



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

La presencia de la ausencia en “Relación de los hechos” de José Carlos Becerra
Tesis que para obtener el grado de licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica presenta

María Montserrat Morales Aguilar

Directora: Maestra Sheng-li Chilián Herrera

Noviembre 2019

A Lidia y Enrique, por su hermosa presencia

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo comenzó hace bastante tiempo, el suficiente para compartirlo de manera inevitable en muchas de mis conversaciones y actividades diarias, es decir, mis amigos, familiares, compañeros de estudios y trabajo han sido los más agobiados por mis obsesiones poéticas, entre ellas, la voz de José Carlos Becerra. El resultado no sólo es esta tesis, sino el vínculo con otras personas que genera la socialización de la lectura, la comunicación de realidades y la reflexión de nuestras circunstancias vistas desde diferentes prismas.

Agradezco a la maestra Sheng-li Chilián Herrera por acompañarme y guiarme, su sensibilidad hacia el arte literario hizo posible abordar este poema de una manera crítica, sin perder nunca la emoción por la lectura y la misión de ir en busca de lo que la obra quiere decir.

A los doctores Alí Calderón Farfán y Alejandro Palma Castro por su atenta lectura y sus comentarios que aportaron al resultado final.

Al doctor José Jaime Vázquez López, gracias por el aliento para que continúe con mi formación y por compartir su convicción por la poesía.

Gracias también a mis maestros de la licenciatura que guardo en la memoria, en especial a la Dra. Ligia Rivera Domínguez y al Mtro. Antonio Pérez Diestre, su noble labor es ejemplo de dedicación y compromiso.

A Dante, el librero al que recuerdo con más cariño, le agradezco las obras que acercó a mí para realizar esta tesis. Al doctor Borrego, por las lecturas y sus atinados comentarios.

A Yazmín Cortés Pérez, por acompañarme un gran tramo del camino, por su ayuda en bibliotecas, librerías, cantinas y senderos desconocidos.

A Hugo López Coronel, Jorge Luis Gallegos Vargas y Estephani Granda Lamadrid, les debo mi cariño y respeto, su amor por lo que hacen es soporte que motiva mi quehacer; además, me hacen inmensamente feliz. A Emilia Silva y a Josué Cantorán, por la fortuna de coincidir y permanecer. A mi querida Alba Tapia, por su valiosa amistad.

A Oscar Denicia le doy las gracias por la paciencia de escuchar y de leer mis manuscritos y desvaríos, también por las aportaciones documentales y musicales que tanto enriquecen mi trabajo y mis días.

A mis compañeros y amigos Juarí, Garo y Manchis, con quienes la literatura expandida ha sido realidad gracias a su talento, su inagotable trabajo y su maravillosa imaginación.

A mi compañero de juegos y sueños, Emmanuel Anguiano Hernández, que apareció para apuntar la flecha del impulso de los días y las noches. Gracias a su apoyo y amor se materializan los deseos en diversos formatos, tiempos y espacios.

A mi abuela Esperanza, por ser el árbol más fértil que he conocido y que todavía me da sombra.

A mis hermanas y hermano, a sus parejas, por ser parte de mi vida y de las caídas frecuentes -consecuencia de mis pasos-; gracias por mostrarme otras formas de crecer. A Mich, Pame y Mati por ser siempre una referencia en mi vida. A Ale y Quique, por imaginar conmigo otros mundos. A Leo por la luz de su sonrisa que nos alcanza a todos.

A mis padres, Lidia Aguilar López y Enrique Morales Ibañez, gracias por la sabiduría que me heredan cada día. Sin su amparo ninguna letra y ninguna luz saldrían de mis manos.

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN	2
1. APUNTES SOBRE JOSÉ CARLOS BECERRA	4
1.1 NOTICIAS SOBRE LA MUERTE DE JOSÉ CARLOS BECERRA Y	4
<i>EL OTOÑO RECORRE LAS ISLAS</i>	4
1.2 JOVEN POETA SE CONVIERTE EN LEYENDA	14
1.3 MODERNIDAD: ÉPOCA DE BECERRA	16
1.4 OTROS TEXTOS Y BECERRA	20
2. TRATAR DE DEFINIR LO INFINITO: POESÍA Y MELANCOLÍA.....	29
2.1 PALABRAS ESPEJO Y POESÍA DIVINA.....	29
2.2 DUELO Y MELANCOLÍA	33
2.3 MEMORIA, AUSENCIA Y PRESENCIA.....	40
2.4 ESQUEMA DE ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE LA OBRA LITERARIA	45
3. ANÁLISIS DE RDLH.....	50
3.1 COMPRENSIÓN DEL TEXTO.....	52
3.2 ANÁLISIS DEL TEXTO: ÉTAPAS DEL RECORRIDO DEL SUJETO LÍRICO EN RDLH	60
3.2.1 ETAPA 01. REGISTRO DE AUSENCIA	61
3.2.2 BETANIA: MUERTE Y RESURRECCIÓN.....	62
3.2.3 ETAPA 02. BÚSQUEDA Y EVOCACIÓN	72
3.2.4 APARICIONES: HALLAR ALGO ANTES PERDIDO.....	73
3.2.5 ETAPA 03. BÚSQUEDA EXTERIOR Y RECREACIÓN.....	83
3.2.6 LAS REGLAS DEL JUEGO: REFUNDACIÓN Y PRESENTE.....	84
3.2.7 ETAPA 04. REGISTRO DE CONSCIENCIA MELANCÓLICA	90
3.2.8 RAGTIME: BAILAR PARA DESTETARNOS DE LA MUERTE.....	90
CONCLUSIONES. CRÍTICA DEL TEXTO: ESCRITURA Y CONTEMPLACIÓN ANTE LA AUSENCIA EN RDLH	100
BIBLIOGRAFÍA.....	104
ANEXO 01. FILMOGRAFÍA EN RDLH	110

LISTA DE TABLAS, FIGURAS E IMÁGENES

Tabla 01. Cronología obra de José Carlos Becerra	6
Tabla 02. Tres instancias de melancolía según Marsilio Ficino	39
Tabla 03. Fases de análisis	49
Tabla 04. Orden de poemas de RDH	51
Figura 01. Recorrido del sujeto lírico en RDLH	61
Imagen 01. Batman de Roque A. Gallegos González	26

SIGLAS

<i>Relación de los hechos</i>	RDLH
José Carlos Becerra	JCB

RESUMEN

El objetivo general de la tesis es analizar el poema *Relación de los hechos* del escritor tabasqueño José Carlos Becerra para identificar los elementos que recrean momentos, cosas y personas ausentes. Este trabajo parte de una revisión sobre la vida y obra de Becerra, joven poeta que murió a la edad de 34 años en una carretera rumbo a Italia en 1970; su obra fue reunida por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid en una antología que titularon *El otoño recorre las islas* y en los últimos años su poesía ha sido objeto de estudio, interpretación y adaptación, es considerado parte una oleada de poetas de la generación del 68 en México, junto con Eduardo Lizalde (1929), Gerardo Deniz (1934), Francisco Cervantes (1938-2005), así como con los mismos Zaid y Pacheco. Algunas de sus influencias más importantes son José Lezama Lima, Octavio Paz y, especialmente, Carlos Pellicer. Su obra es rica en significaciones sobre la muerte, la ausencia y la memoria, por lo cual, en este trabajo se establecen criterios de estudiosos de la literatura como José Gorostiza, Terry Eagleton y Héctor Murena para acercarnos a un entendimiento de qué es poesía, misma que se vincula con la melancolía y los estados de duelo que deja la pérdida, para lo cual se atienden términos filosóficos de Nicola Abagnano. Por otro lado, se lleva a cabo una adaptación del esquema de análisis sociológico de la literatura de Efraín Subero en tres fases: comprensión del texto, el análisis textual y la interpretación crítica.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es un análisis y una lectura interpretativa del libro *Relación de los hechos* (RDLH) de José Carlos Becerra (JCB). El tema que prevalece en el poema es la muerte y la resurrección, la consciencia de la finita existencia humana y la infinita búsqueda del pasado. El discurso es enunciado por un sujeto lírico que guía en cuatro capítulos el cuestionamiento que surge tras enfrentar la muerte. La obra desarrolla un manejo de la ausencia en distintas etapas del sujeto que tienen similitud a los estados que se registran en un proceso de duelo y de melancolía. La consciencia de lo ausente es también una pérdida física y una separación. Por lo anterior, el objetivo principal es identificar en los versos de Becerra la recreación de lo ausente, para lo cual se aplica la propuesta de Efraín Subero *Para un análisis sociológico de la literatura* y se integran conceptos filosóficos, teóricos y literarios sobre poesía y melancolía, a manera de examinar la creación verbal en forma de poema y su lectura. Además se destaca cómo la preocupación del poeta por la muerte se mantiene como un manifiesto de la constante búsqueda humana por rescatar la vida.

La obra de JCB por un lado es breve, un solo libro reúne su trabajo creativo; por otro, la mayor parte es de largo aliento con múltiples significaciones que alcanzan otras áreas de la manifestación artística como el cine, el cómic y la música, además de los cuentos de hadas, los mitos fundacionales, la pintura contemporánea y la situación política de los años sesenta, plagada de nuevas formas de destrucción y, con ello, el surgimiento de diferentes conflictos económicos y sociales provocados por una despiadada globalización; RDLH es uno de sus primeros poemas y contiene la mirada de un escriba moderno que reactualiza la elegía al escribir versos solemnes que extienden su impulso y logran trasladar la mirada del

lector hacia un pasado perdido y hacia la cotidianidad. El sujeto de este poema se presenta afligido y la memoria cobra sus dos formas, la de *retentiva*, es decir, la conservación de sensación, la huella mental que se convierte en imagen; y la de *reminiscencia*, el recuerdo, el modo en que se percibe la imagen.

A continuación se presentan tres capítulos: el primero tiene el objetivo de ubicar el contexto del autor y conocer la literatura que se ha generado en torno a su obra; el segundo está dedicado a hacer una aproximación a la definición de poesía, para lo cual se revisan “Notas sobre poesía” de José Gorostiza; *Cómo leer un poema* de Terry Eagleton; y *La metáfora y lo sagrado* de Héctor Murena. Asimismo, con la intención de profundizar en los conceptos de ausencia y presencia, duelo y melancolía, se revisan algunos textos dedicados a su estudio como “El problema XXX” de Aristóteles; “La melancolía” de Sigmund Freud; *Diseción de la melancolía* de Paula Ronderos; y *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión* de Darian Leader. También se establece la adaptación del esquema de análisis propuesto por Efraín Subero. El tercer capítulo es el análisis de la obra con el objetivo de conocer el poema y posteriormente la interpretación crítica; se muestran los resultados del análisis y, finalmente, se plantean las conclusiones.

1. APUNTES SOBRE JOSÉ CARLOS BECERRA

*En Relación de los hechos, hay como una gran
pantalla cinematográfica, lenta y fastuosa,
donde se acumulan muebles excesivos,
triques innumerables y cosas
que no vienen al caso.*

Gabriel Zaid

1.1 NOTICIAS SOBRE LA MUERTE DE JOSÉ CARLOS BECERRA Y

EL OTOÑO RECORRE LAS ISLAS

José Carlos Becerra Ramos (JCB) murió el 27 de mayo de 1970 en un accidente automovilístico cuando se dirigía a Brindisi, donde tomaría un buque con dirección a Grecia. Realizaba un viaje de trabajo y estudios como becario de la Fundación Guggenheim en septiembre de 1969, por lo cual llegó a Nueva York y de ahí se embarcó hacia Londres, donde permaneció una estancia y comenzó su recorrido por ciudades como París, Madrid, Barcelona, Roma, Nápoles y, finalmente, arribaría a Italia. En México la noticia de su muerte la difundió el periódico *Excelsior*, tras un cablegrama de *Agencia Nazionale Stampa Associata* (ANSA):

Becerra Ramos –nacido en Villahermosa (Tabasco)- tomó una curva cercana a un puente ferroviario a alta velocidad, al volante de su ‘Volkswagen 1500’. El arquitecto perdió el control del coche, que desbandó y se dio vuelta cayendo en una profunda cuneta. El conductor murió instantáneamente, por fractura de la base del cráneo. (*El otoño recorre las islas* 23)

En palabras del escritor Fernando del Paso (1935-2018) la historia fue así:

Hace mucho tiempo el joven poeta mexicano tabasqueño, José Carlos Becerra, obtuvo una beca Guggenheim y con ella se fue a Londres con el propósito de comprar un automóvil con el cual recorrer toda Europa. Una madrugada, camino a Brindisi, en Italia, no se sabe qué sucedió: tal vez se quedó dormido al volante, el caso es que se desbarrancó y se mató. (El País)

Tres años después de su muerte se publicó *El otoño recorre las islas* (1971), libro que reúne la mayoría de los poemas de Becerra. La edición estuvo a cargo de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid; el prólogo lo escribió Octavio Paz; e incluye una nota biográfica, así como la justificación y los criterios de la selección de poemas por parte de los editores.

La antología reúne la obra publicada de José Carlos en diversos medios antes de su muerte y los manuscritos recuperados del carro en el que falleció. También hay un par de apéndices: “Conversaciones”, conjunto de entrevistas de Becerra con Carlos Pellicer, Federico Campbell, Luis Terán y Alberto Díazlastra; y “Juego de cartas”, transcripciones de la correspondencia de Becerra con Octavio Paz, José Lezama Lima, Carlos Pellicer y María Luisa Mendoza, así como una carta de Mario Vargas Llosa dirigida a la familia del tabasqueño al enterarse de su muerte. Los editores identifican las fechas de publicación y creación de los poemarios de la siguiente manera:

Años	Edad de JCB	Obras
1953 - 55	16 - 18	Poemas primerizos
1956 - 64	19 - 27	Libros iniciales inéditos
1961 - 67	24 - 30	<i>Los muelles</i>
1964	27	<i>Oscura palabra</i>
1964 - 67	27 - 30	<i>Relación de los hechos</i>
1964 - 69	27 - 32	<i>La venta</i>
1967 - 70	30 - 33	<i>Fiestas de invierno</i>
1968 - 70	31 - 33	<i>Cómo retrasar la aparición de las hormigas</i>
1969	32	<i>Fotografía frente a un tulipán</i>

Tabla 01. Cronología obra de José Carlos Becerra

Fuente. Creación propia con información del libro

Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas*. México: Era, 1985. Página 27

El material reunido en *El otoño recorre las islas* es el más completo de la obra de José Carlos y actualmente es posible encontrar algunos de sus poemas en diversas revistas digitales y páginas de poesía mexicana. El título de la antología es también el nombre de uno de sus poemas, que se incluye en *Los muelles* y está compuesto por 16 versos repartidos en cinco estrofas, escrito en primera persona manifiesta la ausencia de un ser amado y la recreación de su recuerdo por parte de un sujeto lírico:

A veces tu ausencia forma parte de mi mirada,
 mis manos contienen la lejanía de las tuyas
 y el otoño es la única postura que mi frente puede tomar para pensar en ti. (56)

Asimismo, la mirada contenedora de realidad, el otoño como temporalidad significativa del sujeto lírico, las apariciones imaginadas, la noche como la oscuridad del

alma, el rostro y la máscara como invenciones humanas, son elementos reiterativos en la obra del tabasqueño.

Por otro lado, la décima *el otoño recorre las islas* es un verso del poema “Muerte de Narciso” del cubano José Lezama Lima que se publicó en 1937, a quien el joven mexicano leía y admiraba. El verso corresponde a la siguiente estrofa:

Granizados toronjiles y ríos de velamen congelados,
aguardan la señal de una mustia hoja de oro,
alzada en espiral, sobre el otoño de aguas tan
hirvientes.

Dócil rubí queda suspirando en su fuga ya
ascendiendo.

Ya *el otoño recorre las islas*¹ no cuidadas,
guarnecidas
islas y aislada paloma muda entre dos hojas
enterradas.

El río en la suma de sus ojos anunciaba
lo que pesa la luna en sus espaldas
y el aliento que en halo convertía. (6)

En este poema, para la investigadora Daniela Evangelina Chazarreta, el tratamiento de la muerte del personaje mítico, Narciso, “invita al lector a la experiencia de la trascendencia que posibilita el valor oracular del poema y también de lo poético” (“Muerte de Narciso: poema-umbral del orbe lezamiano” 1), preocupación que también se presenta en la poesía de Becerra.

¹ Las cursivas son propias.

Los poemas de JCB se difundieron en diversos medios, como en el *Anuario de la poesía mexicana 1961*; *Cuadernos del viento*, donde colaboró desde 1963 hasta 1967; *Méster*; *Revista Mexicana de Literatura*; *El Gallo Ilustrado*; *Revista de Bellas Artes*; *El Pájaro Cascabel*; *El Corno Emplumado*; *Poesía en Movimiento*; *Diálogos*; *Le thyirse* (Bruselas); *Mundo Nuevo*; *Siempre!*; *Recent Books in Mexico*; *La Pajarita de Papel*; *Amarú* (Perú); *El Pan Duro*; *La Capital*. Asimismo, *Oscura palabra* (1965) y *Relación de los hechos* (1967) fueron sus primeros libros con ediciones de 500 y 1000 ejemplares, cada uno.

Con el poema *Relación de los hechos* JCB obtuvo el Premio de los Juegos Florales de la Feria de San Marcos de Aguascalientes², un fragmento del mismo se publicó en *Poesía en Movimiento* (1966), libro que reúne una muestra de obras de poetas mexicanos seleccionados por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. En la nota de advertencia del mismo libro, los compiladores indican que el libro no trata de ser una antología sino que se dedicaron al “rescate” de poemas que consideraban importantes en la tradición mexicana porque significan esos “instantes de la poesía” donde además de expresión artística son una “simple aceptación de la herencia”. El prólogo también lo escribe Octavio Paz con un método de experimentación, de juego y utiliza el libro de los oráculos de la tradición china *Y King* o *Libro de las mutaciones*, e interpreta sobre José Carlos, lo siguiente: “Acabo de leer unos cuantos poemas suyos y su fuego templado me hizo pensar en un poeta joven y ya maduro” (31). Ese año, Becerra ganó los premios de poesía

² El concurso consistía en elegir el mejor poema entre los participantes y en las últimas ediciones celebraron poemas de Rubén Bonifaz Nuño y José Carlos Becerra. A partir de 1968 se da a conocer como Premio Nacional de Poesía y se hace la convocatoria para conocer libros de poesía y no sólo un poema; en 1980 se denomina Premio de Poesía Aguascalientes, señala el prólogo de la edición de *Premio de Poesía Aguascalientes 30 años* a cargo de Otto Granados Roldán y editado por Joaquín Mortiz en 1997.

Villahermosa y participó en el colectivo de *Poesía joven de México*; además fue becario del Centro Mexicano de Escritores.

