

21
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

JOSE CARLOS BECERRA: EL ESTIGMA DEL MITO



ENE. 22 1990

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A :
GUSTAVO HUMBERTO JIMENEZ AGUIRRE

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1990



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

<u>Introducción</u>	3
<u>Parte primera</u>	8
<u>I. La configuración del mito</u>	9
1. Mamá, yo quiero saber a qué edad se mueren los poetas en México	9
2. La crítica propone lo que la muerte ha dispuesto ..	14
a) <u>Poesía en movimiento</u> , 1966	15
b) " <u>Relación de los hechos</u> ", 1967	20
c) "La joven literatura mexicana", 1969	22
d) "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", 1976 y <u>Poesía mexicana II, 1915-1979</u>	23
e) <u>Crónica de la poesía mexicana</u> , 1977	27
<u>II. Un poeta entre dos generaciones</u>	32
1. El método y la apuesta	32
2. A propósito de "ese tan desgastado y sin embargo todavía válido término de generación literaria"	36
3. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana".....	44
a) Dos estaciones de la cultura mexicana	48
4. Un poeta entre dos generaciones	53
a) José Carlos Becerra y la poesía del 68	58
b) José Carlos Becerra y la poesía de Medio Siglo	63

<u>Parte segunda</u>	69
<u>I. Para abordar El otoño</u>	70
1. De la prudencia como virtud poética	70
2. <u>El otoño recorre las islas: las trampas</u> de la intertextualidad	74
3. Paralelismo e interdependencia lingüística en <u>El otoño</u>	78
<u>II. Retórica y poética en El otoño</u>	90
Advertencia	90
1. Recursos fónico-morfológicos	91
a) Adición repetitiva	92
b) Supresión/adición parcial y completa	96
2. Recursos gráficos	97
3. Recursos sintácticos	99
a) Adición repetitiva	101
b) Figuras por supresión	109
4. Recursos semánticos	110
a) Coposición de semas	113
<u>Conclusiones</u>	117
<u>Bibliografía</u>	125
<u>Hemerografía</u>	130

Introducción

Nunca he sido afecto a los epígrafes; pero bien acomodaría a esta disertación alguno que resumiera el sentido de tantos destinos legendarios en nuestra historia literaria --"esa historia hecha de morosidad e indiferencia", como ha dicho Guillermo Sheridan. Si la paráfrasis es exacta, la obra que cada uno de nuestros escritores se labra no siempre corresponde a la corona que críticos, profesores y periodistas les otorgan. Entre otras disculpas, se puede argumentar lo contrario por la aparatosa revisión de ciertos autores en los Homenajes, esas mandas o expiaciones oficiales encomendadas a la conciencia de los mexicanos. Pero las culpas no se lavan con las aguas lustrales de una antología preparada como Homenaje Nacional, digamos el de 1982 a los Contemporáneos, sólo se exhiben: "¿Cuándo aclararemos la situación de aquéllos como Octavio G. Barrera, Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo, Enrique Munguía, que en cierta manera fueron también Contemporáneos?".¹ Ni con la paulatina reconstrucción que se emprende como segundo término de ese binomio equívoco, destrucción/rescate, de nuestro quehacer cultural. ¿Acaso el reciente interés por el "archipiélago de soledades" ha revalorado su prosa narrativa, la ha puesto en circulación más allá de una antología-homenaje?² La causa de esta representatividad a medias puede encontrar explicaciones, no disculpas.

¹ Luis Mario Schneider, Antología poética, p. 7.

² Vid., Guillermo Sheridan, Monólogos en espiral. Antología de narrativa.

Asumo el fatalismo de esta visión desde la perspectiva de quien escribe una tesis de licenciatura después de algunos años de trabajo en la enseñanza secundaria. Experiencia suficiente para comprobar que no pocas autoridades educativas aún se refieren, no sólo literalmente, a la materia de lengua y literatura españolas como Lengua Nacional. Abstracción que más o menos sitúa el lugar de una didáctica literaria en el sistema escolar básico; es decir, en las etapas formativas de los que deberían ser buenos lectores, sin más. Desde luego no es ésta la única explicación frente al fracaso de un sistema escolar que ha desincorporado sus funciones para entregarlas a la verdadera Secretaría de Educación Pública, como llama Carlos Monsiváis a Televisa. Sólo es la convicción de quien desea lectores para su país, y una mejor difusión de nuestra cultura en sus escuelas. Tampoco se trata de regatear el grado de conocimiento o ignorancia sobre nuestra tradición literaria con que egresa un estudiante de preparatoria, por más que mis alumnos del CCH confundan la nacionalidad de Carlos Fuentes o un estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras no haya acertado en un examen entre Lupe o Lope de Vega. En el mejor de los casos, quienes terminan una licenciatura en letras sospechan que "Por falta de crítica, por injustificado desprecio por la publicidad y aun por la mercadotecnia poéticas, parece que en tal fecha y en tal libro [Poesía en movimiento, 1966] se cerró la historia; que los poetas más jóvenes de México siguen siendo Homero Aridjis y José Emilio Pacheco; que después

no ha pasado nada".³ Tal es el sentido de mi escepticismo frente a la imposición cultural y educativa desde los centros de poder.

Las reflexiones anteriores cobran sentido a partir del propósito central de este ensayo, pues sólo me ocupó de la poética de José Carlos Becerra (1936-70) después de revisar el lugar que bien o mal se le ha otorgado en nuestra historia literaria a El otoño recorre las islas.⁴ Confieso también que la certidumbre en José Carlos Becerra: el estigma del mito creció a la sombra de la investigación y el desarrollo de este trabajo. Las primeras lecturas de El otoño y las opiniones de José Joaquín Blanco respecto a la configuración del "mito romántico del poeta inspirado que muere violentamente y joven", fijaron mi atención en ese aspecto inicial de su imagen. Sólo después de conocer la mínima atención crítica que El otoño ha recibido, tuve la certeza de que el verdadero proceso mítico ha colocado a José Carlos Becerra en el "más opaco de los sitiales", el de la improvisación y el desconcierto de una crítica que no sabe dónde arrumbar los casos incómodos de la literatura mexicana.

Pero quién es ese lord Byron/Novalis mexicano, mejor conocido como José Carlos Becerra: Nació en 1937 y no un año antes, como dicen sus editores que dijo el padre del poeta. Es autor de radionovelas transmitidas por la XEW; entre otros ¿libros de cuentos o melodramas? escribió Corona de hierro. Murió joven

³ José Joaquín Blanco, "La tienda de la poesía", en La Jornada, octubre 22, 1989, p. 35.

