, p.149).

Echemos un vistazo al poema “La hora y el sitio”. Aunque no pertenece a *Relación de los hechos*, será el punto de partida para entender algunos rasgos de

---

<sup>27</sup> Jean Paul Sartre. *Op.cit.*, p.51.

este libro. Desde la primer tirada de versos, el poeta nos revela varias de las constantes fieles de sus poemas:

las palabras, esas distancias de algo,  
esta mirada que vamos entregando y que sin embargo no ha  
[estado 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, (p.57)

La imposibilidad tiene varios rostros, el lenguaje es sólo uno de ellos. La imposibilidad de la palabra de ser lo que nombra: (“Llamar al pan el pan y que aparezca sobre el mantel el pan de cada día”),<sup>28</sup> se asume no sin cierta nostalgia, porque para Becerra “siempre hay una palabra, esa puerta que busca ser la puerta,” (“La hora y el sitio”, p.59).

Las palabras no pueden asir el mundo como si fueran manos porque son sólo espejos, objetos y, además, están escindidas, no pueden siquiera sujetar su significado porque ellas mismas, como las cosas, tienen muchos significados: “las palabras se cansan de volar y se posan jadeantes en aquello que solamente nombran” (“Espacio virtual”, p.77); “la mesa no soporta la presión de lo que está bajo ella como ciertas palabras no soportan lo que significan” (“Radio de acción”, p.191). Esta escisión manifiesta en la palabra no es gratuita, “ninguna palabra volverá sobre sí misma”(“La hora y el sitio”, p.58). Si bien las palabras son espejos del mundo, éstos están empañados por su imperfección y la del mundo, son objetos impuros: “la propia palabra condenada al corazón de su propia impureza”(“Fugitivo”, p.110); “la palabras como sospechas de carne ,

---

<sup>28</sup> Octavio Paz, “La vida sencilla”, en *Obra poética (1935-1988)*, Seix-Barral, Barcelona, 1990, p.90.

como viento de carne” (p.57), afirman esa relación falsificada y engañosa que vive el poeta con el mundo y que se traduce en dudas, en incertidumbres hacia el interior de su propio oficio: “palabras, si son ustedes la belleza, ¿por qué no son la desnudez?/ ¿o acaso la desnudez es el viento?” (p.59). El poeta expresa la realidad al expresarse a sí mismo. Toda la impureza del mundo se expresa a través de su boca, en sus poemas, y éstos le devuelven su imagen. No olvidemos que todo acto de creación es doble: el poeta crea el poema y éste al poeta. Entonces, la palabra poética, vista en su totalidad, no es certeza en un mundo donde todo es incertidumbre, es la incertidumbre misma y en eso radica su legitimidad. Becerra así lo cree, basten algunos de los tantos versos sobre este punto para sostenerlo:

palabras , ustedes son la prueba humana, la sorda revuelta ,  
los ángeles malditos arrojados de los labios de Dios,  
¿qué decimos que decimos? ¿acaso aquello que no decimos  
porque no lo sabemos o porque lo sabemos demasiado?

(“La hora y el sitio”, p.59)

hay un mundo no sé donde , hay una mujer , estoy yo cerca de ella,  
pero estamos en las palabras, en las afueras de otra vida,  
de reflejo en reflejo, de alusión en alusión, de río en río,

(“La hora y el sitio”, p.58).

Estos últimos versos nos revelan el otro rostro de la imposibilidad del lenguaje por aprehender cabalmente el mundo: la subjetividad y lo relativo que ésta implica, como se explica a continuación.

En una entrevista con Federico Campbell, Becerra afirma “Con esa máquina de escribir, por ejemplo, tú entras en relación con ella a través de tus

sentidos que la captan . Pero esta captación está condicionada en este caso por tu deseo de escribir. Si deseas venderla, la máquina adquiere otro sentido para ti, y casi sin que te des cuenta es otra. O sea: siempre vemos al mundo condicionado por nuestro deseo o nuestro rechazo”.<sup>29</sup> En la poesía de Becerra, el deseo tiene un peso enorme. Su deseo por rescatar algo de este mundo en las palabras se enfrenta con la realidad de éstas y del mundo en un choque lastimoso, en una proyecto casi imposible de realizar y de comunicar: “tal vez te gustaría tomar tu deseo, levantarlo convertido en el deseo del mundo, en la base del mundo.” (“El pequeño César”, p.116).

El poeta, al ponerse en contacto con el mundo, sabe que su sola mirada cambia “de sitio a los objetos con respecto, y muy en primer término, a la propia luz de sus ojos”, como el mismo Becerra afirma.<sup>30</sup> La sola mirada condiciona la realidad que vemos y la condiciona porque ella es la ventana del deseo, certeza que el poeta manifiesta en casi todos los poemas de *Relación de los hechos*. Las palabras, además, traicionan lo que nombran por ser representaciones arbitrarias. Entonces, todo es relativo, y nada absoluto. Becerra tiene conciencia de esta limitante, la dice y la asume, como Heisenberg ya lo había hecho en el terreno científico al afirmar el “principio de incertidumbre”, según el cual es imposible conocer el mundo tal como es porque nosotros somos parte de él, no podemos objetivizar algo que nos sobrepasa. Semejante a lo que afirma Becerra en la última cita es lo que descubrió Heisenberg:

¿Cuál es el procedimiento indicado para determinar dónde está una partícula? La respuesta obvia es ésta: observarla. Pues bien, imaginemos un microscopio que pueda hacer visible un electrón. Si lo queremos ver debemos proyectar una luz o una especie de radiación apropiada sobre él. Pero un electrón es tan pequeño, que bastaría un solo fotón

---

<sup>29</sup> José Carlos Becerra. *Op.cit.*, p.289.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.282.

de luz para hacerle cambiar de posición apenas lo tocara. Y en el preciso instante de medir su posición, alteraríamos ésta.<sup>31</sup>

Estos conceptos sacados a la luz por la ciencia (no olvidemos las propuestas de Einstein) son sólo una evidencia científica de la crisis general de las concepciones tradicionales del mundo: el suelo de las certezas se quiebra, las estructuras sociales se desmoronan a lo largo del siglo, pero es evidente que la mayoría de las personas, no digamos de las sociedades, tarda mucho en asumir o siquiera aceptar los cambios, aunque se vivan. Becerra, desde la poesía, asume esa relatividad de nuestro conocimiento no sin cierto pesar y la lleva al límite: lo absoluto es imposible, para el artista todo se reduce a la invención, al deseo subjetivo que la hace posible. En la labor poética la conciencia de que todo es invención toma dimensiones dolorosas:

y mi mirada abre de par en par los brazos para recibir al paisaje,  
pero es inútil, en el paisaje hay algo de mi mirada,  
algo también con los brazos abiertos... (“La otra orilla”, p.80)

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.

[...]

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

[junto a ti ni junto a mí,

y al consignar un ademán tuyo, un acto tuyo, te

[veo desaparecer en estas palabras,

---

<sup>31</sup> Isaac Asimov. *Nueva guía de las ciencias (Ciencias físicas)*, tr. de Lorenzo Cortina, RBA Editores, Barcelona, 1993, p.525.



y todo es inventado de nuevo:

(“Rueda nocturna”, p.89).

puedes fingir que eres la ropa que te quitaste, la  
[frase que escribiste,  
[...]] Puedes fingir que estás fingiendo , puedes simular que eres tú,  
que es tu deseo y no tu olvido tu verdadero cómplice, [...]

(“El pequeño César”, p.115).

Es todo ,

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

(“La otra orilla”, p.82).

miramos la lluvia y esto es hablar,  
porque miramos la lluvia en los hombros de una  
[mujer como sus posibles cabellos,  
y adelantamos una mano y sólo acariciamos  
[el agua que escurre,  
sólo acariciamos lo que iba pasando,

(“La hora y el sitio”, p.59).

El sueño, la poesía, la memoria y el amor se erigen también como realidades inventadas. Sin embargo, es en el lenguaje, en las palabras, los otros ojos del poeta, donde se manifiesta primero la invención , por ser su materia prima. El tener conciencia de que todo es relativo, acentúa la escisión. Todo espejo nos escinde: somos nosotros y nuestro reflejo, sólo a través de esta exteriorización puedo asir mi propia imagen y reconocermela. Con el poeta y su obra sucede lo mismo. El poeta altera la imagen del mundo en el poema, en tanto

que la altera, igual que el espejo, y el poema se convierte en ese reflejo, en esa imagen exteriorizada del mundo y de él mismo que le permite un reconocimiento doble: el del mundo y el de sí mismo como poeta. Posteriormente, el lector también podrá encontrarse en el poema. Generalmente nos vivimos pero no nos vemos, el espejo posibilita la observación y, por la dosis de conciencia que este acto implica, la revelación (en un acercamiento a *eso otro*, que ha permanecido en secreto y desconocido para el mundo inmediato de “la realidad” como ha sido entendida hasta ahora, y que logra intuirse, en un encuentro, quizá siempre demasiado breve, con nuestro ser, y que nos hace vislumbrar indicios de la existencia de *la otra parte*). Por revelación no debemos entender entonces un descubrimiento o manifestación inequívoca de lo ignorado, o bien una manifestación de la divinidad en los hombres. Lo más cercano a lo que Becerra entendía por revelación es un evento que proporciona indicios o certidumbre de “algo”. La poesía de Becerra proporciona ambas cosas: la certidumbre de que todo es incertidumbre y los indicios irrefutables de esta última en nuestra relación cotidiana con el mundo.

Además, el poeta no olvida que el reflejo del poema está condicionado por los espejos que son las palabras, por la subjetividad del poeta y, además, por la del lector.

La escisión se produce en varios niveles, la del poeta consigo mismo: “Amanece en medio de mí y yo me quedo mirando del lado en que no estoy” (“La otra orilla”, p.81), la de la palabra consigo misma, la de los amantes, la del mundo:

Parte en dos la ciudad, parte en dos la frase donde el recuerdo 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 alcanzarse,

[y en esa interrupción tal vez se encuentren.  
Parte en dos lo que estaba partido, lo que no podía tocarse  
porque habíamos olvidado su nombre, su devoción a sí mismo;...  
("Ragtime", p.133).

Estos últimos versos nos revelan que para Becerra la escisión, aunque obligada, es necesaria, pues sólo en y por la escisión podemos reconocernos. Por la ruptura vemos nuestro reflejo en un espejo que puede ser el poema o el amante o la ciudad. No obstante, la escisión no elimina la incertidumbre, al contrario, la acentúa ¿Qué es lo real y qué es lo ficticio?, ¿cuál es el espejo y cuál el reflejo? Sartre considera que el artista nunca lo sabe dado que "las palabras son creadas como las cosas, el poeta no sabe si aquéllas existen por éstas o éstas por aquéllas".<sup>32</sup> Situación que no impide los cuestionamientos en el poema sino que los fomenta, sobre todo durante el proceso creativo:

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 me muerde los labios?  
("La otra orilla, p.80).

¿De quién son ahora estas palabras?  
¿Qué movimiento realizan en la conclusión de mis actos?  
¿Qué apariciones y qué ausencias las hacen posibles?  
¿Quién las está escuchando? ¿Quién las dirá de nuevo?  
("Apariciones", p. 83).

---

<sup>32</sup> Jean Paul Sartre. *Op.cit.*, p.50.

¿Qué cosa es tu cuerpo? ¿Qué cosa es tu lámpara?

¿Qué cosa es no inclinarse lo suficiente?

¿Significa todo esto decir adiós?

(“El pequeño César”, p.116).

El escritor no se reconoce en su propia invención; el resultado es la angustia: ¿cómo es posible que sus propias palabras se independicen y no signifiquen la emoción que el poeta pretendía expresar? Sartre tiene una respuesta: “La emoción se ha convertido en cosa y tiene ahora la opacidad de las cosas; está nublada por las propiedades ambiguas de los vocablos en los que la han encerrado. Y, sobre todo, hay siempre mucho más en cada frase, en cada verso, como hay en ese cielo amarillo encima del Gólgota más que una simple angustia”.<sup>33</sup> Becerra está de acuerdo con él, el poema es un objeto que se independiza de su creador, los relativos se absolutizan en ella, las preocupaciones del poeta se consolidan en palabras, en poemas y la escisión con su obra con es necesaria para que el poema alcance su sentido. En una palabra, el poema es un microcosmos que poco tiene que ver con el macrocosmos al que se debe. O, con palabras de Becerra, el poema ya terminado se convierte, como las palabras, en una “moneda de cambio”<sup>34</sup>.

El hecho de que el poeta no se reconozca en su propia invención no significa que el poema deje de ser lo esencial. Todo lo contrario, al reducirse todo acto humano a una continua invención, ésta cobra una importancia central para el poeta, pues no olvidemos que éste es esencialmente un inventor. La crisis del mundo se expresa desde la crisis personal del poeta, puesto que refiriéndose

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>34</sup> Becerra confiesa: “A la caza de esas imágenes, el poeta se lanza desesperadamente para volver a vivirlas, pero fatalmente fracasa, porque esos instantes al ser atrapados por la red de cazar mariposas (que en el caso del poeta se llama imaginación), al debatirse esos hechos que fueron reales en la imaginación del poeta, se convierten en palabras, en monedas de cambio. Han adquirido, pues, otra realidad.”. *Op.cit.*, p.287.

ella misma refleja a la otra, que la condiciona y la sostiene, como afirma Sartre.<sup>35</sup> Siendo esto así, la única imagen con la que nuestro poeta podría reflejar al hombre moderno es, sin duda, la imagen del fracaso. “Sólo el fracaso, al detener como una pantalla la serie infinita de sus proyectos, devuelve al hombre a sí mismo, a su pureza”.<sup>36</sup>

Estas ideas son necesarias para colocarnos en el sitio del poeta respecto a su materia prima: el fracaso, la imposibilidad del lenguaje poético de ser un lenguaje divino; es decir, un lenguaje que creará las cosas al nombrarlas, que ordenará este mundo, que lo reflejará con fidelidad, sin las mediaciones que imponen las limitantes humanas (el deseo , las palabras). Este fracaso del que parte Becerra, explica por qué los poemas se repliegan en sí mismos, buscan dentro de sí su propio reflejo. Sólo así se posibilita la revelación, en el sentido que ya he señalado: el poeta sabe que su poema no representa el mundo pero sí da constancia de éste. Acaso por eso confiese: “Yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando poco a poco historia,/ sonidos arrancados a ellas mismas como confesiones brutales.”(“La otra orilla”, p.80).

El sentido histórico que se advierte en estos versos se vincula profundamente con la mirada del poeta, es decir, con su personal manera de estar en el mundo y de verlo. La mirada de Becerra se sabe marginal. Es una mirada que da testimonio de los “hechos” y es implacable por certera. El binomio ojos-palabras que sostiene la estructura de *Relación de los hechos*, tiene como punto de partida algunas de las varias ideas mencionadas hasta ahora, como la del espejo y la invención, que serán retomadas a la luz de esta relación en el siguiente punto del presente estudio.

---

<sup>35</sup> V. Juan José Sebreli (sel.),. *Sartre por Sartre*, de, Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968, pp.158-159.

<sup>36</sup> Jean Paul Sartre.¿*Qué es la literatura?*, *Op.cit.*, p.66.