A la muerte del tabasqueño, Octavio Paz escribió:

José Carlos Becerra murió en plena búsqueda pero nos ha dejado un puñado de poemas que son algo más que los signos de una búsqueda: una obra. Esos poemas lo revelan como un hombre que vivió cara a la muerte y que, frente a ella, quiso rescatar los misterios del tiempo humano y oír “el rumor de los cuerpos encontrados en la memoria, en el chasquido de la nada”. (*El otoño recorre las islas* 17)

En el apéndice “Conversaciones” de *El otoño recorre las islas*, José Carlos Becerra habla sobre el libro que lo hizo acreedor a la beca *Guggenheim* y en las entrevistas que le realizaron Federico Cambpell, Luis Terán y Alberto Díazlastra hay comentarios sobre la concepción del poemario, el proceso de escritura y su postura con el oficio, del cual afirmó que “a pesar de las fallas de RDLH, lo que realmente lo hace un libro es su unidad, la intención orgánica con que está realizado, debido a una visión y obsesión central puesta en circulación a lo largo de todos los poemas” (286). En la misma entrevista, ante la pregunta de cómo la presencia de la mujer amada aparece en su poesía, el poeta dice:

Pienso que en la relación amorosa, lo que es verdadero amor se da en instantes donde la presencia de la mujer se convierte en una aparición reveladora que nos invade y que invadimos, y donde por un momento obtenemos la vida total, pasada, presente y futura. 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. Un día, por ejemplo, ha sido de pronto en el campo, durante un día de verano. Otra vez el sonido de un vaso en una fiesta mezclado al sonido de la risa de aquella mujer nos sobrecoge extrañamente. O de pronto esa vez

como nunca, alguno de los dos enciende después el radio o arroja el humo de un cigarro y algo ha sucedido que será irreplicable. 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. (286 - 287)

Sobre la idea del amor y su visión amorosa en su poesía, dice:

Hay una nostalgia del instante perdido, aunque el amor siga su curso. Si bien cada mujer es irreplicable, la visión del instante amoroso es siempre de alguna manera hermano o cómplice del anterior. Ninguna tarea es sin embargo más importante. Sólo la enajenación amorosa nos ofrece la recuperación total en nosotros mismos. De ahí que el filósofo medieval Abelardo pensara algo ya tan repetido: "Sólo a través de la mujer encontramos al ser que justamente somos. Alguien que es más yo mismo que yo", como decía Claudel. (288)

La realidad para José Carlos Becerra está construida de instantes donde caben la pasión y el deseo, y se pregunta:

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 esta clase de límites. Quién sabe. Lo cierto es que siempre uno ama, este sentimiento es extrañamente de alguna manera nostalgia del amor, en la visión irremplazable (vaga y física) que vamos obteniendo y perdiendo de aquella mujer. (288-289)

Con Luis Terán, José Carlos comparte sus planes para dedicarse exclusivamente a escribir y de cuál es su opinión sobre la escritura en México:

Es una cosa, un deseo que hace tiempo quería realizar y que sólo se pudo lograr a la sombra de una beca. En general me parece que es una situación que muchos intelectuales afrontamos y cuando queremos dedicarnos a lo nuestro, sólo nos salva una beca o una chamba dentro del gobierno. Sin embargo, me parece que a partir del movimiento estudiantil a todos los intelectuales jóvenes de México, de una manera o de otra, se nos ha cancelado la oportunidad de una “aviaduría”. Pero esto ha sido en la mayoría de los casos, por una propia elección de los jóvenes, quienes han adoptado una actitud crítica ante el “*Establishment*”. Por otra parte, yo pienso que una vez que el intelectual mexicano comprende que son más los riesgos morales que se corren trabajando para el Estado en un puesto político, no nos queda entonces más que el camino de la publicidad o el de las becas. (290)

A la pregunta de cómo ve José Carlos Becerra la poesía de los años sesenta, podemos leer su preocupación por la intromisión del lenguaje visual y plástico. Para principios del siglo XX el auge de las vanguardias artísticas encontró formas y temas propios de las innovaciones tecnológicas que también se manifestaron en la poesía, lugar en el que Latinoamérica encontró no sólo eco sino grandes representantes y movimientos, que si bien tuvieron una breve trayectoria se convirtieron en el inicio del modernismo, y con ello se arraigó en la manera de ver el mundo:

Cada vez lo visual, lo práctico, lo plástico, ocupa más campo en la conformación de la gente, en el modo de ver de hoy. En el caso de la poesía esto es notorio; existen muchas corrientes, por ejemplo, una que le concede gran importancia al diseño y la disposición tipográfica. Esto nos plantea la pregunta de si es necesario adecuarse a esta nueva visión cultural tan gráfica, tan visual, o si pese a todo, el libro, en su presentación tradicional, literaria, seguirá predominando: no sé hasta dónde esto sea

un problema general, o hasta dónde le deba preocupar o no a cada escritor. Lo que sí encuentro por arriba de todo es que, en última instancia, el problema del escritor consigo mismo y con su tiempo, seguirá siendo un problema del lenguaje. (291)

Acerca de sus primeras letras, Becerra afirmó que desde su infancia se inclinó hacia la poesía pero consideró que su “verdadero encuentro con la poesía” fue muchos años después cuando leyó al mexicano Carlos Pellicer, al español Juan Ramón Jiménez y al chileno Pablo Neruda:

Como si ciertas puertas hacia la percepción de lo poético, en su campo puramente literario, hubieran permanecido siempre más o menos entreabiertas; y hubiera sido, al final de cuentas, muy peculiar que esos encuentros extraños con Neruda, Jiménez y Pellicer me enseñaran cuál es el sentido de la poesía para mí. O mejor: qué significa para mí. (291)

La preocupación por la imagen era un hecho profundo en el pensamiento y la obra de Becerra, quien hace referencias a manifestaciones propias de la modernidad. Hugo Gutiérrez Vega señala en *Prisma. Antología poética de la vanguardia hispanoamericana* como la modernidad fue abarcando cada vez más terreno:

El siglo XX irrumpió con estruendo, con furor; máquinas terrestres y voladoras, fábricas, el radio, el fonógrafo y el cine despejaron la somnolencia y la cruel desnudez de la agresión de las que era capaz el hombre, trastocaron su destino de manera rotunda, inevitable. Todas esas actitudes pronto tuvieron cobijo en su casa natural: el arte. (9)

Becerra inserta en su poesía diversas referencias musicales, cinematográficas y literarias como el cómic, que dan cuenta su época y de la preocupación por una sociedad cada vez más individualista.

Sobre sus influencias cinematográficas Becerra declaró: “Gracias a la enseñanza que me ha proporcionado a descifrar algo, gracias a la enseñanza que me ha proporcionado un cineasta; quiero decir que el cine (las imágenes cinematográficas) me ha dado muchas veces un estilo literario”. (296)

Algunos de los poemas de RDLH llevan por título el nombre de películas como: *La Corona De Hierro* (1941), dirigida por Alessandro Blasetti; *Las Reglas Del Juego* (1939), de Jean Renoir; *Little Caesar* (1930), de Mervin LeRoj; y *The Woman In The Window* (1944), de Fritz Lang. Lo mismo sucede en su poemario *La venta*, donde hace referencia a *Batman* y *The Maltese Falcon*.

En entrevista con Alberto Díazlastra en Londres durante el otoño de 1969, Becerra comparte su experiencia como becario de la Fundación Guggenheim, sus razones para elegir Inglaterra para escribir su siguiente libro, sus deseos por viajar a España y su inquietud por la poesía renacentista y barroca en español. Sobre su libro indicó: “se supone que en *Relación de los hechos* –o al menos supongo- agoté una determinada etapa de mi trabajo, una forma y una visión más o menos particular de intereses, de cosas, de reflexiones, de recuerdos” (296).

Obtener esta beca fue para José Carlos una “suerte”, como comentó en la entrevista con Díazlastra:

Becerra: En mi caso debo decirte que ha sido en gran parte una sorpresa, una lotería, porque no lo esperaba. Hay mucha gente en Latinoamérica, muchos poetas jóvenes, cuyas obras -y esto lo digo sinceramente: soy enemigo de la modestia- tienen más sustancia o contenido, son más importantes por el desarrollo, por el momento de trabajo en que se encuentran. Yo en cambio, apenas he publicado un libro de poesía; de modo que la beca me sorprendió muchísimo. (293)

1.2 JOVEN POETA SE CONVIERTE EN LEYENDA

La muerte del poeta ha sido considerada una tragedia y la figura de José Carlos Becerra se ha vuelto un mito. Incluso se compara con Ramón López Velarde, otro joven poeta que perdió la vida a los 33 años pero en 1921. José Emilio Pacheco, en su artículo “López Velarde hacia ‘La suave patria’”, publicado en la revista *Letras Libres* en 2001, afirma que: “en 1967 José Carlos Becerra y Gabriel Zaid descubren en una librería de Donceles ejemplares maltratados e intonsos de *La sangre devota* y *Zozobra*. Comunican su hallazgo a Carlos Monsiváis y al adolescente Guillermo Sheridan” (José Emilio Pacheco).

A diferencia de López Velarde, los estudios, el análisis y la crítica sobre la obra de Becerra no son numerosos, sin embargo, en la mayoría de trabajos académicos y de divulgación se encuentran las mismas referencias a su muerte y sus influencias, es quizás, en el ensayo de José Joaquín Blanco, titulado “Como un árbol ganado por el tiempo” y publicado en la revista *La palabra y el hombre* de la Universidad Veracruzana en 2006, donde se lee una interpretación que reprueba su obra y su mitificación, señala tres razones para hacerlo: como punto número uno su fallecimiento, “...la muerte lo deja en su mejor definición, en su instante más bello: admiramos lo que hizo y lo que creemos que habría

hecho” (7); como segundo punto establece la condición de provinciano de JCB, amante de la naturaleza que contrasta con el hombre de ciudad, “cantor de la sensualidad y galante enamorado”; y como tercer punto, “la vida del poeta como biografía maravillosa”.

En 1996 Álvaro Ruiz Abreu publicó *La ceiba en llamas. Vida y obra de José Carlos Becerra*, libro que presenta anécdotas, datos de infancia y juventud del poeta, las cuales surgieron de una serie de entrevistas que realizó a familiares, amigos y lectores de Becerra, con lo cual se tiene una especie de registro de la creación de su obra y una biografía, un acercamiento a su vida. En el libro encontramos información de las personas cercanas a Becerra, sus principios literarios, intereses e influencias.

Gracias a Abreu se sabe que el 08 de octubre de 1969 JCB se embarcó en el *Queen Elizabeth* en un muelle neoyorquino con destino a Londres. “Fue despedido por Vicente Rojo, quien lo vio en una de las cubiertas con la mano levantada diciéndole adiós. (...) Habían estado en varios sitios de Nueva York, Rojo lo escuchó hacer planes para Inglaterra” (177). En el mismo libro se encuentra una carta fechada el 05 de noviembre de 1969 de José Carlos Becerra dirigida a su maestro y amigo, Carlos Pellicer, también poeta tabasqueño, en quien Becerra encontró un guía ideológico, artístico y poético. Así, se lee lo siguiente:

Maestro querido: Hoy hice mi primera visita a la *National Gallery*. A cada paso con Macaccio, con Filippo Lippi, con della Francesca, me acordaba de Ud. y de los paisajes de fondo de los Nacimientos. Apenas comenzaba mi recorrido y ya traía la sombra impresionante de Piero di Cosimo y sobre todo la *Alegoría de la Venus y Cupido* de Bronzino. Acababa de ver el dibujo del pequeño Jesús con su madre y su abuela, y yo me decía, “Sí, qué gran dibujo de Leonardo”. De pronto, al entrar un poco distraídamente en una sala, alcé los ojos y vi velozmente *La Maddona de las rocas*. (179)

Como puede observarse, mucho de la historia de Becerra se escribe a partir de su muerte.

1.3 MODERNIDAD: ÉPOCA DE BECERRA

José Carlos Becerra llegó a la Ciudad de México para estudiar el bachillerato en la Escuela Nacional Preparatoria y al cumplir los 17 años entró a la Universidad Autónoma de México (UNAM) a la Escuela de Arquitectura, estudios que abandonó por la literatura. No obstante, José Carlos Becerra comenzó a escribir desde muy joven, algunos de sus primeros textos conocidos -entre poemas, cuentos y artículos- datan del año 1953. Becerra se decidió por la poesía, pese a que un principio intentó escribir narrativa:

(...) soy un novelista fracasado. Mi gran aspiración fue siempre realizarme en la prosa. Tal vez a esto se deba una cierta manía de la que me di cuenta cuando ya estaba ejerciendo la poesía, esta manía de unidad, por decirlo así, de visión total de las cosas que yo hago. (Conversaciones con Alberto Díazlastra 295)

Esa “manía” se ve reflejada a lo largo de sus poemas, desde *Los muelles* (1961 - 67) hasta *Fotografía frente a un tulipán* (1969), y no sólo en el tema sino en la forma. Los primeros poemas son versos de largo aliento, mientras que en *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* (1968 - 1970) los versos son más cortos y libres, quizás tras la recomendación que Octavio Paz le hizo sobre su obra y el interés genuino de José Carlos Becerra por experimentar con la palabra. Becerra fue un entusiasta lector y escribía con frecuencia a los escritores que admiraba, además les mostraba su obra para conocer su opinión e

intercambiar referencias literarias, así en una carta de respuesta Octavio Paz le dice al joven poeta: Como creo (el consejo, si no mal recuerdo es de Gide) que el poeta debe contradecirse a sí mismo, luchar contra sus dones, me gustaría que su escritura fuese más veloz, menos río, más conjunción de realidades simultáneas (Becerra 299).

La poesía de Becerra surge en los nostálgicos años sesenta, cuando muchas ideas de independencia, identidad y libertad fueron la bandera de la juventud de la época:

(...) el tiempo mítico de nuestras tías, cuando las muchachas se peinaban el chongo con crepé y saltaban de las crinolinas a las minifaldas; esos años en que se bailaba a gogó y había chicas yeyé, y todavía había que hablarles de usted a los papás, y ponerse de pie frente al himno nacional y la bandera, y la Revolución Cubana calentaba los ánimos en las calles, y los estudiantes de Berkeley, París, Praga y *Mexico City* se preparaban para el fallido asalto de la utopía. (Mauricio Molina)

Sobre la época de JCB, José Joaquín Blanco señala que:

José Carlos Becerra perteneció a una generación que tuvo que asumir y asimilar un cambio en el modo de vida propio de las instituciones surgidas de la revolución de 1910. Esta generación se caracteriza por sufrir el impacto de ese cambio, que se resiente claramente en las obras que produjo. El sexenio de Miguel Alemán había cancelado cualquier justificación, aún la más débil, para continuar en la creencia oficial de una cultura mexicana como emanación –nacionalismo, populismo- de un estado revolucionario. (Blanco 121)

Asimismo, Blanco considera que la generación de los sesenta tuvo como maestro y guía a Octavio Paz, “quien se despliega por todos los campos de la cultura”, así como una catalogación del arte oficial. Sobre la tradición poética en México afirma que se pasó de Enrique Martínez González (1871-1952) a Jaime Sabines (1926-1999).

Para Enrique Krauze, en su análisis *Cuatro estaciones de la cultura mexicana*, la década de 1960 significó:

La burocratización académica y cultural. Donde la generación del 68 se convierte en la nueva clase académica: maestros, investigadores, técnicos, líderes sindicales y políticos vinculados a las universidades y centros de cultura superior vinculados por intereses y convicciones. (13)

La inclusión de esa nueva clase académica, como la llama Krauze, vio su trabajo en suplementos culturales donde los escritores de la generación de 1968 eligieron géneros más inclusivos y masivos como la crónica, el reportaje, el ensayo, la caricatura, entre otros.

Gustavo Jiménez Aguirre en su ensayo *José Carlos Becerra: entre dos vertientes de la poesía mexicana*, señala que junto con Eduardo Lizalde (1929), Gerardo Deniz (1934), Gabriel Zaid, Francisco Cervantes (1938-2005) y José Emilio Pacheco, forma parte de la primera oleada de la generación del 68 (130) y agrega que la segunda ola, estaría conformada por Raúl Garduño (1942), Elva Macías (1944), Alejandro Aura (1944) y Elsa Cross (1946), “con ellos convive Becerra en el taller de la revista *Mester* y publica, en compañía de Garduño, Ayala y Aura, *Poesía joven de México* en 1967” (130).

Becerra se manifestó abiertamente en contra del gobierno y a favor de los trabajadores y estudiantes, fue uno de los primeros poetas en plasmar la matanza de los estudiantes en la Plaza de Tlatelolco en México en el año de 1968 en su poema *El espejo de piedra*: “Se llevaron los muertos quién sabe dónde. / Llenaron de estudiantes las cárceles de la ciudad.” (*La hora y el sitio* 67). Manifestando la violencia del gobierno mexicano encabezado por el presidente poblano de la República, Gustavo Díaz Ordaz.

Por otro lado, el escritor argentino Alberto Julián Pérez, en su ensayo “*La poesía neovanguardista de José Carlos Becerra*” considera lo siguiente:

Los jóvenes poetas mexicanos que iniciaban su labor poética encontraron un mundo literario fragmentado: por un lado, el prestigioso pasado vanguardista; por otro, los logros de la poesía social. Contaba con una gran tradición poética nacional: José Juan Tablada había sido uno de los pocos modernistas hispanoamericanos que había logrado realizar una conversación auténtica y con éxito de las técnicas de la poesía modernista a una poesía experimental de vanguardia. (149)

En el mismo texto, Julián Pérez reconoce que Carlos Pellicer demostró que la poesía puede “ser experimental sin renunciar a lo social”³. Asimismo, el autor argentino menciona que para ese momento la poesía mexicana tenía ya la obra de poetas como Salvador Novo (1904-1974), José Gorostiza (1901-1973), Xavier Villaurrutia (1903-1950) y Octavio Paz. Esa era la influencia poética de Becerra, la cercanía y la reflexión que lo llevó a tener consideraciones del uso del lenguaje, conocer y experimentar con los versos. Por otro lado, los poemas de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda y *Trilce* de César Vallejo, fueron referencia para Latinoamérica⁴. También considera que los versos de Becerra logran asimilar no sólo la motivación humana y personal del poeta, sino que muestran la capacidad de integrar las influencias latinoamericanas de experimentación vanguardista como la de José Lezama Lima:

³ Cabe recordar que Carlos Pellicer también tuvo un papel museográfico en México muy importante con el rescate del centro ceremonial en su natal Tabasco de La Venta y aquí también hay que señalar la conexión ideológica y social que tenía Becerra con su maestro Pellicer.

⁴ Algunos de los grandes poemas publicados en México que se consideran prismas de la poesía de nuestro país son *Muerte sin fin* (1939) de José Gorostiza, *Canto a un dios mineral* (1942) de Jorge Cuesta, y *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz.

Becerra poseía una habilidad poética excepcional para crear imágenes no figurativas. Su discurso amplificador vanguardista era un discurso de la conciencia consigo misma, o de la conciencia con el “otro”, sea este otro un ser amado, o una proyección del propio yo, discurso ambivalente de aceptación y rechazo del mundo físico donde se perdían los límites entre la subjetividad y la objetividad, diálogo onírico en que se hacía patente la relación entre la conciencia y el cuerpo. (154)

1.4 OTROS TEXTOS Y BECERRA

Tras el anuncio de la muerte de Becerra en 1967, amigos y compañeros del poeta hicieron pública su tristeza y admiración. Al paso de los años se han dado a conocer textos, conferencias, foros y premios, a manera de homenaje. Actualmente, José Carlos Becerra es uno de los poetas más representativos de la poesía mexicana.

En un libro dedicado a la obra del tabasqueño *José Carlos Becerra. Los signos de la búsqueda*, editado por Tierra Adentro y Conaculta en el año 2002, que reúne ocho ensayos de jóvenes escritores podemos encontrar que para Daniel Téllez (1972) los extensos poemas de Becerra tienen una profunda semejanza con la obra de José Lezama Lima: “Comparte (...) ciertas armonías para que el poema sea 'nocturno caracol en un rectángulo de agua', es decir, receptáculo, espejo que refleja y vierte los sonidos del mundo” (14).

En el mismo libro, Luis Robles (1977) afirma que la influencia de Lezama Lima también es notable ya que encuentra “las eras imaginarias” en el poema *La Venta* de Becerra, porque considera que la modernidad del poeta y la mística del templo ceremonial de los olmecas es parte de la historia lineal tan importante como en la obra del cubano.

Por su parte, Álvaro Solís (1974) manifiesta que la obra de Becerra es una pregunta más que una respuesta y que este acto recrea una realidad a partir de la razón y la imaginación. Mientras que Jaime Ruiz (1975) detecta la relación entre la obra de Xavier Villaurrutia (1903-1950) y José Carlos.

También existen algunos escritores y estudiosos que han redactado ensayos, artículos y análisis de poemas y casos específicos en torno a la obra de JCB. Por ejemplo, en el libro *Poéticas mexicanas del siglo XX*, publicado en 2005 por el sello editorial Ensayo, Gabriel Maya (1969) hace un análisis de la obra becerriana basándose en el versículo, y considera que la complejidad de la forma en el arte moderno "aumenta porque esa dualidad opera simultáneamente en tanto que son proceso y resultado: el acto por lo que una cosa es y la cosa en sí" (183). Define como versículo lo siguiente:

El versículo constituye una forma rítmica que se estructura de acuerdo a las pautas de la continuidad y la variación en que se involucran sus elementos. Una de sus complejidades es que como unidad, es decir, como parte del poema, tiende hacia la autonomía semántica y, al mismo tiempo, hacia su integración como elemento estructural en una unidad mayor: el poema. Así su naturaleza funcional resulta dual: una unidad con un movimiento interior, autónomo, a la vez que una unidad estructural de un movimiento mayor. Es la parte autónoma que se proyecta hacia otra, que también va hacia la siguiente, hasta el límite que el poeta intuitivamente impone, generando el poema. El versículo entrega así un esquema como procedimiento de creación y de análisis: una poesía que es poema y poética simultáneamente; una forma que es y que está siendo el objeto y su proceso de su formación. (188)

En otro artículo dedicado a la poesía de Becerra, Iliana Godoy en *El Discurso Poético en José Carlos Becerra* aplica los principios de la lingüística estructural al análisis de un

poema “Fiestas de Invierno”, en donde concluye que en un primer nivel de lectura el poema “está sustentado por el ambiente y la anécdota (...) lleno de referencias cotidianas: fiesta, manija del baño, basurero, escalera, puerta, espejo” (7); mientras que en un nivel más profundo de lectura “podemos ver que un espejo roto o una ventana estallada, son puertas para traspasar el límite absoluto entre la vida y la muerte” (8). Especifica que la “obra ha rebasado la indiferencia y la muerte. Su poesía ha traspasado el espejo de la muerte sin congelarse” (8).

Por otra parte, Ignacio Ruiz Pérez identifica dos momentos creativos en la obra de José Carlos Becerra en el ensayo *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos*. Uno que va de 1961 hasta 1967, con la creación de los poemarios *Los muelles* 1961-1967; *Oscura palabra* 1964; *Relación de los hechos* 1964-1967 con los primeros poemas “Betania” y “Apariciones” (tomando en cuenta la cronología de Pacheco y Zaid, ver Tabla 01), donde:

Existe un sujeto articulado de manera unitaria y trascendente que confía en el poder órfico (cognoscitivo, nominativo y analógico) del lenguaje; esta situación comienza a perderse en *Oscura palabra*, y en las dos primeras partes de *Relación de los hechos*: “Betania” y “Apariciones”, cuando el sujeto se da cuenta de la fugacidad del tiempo a través de la continua transformación de la materia, lo que derivará en la constatación de la impotencia nominativa ante el discurrir del tiempo: si el pasado es irrecuperable porque la memoria (re)crea una y otra vez lo sucedido, ¿cómo, entonces, nombrar aquello que se transforma sin cesar y es pasado y presente a la vez? (12)

Y un segundo momento creativo, de 1967 a 1970, con los dos poemas restantes de *Relación de los hechos*: “Las reglas del juego” y “Ragtime”; *La venta* 1964-1969; *Fiesta de invierno* 1967-1970; y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas* 1968-1970, en donde:

(...) el cuestionamiento de la transformación de la materia vía la reflexión pasado-presente deja de predominar y, en cambio, aparece el enfrentamiento del sujeto a la era moderna: ahora el antiguo poder adánico, mágico, trascendente y nominativo fracasa por completo cuando se enfrenta a la urbe (punta de lanza de la era moderna) y a sus implacables aparatos de consumo que alienan y fragmentan al sujeto. (12)

Otro documento es la novela *La mañana debe seguir gris* de Silvia Molina, escritora mexicana que pasó una temporada en Londres durante su juventud. El personaje principal de la novela es una joven mexicana de clase alta a la que se describe como “burguesa e hipócrita”, que llega a Londres a estudiar y conoce al poeta José Carlos Becerra en una reunión en la casa de Hugo Gutiérrez Vega, también poeta y diplomático mexicano, y con quien mantiene una relación amorosa. La novela, escrita a manera de diario, puntea de manera específica algunos conflictos y eventos del mundo, que se van entrelazando con su historia, realidad y ficción:

1969

10 de noviembre

Conozco a José Carlos Becerra.