⁴ José Carlos Becerra, El otoño recorre las islas (obra poética 1961/1970), edición preparada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid. En lo sucesivo, El otoño.

como lo hacen los elegidos de los dioses, y para mayor desgracia lejos de su país. (Si los rasgos de este falso retrato no coinciden con los de nuestro primer capítulo, favor de consultar las siguientes obras: Enciclopedia de México, Diccionario Porrúa y Diccionario bio-bibliográfico de escritores de México.)

A estas alturas de nuestra posmodernidad es inocultable el desprestigio del método generacional. Su utilización supone una visita a la casa del jabonero donde el que no cae en la elaboración de listas definitivas de autores y obras, resbala por el preámbulo de disculpas a las que se siente obligado por no conseguir lo que dijo ese anticuado de Julius Petersen que podía lograrse con su dichoso passepapout. Lejos de cualquier pretensión de salir por la puerta grande, el segundo capítulo supone todos los malabares de esta visita. Tal vez por una necesidad personal de ordenar y reordenar los hechos para entenderlos mejor, por un propósito particular de búsqueda en la poesía mexicana del siglo XX o por el muy sagrado deseo de trabajar a la antigüita. Todo lo cual es cierto, tanto como las más diversas opiniones que sobre la ubicación generacional de Becerra obligan a la utilización de un principio ordenador para demarcar el territorio de un autor y una obra.

No dejará de sorprender que en la Parte segunda se proponga el análisis retórico --desde la perspectiva del Grupo "M"-- como medio para identificar las características del lenguaje poético de Becerra. ¿Nueva fascinación por el pasado? Más que esto, el deseo de llegar a la explicación de una poética por el conoci-

miento del paralelismo e interdependencia en las estructuras lingüísticas de El otoño. Esta vertiente del análisis responde, de manera inversa, al excesivo prestigio que la poesía de Becerra debe al ritmo y a la gramática de su aliento versicular, por más que los críticos se hayan empeñado en ignorar el tratamiento del lenguaje en esta obra. Lo anterior no podía sino conducir a una propuesta que subrayara el análisis formal por encima del temático. De manera que aun por otros caminos --la revisión bibliográfica y generacional, los criterios adoptados para la edición de El otoño--, se ha explorado el quehacer poético de Becerra.

No dudo que la poesía supere las pretensiones del ensayo, tampoco que en futuros trabajos sobre la obra poética de Becerra habré de confirmar más dudas y errores de los que por ahora sospecho en mi disertación. Sólo me resta descartar que ante la falta de un estudio extenso, el presente se coloque en una situación privilegiada, mucho menos cuando su brevedad impide el mínimo homenaje mecanográfico que mi admiración debió brindarle a José Carlos Becerra.

PARTE PRIMERA

I. La configuración del mito

1. Mamá, yo quiero saber
a qué edad se mueren los poetas en México

"La mitología es y no es comprobable", ha dicho Carlos Monsiváis, pero resulta fácil de montar: dime a qué edad se mueren los poetas en México y te diré qué tan buenos son, muéstrame los grandes ojos fijos de José Carlos Becerra para que pueda escribir la glosa más triste de sus versos... Quien esté libre de altares que arroje la primera estampita:

La muerte de un poeta marca el cenit del cielo romántico... y no puedo resistirme a metaforizar la terrible realidad que hizo presa de José Carlos. Su desaparición en juventud cierra violentamente un mundo; un mundo, el muyo, que no alcanzó el descanso del séptimo día de toda creación [...]¹

y si alguien puede hacerlo, tal vez considere la encarnación del mito romántico en Becerra como un exceso de José Joaquín Blanco.² Acaso los editores de El otoño recorre las islas, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, hayan intentado disminuir nuestros afanes de mitificación cuando corrigieron, por medio de una nota en la última página del libro, la fecha de nacimiento de Becerra: "1936

¹ Roberto Páramo, "En memoria de José Carlos Becerra", en Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional, junio 21, 1970, p. 2.

² Cfr. José Joaquín Blanco, "Como un árbol ganado por el viento", en La Cultura en México, suplemento de Siempre!, diciembre 5, 1973, p. III. Cuatro años después, Blanco insiste en Crónica de la poesía mexicana, p. 246.

y no el año siguiente".³ La historia de este gazapo se remonta a la aparición del poema "Blues" (1962), y aun llega a encontrarsele en ediciones recientes.⁴ Cuatro días después de la muerte de Becerra --27 de mayo de 1970--, María Luisa Mendoza declaraba: "Con José Carlos mi país pierde al poeta que ya era, muerto a la edad en que se sigue siendo joven para siempre, a la manera de López Velarde. Los dos tendrán eternamente 33 años [...]";⁵ y luego: "[...] traías tu pelo suave y que volaba inmenso sobre tu cara de Lord Byron",⁶ a propósito del día en que llegó a la ciudad de México el cuerpo del poeta, accidentado en las cercanías de Brindisi, Italia. Han transcurrido más de diecinueve años desde el día en que sus restos fueron inhumados en Villahermosa, Tabasco, y desde entonces el mito se ha instalado a la entrada de El otoño para proponernos una lectura desapasionada de su poesía.

Las consecuencias más visibles del regodeo mítico y la comodidad pueden localizarse en la superficie de esta obra poética: luego de tres ediciones en Biblioteca Era, aún aparecen en la

³ La información fue proporcionada por el padre del poeta, luego de que los editores revisaran las pruebas finales, Cfr. El otoño, p. 311.

⁴ José Carlos Becerra Ramos [sic.] en Anuario de la poesía mexicana 1961, pp. 27-28. La segunda versión de este poema, incluida en El otoño, apareció en Mester, núm. 5, septiembre-octubre 1964. Indudablemente Becerra suprimía para mejorar: "El corazón no es una lágrima/ pero puede llevarse en las mejillas"; o por deshacerse de un tono engolado: "Hay miradas y cartas donde la noche/ puso en marcha al vacío,/ al silencio amasado con palabras/ devoradas por la misión de los pañuelos".

⁵ María Luisa Mendoza, declaraciones a Blanca Sevilla, en El Herald de México, mayo 31, 1970, p. 14C.

⁶ María Luisa Mendoza, "La O por lo redondo", en El Día, junio 6, 1970, p. 7.

"Nota biográfica" el año de nacimiento equivocado, los "33 años y seis días", el parangón con López Velarde y, por supuesto, la fecha correcta en la última página, ¿podrían haberse molestado los editores, al menos, en pasarla al pie de la página correspondiente? De aquí a Lecturas Mexicanas el proceso ha sido semejante: la edición de El otoño realizada por la SEP en 1985, con un tiraje de 30 mil ejemplares agotado en tres años, presenta las siguientes enmiendas: corrigen la fecha de nacimiento y conservan los resultados de una suma imposible: "Murió a los 33 años...", ¿cómo ajustar las cuentas si esto ocurrió en 1970?; mientras en la cuarta de forros insisten en 1937 y añaden: "murió joven --como lo hacen los elegidos de los dioses"; finalmente, suprimen la nota de la última página. Menos explicables resultan semejantes descuidos en dos obras de divulgación, la Enciclopedia de México (1987) y el Diccionario bio-bibliográfico de escritores contemporáneos de México (1988); ambas reinciden en la fecha errónea de nacimiento y, la primera, en adjudicarle un libro inexistente, "Corona de hierro".⁷ Otros casos crónicos que conservan la fecha equivocada: Omnibus de poesía mexicana y Poesía en movimiento.