### 1.3.2 Palabras, esos otros ojos

La mirada del poeta está condicionada por su deseo, deseo que se cristaliza en una invención: “Te detuviste a desear aquello que mirabas,/ te detuviste a inventar aquello que mirabas,” (“El pequeño César”, p.113). Convertir esa invención en palabras, en poemas, conduce a otra invención, la que entretejen las palabras mismas con las emociones del poeta. Éste, entonces, ya no se reconoce en su invención, pero algo aprehende de su deseo durante el proceso, durante la escisión, como hemos visto. Mientras el poeta escribe su poema sabe del cisma que se produce en cada nueva palabra, en cada verso escrito, entre él y su obra; pero solamente en este proceso de escisión que es la escritura del poema, el poeta puede ver algo de su imagen en ese espejo naciente. Así se vive el proceso del acto poético para Becerra, y en la mayoría de los poemas de *Relación de los hechos*, da constancia de este “doloroso camino de la memoria a la verdad, del deseo a los labios.” (“Espacio virtual”, p.77).

La importancia de la mirada en la obra de Becerra, como puede deducirse, es central, sobre todo porque se concibe como la matriz de toda invención. Sin embargo, el poeta no sería sin las palabras, sus otros ojos, pues sólo a través de éstas puede expresarse. “En arte, crear es ver las cosas”, como opina Pellicer.<sup>37</sup> El poema “Declaración de otoño”, es un buen ejemplo para ilustrar estas ideas. El otoño es una estación que desnuda los árboles, que revela con la transparencia lo que oculta la abundancia, esencia de su antagonista, la primavera.

El otoño nos revelará el hueso del mundo,  
en sus hojas el color amarillo no será solamente un aria triste,

---

<sup>37</sup> José Carlos Becerra. *Op.cit.*, p.283.

será también la verdad de la tierra, [...] (p.75)

Llega el otoño a la ciudad y llega la desnudez. Pero, en realidad, son el poeta y su mirada implacable, como el otoño, los que recorren el territorio urbano. Es una mirada que abarca a la ciudad mientras la anda, la busca y la penetra hasta los rincones más oscuros y da constancia de su miseria en una sucesión de imágenes que el poeta va captando mientras camina. Mirar significa desnudar, poner en evidencia:

Conozco la mirada del sedicente,

la ciudad ha sido conquistada por el heliotropo nocturno;

[...]

Porque yo veo la miel sombría donde los rostros perdidos

[intentan acercárenos,

[...]

Porque yo veo los amaneceres socavados en octubre por la garra

[del relámpago.

[...]

He visto la servidumbre de los parques a la crueldad del poniente,

he visto abandonados a su luz, llagados en su luz,

he visto en las cocinas el hollín de las lágrimas,

la grasa quemada de un cielo prohibido, [...]

(pp.75-76)

El poeta mira y, al decirlo, da testimonio de lo que mira. A través de su mirada se relacionan los hechos del mundo, su mirada abarca el tiempo (“veo”, presente, “he visto”, pasado) y el espacio, y es, entonces, una mirada más allá del hombre porque está unida a las palabras.

He venido cuando el otoño le da a la ciudad una carta del mar.

He venido a decirlo. ( p.75.)

Además, la mirada del poeta se encuentra a sí misma al verse en las imágenes del mundo y él no duda en confesarlo: “Conozco esta ciudad, estos orines de perra, esta piel acechante de gato,/ estas calles que he recorrido mirando en silencio lo que me devora.” (p.75).

Para Becerra, lo que queda de la mirada en las palabras es sólo la penumbra de lo que la mirada le reveló al poeta, pero únicamente a través de las palabras rescata “algo” de esa revelación, pues en el poema lo demás es invención: “Extraño territorio que la mirada encuentra en su propia invención,/ invisible creación de los hechos /[...] la mirada extendida, curvada por el peso de aquello que no mira, que no necesita comprender,/ la penumbra que queda en las palabras...” (“Rueda nocturna”, p.89).

Las palabras son para el poeta sus otros ojos porque cada una de ellas establece una manera de ver el mundo: “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.” (“Cosas dispuestas”, *Los muelles*, p.54); son espejos porque algo de la cosa se refleja en las palabras pero son más ojos porque sólo a través de las palabras se pueden ver las cosas. Me refiero, por supuesto, a las palabras poéticas.

La imperfección y las limitantes de las palabras condicionan la mirada y el objeto mirado, como ya habíamos señalado arriba al referirnos al “principio de incertidumbre”, y le dan su matiz oscuro al significarlos a medias. Acaso por esto el poeta confiesa:

palabras, ojos con los que tal vez no debimos mirar  
a pesar nuestro o a pesar de otro



o a pesar de las mismas palabras[...]

(“La hora y el sitio”, *Los muelles*, p.59)

¿Qué palabras o sustitución de palabras  
señalando con gesto comprensible, los árboles o el cielo,  
la calle o la ventana en el último piso,  
saldrán de sí mismas a representar lo que señalas,  
acomodándose en la imagen que les señalas,  
con la mano extendida o con los labios aparecidos entre frases  
de las que más tarde volverás a renegar?

(“El traje que te ibas a poner”, *Fiestas de invierno*, p.212).

Para Becerra, todo poema nace de una crisis. De hecho, ésta le da sentido porque en cada poema se consolida una o algunas de las muchas incertidumbres que surgen de la mirada del poeta sobre el mundo. El poema se presenta como una interrogación. La mirada retiene una imagen del mundo, las palabras la revelan, el poema es, entonces, una imagen que representa. La conjunción ojos-palabras, en la poesía de Becerra, implica lucidez y conciencia porque la mirada del poeta, al desnudar el mundo, se desnuda a sí misma, alcanzando así la revelación de su condición y de la del mundo.

### 1.3.3 Poesía: el idioma de la noche

El lenguaje humano, en la poética de Becerra, corresponde al día, y el lenguaje poético, a la noche. En aquél, las palabras deben ser lógicas, coherentes y útiles para comunicar las ideas, es un idioma transparente por donde atraviesan los conceptos como la luz cruza el cristal. La poesía es un lenguaje al revés, niega la utilidad y los significados de las palabras valiéndose del idioma de la vigilia de una manera “profana”; altera los significados, los deforma y les concede otros, desordena las palabras, las enfrenta con sus defectos, y las obliga a decir cosas contrarias, ajenas, les arranca pues “confesiones brutales”. El poeta renombra el mundo desde las oscuridad: “Creo en lo oscuro de la materia pero su renombre no es oscuro;” (“Betania”, p.72). La crisis, condición actual del mundo, hace de éste una materia oscura, sumida como está en la confusión y el caos, pero el poeta la renombra con un lenguaje oscuro, como la realidad misma, y la comunión o identificación entre ambas partes provoca una comunicación luminosa, una revelación. El poeta, al hablar el idioma del mundo, le otorga a éste la luz de la lucidez: cualidad que conlleva la imagen que el mundo ve de sí mismo en el poema.

El idioma de la noche ilumina con una luz más nítida el mundo que el idioma de la vigilia, a pesar de que se vale de éste, ilumina distinto; así como la luz de la luna es el reflejo del sol pero su luz es diferente. Becerra confiesa: “ la oscuridad es a veces una necesidad de la luz para ver o iluminar mejor,” “hay una trasmisión de la luz mediante la oscuridad”.<sup>38</sup> *Relación de los hechos* es una mirada y un idioma nocturno, la conexión entre las palabras, los ojos y la noche en los poemas es una línea que atraviesa el libro de principio a fin:

---

<sup>38</sup> *Íbid.*, p.284.

en la noche vuestros ojos iluminan más cosas que todas las luces de la ciudad

(“Los cuerpos”, p.54).

(Alguien acaba de encender la noche en nuestros ojos, alguien acaba de asistir a

[una ejecución en nuestra mirada),

(“La Bella Durmiente”, p.103)

Donde la noche se detiene, un ángel se arroja al vacío

[ y el golpe más bien dirigido yerra si la oscuridad no lo conduce.

(“Instrucciones para la cacería”, p.162)

despertamos temblando para mirar el mundo;

y tú lo sabes, pero tu mirada

sólo es exacta en la noche.

(“Forma última”, p.96)

Para el poeta tabasqueño, “La noche tiene un significado de fertilidad, virtualidad, simiente”.<sup>39</sup> Esta noción puede palpase en varios versos: “dadme mis huesos y los huesos de mis muertos/ y los pondré a florecer en la noche.” (“Declaración de otoño”, p.75); “la noche ha sido preñada por el sol nuevamente.” (“Sentado en una piedra”, p.121). La noche es la fuente de energía del poeta, es una fuerza que le permite destruir los espejismos de la vigilia. Es desde la noche, desde donde el poeta lanza sus misiles de guerra contra el lenguaje y los actos diurnos: “La noche colinda con todo lo que tiene fuego,/ con aquello que besamos con apasionada destrucción, con oscura grandeza.” (“Forma última” p.96); “(Nadie responde, y aquellos que trabajan de noche /establecen oscuras conexiones con la antigua destrucción de los dioses.)” (“Señal nocturna”,

---

<sup>39</sup> Miguel Ángel Zapata, “José Carlos Becerra: el cuerpo, la ciudad”, Sábado, suplemento cultural de *Uno más Uno* (México, D.F), 7 de mayo del 2000, p.9.

p.113). La noche es el tiempo del contacto, de las trasmutaciones, cuando el poeta y los seres que la pueblan se levantan para cuestionar lo que durante el día (entiéndase vida racional, cotidiana, “despierta”) queda como establecido por derecho propio.

Becerra es un poeta de la noche, sólo en ésta se encuentra en territorio seguro para hablar: “Sólo hablabamos en la boca de la noche,” (“Relación de los hechos”, p.87). Hablar en y desde la noche significa expresar la crisis del mundo, su desorden y su confusión: “somos discípulos de esta noche milenaria y confusa,/ de esta música atroz, de esta ciudad, de estas palabras donde es necesario dejarte y dejarme.” (“La corona de hierro”, p.101). Para el poeta tabasqueño, el idioma de la poesía es el de la noche, sólo así es verdadero y éste debe ser el de idioma de los poetas modernos, porque la palabra misma se ha convertido en el “corazón negro de las cosas” y se inclina a la noche “como un cuerpo desnudo a su alma /o a la desnudez del otro cuerpo.” (“Adiestramiento”, p.74) . De hecho, cuando se dirige a los poetas, parte de esta referencia a la noche: “La voz de aquellos que asumen la noche,/ marinería de labios oscuros;/ la voz de aquellos cuyas palabras corresponden a esa luz donde el amanecer levanta/ la primera imagen vencida de la noche[...] La voz de aquellos que llegan a la oscura verdad de las últimas aguas,” (“Adiestramiento”,p.73).

La noche es la matriz de las palabras del poeta, a través de ella él ve y habla, porque la noche es el verdadero espejo del mundo: “La palabra, el movimiento de carne sobre el pecho de la tierra, /el idioma que la noche deja caer en los ojos como un puñado de piedras preciosas,/ piedras que se convierten en guantes que caen.” (“Memoria”, p.91). En estos últimos versos, las piedras preciosas son las palabras que, en el poema, transforman su dureza (su inflexibilidad para poseer más significados) en la blandura que le confiere la ficción (la flexibilidad de significados , la ambigüedad y la pluralidad ). Las

palabras poseen, entonces, todos los significados de la noche: “la noche está moviendo sus ruedas oscuras, estas palabras llevan ese significado,” (“Las reglas del juego” p.107); “¿Quién me pone en los labios / un color de palabras donde se siente el peso de la noche?” (“Basta cerrar los labios”, p.39) y se tornan oscuras como el mundo.

Becerra ilumina la oscuridad del mundo a través de sus palabras, pero, al desentrañar su verdad, no pretende ordenar el mundo sumido en el desorden, ni buscar una certeza en un mundo de incertidumbres, él no es Dios, y lo declara. No podemos exigirle esto a un poeta, él se pregunta: “pero ¿qué significado pedían ustedes a la noche?”, dirigiéndose probablemente a aquellos que buscan respuestas en sus poemas, y es entonces cuando declara: “Orden diurno no puedo darles de mí;” (“Ulises regresa”, pp.125 -124.). Esta confesión nos muestra a un poeta consciente de su condición de creador “humano” y de las limitantes de su lenguaje. Es verdad, sus poemas iluminan desde la noche, no podría ser de otra manera, como hemos podido ver, pero no son la luz misma ni pretenden serlo, porque saben de su condición oscura, imperfecta. Es justamente esta conciencia reveladora la que legitima la poesía de Becerra, que muchos han juzgado inaccesible, impenetrable e ininteligible por su “oscuridad”, prejuicio que ha sido una de las causas de la poca y mala atención que ha puesto en ella la crítica especializada. Al igual que Pellicer, opino que: “Muchas veces la gente llama *oscuros* a los grandes poetas sólo porque no los entiende. Pero lo que no entiende la gente es la precisión de la palabra en el lenguaje poético porque el habla común no determina nada, es un entrelazamiento de generalizaciones, todo está allí sujeto y los grandes poetas hablan con precisión”.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> JoséCarlos Becerra. *Op.cit.*, p.284.

#### 1.4. El silencio

Sartre afirma que el primer contacto que tiene el poeta con el mundo es a través del silencio: “en lugar de conocer primeramente las cosas por su nombre, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas”.<sup>41</sup> Paz le da la razón al confesar que el poeta ama más a las palabras por sus silencios, pues “Cada palabra, al mismo tiempo, dice y calla algo. Saberlo es lo que distingue al poeta de otros enamorados de la palabra, como los oradores.”<sup>42</sup> En la poética de Becerra, la palabra vale más por lo que diga su silencio que por lo que signifique o exprese ésta. Tal vez por esto, en cada verso de *Relación de los hechos*, resuenan los ecos del silencio. Es una poesía callada; tiene un tono de rumor, de secreto al oído.

El silencio es el origen y el destino de toda palabra. “Desde el principio el poeta sabe, oscuramente, que el silencio es inseparable de la palabra: es su tumba y su matriz, la tierra que lo entierra y la tierra donde germina”.<sup>43</sup> En varios poemas, Becerra da constancia de este proceso “vital” de la palabra y, por consecuencia, del poema mismo: “Oh noche casual de estas palabras,/ oh azar donde la frase regresa a su silencio y el silencio retorna a la primera frase,” (“Las reglas del juego”, p.107).

Sin embargo, Becerra cree que así como la palabra es la mancha oscura de la cosa, el silencio es el “corazón negro” de la palabra. Lo ambiguo, el vacío y la ausencia, esencias propias del silencio, penetran en el cuerpo de la palabra y la convierten en el reflejo del silencio. Éste se concibe como un “compañero ciego” de la palabra. En el lenguaje poético de Becerra las palabras son los ojos y el silencio la ceguera: “El silencio posado en el ruido como un compañero ciego.”

---

<sup>41</sup> Jean Paul Sartre. *Op.cit.*, p.50.

<sup>42</sup> Octavio Paz, “Nuestra lengua”, La Jornada, (México, D.F), 8 de abril de 1997, p.10

<sup>43</sup> *Idem.*

(“Desde estos días”, *Los muelles*, p.41); “y me cegaba aquel silencio que como mano oscura /parecía cubrir la vida de todo lo dormido.” (“Relación de los hechos”, p.87). El silencio, como indican estos versos, también se compara con lo dormido, mientras la palabra se relaciona con lo opuesto, es decir, con lo despierto: “el lenguaje que despierta en la boca de los dormidos /como un enjambre de insectos húmedos y brillantes.” (“Relación de los hechos”, p.87).