Roma: Una manifestación en favor del divorcio, organizada por la “Liga Italiana por el divorcio”, se realiza hoy aquí. Los manifestantes desfilan pacíficamente con carteles frente a la Cámara de Diputados (9).

La primera parte tiene una cronología de notas diarias que inician el 10 de noviembre de 1969 cuando la protagonista conoce a José Carlos y termina con la fecha del día de la muerte del poeta, el 27 de mayo de 1970. La segunda parte, “La mañana debe seguir gris”,

se divide en 23 capítulos, cada uno inicia con versos de los poemas de *Relación de los hechos* y de otros libros. En la cronología de la novela se fecha el 25 de marzo de 1970 como la salida del poeta de Londres.

En años más recientes, la obra de José Carlos Becerra se ha interpretado por escritores y lectores jóvenes a manera de intervención, de reinterpretación del arte para hacer arte, como sobrescribir un texto sobre la base original, de manera que cuando interactúan se vuelven historias complementarias que parten de la estructura original del poema de Becerra, como ejemplo está el caso del ensayo “Batimóvil” de Marco Antonio Murillo, publicado en la revista en línea *Punto de partida* de la UNAM en 2017. El texto comienza con “el batimóvil en la carretera” y una descripción del paisaje. Murillo usa diversos textos y los toma de referencia para crear el suyo, de tal manera que en algunas partes se pueden leer algunos de los versos del poema de Becerra titulado “Batman”, el cual forma parte del libro *La venta*:

Cada noche, cuando Bruce baja a la baticueva y entra a su vehículo, hay en el asiento de atrás un ejemplar del poema “Batman”. A mano para su consulta, como si fuese el manual de operaciones del batimóvil. Tal vez un Batman excitado por la estatura de la noche, a punto de frustrar un asalto bancario o resolver por fin el acertijo más difícil de su carrera, lea estos versículos y no pueda descifrarlos con su lenguaje depistas y detectives:

*contemplas tu traje y tu destreza cuidadosamente doblados sobre la silla, hechos
especialmente para ti,
para cuando la luz de ese gran reflector pidiendo tu ayuda, aparezca en el cielo
nocturno,
solicitando tu presencia salvadora en el sitio del amor
o en el sitio del crimen. (Marco Antonio Murillo)*

Murillo también recurre a la información correspondiente de la historia del personaje de cómic creado en 1931 para *DC Comics*, *The Bat-Man*, donde Bruno Díaz o Bruce Wayne decide crear el personaje del hombre murciélago para ayudar a los habitantes de Ciudad Gótica y enfrentarse a los villanos que intentan hacerse más ricos y poderosos a partir de la contaminación de la ciudad y sus terribles consecuencias. Bruno Díaz fue testigo de cómo fueron asesinados sus padres cuando él era un niño, razón por la cual, el personaje quiere cuidar su casa. Esta historia también se ha representado en el cine, la primera data de 1966 y fue dirigida por Leslie H. Martinson y la más reciente es una producción animada *The LEGO Batman Movie* de 2017, dirigida por Chris McKay. Posteriormente se afirma que el conductor del batimóvil no es Bruno Díaz o Bruce Wayne sino el poeta José Carlos Becerra:

Mayo de 1970. Aquel batimóvil, placas 428-Z-91927, no era conducido por un Bruce Wayne que cruzó a Metrópolis por un viaje de negocios. Al volante iba el poeta mexicano José Carlos Becerra, que se encontraba visitando Italia tras obtener la beca de la Fundación Guggenheim. Aunque de origen mexicano, la noticia de su muerte no pasó desapercibida en Ciudad Gótica. Se dio a conocer en una pequeña nota al interior de la sección de internacionales del periódico *Gotham Gazette*. (Marco Antonio Murillo)

El mismo poema ha sido ilustrado por Roque A. Gallegos González:



Imagen 1. Batman de Roque A. Gallegos González

Fuente: https://issuu.com/martinvargas4/docs/batman_ok

Asimismo, en 2015 el director Modesto López en colaboración y bajo la petición de la Fundación Becerra y Televisión UNAM se encargó de documentar la vida de Becerra:

Tuve una reunión con 18 personas que lo conocieron; sus amigos, y todos hablaban de él como si estuviera dentro de ellos, como si no los hubiera dejado. Referían de la gran humildad y de cómo los había consolidado en su amistad. Usaba una gabardina muy al estilo de Humphrey Bogart. Regalaba sus libros. Era fanático del blues y del jazz; de la música popular. Le gustaba bailar. Descubrió a Armando Manzanero y regalaba sus discos; le agradaba Óscar Chávez, quien dice dos poemas en el documental. (La Jornada)

Por otro lado, en 2011 familiares y amigos de José Carlos gestionaron la creación de la “Fundación José Carlos Becerra”, el proyecto contempla un premio internacional, una

cátedra universitaria y un centro cultural con exposiciones, ciclos de cine y talleres en Villahermosa, Tabasco (Secretaría de Cultura - INBAL).

La obra de Becerra también ha sido analizada por estudiantes de diversos grados, destaco la tesis *La palabra y la memoria en Relación de los hechos de José Carlos Becerra* de Ana Leonor Cuandón Alonzo, quien afirma:

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. (95-96)

Asimismo, en la tesis *El lugar de la poesía de José Carlos Becerra* (2004) de Martín Estrada Analco se presenta un análisis de la obra poética con atención en el nivel semántico y afirma que "la poesía se debe buscar en la forma del significado y en la forma del significante" (47). Asimismo, desarrolla un estudio de la estructura del lenguaje y considera que JCB escribe poema en prosa y prosa versificada, además identifica su efecto estético en el manejo de la imagen:

El efecto estético logrado por Becerra es el privilegio de la imagen sobre la medida. De este modo, José Carlos Becerra más que un poeta que privilegia la imagen acústica, es un poeta que privilegia la imagen como tal; el poema es una consecución de imágenes y en algunos casos excesivas, pues de pronto aparecen de forma críptica e ininteligible. (73)

Como se ha expuesto, la obra de José Carlos Becerra es vigente y rica en significaciones sobre la muerte, la ausencia y la memoria. Además se demuestra que su obra es vigente por el tratamiento que da al lenguaje poético para lograr asir la realidad e integrar a su discurso la preocupación moderna de existir.

La potencia de su voz prevalece en el mensaje poético a partir de una recreación de su propio conocimiento sobre el mundo y hace uso de un vocabulario coloquial, como lo revela el análisis de Iliana Godoy, que presenta en versos largos con similitudes al versículo, los cuales Gabriel Maya reconoce como un esquema del procedimiento de la creación y de análisis del mismo, “una poesía que es poema y poética simultáneamente”, en donde logra integrar a personajes, obras y elementos de otras obras artísticas en una unidad completa.

Es importante resaltar que la obra de Becerra ha sido abordada desde la interpretación gráfica hasta la adaptación y la ficción literaria, tomando elementos de su trabajo escritural, de su vida y de su muerte. Asimismo, la preponderancia de la imagen en sus versos se da en una línea de pensamiento que va de la reflexión sobre la fe en el poder divino a la transformación de la materia, sin abandonar su interés por la cultura mexicana y contexto histórico, desde una mirada íntima en búsqueda de verdad y certezas, si es que existen.

José Carlos perteneció a una generación que –como señala Blanco y Gutiérrez Vega– tuvo que asumir y asimilar un cambio en el modo de vida por las implicaciones tecnológicas y políticas que azotaban al país y al mundo, en donde los escritores manifestaban un abierto interés en conformar una identidad latinoamericana a través del lenguaje.

2. TRATAR DE DEFINIR LO INFINITO: POESÍA Y MELANCOLÍA

En latín las palabras “inventar” y “descubrir” son sinónimas.

*Todo esto está de acuerdo con la doctrina platónica,
cuando dice que inventar, que descubrir es recordar.*

*Francis Bacon agrega que si aprender es recordar,
ignorar es saber olvidar; ya todo está, sólo nos falta verlo.*

Jorge Luis Borges

2.1 PALABRAS ESPEJO Y POESÍA DIVINA

José Gorostiza, en “Notas sobre poesía”, afirma que:

El poeta conoce y ama la poesía, sabe dónde está y de dónde se ha ausentado; es como un andar a ciegas, la persigue. La reconoce en cada una de sus fugaces apariciones y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes. (21)

Sobre las palabras manifiesta que:

La palabra es, con todo, terreno propio de la poesía e instrumento necesario para su cabal expresión. Desearía saber, si alguien pudiera explicármelo, por qué, pero lo ignoro; y en mi ignorancia, me digo -¡suprema evasión de las uvas verdes!- que el interés del poeta no está en el porqué, sino en el cómo se consume el paso de la poesía a la palabra, ya que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece facilitar el medio más apto para una operación tan delicada. (23-24)

A pesar de su supuesta ignorancia, Gorostiza ensaya sus pensamientos en torno a la poesía y le gusta decir que la “substancia poética” existe en el mundo de manera

independiente al hombre, oculta en los objetos que habita y a la cual se le reconoce “por la emoción singular que su descubrimiento produce y que señala (...) la conjunción de poeta y poesía” (23). Así, el poeta posee cierto dominio de la palabra, la cual es también “instrumento corriente de comunicación humana”. Gorostiza hace hincapié en que la forma del poema es similar a la partitura del músico, porque surgió del canto, y afirma que al paso del tiempo el hombre a “fuerza de trabajar el idioma logró entender la melodía” y adaptarlo, de tal manera que la sonoridad del poema se debe a que la voz humana vibra y vibra para cantar.

Finaliza sus *Notas* apuntando que la construcción de un poema “implica una organización inteligente de la materia poética” en donde el poeta hace uso de la belleza artificial y establece al poema como la unidad de medida, el cual se desarrolla en tres momentos: uno es el “desarrollo plástico” que refiere al espacio que ocupa; el “desarrollo dinámico”, que sucede cuando “el poema ha sido puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita hacia su terminación”, y cuando “alcanza el tamaño que le dicta su propio aliento vital” (30).

Así, tenemos que la poesía como arte literario materializa su obra en el poema, el cual puede definirse como una composición escrita con significaciones visuales, sonoras y verbales.

Para el crítico literario inglés Terry Eagleton, en su libro *Cómo leer un poema* (2007), un poema es: una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que el autor, y no el impresor o el procesador de textos, es quien decide dónde terminan los versos (35). Precisa que:

La moralidad tiene que ver con el comportamiento humano y (...) lo moral “en su acepción tradicional, contrasta no con ‘inmoral’, sino con términos como <histórico>, <científico> o <filosófico>. No se refiere a un ámbito bien diferenciado de la experiencia humana, sino al conjunto de esa experiencia considerada desde un ángulo particular. (39)

Eagleton aclara que: son declaraciones morales no porque emitan juicios severos según un determinado código, sino porque tratan de valores humanos, de significados y propósitos (39). Posteriormente, contrapone a <moral> lo <empírico>, porque mientras el primer concepto se refiere al entendimiento y la conciencia de las acciones de las personas; el segundo alude a la experiencia de las acciones y a los datos recolectados. Así, los significados y propósitos del poema son decisión del poeta y lo hace con símbolos, metáforas, descripciones y afirmaciones, pero cualquiera de las formas tiene connotación moral.

No resulta fácil trazar una línea entre las declaraciones morales y las empíricas. Algunos filósofos de la moral, conocidos como realistas, afirman que las declaraciones morales describen el hecho tanto como hacen las declaraciones empíricas o científicas. Según esta teoría, decir “eres un psicópata repugnante” es proporcionar una descripción tan fidedigna como decir “mides un metro setenta y cinco”. No se trata meramente de un modo de describir lo que siento por ti, o de recomendar un modo de comportarse contigo, como otras teorías modales afirman. Una forma similar de fundir lo moral y lo empírico se da en la literatura. (...) De la Antigüedad a la Ilustración, la diferencia entre lo moral y lo empírico no es tan rígida como lo es en general para nosotros. La literatura del siglo XVIII podría incluir obras científicas, históricas y filosóficas”. (41)

La parquedad de esta definición buscar poner atención en la libertad del poema, ya que no se limita a una sola forma, tono o idea sino que parte de que su esencia es la experiencia humana, el poema como producto del oficio de la escritura.

Tanto Gorostiza como Eagleton establecen que un poema es una construcción verbal, es decir, está hecho de palabras. El primero, afirma que las palabras del poema son el hallazgo del poeta en torno a la vida ordinaria; el segundo, que los poemas tratan de valores humanos y que en la literatura es posible encontrar tanto lo moral como lo empírico. Visto así, el poema vínculo de valores humanos y vida ordinaria.

Las concepciones en torno a la poesía, el poema y al poeta abarcan distintas expectativas y diversos planos humanos, por ejemplo, con frecuencia se dice de ella que es una vuelta a lo primigenio, a la creación del mundo, incluso se compara con el origen del hombre y del mundo, el cual surge con la voz al darle nombre a las cosas.

Héctor Murena en su ensayo *La metáfora y lo sagrado* manifiesta que el canto y la poesía están unidos desde la antigüedad cuando en los ritos el cantor “era todos los instrumentos (...) En el arte del recitador el arte es rito en el que la materia de la ofrenda es el propio oficiante. Debe aprender la artesanía del canto y al mismo tiempo el sentido de las palabras divinas que entonará” (28). También afirma que la esencia del arte es la nostalgia y que esta creación humana es la que permite a la especie mediar entre “este mundo y el otro”:

Nos hallamos ante una melancolía fundamental, ontológica, que en forma incidental puede ser lírica. Esa melancolía es la nostalgia de la criatura por algo perdido o nunca alcanzado, nostalgia por un mundo que falta de modo irremediable, pues si no fuera así la herida por la que mana la poesía podría restañarse: aunque esa nostalgia

se exprese en relación a objetivos mundanos alcanzables, esto no son nunca más que ocasiones tomadas para expresar la nostalgia fundamental respecto a lo imposible, *porque la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo*". (34)

Asimismo, declara que una de las formas del arte es la metáfora, específicamente cuando las palabras se liberan del significado 'útil' y 'revelan otro mundo que había en ellas:

La metáfora consiste en romper las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual (...) cobran nueva vivacidad, componen otro mundo: al ser llevado más allá de su sentido acercan el universo que está más allá de los sentidos (...). El arte, al mostrarnos el Otro Mundo mediante la inspirada manipulación de elementos de este mundo, nos muestra la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello en que es otra, la posibilidad de vivirla esencialmente según la esencia de la poesía, como una metáfora: como espíritu que conoce la naturaleza simbólica del mundo y se libera así de la servidumbre respecto a lo meramente fáctico y efímero". (35)

Asimismo, plantea que el arte sirve para mediar entre el hombre y el mundo, mientras que la melancolía es la consciencia del ser humano por conseguir respuestas, aunque en esa búsqueda la melancolía sea más negra que la noche.

2.2 DUELO Y MELANCOLÍA

En las notas previas al ensayo *Duelo y melancolía de Sigmund Freud*, escritas por James Strachey, se lee que el psicoanalista expuso sus primeros apuntes sobre la melancolía a Ernest Jones y en 1914 lo hizo frente a la Sociedad Psicoanalítica de Viena, pero no fue hasta el año de 1915 cuando el ensayo estuvo listo. También se menciona que desde 1895 Freud había tratado de explicar la melancolía con un enfoque puramente neurológico, pero

posteriormente lo reemplazó por uno psicológico. Para 1897 Freud seguía tratando de explicar la melancolía, por lo cual, repasó los casos de Edipo, replanteó los conceptos de narcisismo y el “ideal del yo”. Incluso se afirma que Freud sometió a examen todos los conceptos que hacen relación a la “naturaleza de la identificación”.

Así, en *Duelo y melancolía*, publicado en 1917, Sigmund Freud reconoce el estado melancólico a partir de la comparación con otros casos de psicoanálisis; él mismo afirma que “tras servirnos del sueño como paradigma normal de las perturbaciones anímicas narcisistas” intentará conocer la naturaleza de la melancolía al compararla con un “afecto normal: el duelo”. Indica que es indudable que la melancolía, “cuya definición conceptual es fluctuante aun en la psiquiatría descriptiva, se presenta en múltiples formas clínicas cuya síntesis en una unidad no parece certificada; y de ellas, algunas sugieren afecciones más somáticas que psicógenas (Freud 241). El autor declara que el material para llevar a cabo el trabajo “está restringido a un pequeño número de casos” y abre la posibilidad de que con esta investigación se encontrarían resultados atípicos para una pequeña clase de afecciones presentes en este tipo de padecimiento.

Freud advierte una coincidencia casi total entre el cuadro clínico de una persona en trabajo de duelo y un melancólico, estados provocados por influencias de sus vivencias. El duelo es “una reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal” (241) y se caracteriza por “desviaciones de la conducta normal”, desinterés en todo lo que no tenga que ver con la persona y el objeto extraviado, manifestación de cierta incapacidad para “elegir un nuevo objeto de amor” y llevar a cabo actividades que cotidianamente le eran productivas. Además, es común que la

persona que lo padece caiga en constantes autoreproches y autodenigraciones, “expectativa de castigo”.

Entonces, el trabajo de duelo es un proceso por el que pasa quien sufre una pérdida porque reconoce el orden actual de su vida y le resulta doloroso comprobar que el “objeto amado” no existe más, lo que provoca “un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo” (242). Cuando se termina este ejercicio de displacer la persona vuelve a ser libre y desinhibida, siempre y cuando se trate de un “duelo normal, (porque) vence la pérdida del objeto y absorbe todas las energías del yo”, es decir, en sus recuerdos y situaciones de expectativas el objeto ya no existe y no hay graves consecuencias. Los recuerdos que tienen que ver con la pérdida son “clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consuma el desasimiento de la libido” (243).

Freud señala que, a diferencia del caso del duelo, la pérdida que ocasiona la melancolía puede ser más ideal que material y hay ya una disposición “enfermiza” en los afectados, misma que no se presenta en las personas en trabajo de duelo, asimismo, lo que más resalta es la “perturbación del sentimiento de sí (...), esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida” (243).

Por lo anterior, se establece que las características de la melancolía son similares a las del duelo, un cuadro de delirio de insignificancia pero que acompañado por estados de insomnio e inapetencia resultan en un desfallecimiento porque el enfermo no hace nada para luchar por su propia vida. En estos casos, el paciente describe un malestar moral consigo mismo a través de una autocrítica existencial que se da “correctamente (según) su situación

psicológica. (...) Siguiendo la analogía con el duelo, deberíamos inferir que él ha sufrido una pérdida en el objeto; pero de sus declaraciones surge una pérdida en su yo” (245).

Darian Leader en *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión* (2011) plantea el siguiente argumento:

Debemos renunciar al concepto de depresión como está enmarcado en la actualidad. En cambio, debemos ver lo que llamamos depresión como un conjunto de síntomas que derivan de historias humanas complejas y siempre distintas. Estas historias involucrarán las experiencias de separación y pérdida, incluso si a veces no somos conscientes de ellas. A menudo somos afectados por sucesos en nuestras vidas sin darnos cuenta de su importancia o de cómo nos han cambiado. Con el propósito de dar sentido a la forma en que hemos respondido a tales experiencias, necesitamos tener las herramientas conceptuales correctas y éstas, creo, pueden ser encontradas en las viejas nociones de duelo y melancolía. La depresión es un término vago para una variedad de estados. El duelo y la melancolía, no obstante, son conceptos más precisos que pueden ayudar a arrojar luz sobre cómo lidiamos (o fracasamos en lidiar) con las pérdidas que son parte de la vida humana. (11)

La reflexión apunta a la manera en que se maneja médica y psiquiátricamente la depresión que encuentra en la farmacéutica la respuesta y asegura que las “fuerzas sociales y económicas (...) han tomado parte en transformar el dolor en depresión” con lo cual somos susceptibles a que las compañías de farmacéuticos al comercializar sus productos “*jueguen* con nuestra propia imagen (...). Puede ser que estemos enfermos, pero podemos elegir tomar las medicinas y así recuperarnos. No hacerlo parecería irracional y autodestructivo” (21).

Asimismo, señala que si en la actualidad se relaciona a la melancolía con “tristeza o nostalgia dolorosa, en el pasado era a menudo relacionada con “estados maniacos o con periodos de creatividad” y que ponía más énfasis en la ansiedad que en sentimientos depresivos (29).

Sobre la pérdida, apunta que:

La naturaleza de la pérdida no necesariamente se conoce a un nivel consciente, y puede igualmente involucrar una decepción o desaire de alguien más como la pérdida ocasionada por el dolor, o incluso el colapso de un ideal político o religioso. Si el melancólico sí tiene una idea de a quién ha perdido, no sabe, dice Freud, <<lo que él ha perdido>> en ellos. Este punto brillante complica el panorama simple del dolor. Debemos distinguir entre a quién hemos perdido y lo que hemos perdido en ellos. Y, como veremos, tal vez la dificultad de hacer esta separación es una de las cosas que pueden bloquear el proceso de duelo.