Más allá de la búsqueda puntillosa, las consecuencias de esta excesiva confianza en una obra aún por estudiar se localizan en esa molición crítica que ha fijado la poesía de José Carlos en determinados estereotipos: influencias mencionadas de tal forma

⁷ "La corona de hierro", poema de Relación de los hechos, fue el título inicial de este libro; ya en prensa, Bacerra lo cambió.

que parecen abarcar toda su obra (Pellicer, Neruda, Paz, Claudel, Perse y Lezama, en este orden y casi siempre las mismas); frecuentes alusiones a recursos que no pertenecen sino a una de sus etapas; señalamiento del versículo como recurso único o predominante; identificación temática general que sólo corresponde a Relación de los hechos. No ha corrido con mejor suerte José Carlos cuando se hace referencia a su nexos generacionales: con cuánta imprecisión se le consideró el mejor de su generación (Elva Macías y José Emilio Pacheco); uno de "los poetas de la crisis" (José Joaquín Blanco); de "la no llamada generación de los sesentas" (Herrmann Bellinghausen), etcétera.⁸ Después de una década, la crítica a la obra de Becerra no avanzó, así se propongan la exaltación lírica o el ensayo como homenajes a los diez años de su muerte. La primera, a cargo de José Emilio Pacheco: "Que otros lo estudien y examinen ahora/ que él ya es tan sólo sus palabras";⁹ el segundo, en la improvisación de Roberto Vallarino: "Como en el caso de Novalis, el de José Carlos Becerra, muerto a la edad de 33 años en un accidente automovilístico [...]", llevada al extremo de señalar como antecedente de Oscura

⁸ Por su complejidad, la ubicación generacional de Becerra se reserva para el siguiente capítulo.

⁹ José Emilio Pacheco, "En los diez años de su muerte. Prosa en recuerdo de José Carlos Becerra", en Proceso, mayo 19, 1980, p. 51. Es evidente que Pacheco ha disminuido la exaltación hiperbólica: "Siempre (hay testigos)/ dije a tus espaldas/ que eras (que eres)/ el grande entre nosotros; el Poeta/ el poeta ante el cual somos los demás/ aprendices de un arte innenseñable", "Conversación interrumpida", en La Cultura en México, junio 17, 1970, p. V.

palabra "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines".¹⁰

¿Prólogo es destino? Al escribir "Los dedos en la llama", Octavio Paz fija la ruta para el tránsito de otra vertiente crítica sobre El otoño, aquélla que exalta las cualidades de Relación de los hechos y de ciertos poemas de La Venta para desconocer --desde la perspectiva de la tradición de la ruptura-- Oscura palabra y despreciar, sin mayores argumentos, la vacilante búsqueda final de Becerra. (En este sentido los epígonos de "Los dedos en la llama" han sido menos generosos que Paz: "La experiencia no fue del todo negativa. A pesar de que el resultado fue muchas veces incierto, en algunos momentos aparece un nuevo Becerra".¹¹) Monedas de cambio gastadas por la frecuencia del lugar común, estas acotaciones han disminuido su valor al confiarse los usufructuarios en el respaldo de la firma de casa.

Entre la exaltación mítica y el desconcierto de una crítica que no ha sabido dónde colocar la obra poética de Becerra, con dificultad se alcanza una explicación del surgimiento, desarrollo y ubicación de un poeta que sorprendió al público de su tiempo, más por la reserva con que mostró sus primeros poemas que por la "seguridad pasmosa", tan alabada en el prólogo de Poesía en movimiento. (Según información de los editores, Becerra escribe sus primeros textos entre los dieciséis/dieciocho años y empieza a publicar a los veintiséis) Antes de que se intente situar a José

¹⁰ Roberto Vallarino, "José Carlos Becerra y la obra inconclusa", en Unomásuno, mayo 21, 1980, p. 16. Respecto a la "influencia de Sabines", Vid. Infra., capítulo siguiente, nota 39.

¹¹ Octavio Paz, "Los dedos en la llama", en El otoño, pp. 16-17.

Carlos Becerra en el contexto de la poesía mexicana de las tres últimas décadas, conviene revisar con mayor detenimiento el desarrollo que ha seguido la crítica de El otoño.

2. La crítica propone lo que la muerte ha dispuesto

La crítica a la obra de Becerra se ha configurado a partir de tres fechas fundamentales: 1967: Gracias al notable reconocimiento conseguido por Relación de los hechos; 1970: En el montaje del proceso mítico y su cauda de elogios fúnebres; 1973: A través de la respuesta que obtuvo la publicación de El otoño. No tan al margen de la secuencia trianual, que de manera azarosa la muerte del poeta estableció en su valoración, ésta se acentúa cuantitativamente en la segunda fecha, mientras que el distanciamiento de la última permitirá algunas de las mejores reflexiones sobre la poesía de José Carlos. Salvo por otra circunstancia cronológica, los primeros diez años de su muerte, después de 1975 el interés por El otoño ha descendido en el periodismo literario. De manera más clara no puede revelarse el carácter accidental entre la obra poética de Becerra y la crítica, sobre todo si se considera la inexistencia de ensayos; en este sentido, ¿es posible hablar de estudios bibliográficos cuando se hace referencia a "Los dedos en la llama" y a presentaciones antológicas? Y sin embargo, la poesía de Becerra es leída, se comenta en talleres literarios --tal vez menos en los últimos años--, se insiste en la importan-

cia capital de El otoño.¹² ¿Es suficiente lo anterior para explicar el lugar de esta obra en la poesía mexicana del siglo XX? Busquemos la respuesta en algunos momentos destacados de su conformación crítica.

a) "Poesía en movimiento", Octavio Paz, 1966

Al escribir el prólogo de Poesía en movimiento, Octavio Paz señalaba que "el fuego templado" en la poesía de Becerra corría el riesgo de "enfriarse".¹³ Tal vez la expresión que mejor aclare el sentido de este juicio sea la siguiente: "Una condensación que linda ya con la ceniza". Algunos meses después escribirá al joven poeta desde la ciudad de Delhi. Por el contenido de la carta, nos percatamos cómo al prologuista se le escapó la palabra "condensación"; entonces corrige o "amplía" sus comentarios iniciales: "No, su peligro no es la excesiva concentración. Más bien sería la extensión y, a veces, cierta vaguedad".¹⁴ Pero mejor vayamos a la historia de Poesía en movimiento o las trampas de la tradición de la ruptura:

El prólogo de este libro se encuentra dividido en tres partes y una coda. En ellas se cumple un propósito claramente

¹² Herman Bellinghausen, "La sombra en el espejo. Poesía mexicana reciente. 1968-1984", en Nexos, septiembre de 1984, p. 32.