Por otra parte, el silencio convoca la palabra, entiéndase ésta como la vida, pues morir es quedarse en silencio: “cerrar los labios” (“Basta cerrar los labios”, *Los muelles*, p.40). El no decir significa no reconocerse. La palabra conjura el silencio temporalmente, sabe que está condenada a regresar a lo ambiguo, a la incertidumbre absoluta. En varios poemas, la presencia oscura del poema se reconoce al principio o al final, o simplemente se presiente en el cuerpo del poema como el escalofrío que produce la ronda cercana de la muerte. “Pero hay un rumor de remos, hay un rumor de remos;/ debemos escucharlo con atención.” (“El azar de las perforaciones”, p.124), “el silencio desliza su mano por el cuerpo de mi posible victoria,” (“Cierta paseo”, p.118), “y es el silencio,/ el silencio de la torre de la iglesia bajo la luz del sol,/ el silencio de la palabra *iglesia*, de la palabra *almendro*, de la palabra *brisa*,” (“La otra orilla”, p.81), “Ahora esta palabra con su resorte de niebla.” (“Adiestramiento”, p.74), “No basta./ Y el silencio levanta la cabeza/ y me mira.” (“Espacio virtual”, p.78), “ es el silencio inclinado sobre el vacío como la cabeza de un rey anciano.” (“Rueda nocturna”, p.90).

El silencio, en *Relación de los hechos* , es un silencio que se escucha, que habla sobre el vacío, la muerte y el olvido: el destino de toda materia. Al poeta, durante el acto de escritura, se le revelaba esta suerte adversa y la registraba en el poema (como hace con todas las revelaciones que nacían de su escritura): “cada

palabra que llega a mis labios le abre la puerta a una frase cubierta de polvo, /un mensajero que sin limpiarse de las botas el lodo del camino, entra y se sienta a mirarme,” (“Ragtime”, p.131).

El silencio, entonces, es ese mensajero que trae a las palabras y al poema un “ oscuro mensaje”. Se anuncia con distintos sonidos “porque el silencio es inflamable y presenta formas diferentes dentro de un mismo charco,” (“Lázaro” p.223). Puede apagar la voz del poema con un rumor de remos: “pero hay un rumor de remos, hay un rumor de remos; /debemos escucharlo con atención.” (“El azar de las perforaciones”, p.124 ); o bien, con el murmullo de un aleteo: “el silencio que comienza con una bandada de pájaros,” (“Ulises regresa”, p.124), o con el rumor de una brisa en los almendros. El silencio es el otro rostro de las palabras, tal vez el verdadero. Es un espejo cruel porque en su nitidez absoluta la palabra siempre se encuentra con una misma imagen: la imagen de su muerte.

### 1.5 La invención desde el fracaso

La idea de que todo se reduce a una invención ha sido una constante a lo largo de este capítulo. El poeta inventa porque desea: “El reino de la poesía es el “ojalá”. El poeta es “ varón de deseos” . En efecto, la poesía es deseo”.<sup>44</sup> En los textos sagrados la palabra divina es “creación”, en el lenguaje de la poesía no hay creación sino “invención”, palabra más humana, y en nuestro lenguaje cotidiano esta invención se reduce a una “representación equívoca”, una arbitrariedad heredada. José Carlos Becerra pone de manifiesto en sus poemas las diferencias entre estos lenguajes. Por ejemplo, para el poeta entre el lenguaje humano y el poético media un abismo, el primero significa extravío, enajenación, y este

---

<sup>44</sup> Octavio Paz. *Op.cit.*, p.66.



último encuentro, reconocimiento: “sólo esas palabras con su aire de carne, con su bosque de sangre,/ con sus extrañas colindancias con el hierro,/ enumeradas al borde del mundo por aquellos que deciden partir /y extraviar la semejanza de su lenguaje con el lenguaje de los poseedores de su ciudad.” (“La corona de hierro”, p.99).

Por otra parte, el lenguaje poético es distinto al lenguaje divino, no crea las cosas al nombrarlas pero las desnuda, y lo logra porque rompe con las reglas y las convenciones del lenguaje utilitario. El poeta pone en crisis el lenguaje, lo oscurece para asemejarlo con la condición caótica del mundo y establece así un diálogo con éste: “oscurecen las cosas nombradas y allí mismo la frase rompe sus lazos con lo que solamente basta al lenguaje,” (“Ragtime” p.132); es decir, se olvida de la utilidad que fundamenta el lenguaje diurno de los hombres.

Las diferencias y correspondencias entre ambos lenguajes ya han sido estudiadas. Cabe ahora preguntarnos acerca de los vínculos y las rupturas entre el lenguaje poético y el lenguaje divino, aquel que se realiza creando lo que nombra.

Becerra, antes que poeta, se sabe humano. Nada tiene que ver con Dios. “Voy por esta ciudad; yo no camino sobre las aguas, / camino sobre las hojas secas que caen de mis hombros” (“Declaración de otoño”, p.75). El contraste entre “las aguas” y las “hojas secas” evidencia la miseria del hombre moderno y, por ende, la del poeta. De Dios sólo queda un recuerdo, la imagen de un sueño lejano y lo mismo queda en el lenguaje poético: “y por los pasillos de este lenguaje /se oyen las pisadas de los dioses muertos” (“Licantropía”, p.118). Becerra no pretende anunciar la palabra divina como hace la profecía, y lo confiesa abiertamente: “En mi palabra no almuerzan la advertencia ni el resguardo, la súplica o la dádiva, /con mi palabra no alimento tampoco a los muertos,” (“El fugitivo”, p.110).

Becerra es un poeta que habla el lenguaje oscuro e imperfecto, propio del mundo y de los hombres con los que le tocó vivir. El carácter oral de su poesía es esencial para asimilar la extensión abundante de los versos. Andrés González Pagés cree que "José Carlos Becerra lanza su verso largo, su verso prosificado, precisamente [...] en busca de la prosa que en el caso de la poesía simboliza el habla de los hombres y no el diálogo con los dioses o la referencia a ellos, como lo hace el verso".<sup>45</sup> Miguel Ángel Zapata también rastrea las huellas de la prosa en los poemas de Becerra, y afirma que éste se nutrió en la fuente de "la poesía narrativa conversacional, la cual crea una secuencia coloquial en su montaje[...] culta".<sup>46</sup>

Estas ideas no resultan infundadas, puesto que parten de una declaración del mismo Becerra acerca de los beneficios poéticos que resultaron de su formación en la prosa: "Tal vez por todo esto, sigo pensando, como Eliot, que nada ayuda tanto a un poeta en formación como sus esfuerzos y disciplina dentro de la prosa. La prosa suele dar, además, una gran malicia como escritor".<sup>47</sup>

La presencia de la prosa en la poética de *Relación de los hechos* es evidente. No sólo es palpable en la generosidad de los versos, sino también en el diálogo implícito, en el tono de conversación, y en la historia que todo poema encierra. Ruiz Abreu cuenta que "Becerra solía tomar un versículo de la Biblia y trataba de desarrollarlo en prosa"<sup>48</sup>. Posteriormente, el proceso se invirtió: el poeta inventaba una historia y la fragmentaba en versos. Es posible rastrear las historias de los poemas a través de las argucias ya conocidas del género narrativo,

---

<sup>45</sup> Andrés González Pagés. "Rey Midas de la poesía", *Casa del tiempo*, UAM, volumen 4 , núm. 51, mayo de 1966, pp.20.-22.

<sup>46</sup> Miguel Ángel Zapata. "José Carlos Becerra : el cuerpo y la ciudad", *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más Uno* (México, D.F), 7 de mayo del 2000, p.9.

<sup>47</sup> Berta Díaz. Art.cit., p.4.

<sup>48</sup> Álvaro Ruiz Abreu. *Op.cit.*, p.51.

por ejemplo, el inicio de los poemas *in media res* (“La mujer del cuadro”, “El reposo del guerrero” o “Licantropía”), los versos finales a manera de epílogos (por ejemplo, en poemas como “No ha sido el ruido de la noche”, “Señal nocturna” y “La corona de hierro”) y las descripciones (en poemas como “Apariciones”, “La otra orilla” y “Declaración de otoño”).

El lenguaje poético sigue siendo el único que se acerca más al divino, incluso en un mundo sumido en incertidumbres: “el mármol del lenguaje [es] veteado por un estremecimiento de lo Divino o por un salto mortal;” (“El hombre de la máscara de hierro”, p.126), salto que significa el acto poético. El poeta continúa en la búsqueda de esa palabra divina donde se pueda aprehender algo del mundo, ya que su creación resulta imposible: “la boca que intenta reverdecer en una palabra sagrada,” (“Para la ausencia, p.42); “cada palabra que llega a mis labios me trae un oscuro mensaje /de aquella, la Palabra desconocida y presentida, que yo sigo esperando.” (“Ragtime, pp.131-132); “Dame ahora otros instrumentos para llamarte,/ la posesión de un lenguaje donde pueda escucharse el ruido de puertas y ventanas” (“Apariciones”, p.85); “Pero yo hablaba, pero yo buscaba tus gestos, pero yo te inventaba, / esperaba un lugar en mis palabras o en una caricia/ donde pudiera tomar algo tuyo;” (“Causas nocturnas”, p.95).

Estos últimos versos nos remiten nuevamente a la invención. Para el poeta todo lo que supuestamente nos da sustento como hombres modernos (el lenguaje, la memoria, el conocimiento), se reduce a una invención subjetiva: “Y nos vemos desde aquí, nos tocamos y nos esperamos, fuimos en nuestras distancias,/ en las palabras donde las bocas quieren fundar breves puertos, / referencias de un mundo asediado por su invención,” (“La bella durmiente”, pp. 102-103). Dicha invención, el poema, adquiere forma como tal por las palabras. La relación del poeta con éstas es una lucha constante por trascenderlas, “desafío verbal” que revela la victoria de las palabras: “palabras, palabras, palabras,/ yo las reúno al

azar, las disperso,/ las tengo un rato en las manos como objetos tortuosos o puros,/ las miro más de cerca, ya no las veo/ o veo a través de ellas y entonces ya no hay palabras,” (“La hora y el sitio”, *Los muelles*, p.58).

La palabra devora al poeta, y éste se convierte en una invención, o bien, en el mensajero del “oscuro mensaje” de una Palabra desconocida:

hablo y hablo de todo esto sin parar,  
hasta que siento la boca seca mientras mi lengua me empieza a crecer  
hasta aplastarme por completo,  
y alguien entonces sigue hablando por mí  
y ahora yo me convierto en su frase.

(“El hombre de la máscara de hierro”, p.127).

y la Palabra, la misma, devorando mi boca,  
comiendo como un animal hambriento en el corazón de aquel que la  
padece y la dice. (“Relación de los hechos”, p.87).

La invención desde el fracaso significa asumir todas las imperfecciones del lenguaje humano y poético (la ausencia, la escisión, la imposibilidad, etc)., como hemos visto hasta ahora. Becerra se vale “tanto del léxico hermoso, delicado y acariciador (espuma, lluvia, verano, ramas, cielo, arena), como de su revés doloroso, deformante y expresionista (cementeros, dentaduras, pantanos, suicidios, alas negras). Y todo en una enumeración anafórica e incesante”.<sup>49</sup>

La poesía de José Carlos Becerra es el idioma de la noche, el idioma del mundo. No podría ser de otra manera. El lenguaje poético de Becerra, al expresar su crisis, su oscuridad, su imperfección, crea un espejo donde el mundo se refleja

---

<sup>49</sup> José Olivio Jiménez. “José Carlos Becerra: *El otoño recorre las islas*”, en Norma Klahn y Jesse Fernández, *Lugar de encuentro*, Katún, 1987, p.160.

en su plenitud porque revela su naturaleza incierta. Y está de más repetir que la única imagen en que el hombre y el poeta pueden reconocerse es la imagen del fracaso. La función del poeta, para Becerra, es hacer del poema esta imagen. Triunfo que sólo se alcanza por el testimonio que podemos ofrecer de nuestra estancia en el mundo, aunque éste sea solamente un “festín de polvo”:

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

(“Ragtime”, p.131).

## 1.6 Conclusiones

Confrontar las diferencias entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje poético, principalmente desde las teorías de Paz y Rafael Núñez Ramos, posibilitó, en un primer acercamiento, calibrar si las ideas “tradicionales” (canónicas) sobre este tema tenían vigencia en el libro de José Carlos Becerra. El resultado fue una serie de apreciaciones con las que se puede valorar una ruptura significativa con respecto a estas teorías, en cuanto al “ideario” del lenguaje poético, que, en este sentido, alejan a nuestro poeta de otros (del mismo Paz, por ejemplo).

Para Becerra, en primer lugar, el lenguaje poético no es superior ni más perfecto que el lenguaje cotidiano, es tan sólo diferente y su diferencia radica en que es producto de un acto creador que como tal no puede librarse de los males que, según hemos visto, aquejan a nuestro lenguaje diario. Por lo tanto, la palabra poética no puede salvarse ni de la arbitrariedad, ni del cisma que implica nombrar

una cosa, ni de la imposibilidad de aprehender este mundo. Y las principales causas son, como ya queda dicho: la ausencia que supone nombrar algo (pues la cosa nombrada no se presentará al pronunciarse), la escisión que la acompaña (recordemos que el poema se independiza de su creador, se convierte en "moneda de cambio") y cierta "arbitrariedad" que parte de la falsificación, por decirlo de una manera, que impone el deseo del poeta (en palabras de Becerra: "siempre vemos al mundo condicionado por nuestro deseo o nuestro rechazo"). El lenguaje poético resulta ser, entonces, tan imperfecto como el ser del que surge y precisamente en esta imperfección radica, para Becerra, su valor. Esta idea se corresponde a otra que pudimos entender: las palabras son los otros ojos del poeta que, al igual que su mirada, también están cargadas de deseo. El proceso de escritura se inaugura con los ojos (las palabras) con los que el poeta anda y desanda por el mundo "cazando" las imágenes que intenta recuperar en el poema. Sin embargo, las palabras en el poema adquieren independencia y cambian de dirección su mirada, se convierten entonces en ojos que ven a su creador. El poeta mira su reflejo en el poema. Éste se vuelve un espejo cruel. Aquí radica otra cuestión analizada: el poema, al ser la versión definitiva de un deseo por "recuperar" una imagen, una emoción, se reconoce totalmente ajeno a ésta, porque al convertirla en palabras adquiere todas las "imperfecciones" que estas comportan y el poema se presenta, entonces, como el "corazón negro" de la cosa misma que se intentó decir, como la imagen del fracaso en la que el poeta se reconoce: las palabras poéticas no representan, no acercan al objeto del deseo, *inventan*.

De lo anterior surgieron otras correspondencias, por ejemplo, la del lenguaje poético con la noche. Para Becerra, este lenguaje no puede hermanarse con el día, es decir, con la claridad, con la razón, con la certidumbre, puesto que se vive en una realidad en donde han desaparecido por completo. La crisis del mundo es la misma del lenguaje, por lo tanto, debe hablarse el "idioma de la noche", el idioma del

mundo, sólo esta identificación de "lenguajes", esta comunión, permite reconocer las incertidumbres centrales, es decir, los móviles de la crisis que se vive. Sólo la noche arrojará un poco de luz, porque su condición la acerca más al estado del mundo. La noche es, en *Relación de los hechos*, una matriz desde donde se puede hablar y destruir "los espejismos de la vigilia", las aparentes certezas diurnas.