Leader asegura que el proceso que identificó Freud en el trabajo de melancolía después fue usado para describir “los rasgos más básicos de nuestra identidad” ya que:

Nuestros egos (...) están contruidos por todas las huellas dejadas por nuestras relaciones abandonadas. Cada relación rota deja una marca en nosotros, y nuestra identidad es el resultado de la construcción a lo largo del tiempo de estos residuos. Es menos <<eres lo que comes>> que <<eres lo que has amado>>. (55)

Con este desplazamiento del concepto, se pregunta si: “¿es la construcción de nuestro ego en realidad un proceso melancólico?”. Asimismo, el psicoanalista británico desarrolla a lo largo de la obra la idea de que el ritmo de vida contemporánea ha dejado de lado enfrentar el dolor a la muerte para calmarlo con diversas drogas y que el rito de duelo

social también se ha ido perdiendo al paso del tiempo por lo que reconoce como imperiosas las manifestaciones públicas de las pérdidas, pues debemos “recibir el mensaje de que algo terrible ha pasado” ante “una necesidad humana vital de nombrar eventos simbólicamente”, ante lo cual:

El lugar de las artes en nuestra cultura adquiere un nuevo sentido: *un conjunto de instrumentos que nos ayudan a vivir el duelo*. Las artes existen para permitirnos acceder al dolor y hacen esto mostrando públicamente cómo la creación puede emerger de la turbulencia de una vida humana. En nuestro uso inconsciente de las artes, tenemos que ir fuera de nosotros para volver adentro. (81)

Yendo más atrás, la melancolía se ha identificado en el “El problema XXX”, tratado médico que se adjudica a Aristóteles y en el cual se establece una relación directa entre la enfermedad de la melancolía y el hombre de genio; el texto comienza con una pregunta:

¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan ser claramente melancólicos, y algunos hasta el punto de hallarse atrapados por las enfermedades provocadas por la bilis negra (...)? (78)

La bilis negra se consideraba uno de los humores que causa enfermedades como locura o manías y en este texto se comparan los efectos del vino con los causados por la bilis negra, en el que se dice que el calor y el gas del vino provoca transformaciones emocionales en el que lo bebe y se afirma que: “el estado en que se halla aquel que ha bebido, en aquel momento, es el estado en que se halla otro por naturaleza; uno es charlatán, otro emocional, otro propenso a las lágrimas. Pues el vino los sume en estos estados” (84 - 85), lo cual, para la historiadora Paula Ronderos, en su charla *Dissección de la melancolía*, establece la

posibilidad de lograr un equilibrio, “la melancolía puede ser manipulada porque es un ejercicio de voluntad y de templanza” (Paula Ronderos). Agrega que para el filósofo medieval Marsilio Ficino hay tres instancias de melancolía (Tabla 02):

TRES INSTANCIAS DE MELANCOLÍA	
DIMENSIÓN	RELACIÓN CON
IMAGINATIVA <i>Mens imaginatio</i>	MARTE / LA MELANCOLÍA DE LA IMAGINACIÓN <ul style="list-style-type: none"> • transformación y fuerza • la guerra • invención y creatividad
RACIONAL <i>Mens ratio</i>	JÚPITER / LA MELANCOLÍA DE LA ESCRITURA <ul style="list-style-type: none"> • escritura y filosofía • razonamiento discursivo
MENTAL <i>Mens contemplatrix</i>	SATURNO / LA MELANCOLÍA DE LOS SANTOS <ul style="list-style-type: none"> • estadio de santos • intuición trascendente

Tabla 02. Tres instancias de melancolía según Marsilio Ficino
Fuente. Elaboración propia con información de la conferencia *Diseción de la melancolía* de la historiadora Paula Ronderos

Con esta clasificación, la historiadora afirma que se da la perspectiva de que “el mejor lugar para el ser melancólico es la contemplación” y a su vez abre “la posibilidad de comprender la melancolía como un espacio para la creación y (...) para la razón”, alejándolo de la enfermedad y la locura gracias a la consciencia de su cuerpo. Para Ronderos, es importante recalcar que la transformación de la materia está en lo manual, lo artesanal y la práctica, por lo cual, la capacidad de manejar instrumentos de medida y de corte en función del código permite revelar la verdad de la naturaleza, y con ello un acercamiento a conocer el lugar del melancólico en ella. Es decir que la melancolía es una opción de trascendencia, “el perfeccionamiento de la habilidad manual es la posibilidad de no morir de melancolía”.

2.3 MEMORIA, AUSENCIA Y PRESENCIA

La definición de memoria según Nicola Abbagnano en su *Diccionario de filosofía* (1993) es:

La posibilidad de disponer de los conocimientos pasados. Por conocimientos pasados deben entenderse los que de un modo cualquiera quedan disponibles y no simplemente como conocimientos *del* pasado. El conocimiento del pasado puede también ser de nueva formación y así, por ejemplo, actualmente disponemos de informaciones sobre el pasado de nuestro planeta o de nuestro universo que, en efecto, no son recuerdos. Un conocimiento pasado no es ni siquiera simplemente una impronta, una huella cualquiera, ya que una impronta o una huella es algo presente y no pasado. (“Memoria” 788)

Asimismo, distingue dos elementos que constituyen a la memoria, condiciones que han sido desarrolladas desde la filosofía antigua y retomados por la filosofía contemporánea, pero que en esencia siguen siendo consideradas por los filósofos de la memoria. Las condiciones son:

1) la conservación o persistencia, en una determinada forma, de los conocimientos pasados que, por ser pasados, deben quedar sustraídos de la vista: este momento es la *retentiva*; 2) la posibilidad de reclamar, al necesitarlo, el conocimiento pasado y de hacerlo actual o presente, lo que es, precisamente, el *recuerdo*. (“Memoria” 788)

Platón y Aristóteles distinguieron a la *retentiva* como la “conservación de sensación”, es decir, la huella de algo que se guarda en la mente, huella que se vuelve una imagen, la cual es posible de percibir como la imagen misma o por el objeto que representa; y el *recuerdo*, como “reminiscencia”, que refiere al modo en que se percibe la imagen. Aristóteles, agregó que el “proceso total de la M[emoria], ya sea como retención o como

recuerdo, es más tarde, totalmente física: la retención y la producción de la impronta están confiadas a un *movimiento* y lo que produce el recuerdo es un movimiento” (“Memoria” 788).

Este análisis de la memoria reveló, además de la diferencia entre *retentiva* y *recuerdo*, que hay un “carácter activo” del recuerdo en contraposición a la pasividad de la retentiva y que existe una “base física del recuerdo como conservación de movimiento o movimiento conservado” (“Memoria” 789). Abbagnano señala que estos puntos sobre la memoria se conservan vigentes en el concepto aunque en otras doctrinas filosóficas se consideraron por separado, advierte dos grupos de pensamientos, por una parte, el grupo que identifica a la memoria simplemente como retentiva, y otro, que la configura sólo desde el recuerdo.

Abbagnano finaliza la definición explicando que la psicología moderna tomó la hipótesis asocionista de la memoria, pero que posteriormente el psicoanálisis y la teoría de la forma con sus estudios manifestaron que en el caso de la memoria son importantes “los intereses y las actitudes volitivas en el recuerdo y la de toda la personalidad en el reconocimiento de lo ya visto” (“Memoria” 791). Es posible observar que para estos pensadores, la memoria tiene relación con el espíritu.

Por otra parte, el término *ausencia* refiere a *nada* a partir de algunas de las interpretaciones que han hecho diversos filósofos al paso del tiempo. Así, tenemos que Parménides definió la *nada* como *no ser*, la nada es *algo que no es*, que no se puede conocer ni expresar; esta idea fue aceptada por Platón en una parte, ya que a diferencia de Parménides, éste dice que si *la nada no es*, existe un ser diferente a sí mismo, uno que *sí es* (Abbagnano, 1993). En la misma acepción se dice que el término de la *nada* tuvo dos usos,

uno teológico y otro metafísico. En el uso teológico, la nada define “a Dios cuando se insiste en su heterogeneidad con relación al mundo o para determinar la materia”. Durante la Edad Media se entendía que: “la nada es la *negación* y la ausencia de toda esencia o sustancia, y por lo tanto, de todas las cosas creadas en la naturaleza”⁵, es decir, que la nada expresa la negación total de las formas conocidas, de aquellas que se consideran “inadecuadas a la naturaleza de Dios”. Por otro lado, en el uso metafísico, la ciencia de la existencia y de la realidad, la nada acentúa las diferencias entre materia y las cosas, las características y las determinaciones. Posteriormente, otros filósofos, como Plotino, señalaron que la “materia es igual a no ser” porque carece de corporeidad, alma, inteligencia, vida y razón.

Para la filosofía moderna la nada está dirigida a resolver el ser en el devenir o la posibilidad en imposibilidad, así para Hegel el viejo dicho *ex nihilo nihil fit* (nada viene de la nada) tenía todo el sentido, porque “la nada es el fundamento de la negación y no ya la negación de la nada” y se separa lo puramente negativo, ya que afirma que “tanto lo positivo como lo negativo es la base abstracta de la nada, es la negación radical de la totalidad de lo existente”, para lo cual el hombre debe estar consciente. Es aquí que el concepto de la nada comienza a tocar los límites de la existencia humana, y así los filósofos manifestaron que: “el estado de la caída del ser hombre es vivido en la situación evolutiva de la angustia, donde la nada es vivida por el hombre en cuanto al ser del hombre no es y no puede ser todo el ser: el ser del hombre consiste en no ser, o sea en la nada del ser” (Abbagnano, 835).

⁵ Esta idea también se encuentran en el *Zohar*, que para los cabalistas es una guía práctica para llevar a cabo acciones internas, con el propósito de descubrir estados de percepción y de sensación más profundos y más elevados, relacionada directamente la nada de la nada y Dios.

Para Heidegger, “la nada es anulación y esto hace posible la revelación de lo existente como tal en nuestro ser ahí”; mientras que para Sartre, “la nada no es, la nada ha sido”, lo que refiere a la previa consciencia de la existencia de sí mismo:

El ser propio del hombre, en cuanto constituido por posibilidades, que como tales pueden no realizarse y que en todo caso excluyen al ser completo o total y que se manifiestan, por lo tanto, de modo eminente en la duda, en el problema, en la proyección, es la nada de la totalidad del ser. (835)

Aunque para Platón, “la nada es sólo privación de algo, como la sombra o el frío (*nihil privatum, hay una ausencia de*) o un ente imaginario (*ens imaginarium, ser imaginario*) o el objeto de un concepto que se contradice a sí mismo (*nihil negatum, nada negativo*)”, se puede concebir a la nada como un objeto en el sentido general, algo de lo que se habla aunque sea para negarlo. No obstante, Bergson apuntó que:

No hay nada cuando no se encuentra lo que esperábamos encontrar. La nada expresa la negación o la ausencia de una posibilidad determinada o de un grupo de posibilidades, sin recurrir a la noción de preferencia o de sustitución. (836)

Finalmente, Abbagnano manifiesta que en las lógicas contemporáneas (Carnap) “la única noción de la *nada* lógicamente correcta es la negación de una posibilidad determinada, donde la negación es la exclusión de una determinada posibilidad”.

Revisemos el término de presencia. El *Diccionario de Filosofía*, señala que presencia es “la existencia de un objeto un determinado lugar” o “la existencia de un objeto que es visto o que es dado a una forma cualquiera de intuición o de conocimiento inmediato” (Abbagnano, 945).

Por existencia entendemos, en sentido general, “un modo de ser delimitado y definido” pero de éste se derivan tres definiciones más específicas: “1) Un modo de ser determinado o determinable; 2) el modo de ser real o de hecho; y 3) el modo ser propio del hombre” (485). La definición de la existencia se ha diversificado a lo largo de la historia de la humanidad y la filosofía, debido a que las interpretaciones difieren según las áreas de estudio⁶, según la lógica contemporánea a esto se le llama “problema interno de la existencia”, así, también se distingue el “problema externo de la existencia”, que refiere a la existencia misma (...) a la realidad del sistema total de las entidades” (485). Sin embargo, el existencialismo es la corriente filosófica que más ha analizado el término, de tal manera que entre los siglos XVIII – XIX se profundizó sobre el modo de ser del hombre en el mundo, para Sören Kierkegaard la existencia:

Corresponde a la realidad singular. (...) Para una planta en particular, para un hombre en particular, la Existencia (ser o no ser) es algo decisivo; un hombre en particular no tiene por cierto una Existencia conceptual. Pero la Existencia como singularidad es solamente la Existencia humana. En el mundo animal es más importante la especie que el individuo; en el mundo humano el individuo no puede ser sacrificado a la especie. En este sentido, la singularidad de la Existencia hace de ella el modo de ser fundamental del hombre. (487)

Nicola Abbagnano nos dice que Kierkegaard lo analizó desde un triple aspecto: la relación del hombre con el mundo, la relación del hombre con sí mismo y la relación del hombre con Dios, donde destaca que estos tipos de vínculos se dan de manera inestable y precaria en

⁶ Por ejemplo, la definición de existencia en las Matemáticas sólo tiene sentido dentro de ese determinado campo, donde se refiere a la ausencia de contradicción de cierto problema, es decir, cuando se sostiene una solución pero que en otras ciencias carece de significado.

un conjunto de posibilidades, “cuyo carácter es justo el no poseer por sí misma garantía alguna de la realización”. Asimismo, menciona que cada una de estas relaciones tiene sus propias características, de tal forma que la relación del hombre con el mundo genera angustia; la relación del hombre consigo mismo, desesperación; y la relación del hombre con Dios, paradoja. También menciona que con la filosofía contemporánea y tras el análisis existencialista se entiende la existencia según: 1) el modo de ser propio del hombre; 2) la relación del hombre consigo mismo y con el otro (el mundo y Dios); y 3) la relación que se resuelve en términos de posibilidad. Sobre este punto se apunta la definición de Heidegger, quien afirma que: “la existencia como posibilidad es trascendencia hacia el mundo y como tal es proyección” (485). La posibilidad existencial tiene como característica principal dos aspectos inseparables, “posibilidad-sí” y “posibilidad-no”, “algo que no puede no ser” y “algo que no puede ser”.

2.4 ESQUEMA DE ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE LA OBRA LITERARIA

El método seleccionado para llevar a cabo el análisis del *Relación de los hechos* de José Carlos Becerra es el esquema *Para un análisis sociológico de la obra literaria* (1972) propuesto por el escritor venezolano Efraín Subero, el cual está “fundamentado en las implicaciones sociológicas de la literatura que trata de descubrir, señalar y recrear la proyección del texto literario”, así como “armonizar las diferentes escuelas críticas, centralizado en la relación íntima, indispensable, entre literatura y realidad, entre literatura y sociedad” (1).

Esta propuesta de análisis de la obra literaria parte de la certeza de que la relación entre el artista y su entorno crea una “interacción profunda” que abarca lo social, y el autor afirma que “lo sugestivo, lo interesante y lo complejo” del escritor hispanoamericano del siglo pasado es que se trata de un “escritor de puertas abiertas”, cercano a su realidad social:

Por eso digo que los esquemas críticos tradicionales no se ajustan a una manera de decir que intenta romper todos los esquemas. Y no como se ha dicho, llevada de la mano por el virtuosismo verbal sino por el anhelo de encontrar un nuevo lenguaje, una nueva expresión, que corresponda a la esperanza de crear también un hombre nuevo. (490)

El método sociológico pretende implicarse con el acontecer literario, el histórico y el social en una totalidad partiendo de que la literatura es una disciplina “de integración humana” que da testimonio del “hombre abstracto y del hombre concreto, pero sobre todo del hombre en relación con el mundo que lo rodea” (492). Este planteamiento conlleva apuntar la atención al momento y la circunstancia del hombre que se ficcionaliza en la obra literaria y, en palabras de Efraín Subero, “nos preocupa la creación literaria como reflejo del hombre en sociedad” (492). Asimismo, se considera al creador como “producto de su tiempo, de su época, de su realidad” (493), quien trata de reflejar su tiempo porque de esa manera se sabe “testigo del tiempo y simultáneamente testigo y ente de su propia vivencia. Sólo a través de su propio testimonio podrá alcanzar el creador ‘la gloria de la eternidad literaria’ ” (494). Para Subero el propósito esencial de la sociología literaria es ver al sujeto en la colectividad donde “el hombre realiza el acto heroico de vivir”, pero también hay otros dos caminos: ver al sujeto en el individuo, actitud calificada como equivocada, y ver la

colectividad como sujeto real, compuesta por hombres y mujeres que viven y luchan en el mundo social.

El esquema de Subero contempla tres fases, las dos primeras son sobre la objetividad, y la última, se ocupa de la subjetividad. Ver Tabla 03. Este esquema se aplica y adapta a las características de la poesía mexicana y en específico de RDLH, por lo que se desarrolla en el siguiente capítulo.

Hasta aquí se han revisado las concepciones en torno a poema, poesía, melancolía, duelo, memoria y ausencia. El poema visto como creación verbal con un desarrollo plástico, dinámico y de extensión permite logra hacer una conexión íntima de valores humanos y la vida ordinaria, siguiendo a Gorostiza y a Eagleton; asimismo, con Murena se plantea la idea de que el arte es la mediación entre este mundo y el hombre y lo imposible se vuelve posible gracias a la metáfora y a una nostalgia ontológica que lleva a la melancolía, la cual, ha sido examinada desde la perspectiva médica y psicoanalítica que junto con Freud y Leader ha sido posible identificar como una manera de ser que tiene que ver con “los rasgos más básicos de nuestra identidad” y la forma en que lidiamos o no con la pérdida. Así, la ausencia de lo deseado o amado se vuelve una marca en la vida de las personas que lo enfrentan, sin que necesariamente sean conscientes, lo cual conlleva una manifestación de reconocerlo simbólicamente a través del recuerdo y la repetición. La historiadora, Ronderos interpreta algunos tratados médicos y filosóficos para resaltar que desde la edad media existe la concepción de la melancolía como una posibilidad de trascendencia. Con Abbagnano, es posible observar que para los filósofos la memoria tiene relación con el espíritu y que la

ausencia refiere a *nada* y con ello a la negación y al rechazo en comparación de uno mismo; así, *presencia* mantiene una estrecha correspondencia con *existencia*. Estas apreciaciones son el conjunto de ideas, procedimientos y teorías que servirán para identificar en el poema los los elementos que recrean momentos, cosas y personas ausentes y con la perspectiva sociológica de Subero se abordará el análisis.

ESQUEMA DE ANÁLISIS		
I. COMPRENSIÓN DEL TEXTO		
A. OBJETIVIDAD CIENTÍFICA	PASO 01	Lectura comprensiva. Comprensión de la obra. Descubrimiento del mundo espiritual del autor. Determinación de color sabor, olor, sonido, movimiento, temperatura, estados, tonos, actitud del autor. Motivación de la creación. Intenciones: a) declarada, b) tácita; emociones, vocabulario, significado, tratamiento semántico-estilístico. Vivencias subyacentes, contexto, matices, opiniones (totalidad), sentido, sentimientos, propósitos.
II. ANÁLISIS TEXTUAL		
A. OBJETIVIDAD CIENTÍFICA	PASO 02	Ubicación del tema en el espacio (presencia del medio geográfico)
	PASO 03	Ubicación del tema en el tiempo (características de época)
	PASO 04	Descomposición, desintegración de la obra. Lectura exhaustiva (diagnóstico de dificultades): a) cómo es el texto (análisis de los elementos aislados) b) qué es el texto (análisis de los elementos contextuales)
	PASO 05 ANÁLISIS DE CONTENIDOS	1. Tema: a) real, b) ficticio, c) actual, d) histórico
		2. Asunto
		3. Motivo
		4. Tiempo: a) cronológico, b) psicológico, c) cósmico
		5. Ideas fundamentales (contenidos esenciales): a) contenidos individuales b) contenidos de orden material c) contenidos sico-fisiológicos d) contenidos sentimentales e) contenidos intelectuales f) contenidos morales g) contenidos evidentes (claros, directos) h) contenidos tácitos u ocultos i) contenidos simbólicos j) contenidos ideológicos k) contenidos sociológicos: 1. Relaciones sociales / 2. Organización social / 3. Instituciones sociales / 4. Situación del escritor frente a la sociedad / 5. Relación vida-obra / 6. Sociología del paisaje
	PASO 06	Determinación del argumento o fábula
PASO 07	Determinación de personajes y caracteres	
PASO 08	Determinación de la acción	
PASO 09	Determinación y clasificación del léxico	
PASO 10	Estudio de expresión	
III. CRÍTICA DEL TEXTO		
B. SUBJETIVIDAD	INTERPRETACIÓN CRÍTICA	Composición, reintegración y apreciación literaria.

Tabla 03. Esquema de análisis
Fuente. Creación propia con información de la propuesta de análisis sociológico de la obra literaria de Efraín Subero

3. ANÁLISIS DE RDLH

*Se supone que en RDLH –o al menos supongo- agoté
una determinada etapa de mi trabajo, una forma y
una visión más o menos particular de intereses,
de cosas, de reflexiones, de recuerdos.*

José Carlos Becerra

Relación de los hechos es un poema extenso de José Carlos Becerra escrito en 29 partes, que se reconocen por llevar títulos independientes y se distribuyen en cuatro capítulos: “I. Betania”, “II. Apariciones”, “III. Las Reglas del Juego”, y “IV. Ragtime” (Tabla 1), en todos hay un emisor, un hablante que además es escriba, un sujeto lírico que en primera persona evoca una serie de hechos en un pasado reciente y declara registrarlos para transmitirlos al lector. Tanto Becerra como el sujeto lírico hacen un llamado a la palabra para atraer lo que no se tiene.

Los versos no mantienen una métrica estricta ni fija pero sí una amplitud silábica que, por un lado, se asemeja a los versículos, a la escritura de textos sagrados e imprime un tono de solemnidad propio de los ritos religiosos y fundacionales; por otro, tiene forma de verso libre, con lo que se acerca al lenguaje coloquial y, con ello, toma una cadencia natural, relajado e íntimo, características de la poesía moderna.

Con este libro, Becerra se encamina a la alternancia entre la tradición y la modernidad de las formas poéticas. Los versos, escritos como sentencias o descripciones, surgen de la percepción que tiene el poeta sobre su existencia, los límites de la realidad y el deseo y la virtualidad en la que basamos nuestras certezas. Cuando el poeta se pregunta

qué es real busca en la naturaleza y lo que está a su alrededor, por eso lleva al sujeto lírico a un recorrido de representaciones pasadas, imágenes incorpóreas y espacios abandonados.