¹³ Octavio Paz, "Poesía en movimiento", prólogo a Poesía en movimiento (México 1915-1966), pp. 3-34. Las sucesivas referencias al texto y a la antología provienen de esta fuente.

¹⁴ Octavio Paz, Carta a José Carlos Becerra, en El otoño, p. 299.

expresado: advertir el cómo y el porqué de la antología; introducir un concepto que haría fortuna --tradición de la ruptura-- a través de un "Repaso" a los considerados cronológicamente poetas no jóvenes (la frontera se estableció más allá de 1927, de Tomás Segovia a José Juan Tablada); incorporar al Olimpo mexicano una serie de nombres, entre éstos el de Becerra. "Fue el primer reconocimiento público de su obra, algo así como la declaración de su mayoría de edad poética".¹⁵ Antes de proseguir, tal vez sea conveniente recordar cómo se repartieron los créditos de este libro que, en opinión de sus autores, "no es ni quiere ser una antología": Octavio Paz (escritura del prólogo), Alí Chumacero y José Emilio Pacheco (redactores de las notas que presentan a los poetas) y Homero Aridjis. Los cuatro se declaran responsables del "criterio básico del libro" y de la selección.

Una distancia de más de veinte años permite no sólo refrendar lo que un crítico declaró en su momento: "[...] el castillo de pirotecnia china y suertes deslumbrantes de un prólogo tan hermoso como discutible [...]",¹⁶ sino añadir que su última parte es una explicación a lo divino de la otrora poesía joven de México. El instrumento es el Libro de las mutaciones y el resultado,

¹⁵ Paz olvida que precisamente Becerra se dio a conocer con un reconocimiento público al ser incluido en el Anuario de la poesía mexicana 1961 y que al recibir su espaldarazo había publicado ya en algunas de las revistas literarias más importantes de los sesenta: Cuadernos del Viento (1963-64), Revista Mexicana de Literatura (1964-65) y Revista de Bellas Artes (1965); además en algunos suplementos culturales. La cita proviene de "Los dedos en la llama", p. 13.

¹⁶ Gabriel Zaid, "Recuento de un año antológico", en Leer poesía, p. 61.

un "Juego" --así se denomina a todo el apartado: "No es una revelación y sus reglas no son menos arbitrarias e hipotéticas que las de la crítica moderna, sea marxista o estructuralista, estilística o fenomenológica". Hoy parece más un producto de la mitificación orientalista que invadió al mundo occidental en la década de los sesenta. A veces la personalidad de los habitantes en este ambiente llega a distinguirse, pero no sabemos bien a bien qué hacen en medio de aquel tinglado:

La unión de Trueno y Lago produce un nuevo signo. Es un signo de nupcias (La desposada) y su imagen es el Trueno sobre el Lago. La superficie líquida se mueve y el Trueno encuentra su centro. La conjunción de Agua y Fuego produce el signo Después del cumplimiento, es decir: después de haber concluido aquello que nos proponíamos.

Estos signos y sus imágenes se reparten como estampitas entre los catorce asistentes al catecismo zen. Luego se les coloca en tres capillas y ahí por parejas: Montes de Oca y Pacheco, Zaid y Aridjis en la primera; Bañuelos y Oliva, Zepeda y Labastida en la siguiente; Isabel Fraire y Becerra, Sergio Mondragón y Jaime Augusto Shelley en la tercera. Dos casos (incómodos) rompen el equilibrio: Francisco Cervantes y Thelma Nava. Ellos, explica Paz, dejan abierta la posibilidad de "continuar el juego interminable de los signos en movimiento". De esta manera conocemos al iniciador de la "nueva poesía": Montes de Oca, a "Su contrario --dentro de esta conjetura-- es aquello que contempla, recibe, reflexiona: el Lago", es decir, José Emilio Pacheco. Entre otras revelaciones: Becerra y sus acompañantes tal vez cumplan "la promesa que

nos hacen tantos jóvenes". Por otra parte, el tiempo ha confirmado la agudeza de algunos comentarios: "Como la de Montes de Oca, la poesía de Bañuelos es poderosa pero su peligro no es la dispersión sino el ruido: la retórica de la fuerza". Creemos, sin embargo, que el regateo entre una frase acertada de más o de menos no plantea del todo nuestra inconformidad ante las ideas y juicios generales que sustentan este prólogo. A continuación se exponen algunas observaciones en torno al carácter de nuestras dudas.

Si llevados por la seducción del lenguaje del prólogo aceptáramos que "Este libro no es una antología sino un experimento" o bien que las opiniones de su autor "no pertenecen a la crítica literaria" podríamos leer la nota inicial sin el menor sobresalto, pero cuando nos enfrentamos al autoritarismo de sus juicios (por lo demás asumido por el autor sin el menor empacho: "Al comenzar estas páginas me prometí hablar de todos y cada uno de los poetas que figuran en Poesía en movimiento, no con objetividad sino conforme a mis ideas, preferencias, prejuicios y caprichos") no podemos sino darle de patadas al pedestal desde el que contempla el panorama de la poesía mexicana. Su visión de Jorge Cuesta: "La influencia de su pensamiento fue muy profunda en los poetas de su generación y aun en la mía, pero su poesía no está en sus poemas sino en la obra de aquellos que tuvimos la suerte de escucharlo." De manera que le niega un valor per se a la poesía de Cuesta y, como otras veces ha ocurrido, se autode-signa primer motor de la tradición de la ruptura.

Leer el material reunido a partir del poeta más joven entre los antologados (Homero Aridjis) nos hace participes del experimento que los autores desean establecer: "nosotros pretendemos alterar la visión acostumbrada: ver en el presente un comienzo, en el pasado un fin", ¿por qué entonces no se actuó en consecuencia al emprender el recorrido de la poesía mexicana del siglo XX?, ¿por qué los comentarios parten de Tablada y se dirigen, linealmente, hacia los poetas jóvenes? Si en realidad se trataba de ser novedosos, hubiera resultado de interés conocer cómo aquéllos "iluminaban" en ese momento la poesía de Villaurrutia o de López Velarde. En el caso de Becerra, podrían resolverse un buen número de contactos entre su obra y la de Pellicer o Rosario Castellanos.