Por otro lado, a diferencia de la noche, el silencio tiene connotaciones negativas en el libro que nos ocupa. En cada poema, el silencio habla, está cargado de significado y es una presencia amenazadora porque dice todo lo que la palabra no quiere decir y su mensaje es insoportable por desolador. El silencio habla de la muerte, de la imposibilidad absoluta por decir lo que realmente se busca decir, por recuperar un instante de vida, por volver a vivir. No obstante, no se puede luchar contra el silencio pues de éste surge la palabra, son inseparables, y así es como se registra en los poemas de *Relación de los hechos*. El silencio se escucha al principio y al final de cada uno de ellos siempre con el mismo significado doloroso y fatal.

La última parte del capítulo aborda el tema de la invención que apareció ligado a las demás secciones desde el principio. Este reconocimiento parte de la idea de que todo con lo que tenemos contacto está condicionado por nuestro deseo o, en términos generales, por nuestra subjetividad. Alteramos la realidad porque, al entrar en contacto con ella, interviene nuestra personal percepción y sólo vemos lo que nuestros sentidos nos permiten ver y, además, sólo lo que *deseamos* ver, aspecto que se acentúa más en el plano artístico. En el caso del proceso de escritura, la gradación de invenciones que se registran empieza en la mirada del poeta, ventana del deseo, y termina en el poema. Éste, como ya se señaló párrafos atrás, se presenta como la invención última, distante de la primera que tuvo el poeta al *mirar* (entiéndase alterar) el objeto deseado. Al ser el poema el resultado último de la invención, lo que se verifica es una imagen, repito, de la imposibilidad de conocer, de aprehender y de recuperar lo que deseamos. Para Becerra, el poema es la imagen

del fracaso y en esto radica su belleza, en que sólo en esa imagen podemos reconocer nuestra materia imperfecta, arbitraria, escindida. Y esa imagen es *Relación de los hechos*, imagen que se nos ofrece como el testimonio más fiel de nuestra época y nuestra condición humana.



## CAPÍTULO SEGUNDO

### DE LA MEMORIA AL POEMA.

La huella de la memoria que atraviesa el libro que nos ocupa la podemos seguir desde el título, *Relación de los hechos*, que supone un carácter testimonial latente en cada poema que lo conforma, como hemos vislumbrado en el capítulo anterior. En el presente, se pretende dilucidar el proceso que implica rescatar un recuerdo del olvido y plasmarlo en el poema. Las interrogantes obligadas son: ¿cómo funciona la memoria y qué es el recuerdo?, ¿cuál o cuáles son las constancias del recuerdo en el poema (y si efectivamente se pueden verificar)?, ¿cómo incide la invención en el recuerdo y, a través de éste, en el poema?, ¿qué significa para Becerra el instante y, sobre todo, el instante amoroso?, ¿qué connotaciones tiene el olvido y la resurrección? Estas son algunas de las muchas preguntas que surgen al tratar el tema de la memoria en la poética de José Carlos Becerra, preguntas que, a continuación, trataré de responder.

#### 2.1 Memoria e invención.

Los recuerdos y la invención van de la mano en el pensamiento poético de José Carlos Becerra. En general, el recuerdo es el rastro del algo vivido, pero diariamente se suman miles de instantes vividos que son imposibles de retener por la memoria. Ésta, entonces, debe ser selectiva y registrar tan sólo aquello que consciente o inconscientemente alcance un grado, aunque sea mínimo, de valor y/o significado para la persona. Gracias a ese costal de recuerdos que es la memoria, el ser humano goza de una identidad: sabe cuál es su nombre, dónde se ubica su casa, quienes son sus padres, cómo se escribe, qué le gusta, etcétera.

Además, para la raza humana, el tiempo no existiría sin la memoria. No tendríamos la noción de pasado, presente y futuro, tampoco identidad, cada momento sería nuevo, único, no conoceríamos nada porque todo lo olvidaríamos en el acto. Tanto el tiempo como nosotros no existiríamos, o bien, seríamos distintos. Sin duda, nosotros somos nuestra memoria, porque el conocimiento, la identidad y la inteligencia, entre otras cosas, surgen de ese almacén de recuerdos que la memoria esencialmente es.

“Guardiana del tiempo, la memoria sólo guarda el instante; no conserva nada, absolutamente nada de nuestra sensación complicada y sencilla que es la duración”.<sup>50</sup> Es decir, la memoria es selectiva, guarda instantes vividos que no llegan a conformar bloques temporales bien definidos y delimitados. En *La intuición del instante*, Bachelard afirma que el tiempo sólo tiene realidad en el instante, imaginado éste como un punto en la línea del tiempo, independiente y absoluto en su unidad. El término “realidad” equivale a “tener conciencia” del tiempo, a saber de él en carne propia. Esto sucede cuando concentramos toda nuestra atención, cuando ponemos en juego todo nuestro ser para aprehender algo, cuando vivimos completamente: en cuerpo y alma. Frente a la indiferencia o distracción con la que muchas veces andamos por la vida, el instante adquiere el valor del *encuentro*, frente a la pereza de sentir y pensar, el instante se erige como el despertar y la razón. Esta toma de conciencia, que es un acto en sí, sólo puede darse en el presente, porque al proyectarse hacia el pasado se convertiría en recuerdo y al proyectarse hacia el futuro haría de este acto un mero deseo, pero en ninguno de los polos el acto se ligaría a la experiencia. El instante, como acto que es, sólo puede afianzarse en el presente. “Si mi ser sólo toma conciencia de sí en el instante presente ¿cómo no ver que ese instante es el único terreno en que se

---

<sup>50</sup> Gaston Bachelard. *La intuición del instante*, 2ª ed., tr., de Jorge Fierro, FCE, México, 2000, p.32.

pone a prueba la realidad?”.<sup>51</sup> Y poner a prueba la realidad significa conocerla con más profundidad, corriendo los riesgos de esta inmersión en el mundo y en nosotros mismos.

Más allá de los puntos débiles que puedan encontrarse en este muy breve esbozo de algunas ideas de Bachelard sobre el instante, es importante partir de éstas para ahondar en la concepción que tenía el poeta tabasqueño del tiempo.

En una entrevista con Federico Campbell, Becerra habla del instante amoroso. El poeta señala que lo que puede haber de verdadero en el amor “sólo 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. Ese momento pasa, aunque aquella pareja siga bellamente unida, porque tanto él como ella cambian, o mejor: pierden la eternidad del instante. Así, mis poemas tratan de fijar (relatándolas) el relampagueo de esas *apariciones o revelaciones* de una mujer”<sup>52</sup>. Esta declaración apoya las ideas que transitan en *Relación de los hechos*, los cuales confluyen con las de Bachelard en algunos puntos: el instante es una aparición, una imagen por la que se toma conciencia de algo; la lucidez se instala para abrirnos los ojos de la razón y del alma y esa visión es presente porque es absoluta; es, también, efímera, pero mucho más real que las demás horas de vida porque nos sumergimos en un tiempo total, en un pedazo de eternidad. De ahí que Becerra se refiera indistintamente a los instantes como imágenes, cuando explica el tránsito de esas vivencias al poema y cómo éste traiciona, por la naturaleza del lenguaje, al poeta que pretende hacer de él un registro de esos instantes:

---

<sup>51</sup> *Íbid.*, p.12.

<sup>52</sup> José Carlos Becerra. *Op.cit.*, p.287.

A la caza de esas imágenes, el poeta se lanza desesperadamente para volver a vivirlas, pero fatalmente fracasa, porque esos instantes al ser atrapados por la red de cazar mariposas (que en el caso del poeta se llama imaginación), al debatirse esos hechos que fueron reales en la imaginación del poeta, se convierten en palabras, en monedas de cambio. Han adquirido, pues, otra realidad.<sup>53</sup>

Después de observar algunos de los matices que presenta para Becerra el instante, cabe ahora preguntarnos por la naturaleza de la memoria y el papel que representa en el pensamiento poético de *Relación de los hechos*.

La memoria no es infalible. En el “almacén”, al paso del tiempo, los recuerdos cambian de lugar, sustituyen a otros, se mezclan entre sí. Una caja vieja con objetos viejos podría ser una imagen personal de la memoria, y una imagen histórica de ésta sería, para Becerra, la siguiente: “Ahora, cuando la memoria es una calle de mercaderes y héroes muertos,” (“Adiestramiento”, p.73).

Para el poeta tabasqueño, como para muchos, la memoria emparejada con el lenguaje, que ya hemos visto, es la otra gran imperfección humana. Al hablar de ella tocamos, de nuevo, la nota negra de la frase: el deseo. Me explico: para Becerra, la mirada y el deseo son inseparables: “O sea: siempre vemos el mundo condicionado por nuestro deseo o nuestro rechazo”.<sup>54</sup> Nuestra sola mirada modifica el mundo, y siendo así, es imposible conocer sin modificar el objeto con sólo verlo, pues nuestra mirada está ya condicionada por el carácter, las ideas, las experiencias personales. Con los recuerdos sucede lo mismo. Están condicionados por el paso del tiempo y por nuestro deseo; o más exacto sería decir que los recuerdos son invenciones subjetivas condicionadas y/o determinadas por el paso del tiempo. No olvidemos, además, que para Becerra los recuerdos, o sea, los instantes vividos, son esencialmente imágenes. El proceso por el que los recuerdos se convierten en invenciones lo encontramos,

---

<sup>53</sup> *Idem.*

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.289.

con la misma precisión con que Bécerra lo presenta, en *La náusea* de Sartre. El personaje principal de la novela empieza a *recordar* un amanecer. Después de que se le vienen a la cabeza un par de nombres de ciudades, sabe que ese amanecer pertenece a un día en Meknes, y ese recuerdo lo lleva a otros, *ve* a un montañés que los asustó a él y a su compañera, pero inmediatamente se pregunta: “¿Cómo era aquel montañés que nos asustó en una callejuela, entre la mezquita berdana y la plaza encantadora sombreada por una morera? Se nos acercó, Anny estaba a mi derecha. ¿O a mi izquierda?”.<sup>55</sup> Tratar de recuperar con plenitud un instante vivido resulta una tarea casi imposible, en primer lugar, nuestro recuerdo es tan sólo una parte del instante vivido: la parte que corresponde a nuestra persona, la que vivimos, y nosotros somos apenas una rebanada del pastel: “El marroquí era alto y seco: además sólo lo vi cuando me tocaba”.

En segundo lugar, al intento de recuperar un instante por el recuerdo, que ya es imperfecto por el carácter subjetivo que lo sostiene y que le es inherente, se suma el deseo presente: piedra sobre la que se “construye” el recuerdo. Este deseo va más allá de querer recuperar el instante con fidelidad, tal como fue, para así “volver a vivirlo”, porque se inventa: “Sin duda, si cierro los ojos o miro vagamente al techo, puedo reconstruir la escena: un árbol a lo lejos, una forma oscura y rechoncha se precipita hacia mí. Pero estoy inventándolo todo a mi gusto”. En tercer lugar, el acto de recordar termina, tarde o temprano, parcial o totalmente, manchando el instante vivido con palabras. El instante se relativiza. Las sensaciones, los olores, las imágenes son devorados por las palabras y todo lo que llega a ellas significa una pérdida. Las palabras son el “corazón negro de las cosas”, como en el capítulo anterior se señaló. En *La náusea* también se observa de esta manera: “El caso de la plaza de Meknes, adonde, sin embargo, iba todos los días, es aún más simple: ya no la veo. Me queda la vaga sensación de que era

---

<sup>55</sup> Jean-Paul Sartre. *La náusea*, tr. de Aurora Bernárdez, Altaya, Barcelona, 1995, pp. 47-48.

encantadora, y estas cinco palabras indisolublemente unidas: una plaza encantadora de Meknes” (p.48).

El proceso gradual de invención que implica el recuerdo lo podemos verificar en varios poemas de *Relación de los hechos*. Es imposible recuperar, a través de los recuerdos, las cosas, las imágenes, los instantes vividos. La imperfección de la memoria equivale a la del lenguaje, y por esto ambas son las mayores “representaciones equívocas” para Bécerra; pero el poeta debe valerse de ellas. El resultado es una construcción, un artificio, el poema, en primer término, es sólo esto. Sin embargo, como afirma Luis Cardoza y Aragón, “lo que más seduce a los poetas es la impotencia de la poesía”.<sup>56</sup> En el caso de Bécerra la impotencia se manifiesta por la imposibilidad de recuperar o representar con fidelidad un instante, un trozo de vida. La impotencia se cifra en que todo lo que el poeta mira, lo inventa, y, por supuesto, todo lo que escribe tan sólo guarda relación con el instante que busca recuperar en la *intención* de representarlo: la imagen del instante y la imagen del poema son como las dos caras de una moneda.

Los recuerdos, entonces, son invenciones. Bécerra está de acuerdo con el protagonista de *La náusea* cuando éste dice, después del proceso lastimoso de recordar: “Ese sol y ese cielo azul eran un engaño. Es la centésima vez que me dejo atrapar. Mis recuerdos son como las monedas en la bolsa del diablo: cuando uno la abre sólo encuentra hojas muertas”. El primer poema de *Relación de los hechos*, “Betania”, termina con los siguientes versos: “Ahora veo lo que tarda en llegar y escucho el sonido de los cuernos/ anunciando la partida de caza.” El significado de estos versos se elucida a lo largo del libro para llevarnos a la conclusión de que el poeta es un cazador de “instantes”, está “a la caza de esas imágenes”, como el mismo Bécerra confiesa en la entrevista con Campbell. Sin

---

<sup>56</sup> Luis Cardoza y Aragón. *Obra poética*, CNCA, México, 1992, p.18.

embargo, al convertirse en palabras, los recuerdos adquieren otra realidad, el poema es la invención última y absoluta en la que los recuerdos desembocan después de someterse a un proceso largo de invención. Para Sartre, los recuerdos son hojas muertas. Lo que busca el poeta es que estas hojas muertas vuelvan a tener vida en el poema, pero al llegar a éste se topa con una materia transformada, un árbol con vida propia que él mismo ha creado no con las hojas muertas sino con sus cenizas.

En la poesía de Becerra se puede apreciar la simbiosis entre el recuerdo y la invención a través de la mirada y el deseo: [existen] “ciertas cavidades donde el deseo y el recuerdo comparten sus talleres” (“Apariciones”, p.83), “[Aquí se reúnen] las miradas donde aparece la arena movediza que está a la mitad de todo recuerdo;” (“Declaración de otoño”, p.75). En el poema “Rueda Nocturna”, vuelve a insistirse en que toda invención parte de la mirada, y se expresa con claridad la forma en la que el deseo del artista “se quiebra” cuando intenta recuperar en el poema un atardecer, pues la memoria se reconoce falible. El movimiento que implica el paso del tiempo es como un “brusco pez” y, por ello, es perverso, semejante a la imagen de una risa falsa y congelada, a un rictus. Éste también nos conduce al oficio poético, que para Becerra, corresponde a los “labios”, a la “boca”, de donde nacen las palabras. Cuando el recuerdo llega a éstas, no llega más que su sombra, una penumbra apenas, “recuerdos del recuerdo”, como afirma Becerra en éste y en otros poemas:

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.  
[...]