Asimismo, su preocupación por el lenguaje es parte de su época ya que muchos de los escritores en México y en América Latina están motivados por resaltar la relación que hay entre el mundo y ellos para reinventar no sólo su realidad individual sino la realidad social a partir de las palabras.

Relación de los hechos de José Carlos Becerra		
Títulos	Epígrafe/dedicatoria	Poemas
I. Betania	<i>Homme infesté du songe, homme gagné par l'infection divine.</i> Saint-John Perse	1. Betania
		2. Adiestramiento
		3. Declaración de otoño
		4. Espacio virtual
		5. No ha sido el ruido de la noche
		6. La otra orilla
II. Apariciones	<i>Sometimes these cogitations still amaze / The troubled midnight and the noon's repose.</i> T.S. Eliot	7. Apariciones
		8. Relación de los hechos
		9. Rueda nocturna
		10. Memoria
		11. La mujer del cuadro
		12. Causas nocturnas
		13. Forma última
		14. El reposo del guerrero
		15. La corona de hierro
		16. La bella durmiente
		Epígrafe de Carlos Pellicer
III. Las reglas del juego	<i>Yo no daría mi vida por mi vida: es otra mi verdadera historia.</i> Octavio Paz	17. Las reglas del juego
		18. Épica
		19. El fugitivo
		20. Señal nocturna
		21. El pequeño César
		22. Cierta paseo
		23. Licantropía
		24. Sentado en una piedra
		25. El azar de las perforaciones
		26. Ulises regresa
		27. El hombre de la máscara de hierro
		28. Sueño de navidad
IV. Ragtime	<i>A Héctor Raúl Valero</i>	29. Ragtime

Tabla 04. Orden de poemas de RDH.

Fuente. Creación propia con información del libro Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas*. México: Era, 1985.

3.1 COMPRENSIÓN DEL TEXTO

El sujeto de RDLH contempla su presente como una consecuencia de su propia historia, expone su soledad y su búsqueda por la felicidad en el recuerdo, felicidad que pese a parecer inalcanzable, finita y volátil, se guarda como posibilidad, por eso, la lectura se orienta hacia la recreación de hechos del sujeto que registra como una pérdida, lo que ya no está o no se tiene, proceso que le permite construir nuevas representaciones de sí mismo y del mundo.

La memoria del sujeto lírico selecciona y deforma lo que ve, él mismo desvirtúa los hechos porque luchan el deseo y la razón, condición que sirve para redescubrir los significados simbólicos del mundo, en el conocimiento de la realidad y la transformación del propio sujeto. Este cuestionamiento se vuelca a lo que hay en su interior, lo oculto, lo que no es visible pero está presente; y por otro, lo que ya no está pero se recuerda, se desea y sueña; apunta hacia el futuro que también parece inalcanzable.

Estrofa tras estrofa, de modo subjetivo, el sujeto reúne una serie de abstracciones sobre hechos que se plantean como recuerdos y pensamientos. Reflexiona y expone su experiencia mediante construcciones retóricas y descriptivas, cargadas de alegorías que guían el ritmo del poema en un encabalgamiento de invocación o rezo, que a veces se torna doloroso. Es notable cómo la conciencia del poeta se hace manifiesta en el poemario, al estilo de quien escribe sobre escribir y el proceso en el que se ve inmerso al hacerlo. Al paso de la lectura, las construcciones poéticas se vuelven más amplias, los versos se extienden y uno debe prestar atención al sentido que se va revelando.

RDLH se distingue por su gran extensión y por el universo poético que contiene diversas alusiones, citas y menciones a otros documentos de la literatura, la historia, la música, el cómic y el cine, mismas que amplían la significación del poema y dan cuenta de los hábitos y preocupaciones de la generación de los años sesenta en México, ya que hay una reintegración de los mitos antiguos con las modernas manifestaciones humanas mediante recursos como anacronías, analepsis y prolepsis, así como pasajes con tono de anécdota. La voz del sujeto revela al lector diferentes ambientes y escenas que recuerdan la natal Villahermosa de Becerra, estas imágenes se fortalecen por el uso de palabras o campos semánticos propios de la marinería:

He aquí que mi mano no tiembla al levantar la lámpara.
Hay espejos rotos semienterrados en la arena de la playa,
están las escamas de los días de verano;
y en la tarde plumiza el mar golpea con todo su cuerpo
como si quisiera despertar a la tierra hacia una luz más honda... (Betania 73)

Hacia el chillido o espuela de la gaviota,
hacia el color azul que despiden los senos ahogados,
hacia las cuevas que el demente visita,
hacia las mujeres cuya humedad sólo conoce el alba,
va la frase de amor, la mano electrizada que se convierte en sollozo,
van los desprendimientos de la lluvia. (Adiestramiento 73 - 74)

Algo de eso comprendiste;
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 pelicanos,
los pequeños tumultos blancos donde la paz y el movimiento entrelazan sus redes a
la usanza del mar,]
los sitios menos frecuentados de las playas,
los paisajes que te rodeaban sin que supieras exactamente a qué distancia de tu
imaginación,]
a qué distancia de tus argumentos más íntimos. (El pequeño César 113 - 114)

A esta atmósfera se contrapone otra que se construye con un vocabulario relativo a la
ciudad, donde es posible encontrar tranvías, calles, parques, autos cruzando los pueblos o
las avenidas, elementos de las grandes metrópolis y las ciudades modernas:

Ahora esta palabra,
cuando la ciudad llena de humo y polvo en el poniente
se levanta de los parques con su aliento de enferma,
cuando las calles abandonadas comen sentadas sus propias yerbas igual que
ancianas en aptitud del olvido,]
cuando el tranvía del anochecer se detiene atestado en una esquina
y sólo baja una muchacha triste. (Adiestramiento 74)

Conozco la mirada del sedicente,
la ciudad ha sido conquistada por el heliotropo nocturno;
dadme mis huesos y los huesos de mis muertos
y los pondré a florecer en la noche. (Declaración de otoño 75)

Largas calles desiertas,
paisajes urbanos sostenidos por la luz de los últimos astros,
extraños rumores de seres cavando, alimentándose de frases apagadas, de sangre
apagada.] (Señal nocturna 112-113)

José Carlos Becerra recrea una ciudad con parques y tranvías, con estanquillos y parejas caminando por las calles, en donde también deambulan personajes arquetipos y antihéroes. Al inicio de la relación de hechos el sujeto lírico menciona a Lázaro:

La magia ha arrojado sus armas en el centro de la habitación,
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 73).

Lázaro aparece de nuevo en el tercer apartado del libro en un ambiente de épica moderna, donde se recrean elementos urbanos, este Lázaro imaginario es cercano a los constructores de las nuevas ciudades; el sujeto lírico pide al lector que lo escuche hablar de su pacto con la divinidad. La vida de Lázaro es símbolo del producto que surge del acuerdo entre el hombre y lo divino, lo finito y lo infinito; su resurrección representa la voluntad por querer vivir, “hay que morir para vivir”, dice el cántico religioso.

En el apartado “Apariciones” también se revelan otros textos como “La bella durmiente”, título que hace referencia al cuento de hadas nacido de la tradición oral que escribió Giambattista Basile y llevó por título “Sol, Luna y Talía” (Segura, párr. 1). Actualmente es un cuento considerado clásico infantil atribuido a Charles Perrault y a los hermanos Grimm, del cual hay algunas adaptaciones cinematográficas. En el poema, a partir

de la tercera persona del plural, “nosotros”, Becerra presenta varias escenas sobre una pareja de amantes y los enuncia como parte de un pasado perdido que se compara con la infancia:

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. (La bella durmiente 103)

La reconstrucción de la historia del cuento de hadas en el poema en una especie de actualización de los personajes, como si tratara de lo que pasa después de que el príncipe besa a la princesa dormida. Es posible advertir que es sólo una idealización por transformar el final de una historia que ya está escrita:

Después, tal vez sepamos que nuestros actos de entonces no fueron de nuestra
codicia en el mundo,]
y que tampoco lo fue ese vago sentimiento de este lado del atrio
mientras mirábamos anochecer en los pinos,
o tal vez no sepamos nada, no inventemos nada,
tal vez no sepamos con exactitud si fuimos palpados por una vida que no acertamos
a conocer,]
y que tal vez, quién sabe,
fuimos por un instante
aquellos dos “que reinaron y vivieron muy felices”
según terminaba el libro de cuentos. (La bella durmiente 106)

En el libro también se cita a Ulises, personaje clásico que lleva el nombre de la tradición latina de *La Iliada* en el apartado “Ulises regresa” del capítulo “III. Las reglas del

juego”, en donde el regreso tras una larga ausencia revela al personaje, por eso la voz del sujeto lírico plantea la posibilidad de restablecerse consigo mismo a través de la palabra.

Y este desafío verbal, este arranque del alma,
este cuerpo a cuerpo de la noche con la leyenda
mientras la oscuridad toma la forma de los árboles, de los rostros entregados a la
apariencia del beso;]
aún este tiempo nos deja oír el mar,
el antiguo quejido de las playas como una humanidad tolerada por el sueño de sus
dioses]
y por el golpe de puñal de sus mejores asesinos. (Ulises regresa 125)

El temor descrito como una pasión sagrada es el miedo intenso al designio de los dioses y el destino se mantiene de manera constante como una fuerza desconocida que empuja a los hombres por caminos contra ellos mismos:

Todos sabemos de alguna manera que el terror es una pasión sagrada,
una puesta en escena de nuestra propia inocencia
y de nuestra propia revelación. (Ulises regresa 125)

Odiseo, personaje griego, también aparece:
El sueño, eso que ya no puede ser sagrado,
porque no hay nada sagrado en la noche,
porque en el mar el cadáver de Odiseo navega a la deriva,
los cabellos revueltos, la mirada usurpada por el agua. (Forma última 95)

En el apartado “El hombre de la máscara de hierro”, personaje misterioso que forma parte de la novela de Alejandro Dummas, *Los tres mosqueteros*, la ciudad se descubre como

sitio de encierro, y, es comparada con la propia prisión del cuerpo y la mente. La animalidad y la suciedad constituyen una parte esencial del comportamiento natural de la urbe:

Apaciguado en mi celda, despiojando mi alma, hablándole con voz dulce como a un animal asustado,]
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 126)

En RDLH también hay referencias cinematográficas. José Carlos Becerra en entrevista con Luis Terán el año de 1969, confiesa que:

(...) Muchas veces he aprendido a describir algo, gracias a la enseñanza que me ha proporcionado un cineasta; quiero decir que el cine (las imágenes cinematográficas) me han dado muchas veces un estilo literario. (Entrevista con Luis Terán 290).

Así, algunos poemas aluden a producciones de la pantalla grande, como lo señala Ignacio Ruiz Pérez en su libro *Nostalgia de la unidad material: la poesía de José Carlos Becerra* (2009), tenemos “La Mujer Del Cuadro” que hace referencia a “The Woman In The Window” (1944) de Fritz Lang; “La Corona De Hierro” (1941) traducción del nombre de una producción dirigida por Alessandro Blasetti; y “Las Reglas Del Juego” (1930), también homónimo de la película dirigida por Jean Renoir. Estas referencias se manifiestan en el segundo apartado del poemario, “Apariciones”, en donde la idealización del triunfo y el amor se relacionan para enfrentar el destino sin que el humano oculte sus deseos. Otras menciones del cine se encuentran en el tercer apartado del libro “El Pequeño César”,

nombre de una película dirigida por Mervin Leroy el año de 1930; y en el titulado “Sueño de Navidad”, que se asimila a “A Christmas Dream” un cortometraje Zeman Bros (Anexo 01).

Además, el título del último apartado del libro es una referencia musical, *ragtime*, un tipo de composición que se considera fundadora del jazz porque mezcla el estilo clásico europeo y una tradición musical afroamericana oral que se comenzó a popularizar en Estados Unidos durante la última década del siglo XIX y posteriormente se llevó a la partitura (Harer 1). Este ritmo se hizo famoso gracias a empresas extranjeras que vendían instrumentos en diferentes partes del mundo; posteriormente, se volvió parte de la banda sonora de diversas películas.

El sujeto lírico de RDLH es un hombre que habla y escribe sobre la muerte y la ausencia de las personas amadas, los objetos y las circunstancias deseados e idealizados. El monólogo está dividido en cuatro capítulos en donde resaltan las siguientes preocupaciones: 1) En “Betania” destaca la resurrección del hombre y la eternidad del alma; 2) en “Apariciones”, el amor es motivo de su evocación; 3) en “Las reglas del juego”, es la contradicción de modernidad y progreso; y 4) en “Ragtime”, el sujeto poético reconoce como destino final de la humanidad, la muerte, pero deja en vilo la esperanza de la palabra que conformará lo humano.

José Carlos Becerra en RDLH presenta el conflicto que surge de la reflexión sobre el alma y el cuerpo, y hace hincapié en la resurrección, tema que en el mito católico refiere al juicio final de la humanidad donde se supone el reencuentro del cuerpo y del alma de todos, pero a su vez, trata de una especie de reencuentro con el pasado; para Becerra, la vida es infinita y “todo regresa en lugar de irse, en ese sentido hablo de resurrección, de ritmo a

contra muerte” (304). Por lo anterior, es posible estimar el mundo espiritual del autor como católico, quien presenta a un sujeto lírico en un estado de decepción y rechazo a los actos derivados de esos mandatos divinos porque ve menguados sus deseos.

El tono del poema se vuelve triste y angustioso, por momentos es iracundo y emotivo. La voz del sujeto lírico modula sus emociones mientras piensa la conformación del mundo físico, materia y energía, y en su capacidad de lograr lo que se desea o se espera, es decir, la consciencia de la realidad percibida por los sentidos.

3.2 ANÁLISIS DEL TEXTO: ETAPAS DEL RECORRIDO DEL SUJETO LÍRICO EN RDLH

El hilo narrativo del poema es la voz del sujeto lírico que enuncia una serie de hechos pasados y cuestiona su conocimiento sobre el mundo. Esta voz tiene la cualidad de clarificar los pensamientos y las intenciones del sujeto, porque es la voz de quien observa tan profundamente que puede imaginar y multiplicar su experiencia, convirtiéndolo en recuerdo y memoria, por eso, cuando el sujeto habla de sus recuerdos vuelve a ver en su mente lugares, cosas, personas que ya no existen y al observar en sus recuerdos evoca una presencia imaginada con la que dialoga o a la que contempla. Debido al tono de su voz, a la fuerza de sus palabras y a las sentencias de sus versos es posible leer que el sujeto enfrenta la pérdida y la muerte lo acecha.

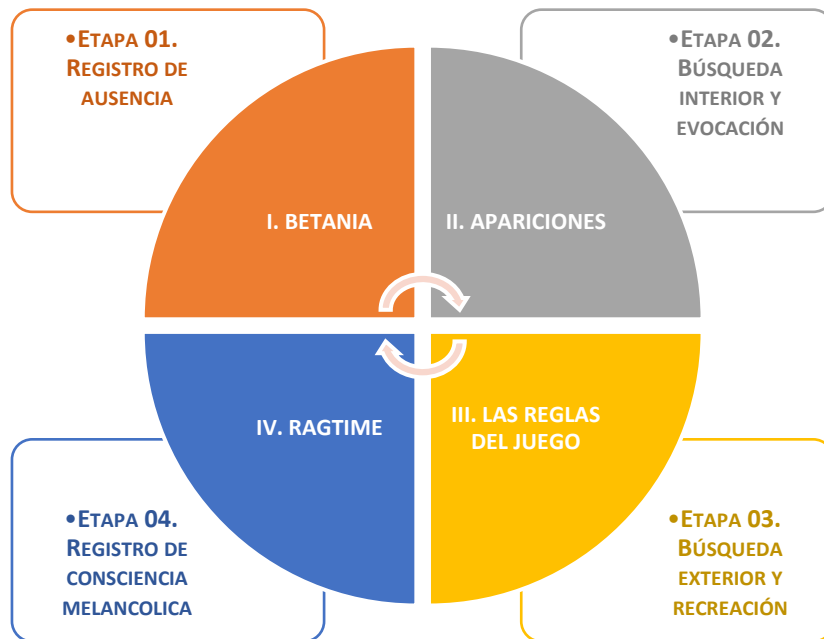


Figura 01. Recorrido del sujeto lírico
Fuente. Creación propia

3.2.1 ETAPA 01. REGISTRO DE AUSENCIA

La muerte para el sujeto lírico es un indicador de su existencia, de manera que su propia imagen se ve profundamente alterada por la pérdida de un ser amado y esta ausencia se registra tras la experiencia individual de separación. En RDLH esta primera etapa se ubica en el capítulo “I. Betania”, donde el sujeto se enfrenta a los límites impuestos a su cuerpo y su mente, hace un reconocimiento de su lugar en el mundo, en donde la naturaleza, lo celeste y lo humano lo configuran a él como individuo, examina su condición ante la desesperación y la angustia. Para Freud, según Leader, la separación provoca un extrañamiento en el individuo que la sufre y más que una eliminación de este hecho lo que sucede es el registro

de que algo falta, es decir, la “ausencia está siendo registrada, inscrita indeleblemente en nuestras vidas mentales” (Leader 32).

3.2.2 BETANIA: MUERTE Y RESURRECCIÓN

“Betania” abre con un epígrafe de Saint-John Perse: “*Homme infesté du songe, homme gagné par l’infection divine*” (“Hombre infestado por el sueño, hombre ganado por la infección divina”) y con estos versos, José Carlos Becerra nos encamina hacia la idea de que el hombre tiene una relación con lo divino, con los dioses. Por otra parte, Betania significa “casa de Dios” y es la palabra que da nombre a una antigua comunidad de Israel, citada varias veces en la Biblia, donde vivía Lázaro, personaje al que Jesús revivió de los muertos; este vínculo con la divinidad es el que motiva al sujeto a meditar sobre la resurrección de la carne y la memoria: “He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección que el olvido / ni otra vehemencia que aquella de los labios pegados a la noche” (Betania 71). El sujeto percibe sus límites mediante sí mismo, reconoce su parte corporal de ser humano, pero se manifiesta insatisfecho de “haber tocado esta carne” porque en lugar de encontrar <resurrección> ha encontrado <olvido>. Algo le falta, y así, el poema presenta, en principio, dos ideas centrales: 1) la resurrección, como expectativa del sujeto lírico y como parte de un imaginario colectivo más amplio, con alusión a la creencia de encontrar el paraíso después de la muerte, propia del mito católico; y, 2) el olvido y la vehemencia generan incertidumbre, poca claridad, algo que puede reconocerse como una interrupción violenta de la memoria. Ambas ideas se desarrollan en el poemario como preguntas, dudas o certezas. El olvido se

manifiesta sólo cuando no es posible recordar algo, en ese momento el sujeto es consciente de la fragmentación de sus propios recuerdos, y con ello, de su propia verdad.

El sujeto no puede escapar de sus obsesiones con la muerte, específicamente la muerte por agua, los ahogados. Este registro de muerte en la memoria del sujeto lírico lo hace volver a esa huella cuando escucha la llovizna, cuando escucha el río y sigue el sonido del agua, que proviene desde lo profundo del mar, amenaza de marea, de la muerte como revelación del alma. También se presenta como un solitario insomne y afirma que la única actitud que puede tomar ante su circunstancia es manifestar de manera intensa sus sentimientos. La noche representa una prisión en la que sólo hablando se puede resistir la condena de la oscuridad, así, hablando de lo que su “sangre” recuerda va explicando de manera gradual su sentir, como quien sufre la falta de verdad, de sentido, de fe, y encuentra la realidad que no le satisface y le aflige, entonces, pregunta: “¿Dónde está lo que resplandece cuando el fuego retrocede? / ¿Dónde está aquello que no es vencido por el poderío de lo que duerme?” (Betania 71). Lo que queda después del fuego es la oscuridad, lo que no es vencido por lo que duerme, es la noche. La descripción que se puede formular del estado de ánimo del sujeto lírico, quien habla con “vehemencia”, se confronta con una llovizna, un tipo de lluvia fina, que para él representa “una voluntad de lavar en voz baja”. Su atención está en contemplar desde la noche y vuelve aparecer el fantasma de Lázaro:

La magia ha arrojado sus armas en el centro de la habitación,
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,
aquello a lo que llaman primer paso hacia la inmortalidad.
Todos los ríos levantan su copa hacia las nubes
pidiendo que se las llenen de infinito para beber lentamente otra sombra,
todos los ríos esperan a la alfombra de la luna, el cuarto cerrado
donde al amanecer se desvisten los que se ahogaron de niños. (Betania 71)

Por un lado, las armas de la magia convierten la historia de Lázaro en conocimiento universal de los milagros de Jesús, herencia en forma de escritura sagrada, de mandato divino y ejemplo de resurrección; y por otro, manifiesta su rechazo a las versiones de esa historia porque se ha utilizado como alimento de “charlatanes”, la califica como soberbia y vanidosa; la vida después de la muerte es una constante fuerza natural que sigue su curso: “todos los ríos esperan a la alfombra de la luna, el cuarto cerrado / donde al amanecer se desvisten los que se ahogaron de niños”.