En última instancia, nos enfrentamos a una serie de ideas abandonadas al buen juicio del lector: "Montes de Oca y Aridjis encarnan la audacia y el movimiento y son, hasta ahora, los que han escrito los poemas más originales de la nueva generación." Cualquiera agradecería que se nos informara de qué manera estos poetas asumen las características que se les atribuyen. Es imposible fijar una posición como lector o simplemente dialogar ante el nepotismo de las frases sentenciosas. De la misma cita desprendemos otra duda: ¿a qué se alude en este contexto al hablar de la nueva generación? La muestra abarca un conjunto de poetas nacidos entre la década de 1931 (Thelma Nava) y 1940 (Homero Aridjis). ¿Es posible que se haya utilizado uno de los criterios metodológicos más cuestionados, el de la clasificación por déca-

das? Ignoramos también si el mismo punto de vista fue empleado cuando se hace referencia a "las distintas generaciones aquí representadas". Aún más: por qué los antologadores se vieron precisados a incluir en una selección de catorce poetas jóvenes a los cinco integrantes de La espiga amotinada. El porcentaje de 36% que este grupo aportó al total de autores en la primera parte del libro eliminó la posibilidad de presentar a Luis Rius, entre otros poetas con mejores cartas que Zepeda y Labastida.¹⁷

Si retomamos nuestra preocupación inicial respecto al lugar que ocupa Becerra en el panorama de la poesía mexicana del siglo XX, poco nos queda entre las manos: tal vez la nota de presentación a sus poemas sea de mayor utilidad, aunque en definitiva no aporta sino una pista para comprender uno de los tantos cambios en su obra: "Becerra trabaja una poesía que empieza a deslizarse hacia temas adonde llegan, como ecos nostálgicos, las sensaciones más diferenciadas, las llamas de deseos que aún perduran en su conciencia."

b) "Relación de los hechos", Gabriel Zaid, 1967

La imagen que se tuvo de Becerra hasta que no se publicó El otoño fue, sobre todo, la de Relación de los hechos, pese a que entre 1967 y 1973 aparecieron en diversas publicaciones periódicas

¹⁷ Antes de 1966, Luis Rius había publicado Canciones de vela (1951), Canciones de ausencia y Canciones de amor y sombra (1965); Eduardo Lizalde, La mala hora (1956) y Cada cosa es Babel (1960); Hugo Gutiérrez Vega, Buscado amor (1965).

poemas representativos de sus constantes transformaciones; sin embargo, la encarnación del mito romántico que habría de culminar con la violenta muerte de José Carlos, se inició con algunos poemas de Relación de los hechos que celebran a la mujer o con la nostálgica pérdida del paraíso tropical ("esbozada primero como pelliceriano arrebató sentimental").¹⁸ No es difícil que ciertas declaraciones de José Carlos también hayan contribuido a la fijeza del estereotipo: "En mi poesía creo que la visión amorosa siempre es la misma. Hay una nostalgia del instante perdido, aunque el amor siga su curso."¹⁹ Lo anterior es cierto en las dos primeras partes de Relación de los hechos, pero esquemático para el conjunto del libro, en cuya tercera sección encontramos:

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. (p.108)²⁰

¹⁸ José Joaquín Blanco, Crónica de la poesía mexicana, p. 246.

¹⁹ Entrevista con Federico Campbell (1967), reproducida en El otoño, p. 288.

²⁰ En las frecuentes referencias a la obra poética de Becerra, se citan de inmediato, entre paréntesis, las páginas correspondientes de El otoño.

Tal vez la forma más sencilla de ubicarnos en el contexto de este entusiasmo inicial, sea a través del artículo-reseña de Gabriel Zaid: "Relación de los hechos de José Carlos Becerra es un libro importante de un verdadero poeta. Es un primer libro, y sin embargo un libro que apunta hacia una madurez mayor."²¹ Nos interesa destacar las que, a juicio de este crítico, constituyen ciertas cualidades del poeta: "los grandes espacios metafóricos", "las frases largas, melancólicas y que llenan la boca"; advierte también que estos rasgos constituyen "un peligro constante" y, a la vez, "la fuente de su fuerza". De haber utilizado sólo la primera parte de la cita, la que mejor llena la boca, hubiéramos caído en el mismo juego de lo que sólo se ha señalado a medias: la evolución de una obra que no se detuvo en este libro y la de un autor que siempre arriesgó nuevos caminos.

c) "La joven literatura mexicana", Juan Vicente Melo, 1969

En este panorama de la literatura de los sesenta, Juan Vicente Melo identificó algunas de las influencias decisivas en la poesía de Becerra: CLaudel, Saint-John Perse y Pellicer, aun cuando no haya explicado en qué consisten o cómo se cumplen.²² Con el tiempo se añadieron dos nombres a la lista inicial: Lezama Lima y Paz. Como veremos posteriormente, con frecuencia se olvida una

²¹ Gabriel Zaid, "Relación de los hechos", en Op. cit., p. 71.

²² cfr. Juan Vicente Melo, "La joven literatura mexicana", en La Palabra y el Hombre, revista de la Universidad Veracruzana, nueva época, enero-junio de 1985, pp. 135-142. Esta conferencia fue dictada en 1969.

presencia decisiva en los primeros libros de Becerra: el Neruda de Residencia en la tierra, presente a lo largo de Los muelles, Oscura palabra y parte de Relación de los hechos. Asimismo, aún no se han trazado las líneas que puedan llevarnos de la poética de Medio Siglo (Tomás Segovia, Rosario Castellanos, etcétera) a la de José Carlos Becerra y sus compañeros de generación.

d] "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" (1976)
y Poesía mexicana II, 1915-1979, Carlos Monsiváis

El orden cronológico debería conducirnos primero al análisis del ensayo "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" y después a la introducción de la antología Poesía mexicana II, 1915-1979; en este caso se comentan al mismo tiempo: el primero como referente contextual en el que se inscribe uno de los "procesos culturales" --el de la poesía-- tratado con mayor detenimiento en la introducción. Se ha decidido esta imbricación en tanto que ambos textos se complementan en la medida de sus diferentes intenciones. Digamos de entrada que los adjetivos dedicados a la obra de Becerra --"brillante", "excelente"-- son más que generosos, porque si en el ensayo el uso de estos epítetos se inserta al conjunto de la poesía que en esos momentos se escribía en México: "El tránsito de la reverencia a la ironía, del estremecimiento a la malicia va produciéndose en poetas como [...]";²³ en la antología la concepción poética de José Carlos deviene en

²³ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, vol. 2, p. 1505.