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

[que no necesita comprender,  
la penumbra que queda en las palabras...  
(“Rueda nocturna”, p.89)

Los recuerdos son de una consistencia elástica, frágil. Becerra sabe todo el tiempo que su oficio es inventar, y los recuerdos no escapan de ese ejercicio de invención. Los poemas son imágenes de esos recuerdos cargados de imposibilidad por “irrescatables”, irrecuperables: “lo recuerdo muy bien, lo establezco, lo invento dentro de mí, /me cercioro de estas ausencias, me hundo en esas ausencias[...]”; “la belleza irrescatable a la sombra imposible de nuestros actos / (todavía contemplo —no sé si recuerdo— tu vestido verde caído en mitad del cuarto).” (“Apariciones”, pp.84 y 85). Por estos últimos versos podemos decir que si toda invención se debe a una mirada, la imagen de un instante vivido tiene un valor esencial en los poemas de Becerra. Las palabras se encargan de reconstruir esa imagen dotándola de otra realidad.

¿Qué es el recuerdo? Becerra construye como posibles respuestas muchas imágenes a partir de una sola, la del instante, respuestas que no pueden sino ser provisionales: “Tal vez eso sea el recuerdo,/ tú en la ventana, asomada, retrospectiva bajo la luz distante.” (“Rueda Nocturna”, p.89); “Presentaré estos recuerdos en la alianza de una mujer lejana con su espejo,” (“El reposo del guerrero”, p.97). Los adjetivos de estos versos, “retrospectivo” y “distante”, expresan el abismo entre el presente y el pasado. Recordar es tomar conciencia del puente roto entre dos tiempos: “Construyo mis recuerdos con el presente. Estoy deshechado, abandonado en el presente. En vano trato de alcanzar el pasado; no puedo escaparme”, esta confesión del personaje de *La náusea*, es la misma que se susurra en *Relación de los hechos*. El poeta no ve más que las imágenes de su invención, Becerra siempre está consciente de esta “operación



dolorosa” que implica construir un poema a partir de las “hojas muertas” que son los recuerdos y , además, lo señala.

Las consecuencias del recuerdo, como la escisión y la ausencia, se asumen “dolorosamente” en la escritura del poema. Los matices con que aparece en la obra este proceso poético, son el siguiente objeto de estudio.

## 2.2 Recuerdos: ausencia y escisión

La transición del recuerdo al poema, trae consigo todas las imperfecciones del “recuerdo”: ficción, ausencia y escisión, mismas que se mimetizan con las del lenguaje porque sus imperfecciones son casi idénticas. Recuerdos y palabras forman en el poema una criatura siamesa. El poema “La otra orilla” es una muestra de esta relación. Si en *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, obra que Becerra conocía muy bien de acuerdo con las menciones que hace de ella en las entrevistas incluidas en *El otoño recorre las islas*, es posible recuperar un fragmento de vida pasada a través de un instante (me refiero al de la sensación que procura el sabor de una magdalena remojada en una taza de té por la cual se recupera –y revive- en detalle un trozo de la niñez); en la poesía de Becerra esto es imposible porque el deseo transmuta todo lo que mira, las palabras y el paso del tiempo alteran a tal grado un instante que lo transforman en otro, lo inventan. Pues bien, en “La otra orilla”, quiere recordarse una “canción” que nunca pudo hacer suya el poeta porque no la “extrajo” del mundo, porque no la consolidó en palabras, no la dotó de una realidad personal que es la que cifra el poema — aunque ésta fuera también una realidad virtual. Esa canción se ha perdido y su única realidad son las imágenes con que se presenta su ausencia. Recordemos que el silencio también se escucha. Y ausencia, silencio y olvido entran en el mismo

eje de la muerte. Todos tratan de conjurarse dentro del poema. Pero sus formas son tan infinitas que finalmente el poeta expresa que sólo en esa “ausencia” del recuerdo, en ese silencio de la canción y en la presencia amenazante del olvido, podemos reconocernos, porque son los espejos que reflejan nuestra naturaleza, la miseria y la imperfección que hace de nosotros lo que realmente somos:

He querido recordar aquella canción,  
aquella que no pude escuchar dentro de mí, aquella que no supe  
[extraerle al mundo;  
operación dolorosa: aquella canción que estoy tratando de  
[escuchar,  
aquella cuya ausencia reconozco en la brisa que apenas  
inquieta los almendros,  
en la tranquilidad de esa brisa en estas hojas donde también yo  
[habré de morir,  
y esa calma acaricia en algún sitio de mí.  
[...]

Aquella primera canción, aquella primera canción tal vez  
[no vino nunca,  
aquella cuyo silencio ahora se refleja en el rumor de esa  
[brisa en los almendros,  
tal vez su silencio, quiero decir el rumor de estas hojas,  
[es el único espejo  
donde yo me reconozco, donde yo me miro con atención,  
[subordinado a lo fatal de esa imagen.

(“La otra orilla”, p.79.)

La escisión es inevitable. Los recuerdos son “relativos”, alterables, falibles. Por lo tanto, nuestra identidad, que se fundamenta en ellos, no es única, ni coherente, ni lógica. Si nuestros recuerdos son ficciones, “artificios”, entonces, “la identidad es lo que cada día nos imaginamos que somos”.<sup>57</sup> Los recuerdos, en los poemas de Becerra, se aprecian como una conciencia dolorosa de la diferencia radical e insoslayable entre el pasado y el presente, entre lo que el poeta era y lo que es en el momento de la escritura. El recuerdo es, también, una

---

<sup>57</sup> *ibid.*, p.17.

conciencia de la pérdida: perder un instante es perder algo de nosotros mismos. La sucesión de minutos es una herencia insoportable de pérdidas. En “La otra orilla”, perder la canción es escindirse y todo es distinto a sí mismo, porque el poeta lo es:

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

(p. 80)

“Pero un artista sólo puede recuperar el tiempo perdido, inventándolo nuevamente: ensayando otra vez la existencia”.<sup>58</sup> Ante esta frase, Becerra aduciría que inventarlo no es suficiente para sentirlo de nuevo, es decir, para recuperarlo. Esta imposibilidad no deja de ser lastimosa porque es a la búsqueda de lo que está el poeta cuando escribe: “doloroso camino de la memoria a la verdad, del deseo a los labios.” (“Espacio virtual”, p.77).

El recuerdo es un “rastros inútil”, un “movimiento impreciso de vida”, un “alimento improbable” con el que se pretende dar vida al poema y al poeta, y, por todo esto, llega a ser tan cruel como el olvido. Así se confiesa en los siguientes versos: “esos niños se van siempre, y el rastro que dejan es inútil;” dice, con respecto a la niñez de los amantes, en “La bella durmiente”(p. 104).

Pero yo hablaba de ti, y te recordaba sabiendo lo inútil de poner  
[una palabra y otra en las formas que tú ocupaste,  
en todos los sitios que te correspondieron.  
[...]

---

<sup>58</sup> Jaime Torres Bodet. *Tiempo y memoria en la obra de Proust*, Porrúa, México, 1967, p. 27.

y sospechaba que el ruido de esa puerta,  
el teléfono que a veces parecía sonar como entonces,  
no eran sino *recuerdos de recuerdos*,  
*movimientos imprecisos de vida* que te mataban más de mí  
aquella noche. (“Causas nocturnas”, p.95).  
(La cursiva es mía).

Presentaré estos recuerdos en la alianza de una mujer lejana con  
[su espejo,  
[...]  
me sentaré a la mesa de aquellos que se esconden de su  
[hambre verdadera,  
los haré que mastiquen despacio su alma, escuchando el crujido  
[de sus recuerdos,  
haré que sientan en su saliva el desgarrón de una *vida improbable*  
y de un *alimento improbable*. (“El reposo del guerrero”, p.97)  
(La cursiva es mía)

Para Becerra, sin embargo, en el poema “hay algo que sobrepasa el recuerdo, algo que llega frente a nosotros”, como dice en el último poema de *Relación de los hechos*, “Ragtime” . Lo que llega frente a nosotros al leer el poema es el *relampagueo o apariciones*, como afirma el poeta, de un instante único, aunque la imagen del instante vivido tenga muy poco que ver con la imagen inventada y ficticia del poema; éste ya está preñado de un instante que cada lector hace dar a luz cuando lo lee, y no olvidemos que el poeta es el primero en hacerlo.

En la poética de Becerra, la imagen inventada, el poema, tiene más realidad, en tanto que sólo a través de ésta se toma conciencia de la condición y del valor de la realidad de una imagen vivida. Respecto al amor, por ejemplo, el poeta afirma: “Ningún poema puede reemplazar la experiencia del amor, claro, pero éste sólo se reconoce en el espejo que le proporciona el poema”.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> José Carlos Becerra. *Op.cit.*, p.288.

Además, la invención en general, y en particular la de un recuerdo, nos permite *vern*os a nosotros mismos como lo que *deseamos* ser: “Soy mi hermoso recuerdo, soy mi falso recuerdo, soy el tigre de la oveja/ y la oveja del tigre en un antro de espejos.” (“El fugitivo”, p.110). Nuestra identidad es tan múltiple como nuestras invenciones y el poeta, como hemos visto, asume esta condición, la de su oficio, con todos los riesgos que implica.

Aunque el objetivo de Becerra cuando escribe es “recordar sin recuerdos”, es decir, sin palabras, sin invenciones, sin deseo de por medio, sabe que esto, que busca conjurar, es lo que hace al poema ser lo que es como tal, y sólo por éste y en éste se le da al recuerdo una realidad más sólida que la de un instante vivido, a riesgo de lo falseada y efímera que pueda llegar a ser. Sólo en el poema, la invención última y absoluta, Becerra puede decir: “Ahora recuerdo todo sin pasión, sin armas obsesivas, sin *recuerdos*,” (“La otra orilla”, p.80).

La invención es capital en *Relación de los hechos*, porque todo desemboca en ella. Para el poeta, los recuerdos, nacidos del seno del deseo, son sueños que, al fusionarse con las palabras del poeta, adquieren una calidad de insectos luminosos, imagen que resume su naturaleza contradictoria (“insecto” tiene las connotaciones negativas de los recuerdos y las palabras –fealdad, rareza; los insectos están ligados a lo miserable y lo sucio, pero también a lo preciso, múltiple y minucioso. La luminosidad nace de la función de espejo que significa su misma naturaleza). Así se confiesa en los primeros versos de “Rueda nocturna”: “Tal vez sea este recuerdo;/ la frase nacida en el légamo de un sueño como un insecto indeciso y brillante,” (p.88). La palabra “indeciso” alude al carácter falible y alterado de todo recuerdo, lo que nos remite nuevamente a la ficción.

Del poema surge la posibilidad, a pesar de todo, de encontrar, dentro del laberinto de la invención, no la salida, pero sí algún vislumbre en el centro donde

el minotauro se convierte en la imagen más real de nuestra contradictoria condición humana: ficción y realidad, o mejor, ficciones y realidades. El poema es el intento último por recuperar ese instante en el que el deseo se consuma realizándose, como se dice en “La bella durmiente”:

Nos entregamos por un instante al *instante*,  
por un momento dejamos de existir en todos los sitios donde nos  
[recuerdan o donde nos olvidan,  
las leyes de la ciudad no nos tocan,  
por un instante somos los *otros*,  
aquellos dos en los que tanto soñamos.  
Y nos reímos un poco torpes, un poco avergonzados de nuestra *creación*,  
como los niños que habíamos matado, aquellos dos por donde  
[pasamos,  
para llegar hasta esta mirada  
hermosa y vacilante de ahora.

(p.103)

### 2.3 El instante amoroso

La idea de invención, de acuerdo a como ha sido tratada a lo largo de este trabajo, es pertinente también para la comprensión del tema que trataré en esta parte. Ya hemos podido observar cómo, por nuestra condición humana, construimos el mundo que nos rodea a través de las percepciones personales (subjetivas) que de éste vamos obteniendo conforme nos relacionamos con él. Súmense, además, las imposiciones de orden social que alteran y modifican, en menor o mayor medida, nuestra visión del mundo. Por ejemplo, el lenguaje, construcción socialmente impuesta, cuyas características relaciones con el individuo ya fueron tratadas en el primer capítulo; la incapacidad de la memoria para establecer los mecanismos necesarios para la consecución de una identidad personal sólida y para servirnos de punto firme de referencia para el conocimiento del pasado y la aprehensión cabal del fenómeno del paso del tiempo. Como quedó asentado en el capítulo anterior,

esta incapacidad proviene del hecho fundamental de que nuestra percepción, como se señaló líneas arriba, está siempre condicionada, por lo tanto, la percepción del pasado a través de los recuerdos que la memoria construye, queda establecida como una más de las invenciones derivadas de nuestra subjetividad. El psicólogo austriaco Ernst von Glasersfeld trata de esta problemática en un artículo titulado "Introducción al constructivismo radical": "por más que nos esforcemos lo único que podemos hacer es comparar nuestras percepciones solamente con otras percepciones, pero nunca con la manzana misma tal como ésta es *antes* de que la percibamos".<sup>60</sup> De esto se deriva que si bien las percepciones que se *tienen* en un tiempo presente (esta manzana, este árbol, esta tarde, esta mujer) son distintas de la realidad de los objetos y circunstancias percibidos, aquellas que se intentan recuperar de un tiempo pasado son, además, transformadas (deformadas) por el tamiz de la memoria. En el caso concreto de la poesía, las cosas parecen problematizarse de una manera más aguda: los recuerdos, para "realizarse" en el poema, deberán ser convertidos en palabras, "en monedas de cambio", los instantes que se intentan convocar adquieren entonces otra realidad. Dejemos que el mismo poeta nos permita tender el lazo entre estas preocupaciones y las derivadas del tema que se trata en este capítulo. En la entrevista ya citada con Federico Campbell, Becerra afirma:

siempre vemos al mundo condicionado por nuestro deseo o nuestro rechazo. Si esto sucede con las cosas [en la misma entrevista, líneas arriba se refería al ejemplo de la máquina de escribir], imagínate con los seres humanos, con la mujer, donde la relación es esencialmente subjetiva y dónde además el otro ser no permanece pasivo, sino que también se relaciona con nosotros a través de su deseo o imaginación.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> En Paul Watzlawick (comp.). *La realidad inventada*, 3ª. ed., Gedisa, Barcelona, 1994, (El mamífero parlante), p. 27.

<sup>61</sup> José Carlos Becerra. *Op.cit.*, p. 289.