Lo que se ve se recuerda, por eso paisaje y mirada en RDLH comparten su forma en la voz del enunciador, el recuerdo es una relación de un momento diferente al presente. En Betania, el sujeto dice:

Pero no es en la fruta acostada en su madurez
ni bajo el árbol donde el cielo detiene sus dioses ausentes,
donde los ojos se abren de nuevo.
es en la impiedad de las estatuas, en las sordas lecturas del azufre,
en la verdad del salitre, en el herbazal de la sangre. (Betania 71 - 72)

Al no encontrar la resurrección, el sujeto se cuestiona la soledad terrenal y el abandono de los dioses: “en la impiedad de las estatuas, en las sordas lecturas del azufre, / en la verdad del salitre, en el herbazal de la sangre” (Betania 72). Con estos versos, atribuye la impiedad a la estatua tallada por el hombre; la sordera al silencio de no poder leer lo desconocido, el asombro; lo verdadero a los restos que deja el paso del tiempo, pero a su vez, también a lo que tiene que ver con el cuerpo, con la sangre, utiliza la metáfora “herbazal de la sangre”, para referir a un acumulamiento de emociones, yerbas que crecen amontonadas dentro de uno mismo, consciente de una parte sensible que se conecta con el cuerpo. Entre la desesperanza, el sujeto afirma que “la mirada no yerra como no yerra el amor” (Betania 72), el amor aparece como motivación para la sobrevivencia pese al horror de la existencia humana.

En la oscuridad de la materia, es decir, lo desconocido, la conformación interior de las cosas, el sujeto lírico distingue el lado luminoso: “pero su renombre no es oscuro” (Betania 72), hace referencia a aquello que se celebra de manera solemne, el nombre, la palabra, lo que llama al mundo físico, y es ahí donde el sujeto manifiesta su fe.

Creo en lo oscuro de la materia pero su renombre no es oscuro;
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 72)

La consciencia de la muerte es para el sujeto poético una confirmación de su propia vida y ve el mundo de otra manera, “esta mirada nuevamente en las postrimerías de sí misma” (Betania 73). Coloca la “mirada” junto a “postrimerías”, con lo que alude a la

acepción religiosa, entre otros significados, que indica las cuatro últimas etapas por las que pasa el hombre: muerte, juicio, infierno y gloria. La mirada entonces toma la condición de existencia del sujeto lírico. También, lleva a cabo la contemplación de los monumentos y la construcción de las ciudades como vestigios de las civilizaciones humanas, que representan en buena medida el espacio habitado por nuestros antepasados, la muerte como parte de la realidad humana.

De hecho, la muerte de personas con quien mantenemos un vínculo afectivo o de contacto frecuente suele conmovernos más que la muerte de personas que nos son desconocidas. La muerte de las personas puede provocar dolor y desesperación, así se abre un espacio entre el mundo de los vivos y de los muertos a través del habla hasta el punto en que no importa la incapacidad de los muertos para oírnos y hablarnos.

El sujeto en soledad lucha con su angustia y nombra a la rabia:
También la rabia espera ahora su reinado,
el sol camina sobre los ataúdes abiertos,
pero los muertos no han podido siquiera ofrecernos una disculpa
por su ausencia, por eso la melancolía es más hermosa
que una columna griega. (Betania 72)

“Por eso la melancolía es más hermosa que una columna griega”, es un verso que alude a la construcción de una de las civilizaciones que sentaron las bases del diversos conocimientos y prácticas universales; el poeta refiere a las columnas levantadas a los dioses, al saber y a la vida, sin embargo, la melancolía le parece más hermosa, la sosegada tristeza le provoca placer y, a su vez, es un poderoso sentimiento de desamparo que comparte con la especie humana: “Y hemos llorado, nos hemos visto correr en nuestras

lágrimas, / hemos alabado nuestras mejillas, hemos palpado a ciegas otro cuerpo” (Betania 72). Pide para él “la otra mejilla del amor”, una que no esté manchada por el llanto como marca de debilidad, cicatriz de pecado, así comienza el acecho por lo que sabe: “escucho el sonido de los cuernos de la partida de caza” (Betania 72).

En “Adiestramiento” se presenta la imagen de los muertos de agua, los ahogados y hace referencia a la marinería, ciencia de la navegación:

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. (Adiestramiento 73)

El sujeto escucha la voz de “aquellos”, esta voz tiene la característica de atraer la noche, “marinería de labios oscuros”, gajes de los oficios del mar, sin embargo, la atmósfera es misteriosa para los que “asumen la noche”. El poema continúa:

Ahora, cuando la memoria es una calle de mercaderes y héroes muertos,
cuando la noche corta espigas en los cabellos de la joven difunta,
y en las playas el mar se arranca sus dolorosas historias para encender las manos]
de las mujeres de los marinos muertos. (Adiestramiento 74)

Aparece con desconcierto la joven difunta y los marinos ahogados, el mar que incendia las manos de las viudas, como un dolor incendiario. Posteriormente, mediante la aliteración “ahora esta palabra” recrea espacios de ciudad y parques vacíos, todo antes del amanecer. Recordemos que en el apartado que abre “I. Betania” el sujeto es consciente del curso de la naturaleza, a este hecho, agrega que las palabras son parte de un acto

ceremonial y aquellos que se mantienen despiertos por la noche cumplen con su propio acto ceremonial, de tal manera, que con la memoria viene “esta palabra inclinada a la noche como un cuerpo desnudo a su alma” (74), el conocimiento de lo perdido. También se hace referencia a “los primeros náufragos”, quienes vieron un mundo distinto al que ahora se enfrenta el sujeto: “los fuegos que el artificio de la imaginación encendió en los primeros náufragos / la voz de aquellos desesperados y sonrientes” (Adiestramiento 74). José Carlos Becerra utiliza la prosopopeya y le da a la palabra las características de lo humano, de tal manera que la palabra se “inclina a la noche como un cuerpo desnudo a su alma / o a la desnudez de otro cuerpo” (Adiestramiento 74); por un lado, en el mito cristiano sabemos que Adán y Eva fueron los primeros que se vieron desnudos, el pecado se verbalizó y para el poeta la palabra es “la cicatriz en la forma del amor”, la historia del mundo, de “los hombres antiguos” que levantaron sus templos y “elegían sus armas”. El sujeto lírico encuentra en sus palabras, escudo y flechas.

En “Declaración de otoño” la voz anuncia la llegada de alguien a la ciudad, esto puede referirse al propio sujeto lírico o al otoño, una de las cuatro estaciones del año que sucede entre la primavera y el invierno, en algunas regiones es temporada de cosechas y en otras, es temporada de lluvia, es en este espacio donde se anuncia que pronto vendrá “la verdad de la tierra”, ya que durante el invierno la tierra se regenera para florecer en la siguiente estación. Becerra escribe el siguiente verso: “Voy por esta ciudad; yo no camino sobre las aguas”, referencia a Jesús, quien, según el mito, sí caminó sobre el agua, y con lo cual marca la distancia entre lo humano y la divinidad, se reconoce mortal. El sujeto

encuentra en sus pasos las revelaciones que nombra, la ciudad que recorre no es el paraíso perdido:

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,
he visto las madrigueras donde la luna se limpia la sangre
como un amor proscrito. (Adiestramiento 74)

En “Espacio virtual”, el sujeto lírico reconoce en el habla la manera de acercarse a lo ausente y da a la escritura el valor de mantener “vigentes” las imágenes perdidas o imaginadas. El dolor se identifica no como la clave del infinito sino como “la argucia de vivir”, Becerra escribe: “doloroso camino de la memoria a la verdad, del deseo a los labios” (Espacio virtual 77). El sujeto se encuentra en ese camino y lleva a cabo el “ejercicio” de recordar de manera vehemente sus motivos, sus primeras veces, y es así, “soñando”, como encuentra otro universo poético donde también hace preguntas. Sueña un rostro, un rostro con un nombre, pero sólo encuentra silencio.

En el apartado “No ha sido el ruido de la noche”, el sujeto trata de explicar lo que escucha, lo que despierta otros ruidos, así, entre pregunta y afirmación amanece y evoca el chillido de un pájaro, el vuelo de un pájaro, el rumor de un pájaro que vio en primavera, la referencia a esta estación del año podría significar una época anterior a la del sujeto, cuando no había dolor, antes de enfrentarse a la muerte.

Con el poema “La otra orilla” se termina la primera sección del poemario, “I. Betania”, y cuenta con otras dos separaciones que se distinguen por los números romanos. En esta

parte del poema el sujeto confiesa que quiere recordar algo específico, “aquella canción”, pero no puede; posteriormente, afirma estar “tratando” de escuchar “aquella canción” y la reconoce porque no está en lo que ve y oye, la reconoce por su ausencia:

He querido recordar aquella canción,
aquella que no puedo 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 a los almendros,
en la tranquilidad de esa brisa en estas hojas donde también yo habré de morir],
y esa calma acaricia en algún sitio de mí
la forma de esa primera mano que alargamos hacia la vida
y luego retiramos mojada y oscura. (La otra orilla 79)

De manera consciente comienza una evocación por lo que él no tiene y desea. “He querido recordar”, dice el sujeto y esto le causa dolor.

Luego comienza a hablar de lo que está a su alrededor y al contemplar los almendros “reconoce” eso que no puede nombrar pero que identifica como “aquella canción”, la busca a su alrededor y vuelve a ser consciente del silencio, omisión de sonidos donde sospecha poder reconocerse. Da cualidades, nombres y formas “a la ausencia de toda canción”, que tienen que ver con su linaje: “el rostro de mis hijos y el esqueleto atroz de mi abuelo”. Va de su presente al futuro imaginado y al pasado, se construye en un plano temporal donde se conjugan esas posibilidades. Ahora ordena sus recuerdos y los observa “sin pasión” y refiere que su “mirada”, vehículo contenedor de memoria, abandona su infancia como su pasado más lejano y conocido; el sujeto lírico adulto establece que su momento es presente, como

una “vieja costumbre de vivir”. A través de aliteraciones afirma que con las palabras trata de dar sentido a la historia, las palabras que son sonidos, vibran en el espacio y en el tiempo: la ausencia de aquella canción la identifica posteriormente como una pérdida, algo que ya no tiene, como su pasado, e imagina lo que ha guardado su memoria, esto crea confusión con el paisaje que sitúa al sujeto por la tarde frente a una iglesia y unos almendros donde ve pasar el sol, donde ve pasar el tiempo. La luz aclara algunas cosas y transforma otras. El sujeto es capaz de “mirar” las calles, el río y la ciudad, pero no sabe dónde está lo que desea, dónde desea ser él mismo. Su confusión es intermitente, como las imágenes que va resguardando ahora que está sentado en un parque de la ciudad, otra creación humana:

Estoy en este parque donde los almendros apenas sugieren la brisa, el tiempo de las hojas,]

bajo este cielo encallado en la mañana

como una inmensa nave antigua –recuerdo de otros dioses, de otros hombres

y de otras batallas–

y mi mirada abre de par en par los brazos para recibir al paisaje,

pero es inútil, en el paisaje hay algo de mirada,

algo también con los brazos abiertos... (La otra orilla 80)

El sujeto en “La otra orilla” se sienta a reflexionar sobre lo pensado por las noches. Por un lado, en este poema es de día, el sol entra por la ventana y posa su luz sobre su mesa y su mano. Asimismo, el sujeto espera “bajo este cielo encallado en la mañana”. Trata de contener, una vez más, en la mirada lo que ve, lo que escucha y siente. En el acto de nombrar aquella primera canción de la que habla intenta: “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”, pero las palabras se le escapan y las piensa y entonces “olvida” de nuevo. Este ejercicio de tratar de recordar no termina nunca.

En la segunda parte de “La otra orilla” el sujeto se extravía en sus recuerdos, confundido se queda mirando en otra parte, se queda buscando en otro lugar de su memoria. Para ver hacia otro lado necesitamos voltear la cara, el cuerpo completo si es posible, realizar un cambio de posición, y en este movimiento el sujeto atiende a otro lado, se le revela su presente y su incierto futuro. Es de día, “amanece”, espera su “primer alimento”, acaba de despertar y se sacude los ruidos, los recuerdos, los deseos de la noche, de la oscura noche, trata de apartar lo que recuerda para continuar viviendo, tiene que inventar algo. Durante la noche hace una reconstrucción de hechos y entonces medita sobre su ser como persona y su condición humana ante lo divino.

La indagación que realiza para entender la existencia lo adentra profundamente en el conocimiento que tiene del mundo y lo confronta a sus experiencias de amor, vida y muerte, ante lo cual, reacciona según su mirar y su hablar, estos dos actos se vuelven una extensión de su realidad material y espiritual, y derivan en la escritura, que es, a su vez, la confrontación de sí mismo con su memoria. Con este poema el sujeto anuncia un desdoblamiento, su memoria se ha fragmentado y el sujeto se encuentra en lo que recrea.

3.2.3 ETAPA 02. BÚSQUEDA Y EVOCACIÓN

La segunda etapa del recorrido del sujeto lírico se identifica en el capítulo “II. Apariciones”, el cual también inicia con un epígrafe, ahora del poeta T.S. Eliot: *Sometimes these cogitations still amaze / The troubled midnight and the noon's repose* (A veces estos pensamientos

todavía asombran / La turbulencia de la medianoche y el reposo del mediodía), versos que preparan al lector para las nuevas meditaciones del sujeto lírico, quien, como Eliot, pone atención a manifestaciones inesperadas que mantienen relación con el horizonte creado entre la noche y el día, entre la media oscuridad y la media luz, el movimiento y la quietud de la existencia del mundo, lo fantasmal, la penumbra, la ausencia de canto.

El segundo capítulo gira en torno a una mujer, como símbolo del amor, quien aparece y desaparece sin nombre en una especie de bitácora de viaje en donde el sujeto registra los elementos del paisaje que se alzan ante sus ojos y establece la imagen de la mujer como un pensamiento repentino con efectos físicos, como la excitación de las pasiones y el reconocimiento de ellas a partir del amor compartido; el poema relata algunas escenas donde dos amantes se cuestionan, lo que provoca la agitación del sujeto, sorpresa emotiva que va deconstruyendo el recuerdo. Entonces busca con la mirada y con la palabra a la mujer que desea.

3.2.4 APARICIONES: HALLAR ALGO ANTES PERDIDO

El poema comienza con el demostrativo “aquél” que alude algo que está alejado en el tiempo o en el espacio de la persona que habla o de la persona con quien se habla, comienza una reconstrucción de instantes:

Aquél 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 entreabierta,
sobre la mesa un rayo del 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. (Apariciones 83)

Cuando el sujeto describe uno de los momentos que compartió con la mujer, la realidad se asemeja a un peso sobre los corazones de los amantes, “una quieta avalancha” que se vuelve la amenaza de ser aplastados de manera violenta por los designios divinos y naturales.

Todo aquello respiraba en nosotros,
todo aquello ponía su peso en nuestro corazón, su luminosa y quieta avalancha,
su pesada gota de vida humedeciendo ciertas entradas del alma,
ciertas cavidades donde el deseo y el recuerdo comparten sus talleres.
(Apariciones 83 - 84)

La naturaleza es un ente poderoso que inflige sobre los humanos su poder y su furia, ante la fatalidad el sujeto tiene la atención puesta en la “pesada gota de vida” que deja la muerte, como una revelación del alma, y con ello, la atribución al espíritu humano de sentimientos, valores y pensamientos. Nuestros deseos y recuerdos como confirmación de nuestra alma.

No obstante, es el instante amoroso el que trata de afianzar y por eso recrea los encuentros con una mujer:

Todo aquello ponía por un momento su otra parte en nosotros;
la blancura de tu cuerpo parecía un hermoso deshielo, un río atormentado por sus
inclinaciones al mar,]
la luz del sol posada en lo que sentíamos al otro lado del beso;
y todo aquello nos pertenecía de la misma manera que nos alejaba,
de la misma manera que el tiempo introducía en nosotros aquello que éramos,
mientras el atardecer se iba volviendo hermoso y antiguo
como la nave mayor de un gran templo.(Apariciones 83)

La reunión de los amantes asume un constante peligro y el sujeto lírico reinventa situaciones en las que es consciente de la ausencia de su amante. Producto de esa relación son sus actos y sus consecuencias, la soledad y la resignación: “Dame ahora otros instrumentos para llamarte”, “dame ahora otras palabras para reconocerte, dame ahora otros signos para destruirte”.

El sujeto interpela en la desesperación que le provoca la distancia entre él y su amante, consciente de que sus palabras no la harán regresar, anuncia: “enciendo estas palabras para iluminar los angostos pasillos de estas escasas descripciones, / enciendo estas palabras para quemar las últimas hojas, / las consecuencias de esta obstinada página en blanco.” (Apariciones 85).

El siguiente apartado lleva por título “Relación de los hechos” y el sujeto poético cuenta un viaje en barco, a manera de continuar la narración presenta escenas del viaje:

Esta vez el barco navegaba en silencio,
las espumas parecían orillar a un corazón desgarrado por los hábitos de la noche.]
Algo teníamos en el tumbo lejano de las olas,
en la vaga mención de la tierra que en la forma de un ave el cielo retuvo
un momento en la tarde contra su pecho,
algo teníamos en el empuje ahora sosegado, fresco y oscuro de las mareas.]
(Relación de los hechos 86)

En “Rueda nocturna” el sujeto lista una serie de definiciones del recuerdo de la amante, sin embargo, es a través de la recreación de hechos, un ejercicio de imaginación, como logra establecer escenas que quiere considerar definitivas. Esta construcción del recuerdo se transforma en emoción y sentir profundo:

Tal vez sea este recuerdo;
la frase nacida en el légamo de un sueño como un insecto indeciso y brillante,]
el crujir de unas alas azules y negras, algo de ti y de mí,
ceremonia pequeña y terrible. (Rueda nocturna 88)

A pesar de que el sujeto lírico trata de asir con estas “escasas descripciones” el recuerdo de la amante, se manifiesta consciente de que su deseo de verla de nuevo pervierte su memoria:

Extraño territorio que la mirada encuentra en su propia invención,
invisible creación de los hechos;
memoria, brusco pez en el alma, rictus de océano,
deseo que se quiebra sobre el pecho intentando el atardecer.
Tal vez eso sea el recuerdo,
tú en la ventana, asomada y retrospectiva bajo la luz distante.
(Rueda nocturna 89)

Anuncia, con resignación, que “nada se recuerda” y este decir sobre el recuerdo de la amante es una consecuencia de su soledad:

Es mi cuarto que gira como un animal herido,
es mi cuarto en silencio, la cama inmóvil, a la deriva de sí misma como un objeto devorado por su nombre.

Por la ventana entra esa luz de enfrente, esa luz amarilla que no me revela,
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
y todo es inventado de nuevo. (Rueda nocturna 89)

En el siguiente apartado, “Memoria”, el sujeto lírico le da voz a la mujer ausente, quien sólo pregunta: ¿Te acuerdas?, en cinco intervenciones; preguntas a las que el sujeto agrega la descripción de los actos de quien enuncia y que parecieran una confrontación entre ellos:

A la hora del enlace de cuerpos, a la hora del brindis,
a la hora de la lágrima plantada en el jardín prohibido,
en la nada promiscua de las historias olvidadas,
en una brusca pregunta, en las conversaciones fatigadas,
en el modo como te quitaste los guantes:
–¿Te acuerdas? –dijiste avanzando. (Memoria 91)

La memoria cobra un papel importante y se hace un manejo de personalización de la misma que se confunde con la mujer de la que habla el sujeto. No hay respuestas concretas, sólo descripciones emanadas de la emoción del sujeto, quien va cambiando su tono y vuelve a su preocupación por las palabras:

–¿Te acuerdas? –dijiste.

La palabra, el movimiento de la 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 91)

De alguna manera, el sujeto determina el final de este diálogo imaginado con la amante que está en otro lado distinto. La invención exige reconstruir la memoria.

Como ya se mencionó, el poema que lleva por título “La mujer del cuadro” hace referencia la película del alemán Fritz Lang del año 1944; el filme se considera de cine negro y la protagonista es una mujer fatal que hace que los hombres pierdan la cabeza, pese a que ella misma nunca deja ser víctima de su belleza. La película narra la historia del profesor Wanley, quien en una reunión con unos amigos comenta la obsesión que le causa la pintura del rostro de una hermosa mujer. De manera casual, el profesor se topa con la bella mujer del cuadro en persona, deciden pasar un rato juntos. A la escena se une un viejo acosador de la mujer mientras encañona un arma y en una pequeña riña el tercer personaje en cuestión muere, con lo cual se transforma la vida del profesor, quien por el sobresalto despierta de un profundo sueño. En el poema, el sujeto lírico se dirige a la mujer amada con ternura y melancolía:

Extrañamente hermosa eres ahora tu propio fantasma,
en tu alma han entrado la carne del mundo y la tuya confundidas,
apiñadas por el mismo placer, revueltas por el mismo dolor.
Desnuda, la ropa que te acabas de quitar
ya no reaparece en tus ojos,
tu mirada y tu voz entonces también se quedan desnudas,
te quedas desnuda,
y por tu desnudez pasan los templos antiguos, las oraciones, los heridos de guerra y
los cánticos de guerra,
los mares lejanos y también la vida posible en otros planetas.
Ya tu cuerpo comprende lo que significa ser tu cuerpo,
lo que significa que tú seas él;
tu cuerpo extendido a lo largo de tu amor, a lo largo de tu alma,
y todos los barcos que zarpan de tu corazón llevan ahora
las luces apagadas (La mujer del cuadro 92).

Asimismo, el sujeto lírico se dirige a la amante, usa la segunda persona para adivinar los actos de la mujer a la que yo no puede ver:

Lo empiezas a saber,
tu amor va enseñando sus sales de baño, sus fiestas de guardar, sus cenas sin
nadie;
a veces, el esqueleto de tu ángel de la guarda
baila en tus ojos,
ciertasavecillas silvestres amanecen temblando en tus manos,
ya el tufo de la crucifixión
no te hace taparte la nariz de niña “que no sabe nada”,
“que no entiende nada”. (La mujer del cuadro 94)

En el apartado “Causas nocturnas”, el sujeto lírico se dirige a un tú, es decir, recrea un monólogo que él dirige a la mujer ausente, ya que su amor es la razón que le provoca pronunciarse. Una vez más hace explícita su soledad y su evocación:

Pero yo hablaba, pero yo buscaba tus gestos, pero yo te inventaba,
esperaba un lugar en mis palabras o en una caricia
donde pudiera tomar algo tuyo:
y me detenía, como si tuviera que esperarte, como si debiera seguirte;
pero todas las cosas tenían ahora otro secreto, nacían de otra apariencia,
y sospechaba que el ruido de esa puerta,
el teléfono que a veces parecería sonar como entonces,
no eran sino recuerdos de recuerdos,
movimientos imprecisos de vida que te mataban más de mí
aquella noche. (Causas nocturnas 95)

El sueño, el recuerdo y la invención representan el otro lugar donde el sujeto busca a la mujer que dice amar.