"[...] ejemplo de esta progresiva radicalización (múltiple) en la concepción poética [...]"²⁴ que los acontecimientos de 1968 provocaron en la actividad literaria del país. En efecto, la poesía escrita por Becerra alrededor de esta fecha evidencia una desacralización acelerada del poema, el prosaísmo la invade con una serie de elementos tomados de la cultura popular y de los medios masivos de comunicación (graffittis, frases comerciales); en síntesis: un acercamiento (¿un adelanto?) a la ironía de Huerta en los poemínimos y un distanciamiento completo con el Becerra que abrevó en las fuentes de El arco y la lira:

oportunidades en el Paraíso
pasta de dientes

salsa de fuego

pañitos húmedos

[...]

repeticiones de un sueño expresado

de muy distintas maneras

sus profetas predilectos lo esperan

en nuestra agencia de viajes

vestuarios según la estación

aderezos o esculturas

de barro cocido

oportunidades en el Paraíso

cuando haya oscurecido distínganse

por los sorbos de escalofrío

Western lo lleva adonde está la diversión

Vietnam o cualquier suburbio negro

de Chicago a Los Angeles

oportunidades en el Paraíso

esté pendiente

no se las pierda (p. 230)

²⁴ Carlos Monsiváis, introducción a Poesía mexicana II 1915-1979, p. XLVIII.

Aun más, Monsiviáis traza el camino que va de las primeras influencias (Pellicer y Saint-John Perse) a las últimas (Lezama Lima), del lirismo inicial a la duda y el sarcasmo que acabamos de ejemplificar:

acepta las influencias de la mitología pop, incluye las nociones de la crisis y el desarraigo (ya no nacional, sino de clase o de perspectiva histórica), atraviesa por el prosaísmo... y finalmente (en los poemas que ya no llegó a revisar para su publicación), centra parabólicamente un reencuentro del mundo a través (de nuevo) del escepticismo y la inacabable tensión amorosa.²⁵

A grandes rasgos no exentos de precisión el crítico ofrece en la introducción las líneas que insertan la poesía de Becerra en algunos de los contextos de los años sesenta:

Desaparecen o se sumergen en la última autoparodia los imitadores de Neruda (con sus disfrazadas y melifluas armonías que azucaran la fuerza poética y política del autor de Residencia en la tierra y Canto general) [...] Al lado del peso clásico de Pound, T. S. Eliot o Saint-John Perse, el descubrimiento de Sabines y Efraín Huerta, y, de manera preeminente, la personalidad de Octavio Paz quien indica caminos, decide revaloraciones, encarna la experimentación.

Los sucesores del realismo socialista, al ver en la poesía el ariete que derrumbará al imperialismo, sólo magnifican y deforman la consigna de Huidobro ("No cantes el [sic.] pueblo, poeta, hazlo llegar al poder") no sin una agitada inmersión en un machismo estereofónico.

Por diversos lados se empieza a dudar sarcásticamente de la "religión de la poesía".

25 Ibid.

Se intensifica en esta década la lectura de la poesía francesa, en especial Mallarmé y Lautremont [...]. Quizás por la influencia de Paz, movimientos de simplificación literaria como la antipoesía de Nicanor Parra no brotan en México con el furor mostrado en otros países latinoamericanos.

¿Obsesiones teóricas perceptibles? El lenguaje, la lucha con las palabras, la historicidad del poema, el acto de libertad lingüística que a un tiempo anuncia y realiza esa libertad.

Las proposiciones son concretas: que en la poesía aparezca la vida cotidiana, que se gane en cercanía lo que se pierde en elegancia clásica, que irrumpa (moles-to y divertido y vulgar y efímero) lo cotidiano.²⁶

Veamos ahora de qué manera Monsiváis presenta el estudio de la poesía mexicana del siglo XX en el ensayo, y hasta dónde es posible extraer conclusiones válidas para conocer el lugar que ocupa en aquél la poesía de Becerra. En alguna entrevista el autor de "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" reconoció ejercer la retórica de la humildad con toda deliberación. Cuando leemos las "Notas introductorias" del ensayo, suponemos que su autor no juega a nada, sino que demarca sus propósitos ("concretar un panorama, no exhaustivo sino significativo") ante materia tan vasta, la cultura mexicana en el siglo XX. Literatura y poesía reciben igual tratamiento que los otros "procesos de la alta cultura": una descripción de sus "grupos y personalidades consagradas". ¿Será necesario añadir --aun con el riesgo de caer en el garlito de su retórica-- que el resultado no es una mera

²⁶ Ibid., pp. XLIV-XLVI.

descripción? Lo que Monsiváis nos entrega --a manera de atmósferas culturales (re)creadas-- son periodos ("La cultura de los años recientes"); tendencias artísticas y/o literarias ("El realismo social, las polémicas sobre ideología, arte y compromiso"); fechas, personajes y movimientos históricos ("1921, Vasconcelos y el nacionalismo cultural") y dentro de estos y otros procesos culturales: autores, grupos, generaciones, etcétera. Aclaración innecesaria: los paréntesis ejemplifican de manera abundante y sólo intentan destacar alguna de las categorías presentadas por el autor, la que nos interesa, la de la poesía, recibe una exposición caótica a lo largo del ensayo --el adjetivo posee carácter descriptivo, es decir, el autor no presenta (recordémoslo) sino a "grupos y personalidades destacadas". Ante nuestro propósito, las limitaciones saltan a la vista: cómo reconocer la filiación literaria de un poeta dentro del inciso, "La cultura de los años recientes", que por igual aborda hechos políticos e ideología, autores movimientos plásticos, narrativos, poéticos, etcétera, todo esto en dos décadas: de 1950 a los hechos y las consecuencias que 1968 trajo consigo.

e] Crónica de la poesía mexicana, José Joaquín Blanco, 1977

Con una reflexión que se cierra en sí misma al final del último capítulo de este libro, "El espacio poético de los setentas: del 'Paraiso profanado' a las 'Pinches piedras'", José Joaquín Blanco inicia su escritura con el apartado "Hoy, 24 de abril de 1976" y

concluye con la "Nueva poesía de los jóvenes en México".²⁷ La figura es perfecta: la cabeza de la serpiente abre las fauces para devorar el cuerpo que le dio vida --la poesía de Paz y Huerta, la actividad poética de las dos décadas siguientes. De igual forma, el comentario en contrapunto destacará las características primordiales del momento y el espacio poéticos en que se ubica el ensayista: durante los años cincuenta --nos dice José Joaquín-- hubo dos tendencias en la poesía mexicana: una "rigurosamente cultista": García Terrés, Segovia, Bonifaz Nuño, Deniz, Chumacero; la otra, "sentimental, anticultista, populachera y coloquial": Jaime Sabines y Rosario Castellanos, ambas permanecieron en los sesenta, con el predominio de la primera y "estallaron" en los setenta.