El tema del amor es fundamental en el libro que estudio y su relación con el lenguaje y la memoria es intrínseca. Lo primero se deriva del hecho de que para Becerra el amor se establece como una invención de orden mayor a la invención poética, porque esta última, a diferencia de la primera, es individual, generada por un solo sujeto, el poeta. En cuanto al amor, la situación se complica, se maximiza, debido a que el evento amoroso implica de una u otra manera a dos sujetos que se perciben, se inventan, mutuamente. A lo largo de la obra del poeta se pueden encontrar numerosos versos que dan testimonio de la naturaleza ficticia, en cuanto que es construida por los amantes o por el amante, del amor:

Y nos reímos un poco torpes, un poco avergonzados de nuestra *creación*,  
(“La bella durmiente”, p. 103)

Y nos vemos desde aquí, nos tocamos y nos esperamos, fluimos en nuestras  
[distancias,  
en las palabras donde las bocas quieren fundar breves puertos,  
referencias de un mundo asediado por su invención,  
(“La bella durmiente”, p. 102)

Mi deseo va a constituir dos mundos:  
tu cuerpo que renace en sus cenizas como imagen que aplaca la realidad que se  
[presenta,  
y tu cuerpo limitado al tumulto de un porvenir que se me escapa.  
(“El roce del universo” , p. 194)

El amor con todos sus elementos, los cuerpos, las voces, los lugares, el encuentro, su paso, son construidos por la mirada del poeta amante, y la conciencia de esa invención es lo que queda plasmada en estos versos. Permítaseme traer a cuento otra cita que refuerza la idea anterior: "Cuando Proust nos habla de los



procesos sentimentales de Swann nos dice que éste persiguió siempre fantasmas, pero que el propio Swann lo sabía. Me pregunto si hay otra forma de pasión amorosa que no esté teñida en alguna forma por la fantasmagoría. Los límites entre *realidad* y *deseo* son bien extraños e inexactos, si es que existen [sic] esta clase de límites".<sup>62</sup>

Sucede también que el amor sucede y que, como los instantes que ocupa, es efímero, pasa. A un encuentro corresponde un desencuentro. La realización del instante amoroso se da, por excelencia, en el encuentro, que deberá entenderse como la confluencia de los deseos de los sujetos implicados (en este caso el hombre y la mujer amantes) en un mismo objeto, en un mismo instante. Pero este instante por su propia naturaleza debe desaparecer y dar paso a otro que quizá pueda anularlo. El paso del tiempo incide de manera directa en la naturaleza del amor. Una naturaleza inestable y huidiza que no encuentra en general más que pequeños momentos de plenitud definitiva. Esto deviene para el individuo en una nostalgia perenne, que lo impulsa a una inevitable búsqueda de fantasmas constituidos por deseos, recuerdos y palabras, en un devenir que gradualiza las invenciones: "[soñando un rostro,...] tal vez como símbolo de un mundo que busca el amor, la apariencia intermedia entre lo humano y lo espejo." ("Espacio virtual", p. 77). El conjunto de las imperfecciones que por definición pertenecen al mundo de lo humano, se condensa en el hecho amoroso debido a que éste, como todo lo que es propio del hombre, surge de su seno. Si la relación del poeta con la memoria, con la concepción del tiempo, y el lenguaje es especialmente dolorosa, la relación que establece con el hecho amoroso es aún más torturante, porque para él en el amor se concentra el juego de estos elementos.

A contrapelo del paso inevitable del tiempo y con éste del amor, en el instante del encuentro quedan anuladas, por otra parte, las distancias (entiéndase

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 288.

por esto las diferencias físicas, psicológicas, espirituales propias y definitorias de los sujetos) y las categorías espaciales y temporales habituales. Esto posibilita no sólo una comunión entre los amantes sino, al parecer, la suspensión de la escisión del individuo, escisión que quedó explicada en el capítulo anterior.<sup>63</sup> En este instante donde confluyen los deseos en un mismo objeto, podría hablarse también de una confluencia única, por irrepetible, de los seres.

En otras palabras, el instante amoroso implica un reconocimiento entre los amantes, una especie de *epifanía*. Sin embargo, como queda apuntado, su lado oscuro, ominoso, está constituido por su invención y por su fugacidad que de manera inevitable obliga a la nostalgia: "Lo cierto es que siempre que uno ama, este sentimiento es extrañamente de alguna manera nostalgia de amor, en la visión irremplazable (vaga y física) que vamos obteniendo y perdiendo de aquella mujer:". <sup>64</sup>

La sección del libro *Relación de los hechos* que revela todas estas preocupaciones, por estar construida en su totalidad sobre esta base, lleva por nombre "Apariciones", y todos los poemas que la conforman parecen avocarse a la búsqueda del instante del encuentro perdido. El nombre de esta parte es esclarecedor en tanto que explica la concepción que el poeta tiene del instante de encuentro como aparición/revelación/epifanía. Un instante en el que el amante en su imperfección es invadido por el otro a manera de complemento, de fin de búsqueda ("Sólo a través de la mujer encontramos al ser que justamente somos.")<sup>65</sup>, de enajenación en el ser de otro que a su vez se enajena, en un juego de completud que deviene en reconocimiento: "Sólo la enajenación amorosa nos ofrece la

---

<sup>63</sup> V. *supra.*, pp. 58-63.

<sup>64</sup> José Carlos Becerra, *Op. cit.*, p. 289.

<sup>65</sup> Abelardo, cit. por José Carlos Becerra. *Ibid.*, p. 288.

recuperación total con nosotros mismos".<sup>66</sup> El ser enajenado paradójicamente se reconcilia consigo y con el mundo a través del otro:

Oh imágenes, descubrimientos reservados a la pasión:  
entonces la volcadura, el cuerpo donde comienza la exploración del mundo,  
la invención de los mares donde el viaje sostiene los antiguos caminos de los  
[hombres,  
aguas donde los navegantes abandonan la brújula y el portulano  
y la orientación, a partir de entonces,  
será confiada a lo que diga el viento.

("Apariciones", p. 84)

Becerra confiesa en la entrevista citada anteriormente que la búsqueda que él lleva a cabo en su poesía, al menos en lo que se refiere al amor, se dirige hacia la recuperación de estos instantes perdidos. Es decir, los poemas se levantan como una especie de *memoria* que pretende la actualización, en el presente del poema mismo, del sentimiento de la revelación: "mis poemas tratan de fijar (relatándolas) el relampagueo de esas *apariciones* o *revelaciones* de una mujer".<sup>67</sup> El poema se establece así como un relato, pero lo cierto es que también se registran en él las limitantes que determinan la imposibilidad de dicha recuperación.

Todos los poemas de "Apariciones", y en general de *Relación de los hechos*, manifiestan el mecanismo consciente de su invención. Ésta se evidencia en el sinnúmero de interrogantes que se registran en cada poema para tratar de responder a otras interrogantes sobre las preocupaciones esenciales del poeta, que hemos tratado a lo largo de este trabajo. En esta sección del libro la estructura general de los poemas parece muy definida por sus características particulares que los aíslan de cierta manera del corpus general. Enseguida, trataré de establecerla. Los poemas

---

<sup>66</sup> *Ídem.*

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 287.

inician con un regreso, el de los amantes, una especie de reencuentro que se registra únicamente en el poema, un reencuentro, podríamos decir, ficticio, que no necesariamente se verifica en la realidad. En este reencuentro, generalmente *nocturno* (en el ideario del poeta el amor, como la poesía, se relaciona con la noche, con la materia oscura, como ya se señaló), el espacio del "evento" suele conformarse por elementos como el mar o la ciudad: "Esta vez volvíamos de noche,/ los horarios del mar habían guardado sus pájaros y sus anuncios de vidrio," ("Relación de los hechos", p. 85), "He vuelto al sitio señalado, a tu rastro de aguas amargas;/[...]Vuelvo a ti, vuelves a la caída, al primer acto." ("Memoria", p. 90), "Tal vez retornan aquellas imágenes,/ abrimos la caja de cristal y tomamos nuestra antigua cabeza, nuestros primeros espejos ocultos allí," ("La bella durmiente", p. 101). Los motivos que quizá llevan al poeta a escoger estos espacios como propicios para el reencuentro pueden explicarse por la naturaleza laberíntica (en el caso de la ciudad) y azarosa (en el caso del mar), que obligan a pensar en una improbable consumación. Los espacios abiertos obligan a la dispersión, a lo relativo y desconocido, son espacios llenos de preguntas, que convocan la pérdida y el desencuentro. Si hablamos de reencuentro queda implícito, por supuesto, que ya antes se registró una pérdida; el poema es el resultado de la búsqueda. Pero, y esto es importante, en este relato la búsqueda comienza en la conciencia de la pérdida y termina con su innegable consolidación porque deviene irreparable. El reencuentro se relata por medio de una larga serie de imágenes enumerativas y rememorativas. Como ejemplo de todo lo anterior selecciono, entre las muchas posibilidades que el libro ofrece, lo siguiente:

Aquel árbol, al atardecer,  
el aleteo apresurado de un pájaro, el crujido de una rama, la luz sobre la yerba  
[como una obsesión sagrada,  
la penumbra del cuarto, la ventana entrabierta,

sobre la mesa un rayo poniente como la mano de una niña inmóvil,  
nuestras voces y nuestros rumores como saliendo de un pozo profundo o de un  
[gran ademán de la muerte.

Todo aquello respiraba en nosotros,  
todo aquello ponía su peso en nuestro corazón, su luminosa y quieta avalancha,  
("Apariciones", p.83)

La enumeración de estas imágenes pertenece, al parecer, como en muchos de los poemas de Becerra, a la utilización de técnicas que generalmente se le atribuyen a la narrativa. Las imágenes parecen ejercer la función de ambientar (determinar) y preludear la formulación de preguntas que derivan de ellas, de su presencia en la mente y la memoria. Son recuerdos que son imágenes. La serie de preocupaciones que determina las preguntas, se centra en la duda sobre la realidad y la percepción del instante. La conciencia de que en el recuerdo todo se relativiza y deforma parece ser el motivo. Las preguntas generalmente van dirigidas al otro, al ausente, por lo tanto son preguntas que el poeta se lanza a sí mismo, en un intento por elucidar, fatalmente a través del recuerdo, la naturaleza del encuentro, su calidad de verídico y verificable. Otra de las características, un tanto paradójica si se tiene en cuenta lo anterior, o sea la ausencia del otro en el momento de la escritura, es que las preguntas surgen en su mayoría de la *voz* de la interlocutora ficticia y presente sólo en la historia que el poema relata. En el momento de la soledad del ejercicio poético, la otra (ausente) se hace presente por medio de preguntas. Hecho significativo si pensamos que el sujeto de la respuesta no puede ser más que la voz poética. El poeta cuestiona la realidad y se cuestiona poniendo en el centro de la mesa de disección sus recuerdos y (puesto que los recuerdos lo constituyen como hombre) también a sí mismo. Citaré pocos de los muchos ejemplos de este proceso:

La noche llegó en tu corazón, tú regresaste.  
Rastro de alas dolorosas, de límites caídos al agua.  
—¿Te acuerdas?— dijiste quitándote los guantes.  
—¿Te acuerdas?— dijiste abriendo los ojos.

("Memoria" , p.92).

cruzaste frente a mí o hablaste mientras te vestías en la otra habitación,  
diciéndome: "Está bien, está bien, ¿pero estamos seguros de algo?"

Y esa seguridad que me hubiera gustado invocar,  
esas constancias de las que tu cuerpo quizá guarda memoria,  
o esos momentos en que yo despertaba y aún con los ojos cerrados,  
[heridos por el sol,  
repetía como tú: "¿Pero era seguro? ¿Pero era verdad?"

("La corona de hierro", p.100-101).

Después de las preguntas, la respuesta (que es otra pregunta muchas veces), fatalmente conocida por el poeta desde el principio, se presenta: el instante amoroso termina por el silencio, por la escisión, por la separación definitiva de los amantes, verificada en la memoria y registrada como derivación en el poema. Esto sucede porque, de acuerdo con la concepción existencialista de la relación entre los amantes, la comunión no es posible más que en breves, brevísimos momentos, después de los cuales uno al otro se conciben como enemigos enemigos que generan eso que se interpone entre ellos mismos y que impide la permanencia del hecho epifánico.<sup>68</sup> Con el final de algunos poemas, concluye la historia de amor:

---

<sup>68</sup> Uno de los poemas sobre este asunto que publica Marco Antonio Acosta como inéditos del poeta en su compilación *Antología moderna de poetas tabasqueños*, se titula, precisamente "Adversarios". Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Villahermosa, 1971.

Así se ha cumplido todo,  
y ahora en este sitio  
somos discípulos de esta noche milenaria y confusa,  
de esta música atroz, de esta ciudad, de estas palabras donde es necesario  
[dejarte y dejarme.  
Alimentados por el pan cautivo y la leche cautiva  
aquí recordamos y olvidamos, aquí nuestros ojos cambian de ojos,  
aquí entregamos el sueño.

y por las calles de la ciudad el invierno se yergue  
como un guerrero blanco.

("La corona de hierro", p. 101)

Por otro lado, y ya en otro terreno de análisis, durante la escritura del poema, la invención se reconoce --a pesar de la concepción que de ella hemos derivado a lo largo del trabajo como una limitante para la comunión e incluso para el conocimiento de la realidad-- como una fuente de alimentación indispensable en cuanto a la vida y la permanencia del amor, debido a que sólo a través de ella se puede aprehender la naturaleza del instante amoroso. Giambattista Vico, el filósofo renacentista italiano, afirma, y esto viene muy a cuento para entender a Becerra y entendernos: "el ser humano sólo puede conocer una cosa que él mismo crea".<sup>69</sup> En el poema "La bella durmiente" se parodia e ironiza el final feliz del cuento popular, al relatar el desencanto y la desesperanza que invaden a los amantes después del amor. El silencio se posa sobre ellos y la revelación desaparece o se olvida porque la imaginación creadora (inventora) de ambos termina por callar. El poema es entonces una "relación de los hechos" donde se reflexiona sobre el proceso de destrucción, por otra parte, consumado y doloroso. Para dar un sostén preciso a

---

<sup>69</sup> Paul Watzlawick. *Op.cit.*, p. 28

estas afirmaciones citaré, de manera esquematizada, una tirada de versos que dividiré de acuerdo con lo que revelan:

a) Los amantes posiblemente sobrevivan a través o por las imágenes transformadas por el deseo que quedan como cicatrices en las palabras del poeta:

Tal vez retornan aquellas imágenes,  
tal vez aparece lo que quisimos que fuera el amor,

b) pero el abismo de la separación o de la imposibilidad, de manera inevitable se manifiesta siempre precisa y paradójicamente a través de esas imágenes:

la costumbre de acariciarnos desde lejos, las señales de espejo aprovechando  
[cierto rayo de sol,  
la clave Morse de los ahogados aprovechando la migración de ciertos peces,  
los días de la convalecencia y el olor de la sal en los buques abandonados.

c) y se hace patente la conciencia de la escisión y de la pérdida:

Tal vez sólo fue esa costumbre de acariciarnos así,  
de imaginarnos así,  
en secreto,  
en aire no compartido,  
en respiración por separado,  
[...]  
nuestro crecimiento por separado y nuestro amor por separado,  
el delicioso escondite al que no hemos podido regresar  
porque extraviarnos el plano o porque la imaginación lo ha cubierto de arena,



de blancas y suaves colinas parecidas al desencanto.

("La bella durmiente", p.102).

A través del análisis del instante amoroso, que emprendimos con base en lo expresado en los poemas, podemos dar una idea clara de lo que constituye el amor para José Carlos Becerra: una invención basada en (y provocadora de) esos ciertos instantes de encuentro, comunión y recuperación del ser a través del espejo que proporciona el otro, y que, sin embargo, no dejan de ser cuestionados precisamente por la certeza de que, ante la imposibilidad de fijar esos momentos en el presente en el que ocurren, la memoria los deforma al intentar recuperarlos, inventándolos, o sea alejándolos de la realidad que les podría o debería pertenecer, y acercándolos a la realidad inventada y subjetiva del memorioso. El poema no es la recuperación del instante perdido, es la conciencia de la imposibilidad de recobrarlo o rescatarlo de manera total de los efectos destructivos del paso del tiempo, y esta conciencia lanza al poeta a la búsqueda de su fijación, de manera que en realidad el poema funciona, además, como un espejo que permite al otro (lector o poeta) reconocerse a sí mismo en la lectura/escritura:

Si el poeta lo que hace al escribir es ponerse en relación consigo mismo por medio del poema, el lector al leerlo, más que entrar en relación con el poeta, lo hace consigo mismo; y así el mensaje o lo que se recibe proviene en realidad de su propio interior. Entonces el que ha amado o atraviesa por esa pasión amorosa es el más abocado a obtener del poema esa revelación que ya estaba en él mismo. Y no hay nada más importante que la pasión.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> José Carlos Becerra. *Op. cit.*, p. 288.