Es hasta el apartado “El reposo del guerrero” cuando el tono del sujeto deja de contener la nostalgia amorosa y vuelve sobre sí mismo:

Pero mi amor no era un lujo de fuerza,
una catedral arrojada al pasado
a ustedes les parecía más hermosa, mejor construida,
mejor adivinada por su muerte. (El reposo del guerrero 96)

Y después una especie de persecución:

Navegación de los días otoñales,
oráculos, señales a cubierto, mensajes caídos en el plato de la imaginación, en la
balanza de los recuerdos,
como un ruido de autos cruzando las calles de un pueblo abandonado,
como soñar que vadeamos un río perseguido por una patrulla policiaca.
(El reposo del guerrero 96)

El tono se vuelve más doloroso, habla sobre el fracaso y la vergüenza de morir,
incluso encontramos una profunda melancolía:

Pero mi amor, pueden estar seguros, no era un lujo de fuerza,
no contaba con ninguna clase de ejércitos en formación,
con banderas flameando, con pactos ventajosos;
nunca tuve valor para arrebatarse la historia que me pertenecía,
no he sabido llorar al ritmo de mi vida ni al ritmo de mi muerte,
no he llorado sabiamente de parte de nadie,
y esta fiereza que ahora finjo complacido al escribir estas frases, este sol negro que
sale de mis manos,) este depósito verbal alumbrado por el poniente,
no estuvo en mí cuando padecí la cosecha de mi triunfo,
la cola melosa de la Victoria. (El reposo del guerrero 97-98)

La siguiente parte recuerda a la película "La Corona De Hierro" del director italiano
Alessandro Blasetti de 1941, obra que nos enfrenta al género de la aventura y la fantasía, la
hechicería y la mitología. La película comienza con la historia de un rey que es asesinado
por su propio hermano para tomar el trono. Una tarde en el bosque el rey impostor se topa

con una anciana que le augura un reinado lleno de calamidades y le advierte que el verdadero heredero al trono cobrará venganza, así que manda a su sobrino, un recién nacido, al valle de los leones para que se lo coman; no obstante, las fieras lo protegen y lo crían, así que no sólo sobrevive sino que se convierte en un hombre fuerte y un gran luchador. En el poema, JCB Destaca la condición humana y su nulo efecto contra el destino:

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. (La corona de hierro 98)

El sujeto duda de sus recuerdos y su realidad, el duelo de la pérdida de la amante lo convierte en otro, así que en “La bella durmiente” desea un amor ideal. Para el filósofo Karl Jasper:

El instante vivido es el hecho supremo, calor de sangre, inmediatez, vida, presente corpóreo, totalidad de la realidad, única cosa verdadera o concreta (...) el hombre encuentra la existencia y lo absoluto en el instante que sólo puede dárselo. Pasado y futuro son oscuros abismos informes, tiempo indefinido, en tanto el instante puede ser la abolición del tiempo. La presencia de lo eterno (Abbagnano, 686).

Y entonces, el sujeto lírico en el poema dice:

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,

y nos tocamos y nos esperamos,

sonriendo sin remedio, vacilando sin remedio, la boca casi seca por el sabor de lo irreal,

aplastados por una lucidez en la cual tampoco creemos.

(...)

Nos entregamos por un instante al instante. (La bella durmiente 102)

3.2.5 ETAPA 03. BÚSQUEDA EXTERIOR Y RECREACIÓN

La tercera etapa corresponde al capítulo “III. Las reglas del juego”, poema que hace alusión con el título y el epígrafe a dos obras distintas. Por un lado, está el largometraje dirigido por Jean Renoir del año 1930 que lleva por nombre “Las Reglas Del Juego”, una comedia dramática ubicada en París que desarrolla los conflictos de Sologne, un aviador enamorado de una mujer egoísta y superficial de clase alta, al rechazar una doble moral de una sociedad dividida en la burguesía y la servidumbre; en el filme se animaliza la condición humana en una fiesta de disfraces donde los asistentes se dejan llevar por sus instintos. Además, el epígrafe: “Yo no daría la vida por mi vida: es otra mi verdadera historia”, es un verso del poema “Fuente” del libro *Estación violenta* (1958) de Octavio Paz, en donde se observa la transformación del mediodía, el paso del tiempo, y se plantea la idea de la consciencia del poeta como una fuente de ciudad, testigo del presente.

No duele la antigua herida, no arde la vieja quemadura, es una cicatriz casi borrada
el sitio de la separación, el lugar del desarraigo, la boca por donde hablan en sueños la muerte y la vida
es una cicatriz invisible.
Yo no daría la vida por mi vida: es otra mi verdadera historia. (69)

Estos antecedentes son importantes porque durante este capítulo el sujeto lírico pone énfasis en su condición de individuo en la sociedad, y, a su vez, expone la contradicción de la modernidad y el progreso de las grandes metrópolis. La noción del tiempo existe mientras se piensa el pasado y el futuro, y se desdibuja en el presente.

3.2.6 LAS REGLAS DEL JUEGO: REFUNDACIÓN Y PRESENTE

El verso inicial es una especie de advertencia, en la que el sujeto lírico hace la observación de que cada uno, cada ser humano, está obligado a ser parte de su propia destrucción. Becerra utiliza el sustantivo “degüello” que significa, entre otras cosas, cortar la garganta. Además, el presente se revela como único momento.

Cada uno debe entrar en su propio degüello, cada uno retocando su respiración, cultivando sus excepciones a la regla, sus moluscos solares, haciendo sus abstinencias más inclementes y más diáfanas porque la luz debe romperse allí, la eternidad debe dejar caer un guijarro en ese gemido.] (Las reglas del juego 107)

El verso “cultivando sus excepciones a la regla, sus moluscos solares”, presenta la idea de cuidar o proteger las cosas extraordinarias para la posteridad, acciones que se vuelven rigurosas, y que finalmente, nos revelan a nosotros.

El sujeto hace referencia a los remordimientos de los actos humanos, así, la consciencia de la finitud de la vida humana en lo individual y en lo colectivo, es la del tiempo. “La luz debe romperse allí” en la oscuridad, en el reconocimiento de uno mismo en agonía, porque precede a la muerte o al sentimiento de angustia, de conflictos espirituales.

Aquel que diga la primera palabra dejará caer el primer vaso,
aquel que golpee su asombro con violencia verá aparecer el fuego en sus cabellos,
aquel que ría en voz alta será el primero en guardar silencio,
aquel que despierte antes de tiempo sorprenderá a su esqueleto haciéndole señas
extrañas a los árboles;
y el mar, como un síntoma interrumpido, vuelve de nuevo a oírse a los lejos
y en su respiración otra vez escuchamos el ruido de esa puerta
que bate azotada por el viento del infinito. (Las reglas del juego 107 - 108)

Una de las características del capítulo es que el mensaje está dirigido a la tercera persona de plural “ustedes”, de tal manera que con declaraciones directas: “Ustedes han sentido la máscara” y el uso de indicativos tales como: “Recuerden la niñez de vuestra madre” o “escuchen este ritmo” (Las reglas del juego 107), Becerra maneja un tono de mandato o premonición y elegía, además de que envía su mensaje a: “los solitarios del mundo y de todos los deseos” (Las reglas del juego 107).

En “Épica” el sujeto lírico confiesa su dolor por la ciudad y canta los hechos que no son gloriosos:

Me duele esta ciudad,
me duele esta ciudad cuyo progreso se me viene encima
como un muerto invencible,
como las espaldas de la eternidad dormida sobre cada una de mis preguntas.
Me duelen todos ustedes que tienen por hombro izquierdo una lágrima,
ese llanto es una aventura fatigada,
una mala razón para exhibir las mejillas. (Épica 108)

La configuración de las ciudades que conocemos comenzó con la aplicación de modelos urbanos del poder imperialista, que se llevó a cabo en centros coloniales de América Latina, desde entonces los habitantes de los pueblos se convirtieron en ciudadanos, quienes tuvieron que crear y adaptar nuevos rituales urbanos. Al principio de RDLH el sujeto lírico parte de la conciencia de su cuerpo y sus emociones como un factor individual, mientras que en el capítulo de “Las reglas del juego” el sujeto revela su consciencia social, y a través de su observación reconfigura la ciudad. Asimismo, da cabida a los mitos y a la historia:

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

Al hacer alusión a la instauración de la ciudad, como fundación, también hace referencia a los mitos de la creación, y con ello a la reconfiguración del mito, que es una forma de conocer la realidad, mediante la cual se descubren y se redescubren nuevos significados.

Mirad las excavaciones de la noche,
escuchen a Lázaro conversando con sus sepultureros, mostrándoles su anillo de
compromiso con la Divinidad.]
Vean a Lázaro en el restaurante y en el tranvía,
en el ataúd y en el puente, en el animal y en su plato de carne. (Épica 109)

En un tono de confesión el sujeto lírico se presenta como un fugitivo, como alguien
despreciado por los demás, y afirma que huye porque no encuentra el amor que no se ha
concedido a los hombres. Sin embargo, estas palabras son consecuencia del rechazo que
siente hacia sí mismo y a los ideales de la sociedad en la que se desenvuelve, su presente.
El sujeto lírico vive esta confrontación en las metrópolis donde el pecado ya no existe porque
la civilización moderna está llena de trivialidades, su falta de fe, la violencia, la angustia, la
incertidumbre, la culpa sobre los límites impuestos se presentan como manifestaciones de su
consciencia y su percepción de la realidad:

Sí, yo voy huyendo,
en mi corazón la noche se disfraza de corazón,
en mis cabellos el viento se disfraza de cabellos,
mi rostro está tan oscuro que los astros han volado mis márgenes. (El fugitivo 109)

Una vez más sus límites se confunden, se reconoce en el presente y se asume otro
con respecto a sí mismo en el pasado. La evocación de lo ausente mediante una colección
fragmentada de representaciones del pasado provoca que el sujeto lírico haga una
remodelación, un reacomodo de sus recuerdos.

La pérdida recrea el sentimiento de orfandad, porque somos aquello a lo que no podemos renunciar, en eso nos hemos construido, somos el resultado de todas esas ausencias. La melancolía se hace presente en versos como estos:

En mi palabra no almuerzan la advertencia ni el resguardo, la súplica o la dádiva,
con mi palabra no alimento tampoco a los muertos,
a los que llevan una antorcha apagada en lugar de sonrisa,
una mueca nocturna en lugar de lágrimas,
una cabeza degollada —la propia— como feroz alimento. (...)
Yo iba huyendo de otros como se huye de uno mismo,
de la propia palabra condenada al corazón de su propia impureza,
a la armadura de su propia memoria. (El fugitivo 110)

En este capítulo hay otra referencia cinematográfica: “El Pequeño César” del director Mervyn LeRoy del año 1930, filme considerado imprescindible porque abrió paso a historias de gánster y al género conocido como cine negro, mismos que hasta la fecha permanecen en el imaginario colectivo. El protagonista de este largometraje es Rico, a quien conocemos desde sus pequeños robos hasta que se convierte en el jefe de la mafia de la ciudad, quien cuestiona la finitud de su vida como quien se pregunta si valió la pena.

En el poema, Becerra pone énfasis en la corrupción que surge del deseo, y la noche se presenta como un sitio que no sucumbe al paso del tiempo y las alusiones a despertar y la medianoche dan al poema una atmósfera onírica, de imágenes en las que el sujeto lírico se reconoce a sí mismo como un elemento más del mundo del sueño:

Te detuviste a desear aquello que mirabas,
te detuviste a inventar aquello que mirabas,
pero no estabas detenido, lo que mirabas agitaba tu propio pañuelo,
hacía tus señas desde su lejanía.
Algo de eso comprendiste;
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 pelicanos,
los pequeños tumultos blancos donde la paz y el movimiento entrelazan sus redes a
la usanza del mar,
los sitios menos frecuentados de las playas,
los paisajes que te rodeaban sin que supieras exactamente a qué distancia de tu
imaginación,
a qué distancia de tus argumentos más íntimos. (El pequeño César 113)

En este capítulo aparecen varios personajes que se confunden con la voz del sujeto lírico, invenciones de su propio discurso, como ocurre en el “Hombre de la máscara de hierro”:

Apaciguado en mi celda, despiojando mi alma, hablándole con voz dulce como a un
animal asustado,]
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. (Hombre de la máscara de hierro 126)

“Sueño de navidad” cierra el capítulo y comienza con preguntas. El sujeto lírico habla de nosotros, pero después se precipita un “ustedes” y hace una confesión: “(yo) estoy sangrando por mis cinco sentidos”.

3.2.7 ETAPA 04. REGISTRO DE CONSCIENCIA MELANCÓLICA

La cuarta etapa es la última parte del libro, “IV. Ragtime”, que a diferencia de las anteriores no comienza con un epígrafe, sino con una dedicatoria a Héctor Raúl Varela, quien –según Ruiz Abreu- fue amigo del poeta y se suicidó en 1967 (129).

3.2.8 RAGTIME: BAILAR PARA DESTETARNOS DE LA MUERTE

El poema comienza justo hablando de la muerte:

Hablar, tal vez hablar en los devoramientos del alba, en las cenizas frías, en las constancias que no habrá de leer nadie;]
hablar en el mismo espacio de una voz que no llegó hasta estas palabras, que se perdió en el ruido de una frase como ésta;]
hablar donde respira aquello que ocultamos,
crímenes que cometieron por nosotros los hombres de otra historia, la otra de nosotros mismos.] (Ragtime 131)

El sujeto hace referencia al acto de hablar, con una numeración de lugares posibles donde hacerlo. Los “devoramientos del alba”, las “cenizas frías”, “las constancias que no habrá de leer nadie”, lugares que el sujeto elige para hablar con gran determinación, sin embargo, esas imágenes remiten a lo deshabitado, a lo que no tiene vida. Becerra sugiere que al amanecer, el sol surge hambriento hasta acabar con toda la oscuridad. El resto de las

descripciones son elementos abandonados y continúa con el imperativo de hablar, hacerlo en el “espacio donde de una voz no llegó hasta estas palabras”, pronunciarlo entre los restos de la destrucción y la desolación.

En la siguiente estrofa describe cierta condición humana, pero sólo para los que cumplen con algunas características:

No usurpa la madrugada aquel que roe su amor,
aquel que conoce de cerca la risa de la hiena, la cama sin orillas del moribundo,
la ratonera donde los aspirantes a reyes colocan su angustia como un pedazo de queso.

He aquí mi parte en este festín de polvo,
en esta llamarada donde me quemo 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 131)

El sentido de la estrofa está dividido en dos partes, por un lado, el sujeto afirma que aquéllos perturbados con sus sentimientos no son capaces de “usurpar la noche”, de arrebatarse lo que no les pertenece. En la segunda parte de la estrofa, el sujeto levanta la mano para manifestar que compartirá con “nosotros” su parte de lo que él llama festejo de polvo, como si todo lo que ha visto se desmoronara, con lo cual se alude al lugar en donde hay que hablar, el lugar de la destrucción. Sin embargo, en este aparente desmoronamiento, el sujeto reconoce que teme, que duda y que no sabe lo que dice.

La sentencia continúa:

He aquí mi parte, he aquí mi parte en este esfuerzo por destetarnos de la muerte, por bebernos el agua de otras circunstancias, de otra historia donde la ociosidad es bien intencionada.

He aquí mi parte, ahora que la ciudad comienza a hacer hablar sus vertederos, en mi alma se ha echado un animal tranquilo y melancólico. (Ragtime 134)

El sujeto hace evidente su “esfuerzo por destetarnos de la muerte” cuando “la ciudad comienza a hacer hablar sus vertederos”, hace hincapié en dejar de alimentarse de la muerte como una cría de su madre, dejar de nutrirse con lo que produce la muerte y la esperanza de la salvación, de encontrar a Dios en el paraíso. Además, afirma que los vertederos de la ciudad, ese lugar que hace referencia a un nivel inferior del suelo y se usa para los desechos, consecuencia de ser ciudad. La estrofa termina con los versos donde el sujeto reconoce algo a lo que da características de animales, algo “tranquilo y melancólico” se ha instalado en su pecho, como si estuviera acostumbrado ya a un pesar específico.

El sujeto prosigue:

Contadme un poco de mí: quiero aprender a hablar de ustedes.

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;

cada palabra que llega a mis labios me trae un oscuro mensaje de aquella, la Palabra desconocida y presentida, que yo sigo esperando.

(Ragtime 133)

En la quinta estrofa el sujeto lírico vuelve a la imaginería pasada, en la que todo lo que dice es más poderoso que su voluntad de construir un mensaje, y en vez de eso, se pierde en esas palabras:

Y ahora lo que digo me lleva en sus aguas, me hace girar levemente en un pequeño remolino,
el ritmo del azar solventa mis labios, los sonidos empequeñecen allí donde habrán de ponerse de pie,
las apariciones atraviesan el patio en silencio.
Pero, ¿qué clase de espuma vela sobre mi rostro?
Pero, ¿qué clase de espuma vela delicadamente mis argumentos?
¿Qué clase de arcilla pesa sobre mi lengua como una historia muerta en el umbral de su propio veredicto? (Ragtime 133)

Pareciera que algo se opone al sujeto, algo que finalmente sede y se exterioriza en lo que dice, incluso vuelve a usar la idea del movimiento del agua, como un fluido poderoso y caudaloso del cual no puede escapar, y esta fuerza de agua que tienen sus palabras lo mueve sobre su propio eje y lo hace girar; además, en este ajetreo la casualidad o la desgracia ordena lo que sale de su boca, vuelve la fantasmagoría de las imágenes de los recuerdos. Estas descripciones son elementos que nos hacen considerar que la afección que sufre tiene su parte física, algo surge luego de que un “animal tranquilo y melancólico” está instalado en su pecho.

Vuelve la aliteración en formas de preguntas, en donde el sujeto lírico ignora de qué clase son los elementos que lo conforman, como si al conocerlos, también conociera su destino. El sujeto dicta una condena:

El camino de los ríos es esta manera de mirarnos,
de sujetarnos por un momento en los rostros, en el amor, en los nombres,
con manos menos hondas que el océano.

Y sin embargo, de alguna manera, todos los sabíamos;
el mar abre sus ventanas para que los ahogados se asomen a vernos,
y hay tantas caras que nos parecen conocidas agolpándose en los marcos,
luchando por mirarnos, por respirar un poco hacia nosotros,
que la invención de la noche ya no está en las manos de los dioses,
sino en las manos unidas de los vivos y los muertos. (Ragtime 134)

José Carlos Becerra traslada la atención que había puesto en la forma de agua de su decir y la coloca en el “camino de los ríos”, que se vincula con “esta manera de mirarnos”, la mirada como herramienta para guardar imágenes y conservar nuestra memoria, luego apela a que esto ya se sabía, que “la invención de la noche ya no está en las manos de los dioses, / sino en las manos unidas de los vivos y los muertos”, hacer ficción de la noche es posible con los recuerdos de los vivos sobre los muertos, otra forma de contar la historia, otra mirada en el mundo que surge de las miradas anteriores. En las estrofas siete y ocho, el sujeto dice:

Y ya nuestros fantasmas se sientan en los amplios salones del otoño a esperarnos,
la noche iza sus velas, y en el puente de mando un extranjero
pervierte y hace reír a nuestras madres, a nuestras esposas y a nuestras doncellas.

La sangre huele a la sangre y el viento no pasa dos veces por el mismo árbol,
la ciudad florece en sus luces como la herida de un niño,
la ceniza del pantano es oro puro. (Ragtime 132)

Esta alusión a la noche dominada por alguien ajeno a la ciudad en la que se encuentra el sujeto “un extranjero”, coloca una imagen un poco forzada de un pensamiento confuso, anteriormente a esta estrofa, hablaba de algo destruido, y de hablar aún en la destrucción. Como si internamente hubiera realizado una recapitulación de sus pensamientos, de la fuerza de ese caudal que lo inhabilita surgen estas imágenes de un extranjero contaminando a “nuestras” mujeres, el resultado de esta alianza entre vivos y muertos, de la cual, también surgen “nuestros fantasmas” que se sientan a “esperarnos”. La alusión al olor de la sangre, “la ciudad florece en sus luces como la herida de un niño”, si conectamos esta idea a la estrofa anterior, entonces la sangre de la ciudad es la sangre derramada de todos nuestros muertos y “las cenizas son oro puro”.