Becerra, al igual que Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, es considerado por el crítico entre los poetas importantes surgidos en los sesenta. En opinión de Blanco, si algo los caracteriza es el aprovechamiento y la ruptura de la poética de Medio Siglo: "José Carlos Becerra aprehende la tradición entre 1961-1967 hasta llegar a Relación de los hechos, y a partir de entonces la descoyunta en una serie de poemas recopilados en El otoño recorre las islas". A fin de no extender las citas, no incluiremos el comentario respectivo a cada uno de estos "poetas de la crisis"; en cambio, se recoge el siguiente

²⁷ José Joaquín Blanco, "El espacio poético de los setentas: del 'Paraiso profanado' a las 'Pinches piedras'", en Op. cit., pp. 211-270. El antecedente directo (casi textual) de lo que sostiene Blanco en la Crónica sobre Becerra, apareció en "Como un árbol ganado por el viento", citado en nota 2.

rasgo colectivo: "La generación de los sesentas, formada por artistas y escritores nacidos en (o cerca de) los treinta, contó con un maestro seguido y venerado con docilidad entusiasta y absoluta: Octavio Paz". Es lamentable la falta de precisión, en primer término porque encontramos el concepto generación aplicado caóticamente a quienes se dieron a conocer a lo largo de la década mencionada, pero nuestro desconcierto aumenta cuando leemos la aclaración del paréntesis respecto al criterio "nacidos en (o cerca de) los treinta": de actuar en consecuencia, estiraríamos la liga hasta donde nos conviniera para incluir o no a cualquier escritor (con tal manga ancha, Blanco nos proporciona una extensa lista de los poetas nacidos a partir de 1929 --Eduardo Lizalde y Víctor Sandoval-- hasta 1946 con Evodio Escalante). En cambio, es evidente la referencia a la figura tutelar de Paz: el alejamiento de su órbita no se da en José Carlos sino después de Relación de los hechos. Por el momento apuntamos dos ejes temáticos de El arco y la lira, sobre los que Becerra trabajó en su primer libro:

El acto de escribir como revelación y conocimiento:

Y yo extendiendo palabras sobre mis propias yerbas,
 yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando poco a
 [poco historia,
 sonidos arrancados a ellas mismas como confesiones brutales.
 (p.80)

Desafiar a las palabras ("chillen, putas"):

palabras palabras, palabras,
 yo las reúno al azar las disperso,
 las tengo un rato en las manos como objetos tortuosos o
 puros, (p. 58)

Representar el diálogo entre el tiempo y el instante:

Por la torre de la iglesia
 pasa el sol y se muerde los labios, ¿o soy yo quien me los
 [muerdo?
 ¿O son el sol y la iglesia los que muerden mis labios?
 ¿O es el deseo de sol y de iglesia lo que muerde mis la-
 bios? (p.80)

Las cartas escritas por José Carlos a Paz confirman la admiración por el Maestro: "Guardo cuatro cartas tuyas. Las cuatro efusivas, desbordantes [...]".²⁸ Por último, otro de los rasgos generacionales señalados por Blanco se localiza en la influencia de los Contemporáneos; sobre todo antes de que los "poetas de la crisis" abandonen la tradición de la poesía "cultista". La presencia de Pellicer en los dos primeros libros de Becerra confirma lo apuntado en la Crónica.

Al inicio de este repaso a la configuración crítica sobre El otoño, se formuló una pregunta con la intención de subrayar la ambivalencia con la que se ha juzgado la obra poética de Becerra: exaltación y descuido, hasta donde los términos de este binomio equívoco significan improvisación, a juzgar por lo ya descrito. No dudamos que otros textos puedan oponerse a esta hipótesis; pero el propósito fue destacar las referencias ancilares de dicha crítica, a partir de tres fechas fundamentales: 1967, 1970 y 1973. Para nuestra incomodidad, desafortunadamente no podemos argumentar que las opiniones anteriores no pertenezcan a la

²⁸ Octavio Paz, "Los dedos en la llama", en Op. cit., p. 14.

crítica literaria, como propuso Octavio Paz respecto al prólogo de Poesía en movimiento. ¿Qué respuesta pública a una obra de arte no lo es? La que proponemos avanza con cautela hacia su objetivo fundamental en la Parte segunda: el análisis de las estructuras lingüísticas de El otoño; por suerte, no con tanta ortodoxia como pueda temerse, sino permitiendo que entren aquí y allá la configuración del mito y el repaso a la crítica, así como la consecuencia básica de lo anterior: la ubicación de José Carlos Becerra en el contexto de nuestra reciente tradición poética, que en el capítulo siguiente se intenta.

II. Un poeta entre dos generaciones

1. El método y la apuesta

Uno se queda con la sensación de tener el mismo libro entre las manos cuando inicia la lectura de diferentes estudios sobre poesía mexicana; uno cierra el volumen por un momento para mirar su portada: Blanco-Monsiváis-Paz-etcétera; entonces uno empieza a saborear la misma obsesión de los autores: "¿A qué se alude al hablar de poesía mexicana?".¹ Si esta duda, llevada al terreno de lo que ampulosamente se ha llamado Cultura o Literatura Nacional, ocupó tanto de nuestro tiempo; o si en la teoría y en la práctica hemos escrito a ultranza de una definición posible y/o probable, como consecuencia no siempre se ha logrado interrelacionar con precisión a nuestros autores y sus obras. De ahí que entre las manos nos queden las piezas de un modelo para armar, cuando tratamos de ver con cierta nitidez. En el mejor de los casos, se tiene la impresión de haber presenciado una cinta en cámara rápida.

No se afirma que los autores mencionados inicialmente, entre otros, dejen de proporcionar un conocimiento sensible y acertado de algunos de los contextos en que se desenvuelven nuestros poemas. El problema radica, insistimos, en la falta de estudios que proporcionen una "visión más orgánica" de la literatura mexicana del siglo XX. Como justificación de esta carencia, en ocasiones

¹ Carlos Monsiváis, Poesía mexicana II, 1915-1979, p. XV.

se argumenta: "Todo lo más que puede hacerse es proponer tentativamente cuadros aproximados de generaciones y tendencias y acopiar materiales para que en el futuro, quienes dispongan de suficiente perspectiva sobre nuestro tiempo, puedan realizar su historia literaria".² Nosotros creemos que, además de estas útiles tareas aún escasamente realizadas, la crítica también debe apostar por la obra de aquellos autores que despierten el interés de sus contemporáneos; así contribuirá a extender el diálogo entre los hombres y la literatura de su tiempo.