## 2.4 Del olvido y la resurrección

Toda obra humana, incluso la más sólida, está condenada al olvido. Éste se relaciona con cualquier representación o manifestación de la muerte, porque el olvido, en sí mismo, significa los dos temores contra los que lucha la conciencia humana: la nada, entendida como ausencia del ser, y el caos, entendido, asimismo, como la ausencia de un orden que se traduzca en forma de poder (la coherencia, las reglas, los patrones de conducta y de pensamiento, posibilitan la función, la eficacia social y algún tipo de jerarquización). Por otra parte, el miedo al olvido ha sido uno de los motores fundamentales del quehacer del hombre en este planeta: tanto el individuo como las sociedades libran constantemente, y quizá muchas veces inconscientemente, una lucha por trascender en el tiempo y en el espacio. La muerte física de una persona no significa necesariamente la pulverización en la "nada", la muerte, podríamos decir, si existen recuerdos, porque su ser aún permanece, de alguna manera, entre los vivos que la recuerdan. La memoria es la única armadura contra el olvido. Sin embargo, el olvido no tiene rivales, tarde o temprano todo testimonio de vida llegará a sus manos. Es la gran muerte. En el olvido confluyen todas sus manifestaciones: el silencio, el abandono, la ausencia, etcétera. Para Becerra, el olvido tiene formas bien precisas ante las cuales es necesario asumir un punto de mira, levantar un bastión desde el cual defenderse para poder aprehender y entender algo sobre esa "materia sin sustancia". En su poesía, el olvido es un personaje que interpreta distintos papeles: es el enemigo, el verdugo, el invitado de honor al que desea asesinarse -como en "El pequeño César"- . El poeta se arma con su palabra para combatir, temporal pero inútilmente, a ese enemigo que roe la vida sin tregua ni compasión. Me atrevería a decir que el olvido, aún más que el transcurrir del tiempo en sí mismo, es una de las

preocupaciones esenciales de *Relación de los hechos*; preocupación que, además, recorre toda su obra poética. El olvido es uno de los motores de este libro que se erige como testimonio de la batalla feroz que se libra contra él. El título, *Relación de los hechos*, anuncia el desafío contra ese poderoso adversario. Nos recuerda los informes de los testigos directos o de los ejecutores de alguna misión, presentados por escrito a una autoridad, donde se relata lo acontecido, los avances y descabros en el cumplimiento de lo encomendado (por ejemplo, las cartas de relación que Cortés enviaba desde el Nuevo Continente a la Corona española). En otras palabras, las *relaciones de los hechos* encierran un carácter siempre testimonial. Podríamos decir que, en el caso de este libro, *Relación de los hechos*, lo que se intenta hacer es una relación de vida. En todos los poemas se evidencia el testimonio, ya sea de una experiencia, ya sea de una visión, ya sea de una toma de posición ante esa experiencia. El poeta registra el tiempo que le tocó vivir y lo hace desde su propia experiencia.

Líneas arriba me he referido a lo que, en general, puede tomarse como representaciones del olvido, como su manera de presentarse en la mente de los hombres, pero tratemos de establecer, ahora, qué es o cómo se presenta en *Relación de los hechos* en particular. Comencemos por decir que el olvido como amenaza y como hecho innegable e ineluctable aparece y permanece en toda la obra del tabasqueño, desde los primeros versos del primer poema publicado por José Carlos, "Blues": "Donde el amor moró y tuvo reino/ queda ya sólo un muro que avasalla la hierba" (*Los muelles*, p.37). En este par de versos se encuentra una de las imágenes que aparecen en *Relación de los hechos* para representar el olvido: la ominosa hierba que crece por el abandono. Ya en este libro pueden encontrarse ejemplos de esto:

sitios abandonados, sitios abandonados donde el polvo y la yerba se

[acarician mutuamente, burlándose entre susurros  
de los grandes templos derruidos y de los grandes festines.

("Señal nocturna", p. 112)

Es posible, explicarnos la utilización de esta imagen si recurrimos a otra, común y casi demasiado repasada. En cualquier cementerio podemos percatarnos de las diferencias entre unas tumbas y otras, casi podríamos asegurar el "estado" en que, en la vida de sus deudos, se encuentra un muerto, a través del estado de su "última morada". Las tumbas cubiertas de hierba, de esa hierba que crece sin orden y de manera implacable hasta en los más apretados resquicios de la piedra, nos hablan, o al menos eso creemos, de un muerto olvidado, solo, abandonado. Y el abandono es precisamente la idea a la que remite casi siempre la utilización de la imagen de la hierba en *Relación de los hechos*. Ahora, esta idea en este libro metamorfosea su rostro para presentarse: el óxido, la espuma, el polvo, las sales generadas por la humedad, y la hierba, quieren significar lo mismo: las máscaras del abandono:

los muelles, los sitios donde la sal es una ciega sentada en el alma,  
los sitios donde la espuma roe la base de todo  
con sus pequeños dientes parecidos a la arena de lo que se olvida,  
los sitios donde las viejas anclas y los motores de barcazas vencidas  
se oxidan cagados por las gaviotas y los pelícanos,

("El pequeño César", p. 113).

el otoño y el grillo se unen en la victoria del polvo

("Memoria", p. 90).

¿Qué oscura razón de vivir aterraba vuestros labios  
mientras la yerba nocturna crecía en vuestros ojos?

("Ulises regresa", p. 125).

Otra de estas máscaras, aquélla a la que me referí líneas arriba y una de las más interesantes por significativa, es la que adquiere el olvido cuando toma la forma humana del sospechoso sirviente o del invitado incómodo. Nos referimos en concreto a su aparición en el poema "El pequeño César". Si bien, como ya se señaló antes, el olvido metamorfosea sus representaciones a lo largo de la obra, al interior de este poema en particular, el olvido se presenta con diferentes rostros y representa, al menos aparentemente, distintos personajes. Considero fundamental este poema, para establecer la concepción que el poeta tiene respecto a la idea de olvido. Comencemos por señalar que el poema, en líneas generales, relata la historia de un (des)encuentro. La voz poética se refiere, siempre en segunda persona, a otro personaje que se presenta en un principio con todos los atributos y certidumbres que puede tener el que ostenta el título de César. Aclaremos esto. El poeta (o la voz poética, la voz que enuncia, si se desea) a lo largo del libro adquiere también diferentes máscaras, se presenta bajo el disfraz de distintos personajes que permiten de una u otra manera asumir las cualidades y calidades de aquello que será cuestionado o puesto en duda. En algún sentido esas máscaras permiten actualizar en el poema el quehacer poético en diferentes facetas. Generalmente estas representaciones se establecen a través de figuras inscritas de manera indeleble en el canon de la cultura occidental, o que se encuentran en obras literarias anteriores, pero que siempre han revelado, de una u otra manera, algo esencial en el ser humano y las maneras que éste tiene de representarse a sí mismo, sus miedos, sus dudas, sus certidumbres, objetivizándolos en otros personajes que se insertan en lo que podríamos llamar el imaginario colectivo: hablamos de personajes como

Ulises, el hombre de la máscara de hierro, el hombre lobo, Lázaro el resurrecto, el fugitivo, el guerrero y el César. En este último caso, lo que se cuestiona es precisamente, como dijimos líneas antes, los atributos y cualidades de aquel que ostenta el título: el don de mando, la creencia en la omnipotencia del deseo personal ("tal vez te gustaría tomar tu deseo, levantarlo convertido en el deseo del mundo, en la base del mundo." (p. 116)), la seguridad del ser en cuanto a uno y único, la seguridad también en la univocidad de las certezas, y la capacidad de trascendencia. En el poema al que nos referimos estos atributos se cuestionan y ponen en duda desde los primeros versos: "Te detuviste a desear aquello que mirabas,/ te detuviste a inventar aquello que mirabas," (p. 113). Ya habíamos hablado de la capacidad fatal del deseo y el poder de la subjetividad para transformar la realidad que se percibe impidiendo su conocimiento y el establecimiento de cualquier certeza respecto a la percepción. Esto es de manera precisa lo que se manifiesta en estos versos. Lo demás deberemos leerlo desde aquí, en una *mise en scène* larga y tortuosa. El poema es en realidad una reflexión llevada a cabo por la voz poética que expresa la incidencia de las incertidumbres en las certidumbres del personaje, su vacilación y los resultados del cuestionamiento, desde el cual todas las certezas se relativizan hasta lograr una masa informe de dudas e indecisiones que parecen inmovilizar el proceso reflexivo en la incertidumbre final.

El olvido, como decíamos, en este poema adquiere por lo menos dos rostros, que en realidad representan lo mismo: la incidencia en la casa propia. El mayordomo, la figura primera, es aquella presencia servil cuyo mejor desempeño se logra si está sin estarlo, es decir, si adquiere la cualidad del sigilo y la discreción. El sirviente sirve si lo hace desapareciendo, si no molesta, hasta ser obviado. En las historias de traición los mayordomos siempre han jugado un papel importante en este sentido. Si sirven al amo es por la confianza que de éste han adquirido, y esta confianza es precisamente la que los dota de la posibilidad de incidir de manera

efectiva en la intimidad del servido. Muchas, lo sabemos, de las muertes de importantes personajes dentro de la vida pública han sido consumadas por estas serviciales figuras. El mayordomo es el que lo mira y, casi, lo sabe todo. El olvido adquiere para el poeta, casi de manera "natural" todos estos atributos para disfrazarse. El olvido *está* ahí aunque no lo aparenta procede con sigilo preparando el golpe, traicionando la voluntad de aquél al que supuestamente sirve y que se abandona, sin saberlo, a los servicios de este impostor, sentándose a la mesa que le sirve: "has descubierto que un día vestido de mayordomo, el olvido vendrá a anunciarte/ que ya está servida la mesa,/ y sin quererlo tú, esa noche cenarás con apetito y al final, dejando la servilleta sobre la mesa,/ elogiarás complacido el menú..." (p. 114). Este curioso, extraño (y sospechoso) servidor, se entromete para sorprendernos en nuestras pequeñas historias: "puedes hacer que el olvido, tu extraño servidor, entre al pasado, los sorprenda juntos a ti y a ella/ y allí los atrape," (p. 115). La ironía que signa el cuerpo entero del poema salta a la vista en estos versos: en una lectura atenta se sabe que en realidad el que manda, el que *hace*, es el olvido, a pesar nuestro.

Sin embargo, la concepción del hombre que Becerra evidencia, y que parece desprenderse de la lectura general del libro, nos permite entender la utilización de la otra máscara que se le brinda al olvido para presentarse: la de cómplice invitado a la mesa. Esto hace sospechosa la relación entre el hombre, sus recuerdos y el olvido. Éste, si bien puede, y de hecho lo hace, incidir en nuestra vida a pesar nuestro, también puede ser deseado por nosotros para nuestra conveniencia, para olvidar eso que queremos olvidar, para dotarnos de una armadura contra aquello que fuimos y fue: "Puedes fingir que estás fingiendo, puedes simular que eres tú,/ que es tu deseo y no tu olvido tu verdadero cómplice, que tu olvido es el invitado que envenenaste/ la noche que cenaron juntos." (p. 115). Pero el olvido, lo sabe el poeta, está siempre más allá de la voluntad del

hombre que se pretende rectora y procuradora de seguridad. A través o por todas estas cuestiones, el ser (como suele entenderse, es decir, como unidad) se escinde. El ser unívoco se pone en duda por aquello que olvida y no quiere olvidar, por aquello que no recuerda y quiere recordar, por todo lo que el olvido atrapa a pesar suyo, negándole la continuidad que permitiría la formación de una identidad "confiable". Todo queda relativizado, como ya se dijo. El César es uno empequeñecido. Las certidumbres terminan, la voluntad mengua, podemos fingir y fingimos, la vacilación se perpetúa. Y se ve, se desea, se habla y no se sabe cómo (así lo dice el último verso):

Hablabas de algo así, no recuerdas cómo.

(p.116)

La soledad, por otra parte, es otra de las consecuencias lastimosas del olvido. Desde que se menciona el tiempo, es decir, el instante en este caso, se habla, implícitamente, de la soledad.<sup>71</sup> Y ésta debe entenderse como el reducto del olvido que le da sentido a éste porque encarna todas las formas de la muerte que el poeta trata de conjurar en *Relación de los hechos*: el silencio, la ausencia, la escisión. En el libro, la soledad se evidencia porque, por principio, la voz que enuncia es un "yo" poético, y el pronombre singular señala y acentúa, como hemos visto, el perpetuo estado de aislamiento, insondable, inevitable, que vive el poeta, desde su condición marginal, por un lado, y por otro, desde su irreductible condición humana. La soledad es una vena que alimenta cada poema, y en varios títulos puede reconocerse esta condición intrínseca al poeta porque hacen referencia a personajes marginales con los que comparte soledades: "El hombre de la máscara de hierro",

---

<sup>71</sup> Bachelard afirma : "[...]el tiempo es una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada[...] Ya el instante es soledad[...] el tiempo limitado al instante nos aísla no sólo de los demás, sino también de nosotros mismos, puesto que rompe con nuestro más caro pasado." *Op.cit.* , p.11.



“Ulises regresa”, “Licantropía”, “El reposo del guerrero”, etc. La marginalidad es una representación puntual de la soledad en *Relación de los hechos*, pero en la ausencia, la escisión, el silencio y el olvido, la soledad es una presencia fantasmal que lacera la carne.

En una carta dirigida por Becerra a Lezama Lima, refiriéndose a *Paradiso*, la gran novela del poeta cubano, el tabasqueño escribe: "todo, todo regresa en lugar de irse, en ese sentido hablo de resurrección, de ritmo a contramuerte".<sup>72</sup> Esta idea, la de resurrección, es otra de las que dan fundamento a *Relación de los hechos*. El deseo de resurrección, y no de Resurrección, entiéndase, es una manifestación más de la lucha contra el olvido, que en una analogía no muy complicada puede identificarse con la muerte. Resurrección significa, en varios poemas al menos, un regreso para re-establecer. Quizá no se pueda hablar de un modo estricto de dar un nuevo ser a una cosa, pero sí de intentar dotarla de sentido, intentar establecer otro, aquel que fatalmente se escapa en el presente y que sólo puede ser vislumbrado hacia atrás, en el pasado. Pero, fatalmente también, hablamos sólo de un intento recomenzado siempre:

Recomenzando siempre el mismo discurso,  
el escurrimiento sesgado del discurso, el lenguaje para distraer al silencio;  
la persecución, la prosecución y el desenlace esperado por todos.