El poema continúa con un extrañamiento, el sujeto menciona que:

Y el traspíe de un borracho en la calle silenciosa y oscura, parte en dos la memoria del escriba;

la mano vacila a la luz de esa sangre seca, la exclamación se disuelve en sus puntos suspensivos,

oscurecen las cosas nombradas y allí mismo la frase rompe sus lazos con lo que solamente basta al lenguaje;]

ese traspíe parte en dos la canción de la mujer que peina su alma antes de entrar al lecho solitario,

y parte también el tiempo de la noche como el vaso que cae de la mano de algún niño asustado. (Ragtime 132)

El tropezón de alguien en la calle, específicamente de un “borracho”, parte el silencio de la calle y al hacerlo distrae al escriba, el sujeto lírico se revela como tal, su mano duda del trabajo en el que se encontraba entretenido. Con alusiones a recursos gramaticales como

exclamaciones y puntos suspensivos surge la atención de la escritura, como si la inspiración se hubiera detenido por el deambular del borracho solitario por la calle. Esta estrofa en particular, crea una sensación de toma cinematográfica: un acto inesperado durante la noche en una calle oscura y silenciosa, y pareciera que un movimiento de cámara, se abre la toma en paneo y nos permite observar al escriba de la RDLH, a la mujer que canta una canción mientras peina sus cabellos y a la noche, como parte del estilo literario que forjó Becerra en torno al cine y otras manifestaciones:

Y el traspíe de un borracho en la calle silenciosa y oscura, parte en dos la memoria del escriba;
la mano vacila a la luz de esa sangre seca, la exclamación se disuelve en sus puntos suspensivos,
oscurecen las cosas nombradas y allí mismo la frase rompe sus lazos con lo que solamente basta al lenguaje;
ese traspíe parte en dos la canción de la mujer que peina su alma antes de entrar al lecho solitario,
y parte también el tiempo de la noche como el vaso que cae de la mano de algún niño asustado. (Ragtime 132)

Esta aparente distracción devuelve al sujeto a una realidad alterna, y a los personajes que va nombrando, sin que necesariamente cada uno de estos tenga un nombre propio. La imagen de la noche rota como un vaso de vidrio que se cae de las manos de un niño asustado, previene al lector, porque algo salvaje y quizás horrible acecha a la ciudad y a sus habitantes. La ruptura que hizo este “traspíe” fue tan grande que el sujeto afirma que también partió el tiempo de la noche:

Parte en dos la ciudad, parte en dos la frente 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 esta 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;]

parte en dos la ciudad, parte en dos el traspíe de otro borracho en otra calle silenciosa y oscura,]

y un tranvía, con todas las luces encendidas, se detiene vacío junto a nosotros en la esquina.]

y con señas que bien comprendemos, el conductor nos exige que le entreguemos nuestros muertos, ya que sólo él habrá de conducirlos. (Ragtime 133)

Esta apertura permite al escriba, sujeto lírico, ser testigo de otra realidad, donde además de la partición de la ciudad, se lleva a cabo la partición de su pensamiento. Cuando el sujeto recuerda fragmenta su memoria y su temporalidad, es capaz de verse en una dimensión generada por la ruptura. Los amantes de los que habla no se alcanzan físicamente, pero de manera individual y a solas, en el acto de recordar, el deseo permite la posibilidad de que se toquen. El “tranvía” iluminado en la esquina esperando, recuerda a la barca de Caronte:

Pero hay algo sin embargo en el lodo y en la mirada de aquel que tortura su lengua describiendo la muerte,]

hay algo sin embargo en el lodo y en la palabra de aquel que ha escuchado el portazo del vacío,]

hay algo dulce y obstinado en las oscuras manchas de sal que el amanecer deja en los rostros de los recién llegados a los puertos,]

hay algo en el alcanfor donde la ropa vieja se pudre invisiblemente,
sin ostentaciones orgánicas, sin combates sangrientos;
hay algo que sobrepasa al recuerdo, hay algo que llega frente a nosotros.
No importa si las lágrimas enseñan sus dientes menudos, esa débil mordida en las
mejillas es como una palmada en el alma;]
así bajamos el rostro, nos gustaría detenernos, bajamos la voz por un pozo vacío,
y hay un parpadeo de ciudades, un movimiento de vísceras en la energía de aquellos
que despiertan sin descifrar sus sueños.] (Ragtime 133)

Al principio del poema el sujeto afirma que sus palabras son parte de la historia que nos cuenta, su “parte del festín de polvo” es un “esfuerzo por destetarnos de la muerte”, pero con la estrofa que acabamos de leer sugiere que hay algo valioso en aquél que “se tortura describiendo a la muerte”, como si el dolor nos permitiera enfrentarnos a las cosas pese al llanto. La imagen del llanto sobre la mejilla ha sido una especie de obsesión para el sujeto lírico, incluso enaltece las lágrimas y afirma que son “una palmada en la espalda”.

La noche va arrojando sus coronas al mar,
y la ciudad, apoyada en sus muros, sentada en el polvo,
le dictará al escriba y el traspíe de un borracho en una calle silenciosa y oscura
partirá en dos su frase. (Ragtime 133 - 134)

La noche que ha sido “inventada” como un barco, tira al mar sus coronas, lo que hace pensar en las coronas fúnebres; la noche despide a sus muertos mientras la ciudad “sentada en el polvo” de lo que se ha venido desmoronando desde el principio se apoya y le dicta al escriba algo que no podrá escribir porque se escuchan otras traspíes, y la división de las frases lo llevan a otros sentidos que sólo puede descubrir al tratar de escribirlos:

Ahora escuchen el paso de las ratas por las leyes,
escuchen el paso de las ratas por los estantes de libros, por las firmas de los
gobernantes,
y escuchen también el viaje de los dormidos por sus aguas perdidas. (Ragtime 135)

Lo que queda de este desvelo náufrago en una ciudad que se parte son el sonido de
las “ratas” por las leyes, por los libros, por los acuerdos que dictan el orden de las ciudades
pero junto a todo esto, también queda el sueño de los hombres en su confusión de ser.

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. (Ragtime 135)

El sujeto lírico que también es escriba promete que “mañana” podrá decir lo que
sobreviva a esta noche partida en esta ciudad partida, donde todo lo que habita tiene un
reflejo en otro lado y a su vez éste lo tiene en otro, ciudad a destiempo, como *ragtime*.

CONCLUSIONES. CRÍTICA DEL TEXTO: ESCRITURA Y CONTEMPLACIÓN ANTE LA AUSENCIA EN RDLH

La poesía escrita tiene la posibilidad de ser partitura y canto, la medida de los versos es equivalente al aliento del poeta que cuenta algo y así crea un universo en donde se puede escuchar más de una voz. En la escritura de Becerra encontramos no sólo las características primordiales de un poema y el tema existencial que busca la manera de recuperar un estado anterior al presente: manifestación melancólica que trae la angustia.

En RDLH José Carlos Becerra vincula diversas lecturas, sensaciones e ideas y las plasma en el poema para reinterpretar su condición de escriba, de observador oculto de la sociedad, y le da voz a un sujeto lírico que se desdobra en otros personajes a través de un recorrido por la desolación y la angustia tras la muerte: la consciencia de existir sin tener certezas de porqué ni para qué. El poeta recrea la imagen moderna del ser humano a partir de la aparición de arquetipos y lugares que refieren a los pactos establecidos, ya sea para vivir o para dar culto a las cosas divinas o profanas.

El poema es una elegía, una relación que narra acontecimientos con fines de registro, de historia, de cronología y lista una serie de hechos en 29 partes que es enunciada por un sujeto lírico; éste imagina su identidad a partir del registro de pérdida y de ausencia en un pasado mucho más lejano que él y reconoce en el orden actual de su existencia que no puede alcanzar a la persona amada, el objeto deseado o el estado ideal. La contemplación de su dolor lo hace pasar por estados de malestar moral, debido al dolor que le provoca la pérdida de sí mismo en esa red de conexiones.

La elegía moderna de JCB está escrita con versos de largo aliento para aletargar sentido, encontramos el tono similar al de la conversación, al de la confesión y la declaración, que se ve reforzado en cada caso por la incorporación de elementos de otras obras de arte como huellas de la época; el poeta recrea con palabras diversas piezas para adaptar, parodiar e intervenir argumentos que funcionan como escenarios de las emociones del sujeto lírico.

A partir de “cambios de lógica imaginativa, en el que el lenguaje funciona más por comprensión y asociación que por conexiones completamente explicitadas” (Eagleton 55), podemos ver a Lázaro al inicio del poema como ejemplo de uno de los milagros de Dios, hablando con sus sepultureros y, luego, caminando solitario entre los tranvías, así como se puede escuchar al príncipe decirle a la Bella Durmiente que quizás en algún otro momento sí fueron felices para siempre.

El poema alude a retratos de la civilización que van sobre la búsqueda del ser humano por restablecer un estado original, por encontrar la manera volver a ser algo que fue antes o tuvo antes. Ante la ausencia de certezas, el sujeto reconstruye su presente, reordena los sucesos en su memoria, una lista de fragmentos sobre la existencia desde la Antigüedad hasta la Modernidad que son significativos para él. El recorrido en cuatro partes de RDLH muestra la transformación de un sujeto lírico que muta con sus pensamientos, como un flujo en movimiento. Primero lamenta la ausencia de Dios, de la divinidad, de los milagros de Jesús, considerado por Murena el primer hombre en realizar la mediación entre la tierra y el cielo; luego canta la falta de amor al prójimo que para él tiene su representación más

cercana y utópica, en el amor a la mujer con figuras como la princesa y la mujer fatal. Tras aceptar su condición de presente y en un afán de reconocimiento se asimila como parte de una sociedad que sufre la orfandad contemporánea, y se ofrece ser testigo, para lo cual hace uso de la memoria y la reconstruye.

A través de la razón y del discurso el sujeto sobrevive al dolor que deja la muerte, esta consciencia existencial le permite observar cómo los objetos, las personas y las ciudades se colocan unos respecto de otros, establece conexiones o lazos mutuos, de manera que la evocación de lo ausente y la pérdida recrea el sentimiento de orfandad, el ser humano visto como el resultado de todas sus ausencias, ejercicio de templanza que permite sobrevivir a la desolación de la pérdida; entender y comprender la muerte como parte de la vida.

El tema en RDLH presenta una fuerte carga espiritual que se plantea desde el cuestionamiento más que de la afirmación; el autor integra componentes de diversos textos para proyectar su propia versión de los elementos que alimentan el espíritu, por eso la relevancia del proceso de duelo frente a la pérdida.

Además, resalta que los individuos nos enfrentamos a la muerte de manera silenciosa y solitaria, la indiferencia por el dolor y el duelo ajeno compone una parte de la sociedad. Considerar y reflexionar sobre cómo nos enfrentamos a la muerte en estos días, no sólo aportará a una mejor comprensión de nuestros sentimientos sino que también dará claridad sobre nuestro contexto histórico y quizás podamos encontrar otras formas de solidaridad y empatía.

El valor de RDLH radica en la unidad interna que mantiene un ritmo de pensamiento constante a lo largo del libro. La transformación del sujeto representa la búsqueda del sentido existencial del hombre moderno según JCB, quien contempla un replanteamiento de las lágrimas y el dolor, la cacería del amor y la integridad de los individuos dentro una sociedad cada vez más consumista y superficial, proposición todavía vigente en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica. 1993. Digital

Aristóteles. *El hombre de genio y melancolía (problema XXX)*. Trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado. 2007. Impreso.

Becerra, José Carlos. *El otoño recorre las islas*. Eds. José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid. México: Era. 1970. Impreso.

Becerra, José Carlos. *La hora y el sitio*. Antología poética de José Carlos Becerra. Selección de Jorge Priego Martínez. Tabasco, México: Gobierno del Estado de Tabasco. 2006. Impreso.

Blanco, José Joaquín Blanco. "Como un árbol ganado por el tiempo". *La palabra y el hombre*. 2006. Web. 25 oct 2017. Digital.

<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/270/2006140P121.pdf;jsessionid=3F8D0963C712B9BFE09CA53A82368D6D?sequence=2>

Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. España: Fondo de Cultura Económico / Colección Tierra Firme. 1993. Impreso.

Cross, Elsa. "Una estela para José Carlos". *Jornada Semanal. La palabra y el hombre*. 2006. Web. 25 oct 2017. Digital. <
<https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/279/2006140P213.pdf> >

Cuandón Alonzo, Ana Leonor. "La palabra y la memoria en Relación de los hechos de José Carlos Becerra". "Tesis". Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco. Digital. <<http://148.206.53.84/tesiuami/UAMI10256.pdf>>

Chazarreta, Daniela Evangelina. "Muerte de Narciso: poema-umbral del orbe lezamiano". *Orbis Tertius*. 10 nov. 2005: 109-120. Web. 20 dic 2018. Digital. <
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.23/pr.23.pdf>

Del Paso, Fernando. "Discurso íntegro de Fernando del Paso en la ceremonia del Cervantes". *El País*. Madrid. Madrid. 23 abr 2016. Digital.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Madrid, España: Akal. 2010. Impreso.

Estrada Analco, Martín. "El lugar de la poesía de José Carlos Becerra". "Tesis de Maestría". 2004. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Digital.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras completas Sigmund Freud*. Volumen 14 (1914 – 16) *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajo sobre metapsicología y otras obras*. Trad. José L. Etcheverry. Argentina: Amorrortu Editores. 1975. pp. 235 – 256. Digital.

- Gallegos González, Roque A. "Batman" poema de José Carlos Becerra. 2017. Digital. 01 ene 2019. <https://issuu.com/martinvargas4/docs/batman_ok>
- Godoy, Iliana "El Discurso Poético en José Carlos Becerra". Es.scribd. Digital. <
<https://es.scribd.com/document/346188880/El-discurso-poetico-en-JC-Becerra> >
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin y otros poemas*. México: Sexto Piso. 2002. Impreso.
- Granados Roldán, Otto. "Prólogo". *Premio de Poesía Aguascalientes. 30 años (1988-1997)*. Coord. Baudelio Camarillo. México: Joaquín Mortiz, Instituto Nacional de Bellas Artes / Gobierno del Estado de Aguascalientes. 1997. Impreso.
- Gutiérrez Vega, Hugo y León Guillermo Gutiérrez. *Prisma: antología poética de la vanguardia hispanoamericana*. México, DF: Alfaguara Juvenil. 2003. Impreso.
- Harer, Ingeborg. "Defining Ragtime Music: Historical and Typological Research". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 38, Fasc. 3/4. (1997), pp. 409-415. Digital. Disponible en <http://links.jstor.org/sici?sici=0039-3266%281997%2938%3A3%2F4%3C409%3ADRMHAT%3E2.0.CO%3B2-F>
- Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. Traducción de Samuel Ramos, México: FCE. 1998. Impreso.

Jiménez Aguirre, Gustavo. "José Carlos Becerra: Entre dos vertientes de la poesía mexicana". *Literatura mexicana*. 1996. Vol, 7, Número 1. México: UNAM. Digital <
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/273/2/2006140P159.pdf> >

Krauze, Enrique. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana". Digital. 19 dic 2018.
<<http://www.oocities.org/mx/porfirevolucion/krauzecuatroests.pdf>>

Leader, Darian. *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. España: Sexto Piso. 2011. Impreso.

Lezama Lima, José. *Consejos del ciclón: Antología de poesía*. México: BUAP. 2010. Impreso.

Maya, Gabriel. "El versículo poético en *Relación de los hechos* de José Carlos Becerra". *Poéticas mexicanas*. México: Era. 2004. Impreso

Michelrstaedter, Carlo. *La persuasión y la retórica*. España: Sexto Piso. 2009.

Molina, Mauricio. "José Carlos Becerra: la última leyenda". *Revista de la Universidad de México*, número 25. México: UNAM. 2006. Digital. <
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2506/pdfs/106.pdf> >

Molina, Silvia. *La mañana debe seguir gris*. México: Cal y Arena. 2009. Impreso.

Murena, Héctor A. *La metáfora y lo sagrado*. México: UAM Azcapotzalco. 1995. Impreso.

Murillo, Marco Antonio. "Batimóvil". *Punto de partida*. México: UNAM. 2017. Digital. 18 dic 2017. < <http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php/773-punto-en-linea-no-068/1244-no-68-ensayo-batimovil-marco-antonio-murillo> >

Pacheco, Emilio José. "López Velarde hacia 'La suave patria'". *Letras libres* 31 de agosto de 2001. Web. 20 dic 2018. Digital <<https://www.letraslibres.com/mexico/lopez-velarde-hacia-la-suave-patria>>

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE. 1967.

Paz, Octavio. Et al. *Poesía en movimiento*. México: Siglo Veintiuno Editores. 2008.
Impreso

Pérez, Alberto Julián. "La poesía neo-vanguardista de José Carlos Becerra". *La Palabra y el Hombre*. octubre-diciembre 2006, número 140, pp. 147-158. México: Universidad Veracruzana. Digital. < <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/272> >

Ronderos Gaitán, María Paula. "Bilis Negra: disección de la idea de melancolía durante el siglo XVI". *Youtube*. 18 de septiembre de 2014. Web. 14 de agosto de 2017.
<<https://www.youtube.com/watch?v=DLQosDkJwc4&t=6016s>>

Ruiz Abreu, Álvaro. *La ceiba en llamas: Vida y obra de José Carlos Becerra*. México: UNAM. 2006. Impreso.

Ruiz Magdónel, Miguel Ángel. *José Carlos Becerra: Los signos de la búsqueda*. México: Tierra Adentro y Conaculta. 2002. Impreso

Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. "Traducen legado del poeta José Carlos Becerra en fundación cultural multidisciplinaria". 05 de julio de 2011. Digital. Recuperado de <https://literatura.inba.gob.mx/2022-traducen-legado-del-poeta-jose-carlos-becerra-en-fundacion-cultural-multidisciplinaria.html>.

Subero, Efraín. "Para un análisis sociológico de la obra literaria". *Thesaurus*. Tomo XXXIX. Núm. 3. 1974. Digital. <
https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH_29_003_081_0.pdf >

Wong, Óscar. *El secreto del verso*. México: Linajes. 2001. Impreso.

Zaid, Gabriel. *Ensayos sobre poesía*. México: El Colegio Nacional. 1993. Impreso.

Zaid, Gabriel. *La poesía en la práctica*. México: FCE/SEP. 1985. Impreso.

ANEXO 01. FILMOGRAFÍA EN RDLH

Título original:	<i>The Woman In The Window</i>
Año:	1944
Duración:	99 minutos
País:	Estados Unidos
Dirección:	Fritz Lang
Guion:	Nunnally Johnson (Novela: J.H. Wallis)
Música:	Arthur Lange
Fotografía:	Milton Krasner (B&W)
Reparto:	Edward G. Robinson, Joan Bennett, Raymond Massey, Edmund Breon, Dan Duryea, Thomas E. Jackson, Dorothy Peterson, Arthur Loft, Frank Dawson
Productora:	International Pictures / Christie Corporation. Distribuida por RKO Radio Pictures
Género:	Cine negro. Intriga. Thriller Crimen. Pintura
Sinopsis	El profesor Wanley y sus amigos comienzan a obsesionarse con el retrato de una bella muchacha, que está expuesto en el escaparate contiguo al club en que se reúnen. Wanley conoce por casualidad a la mujer del retrato y acepta ir a su apartamento. Pero allí ocurrirá algo inesperado. (Fuente. FILMAFFINITY)

Título original:	<i>La Corona Di Ferro</i>
Año:	1941
Duración:	108 minutos
País:	Italia
Dirección:	Alessandro Blasetti
Guion:	Alessandro Blasetti, Renato Castellani, Corrado Pavolini, Giuseppe Zucca, Guglielmo Zorzi, Mario Chiari, Armandeo Macaluso
Música:	Alessandro Cicognini
Fotografía:	Mario Craveri, Václav Vích (B&W)
Reparto:	Elisa Cegani, Luisa Ferida, Rina Morelli, Gino Cervi, Osvaldo Valenti, Paolo Stoppa, Massimo Girotti, Primo Carnera, Ugo Sasso, Satia Benni
Productora:	Ente Nazionale Industrie Cinematografiche (ENIC) / Lux Film
Género:	Aventuras. Fantástico Mitología. Espada y brujería
Sinopsis	En el imaginario país de Kindaor, el malvado Sedemondo asesina a su hermano, el rey Licinio, para usurparle el trono y satisfacer su avidez. Consumado su plan, Sedemondo encuentra en el bosque a una enigmática anciana que le vaticina atroces desgracias en su nuevo reinado. Preocupado, el tirano abandona en el valle de los leones al pequeño Arminio, hijo de Licinio, pero los feroces animales, en vez de matarlo, lo crían como a uno de ellos. Ya adulto, Arminio conoce a la joven Tundra, hija de un rey traicionado y derrotado por Sedemondo, y se alía con ella para reconquistar su trono. Mientras tanto, el pérfido soberano ha convocado a los mejores caballeros del reino a un torneo... (Fuente. FILMAFFINITY)

Título original:	<i>La Règle Du Jeu</i>
Año:	1939
Duración:	113 minutos
País:	Francia
Dirección:	Jean Renoir
Guion:	Jean Renoir, Carl Koch
Música:	Roger Désormières, Wolfgang Amadeus Mozart, Pierre-Alexandre Monsigny
Fotografía:	Jean Bachelet (B&W)
Reparto:	Marcel Dalio, Nora Gregor, Jean Renoir, Roland Toutain, Mila Parély, Paulette Goddard, Julien Carette, Gaston Modot, Pierre Magnier, Eddie Debray
Productora:	Nouvelles Éditions de Films
Género:	Drama. Comedia. Romance Caza
Sinopsis	1939, París y Sologne. Un aviador, enamorado de una mujer de mundo, no respeta la regla del juego que consiste en salvar las apariencias en una sociedad dividida fundamentalmente en dos clases: los señores y los criados. (Fuente. FILMAFFINITY)

Título original:	<i>Little Caesar</i>
Año:	1931
Duración:	80 minutos
País:	Estados Unidos
Dirección:	Mervyn LeRoy
Guion:	Francis Edwards Faragoh (Novela: W. R. Burnett)
Música:	David Mendoza
Fotografía:	Tony Gaudio (B&W)
Reparto:	Edward G. Robinson, Douglas Fairbanks Jr., Glenda Farrell, Stanley Fields, Sidney Blackmer, William Collier Jr., Ralph Ince
Productora:	Warner Bros. Pictures
Género:	Cine negro Crimen. Mafia
Sinopsis	La película narra la trayectoria criminal de un hombre. Rico comenzó su vida ejecutando pequeños robos y terminó su existencia como jefe de la banda de mafiosos más importante de la ciudad. Película clave del nacimiento del cine negro americano, pues a partir de esta libre adaptación de la historia de Al Capone el género basado en el relato de gánsters vería un gran auge en Hollywood. (Fuente. FILMAFFINITY)