("Batman" , p. 173)

"Betania", el poema que abre *Relación de los hechos* y que lleva el nombre del lugar en que Lázaro, según la tradición cristiana, "se levanta y anda", es algo así

---

<sup>72</sup> José Carlos Becerra , *Op.cit* ., p. 304

como una declaración de intenciones. El discurso poético parece nacer del intento de recuperar lo irrecuperable, de regresar ("he vuelto al sitio señalado", "he venido", "esta vez volvíamos", "vuelvo a ti, vuelves a la caída, al primer acto", son las palabras que dan comienzo a algunos poemas) para resignificar y, quizá, rescatar algo de las manos del olvido, de las cualidades corrosivas del paso del tiempo, de la herrumbre. Pero el discurso, la palabra, como ya quedó dicho, actúa al sesgo, siempre más allá o más acá de lo que pretende nombrar. El discurso parece inútil. Y el regreso es imposible: "ése [el regreso] sería el nuevo encuentro, la antigua manera de comenzar, de devolvernos;" ("La corona de hierro", p. 99): el nuevo encuentro, es decir, el encuentro resignificado, consciente y lúcido, se pierde en la imposibilidad: regresando a "Betania", "He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido" (p. 71). Estos son los versos que abren también el libro, que se levanta entonces como una especie de largo memorial de lucha contra el olvido, de lúcida pelea a "contramuerte", contra el silencio --que en el pensamiento poético de Becerra, "comparte talleres" con el olvido:

cuando ya no queda otra alabanza, ningún otro sonrojo, ninguna otra adversidad,  
ningún otro olvido,  
que aquellos que establecen nuestros propios silencios

("La corona de hierro", p. 101)

La lucha contra el silencio se establece en ciertos terrenos a través de la palabra, del discurso recomenzado. En "Betania" se manifiesta la búsqueda en la espera activa, despierta, de la posibilidad de revelación que conjure el silencio y realice el deseo:

He pasado tardes en silencio, mirando mi fraudulenta resurrección

esperando un gesto revelador  
para tomar la noche como un incendio. (p.72)

Con respecto al *decir* del poeta contra el silencio y el olvido, debemos citar unas líneas del brillante ensayo de José Olivio Jiménez:

Mas hay también una lucidez paralela de la común condena de esa misma voz por la que se concreta la memoria: grito que será silencio que será igualmente polvo. El olvido, entonces, devorando también aquella memoria imposible. Jadeo del poeta entre esas dos fantasmagorías mayores --la memoria, el olvido--, las cuales hacen que su esforzada empresa de salvar la realidad vivida, se le ofrezca, de entrada, como pasión pero también como imposible.<sup>73</sup>

En "Ragtime", el poema que cierra el libro, se anuncia el recomienzo, la continuación de la búsqueda de la palabra que conjure la muerte en el olvido. La búsqueda hasta que la muerte dé el nuevo y último aviso:

Mañana diré la palabra que amanece al día siguiente  
flotando en los estanques.  
Mañana diré la palabra que lucha  
en el festín de los animales de invierno.  
(p.134)

---

<sup>73</sup> José Carlos Becerra: *El otoño recorre las islas*". En Norma Klahn y Jesse Fernández, *Lugar de encuentro*, edit. Katún, 1987, p. 160.

## 2.5 Conclusiones

El estudio de varios poemas que abordan el tema de la memoria en *Relación de los hechos* permitió que saltaran a la vista algunas respuestas muy enriquecedoras sobre las preguntas planteadas al principio del capítulo. En primer término, lo que se pretende recuperar en el poema es el instante que nos revela algo, es decir, que nos da indicios de la *otra parte*, desconocida para nosotros, de esta realidad. La importancia del instante también radica en que nos obliga a centrar toda nuestra atención en la experiencia, acto que implica, por un lado, instalarnos en el terreno del presente y, por el otro, una "toma de conciencia" del tiempo que se vive. Sin embargo, este instante es efímero y, al paso del tiempo, se convierte en recuerdo. La invención, entonces, se hace palpable.

Los recuerdos, en un primer término, se reducen a invenciones subjetivas condicionadas también por el paso del tiempo. Es decir, al momento de recordar el deseo presente altera lo recordado (y alterar es ya, de una u otra manera, inventar). Las palabras, sin aparecer todavía en la página, participan de este proceso de "desnaturalización" del instante vivido en el que, por supuesto, inciden la ausencia y la escisión propias del lenguaje hasta que paulatinamente el instante se trastoca por completo. Sin embargo, Becerra registra con detalle este proceso gradual de "pérdidas" en muchos de sus poemas. Tal es su preocupación por entender dicho proceso, en el que el poema todo se convierte en una "toma de conciencia" del quehacer poético. Tal vez el único rastro del instante vivido se verifique en este acto que se consuma en la escritura, donde toda la atención se concentra en tener conciencia de la pérdida, o bien, del fracaso de la poesía por ser la representación de una "aparición". De nuevo, el poema se convierte en el testimonio de una imposibilidad pero al consumarse hace de ésta su razón de ser.

Por otra parte, el instante amoroso se nos presentó como una de las preocupaciones esenciales de José Carlos Becerra. Para él, "el amor sólo se da en instantes", escasos y efímeros pero esenciales porque en ellos se entrelazan los deseos de dos personas, absolutamente distintas, es decir, se "encuentran" y esto los coloca en el orden de las invenciones mayores, al que también pertenece la poesía. Sin embargo, aquí la invención adquiere un significado positivo. Los amantes necesitan inventar su propio mundo. Para encontrarlo y encontrarse a sí mismos deben estar en deuda con la imaginación, la ficción y, por supuesto, el deseo. La conciencia de esa invención se manifiesta en los poemas de *Relación de los hechos*, y particularmente en la sección titulada "Apariciones". El amor es, efectivamente, una "aparición" o una "fantasmagoría" como afirma Becerra\*. Sin embargo, el amor tampoco escapa al paso del tiempo ni a las palabras ni a la imperfección de la condición humana de la que surge. Y lo que queda del instante amoroso es una nostalgia difícil de digerir. El poema, como hemos visto, no puede representar (recuperar) el instante amoroso, pero sí expresa la angustia por no poder hacerlo. De esta manera pudimos observar que muchos poemas son la constancia de ese intento por regresar, por buscar lo perdido y, al final, encontrar sólo fantasmas. El poeta no puede fijar en el poema el instante amoroso vivido, le está vedado, por tanto, ponerse en relación con el objeto amado. No obstante, a través del poema el poeta sí puede entrar en relación consigo mismo y, según palabras de Becerra\*, el poema también ofrece al lector esta posibilidad de encuentro consigo mismo.

El olvido, la otra cara de la memoria, también fue abordado en el capítulo y la luz que pudo arrojar el estudio nos permitió esclarecer otro de los ejes del libro que nos ocupa. En el olvido confluye todo lo que nos evoca la palabra "muerte": el silencio, la ausencia, la soledad, el abandono. Es una presencia proteica en los poemas, por las distintas formas en las que se presenta, comentadas ya en este capítulo.

En general, el olvido es otra presencia amenazadora que cada poema busca conjurar, porque al incidir en la memoria altera nuestra identidad en la medida en que no podemos asirnos a nuestros propios recuerdos sino a nuestras pérdidas, es decir, a nuestras ausencias. Becerra se pregunta si en esta lucha férrea contra el enemigo no terminamos, de alguna manera, haciéndolo nuestro cómplice pues, a fin de cuentas, también olvidamos todo aquello que no nos interesa. Sobre la recuperación de unos instantes sobre otros se erige, muy probablemente, el oficio poético, cuya intención es acuñar lo verdaderamente significativo en poemas y considero que *Relación de los hechos* reúne preocupaciones esenciales para muchos de los poetas de nuestro tiempo.

Por último, el estudio del tema de la resurrección, entendida como un regreso que re-establece y re-significa una experiencia con el fin de detener el paso de la muerte, nos ayudó a comprender la estructura de *Relación de los hechos*, que se manifiesta desde el principio como un discurso unificado que pretende resucitar de sus cenizas, aunque de antemano se sabe derrotado en la lucha contra el olvido, contra la imposibilidad de decir lo que se quiere, pero que reconoce en la búsqueda y en la lucha, la justificación, precaria tal vez, de seguir escribiendo. Así, el libro se concibe y se percibe como "un todo orgánico", en donde cada poema registra las preguntas del poeta y sus respuestas, preguntas más complejas que se continúan en otros poemas. La unidad del libro radica en que en cada poema se "recomienza el mismo discurso", metamorfoseado, pero el mismo sin duda, la misma búsqueda.

### 3 Conclusiones generales

Considero que a lo largo del presente estudio se pudieron destacar las coordenadas que la palabra y la memoria trazan en la poética de *Relación de los hechos*. A través de un cuestionamiento puntual, la relación entre ambos temas se reveló simbiótica, pues en los capítulos que respectivamente los trataron, aparecieron otros temas esenciales que explican ambos: la ausencia, la escisión, la arbitrariedad, elementos que participan en todo acto humano que implique el lenguaje y la memoria. En el proceso poético, estos elementos inciden directamente porque el poema, para Becerra, se concibe como una especie de "memoria" de un instante vivido, y es una memoria que se hace con palabras, y si valerse tanto de éstas como del recuerdo implica poner en juego los elementos arriba mencionados, el resultado en el poema es una versión absolutamente distinta de la que se intentó plasmar. Esto se debe a que el poema no es, como ya quedó demostrado, sino el último reducto de la invención continua a la que se ve sometido el poeta, como hombre y como artista.

La invención, entendida como engaño, en su connotación negativa y como ficción, en un sentido positivo, desempeña un papel central en la poética de Becerra. La invención se registra en todo contacto que tenemos con el mundo y la causa radica en nosotros mismos, en nuestra subjetividad y el poder transformador de nuestros deseos. Es decir, no podemos aprehender el paisaje tal como es porque el simple hecho de mirarlo lo altera, pues la persona que lo observa imprime sus particulares percepciones sensoriales, su estado de ánimo, sus recuerdos y sus deseos. Esta invención, de primer orden, por decirlo así, se acentúa, en el territorio artístico, por el *deseo* del poeta que se erige como el primer escalón de la invención poética. El poeta *mira* la realidad, su mirada está cargada de deseo, "caza" instantes-imágenes que le revelan algo, le dan indicios de esa *otra parte* realidad,

ese instante, al paso del tiempo, se convierte en recuerdo y éste, a su vez, en palabras, cuando esa imagen llega al poema lo que encuentra el poeta es la imagen de la pérdida, ajena por completo a esa imagen que intentó rescatar de las manos de olvido. Este proceso gradual de invenciones queda registrado en el poema de principio a fin, a través de un cuestionamiento profundo sobre el quehacer poético y su función, punto, este último, desde el que asume su oficio José Carlos Becerra.

En conclusión, la poesía, para nuestro poeta, no tiene ese matiz divino que le confiere Paz, es enteramente humana y, por tanto, imperfecta. La palabra poética de José Carlos expresa la crisis del mundo en que vivimos porque habla su mismo lenguaje y justamente en esta toma de conciencia de los móviles que acompañan el acto poético reside la función más válida de la poesía: nos entrega una imagen legítima de nuestra condición humana, porque al expresar su imposibilidad refleja la nuestra propia. Dicha imposibilidad, como hemos visto, es asumida por el poeta con todos sus riesgos, y es sólo a través de la "conciencia" que se tiene de ella que el cuestionamiento, al interior del poema, se revela incansable. *Relación de los hechos* es, diríamos, esa "toma de conciencia" que hace el poeta de sí mismo, de su oficio y de su época. En esta obra la poesía expresa, desde su raíces, las incertidumbres que aquejan al poeta. Este es un libro que, como cada uno de los poemas que lo conforman, nace de una crisis. El poeta escribe porque busca una certeza, una respuesta al menos, a todas las interrogantes que surgen de su condición humana y que sólo se consolidan en el acto poético. Pero darles cuerpo a éstas no significa posibilitar respuestas contundentes: las preguntas se multiplican, se complican, y el poema, constancia de este cuestionamiento, termina siendo una interrogante absoluta que, como tal, cifra una búsqueda, una resurrección, es decir, "un ritmo a contramuerte", como la entendía Becerra. *Relación de los hechos* es el testimonio de esta búsqueda, misma que lo legitima como uno de los libros más "reveladores" por construirse sobre un discurso



esencialmente indagatorio. La repercusión de esta importante innovación en las letras mexicanas, sin embargo, es reconocida, aún en nuestros días, por sólo unos pocos poetas y críticos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Marco Antonio. *Antología moderna de poetas tabasqueños*, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Villahermosa, 1971.
- Asimov, Issac. *Nueva guía de las ciencias (Ciencias físicas)*, tr. de Lorenzo Cortina, RBA, Barcelona, 1993.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, 2ª ed., tr. de Jorge Fierro, FCE, México, 2000 (Breviarios, 435).
- Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas*, prólogo de Octavio Paz, selección y notas de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, Era, México, 1997.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Obra poética*, CNCA, México, 1992.
- Díaz, Berta. “José Carlos Becerra: una poética”, entrevista, La jornada semanal, suplemento cultural de *La Jornada*, núm. 17, 2 de julio de 1995, pp.4-5.
- González Pagés, Andrés. “Rey Midas de la poesía”, Casa del tiempo (México, D.F), UAM, volumen 4, núm. 51, mayo de 1966, pp.
- Gutiérrez Vega, Hugo. “Esbozos para un retrato de José Carlos Becerra”. Conferencia Magistral de Jornadas José Carlos Becerra, Villahermosa, del 25 al 28 de mayo del 2000.
- Jiménez, José Olivio. “José Carlos Becerra: *El otoño recorre las islas*”, en Norma Klahn y Jesse Fernández, *Lugar de encuentro*, Katún, 1987.
- Núñez Ramos, Rafael. *La poesía*, Síntesis, Madrid, 1992.
- Ortega y Gasset, José. *En torno a Galileo*, 4ª ed., Revista de Occidente, Madrid, 1976.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, 3ª ed., FCE, México, 1972.

- Paz, Octavio. *Obra poética (1935-1988)*, Seix-Barral, Barcelona, 1990.
- Paz, Octavio. “Nuestra lengua”, *La Jornada* (México, D.F), 8 de abril de 1997, p.10.
- Paz, Octavio et al. (comps.). *Poesía en movimiento*, selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, 27ª ed., Siglo XXI, México, 1998.
- Ruiz Abreu, Álvaro. *La ceiba en llamas (vida y obra de José Carlos Becerra)*, Cal y arena, México, 1996.
- Sartre, Jean-Paul. *La náusea*, tr. de Aurora Bernárdez, Altaya, Barcelona, 1995.
- Sartre, Jean-Paul. “La poesía y la prosa”, en *Antología de textos de estética y teoría del arte*, 2ª ed., UNAM, México, 1997 (Lecturas universitarias, 14).
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura ?*, Losada, Buenos Aires, 1950.
- Sebreli, Juan José (comp.). *Sartre por Sartre*, Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968.
- Torres Bodet, Jaime. *Tiempo y memoria en la obra de Proust*, Porrúa, México, 1967.
- Watzlawick, Paul (comp.). *La realidad inventada*, 3ª. ed., Gedisa, Barcelona, 1994 (El mamífero parlante).
- Zapata, Miguel Ángel. “José Carlos Becerra: el cuerpo, la ciudad”, *Sábado* suplemento cultural de *Uno más Uno* (México, D.F), 7 de mayo del 2000, p.9.