Los siguientes incisos pretenden trazar algunas coordenadas alrededor de la persona y la obra de José Carlos Becerra con el propósito de encontrarles explicación en el contexto de la poesía mexicana del siglo XX. De entrada conocemos las limitaciones y los riesgos; sin embargo, es de mayor peligro la molición crítica y el regodeo en el lugar común. Esperamos que este capítulo también contribuya a la extensión del diálogo entre los lectores y la poesía de Becerra.

Cómo no hablar de riesgos ante la necesidad de utilizar un principio ordenador que delimite el territorio de un autor y una obra. Desde esta perspectiva, la periodicidad es un mirador donde podemos contemplar los caminos que fatalmente deben recorrerse. Tal vez por una doble necesidad: la que en primera instancia aconseja el rigor crítico, el deseo de parecer sistemáticos y coherentes; o aquella otra que nos vincula personalmente con un objeto de estudio. Al complementarse, ambos principios

² José Luis Martínez, La expresión nacional, p. 438.

justifican el "deletreo del infinito". Quizá no esté de más recordar que el presente ensayo fluctúa entre las dos vertientes: ¿es la obra poética de José Carlos Becerra su objeto o esta investigación representa un pretexto personal de lectura y de búsqueda en la poesía mexicana de las últimas décadas?

Además de la confesión anterior, este capítulo intenta algunas respuestas ante la improvisación y el desconcierto de una crítica que no ha sabido dónde ubicar a José Carlos Becerra. Recordemos con cuánta imprecisión se ha dicho que fue el mejor de su generación (José Emilio Pacheco); uno de "los poetas de la crisis" (José Joaquín Blanco); integrante de "una nueva generación" (Octavio Paz, 1966 y José Luis Martínez, 1968); de "la no llamada 'generación de los sesentas'" (Herrmann Bellinghausen) y un "escritor excelente" de esta década (Carlos Monsiváis y Ramón Xirau). Pero si buscamos coincidencias, tampoco se encontrarán entre algunos poetas con los que Becerra convivió; pongamos por caso Elva Macías y Alejandro Aura, con quienes frecuentó en 1963 el taller de la revista Mester. Elva declaró hace un par de años (cito de memoria) que habían muerto dos poetas de su generación, Raúl Garduño y José Carlos Becerra; mientras que Alejandro Aura, compañero de Garduño, Becerra y Leopoldo Ayala en el volumen Poesía joven de México, no ha reconocido explícitamente ningún nexo generacional con José Carlos: "Entonces conocí a los escritores de mi generación: René Avilés Fabila, Elsa Cross, Andrés González Pagés, y otros, que formábamos un taller muy

grande [...].³ Nueva vacilación: atentos a la ortodoxia generacional, podríamos concluir: "Se pertenece a una generación si se convive con ella"; propuesta de Enrique Krauze que recuerda las relaciones de Becerra con otra promoción de poetas: aquélla que durante los cincuenta se integró a las revistas literarias de Medio Siglo.⁴ José Emilio Pacheco evoca con notable emoción:

Cuando a los 24 ó 25 ya éramos
o sólidos fracasos o promesas dudosas
apareció Becerra con esa voz
inconfundible de los grandes poetas:
[...]
Tardes y noches
hablando de poesía en Insurgentes
o con Zaid e Isabel Fraire.
Me hizo leer con devoción a Lezama
que yo encontraba incomprensible
(guardo aquel libro con sus marcas).
[...]
Palabra por palabra nos leímos Zozobra,
Muerte sin fin.
Supimos de memoria a Pellicer y a Paz
(ni siquiera ahora
voy a negar la cruz de mi parroquia)⁵

³ Alejandro Aura, "Hay que guardarse de ese último momento", entrevista de Leonor Lara de la Fuente, en El Búho. La Cultura al Día, suplemento de Excélsior, febrero 15, 1987.

⁴ En la revista Medio Siglo, además de sus fundadores --Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Porfirio Muñoz Ledo, etc.-- participaron "otros estudiantes con vocación literaria": Marco Antonio Montes de Oca, Sergio Pitol, etc.; y "preparatorianos muy jóvenes": Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco. Cuando se funda la Revista Mexicana de Literatura, en 1955, éstos y otros escritores jóvenes consolidan su formación literaria. Vid. Carlos Fuentes, Tiempo mexicano, pp. 56 y 57.

⁵ José Emilio Pacheco, "En los diez años de su muerte. Prosa en recuerdo de José Carlos Becerra", en Proceso, mayo 19, 1980, p. 51.

La necesidad de revisar el desdibujado panorama de las relaciones entre la obra de Becerra y la poesía de su tiempo, supone el empleo del método generacional, no con el propósito de reducir la literatura mexicana del siglo XX al trazo de listas definitivas de escritores. Por el contrario, si el reordenamiento de los hechos puede en cualquier momento revelar rasgos o relaciones inesperados que la costumbre o la naturalidad ocultaban, y si algún posible descubrimiento nos acercara aún más a la obra de Becerra, entonces los tropiezos de este capítulo tal vez sean ignorados por el lector.

2. A propósito de "ese tan desgastado y sin embargo todavía válido término de generación literaria"

Cuando aparece una nueva generación, el público capta primero su modo de hablar. Por medio de esta propuesta, Pedro Salinas plantea con la mayor sencillez un fenómeno que, por encontrarnos inmersos en él, no apreciamos con nitidez: el de afirmar nuestro yo ante una sociedad cuyos mecanismos aglutinantes tienden a desdibujar grupos, tendencias innovadoras y personalidades. La falta de perspectiva puede conducir --en sentido contrario-- a la demostración del hecho que se niega. 1969: José Agustín, "¿qué opinas de tu generación?":

Odio el término generación (por favor, sesudos correctores: no pongan cursivas donde no quiero que vayan). Y lo odio porque: --do, es un término tan manoseado y sin sentido como sicodélico, a go-go y estabilidad del pueblo mexicano; re, puede incluir gente de la misma edad o que aparece públicamente por las mismas fechas;

mi, es una palabra aguda de cuatro sílabas y difícil de incluir en una canción popular; fa, es demagógica como muchas palabras muchisilábicas terminadas en ión. En realidad creo que para como anda nuestra lit todos los escritores que han existido pertenecen a la misma etapa (generación, pues): la del inicio. Y viéndola así, creo: la cosa marcha bien y llegaremos a una estupenda madurez en breve.⁶

A tal grado resulta evidente esta declaración de principios que no podemos sino añadirle el adjetivo "generacionales" y recordar cómo creció entre nosotros la lista de narradores que, a partir de los sesenta, respaldaron con el lenguaje de sus obras actitudes culturales semejantes a la de José Agustín, y cómo después de dos décadas ha cambiado la postura "antigeneracional" de este escritor: "Yo creo que a la generación de los años 40 se le debe considerar la generación del 68 [...] Porque en el 68 confluyeron los brotes de rebeldía política, pero también toda la inconformidad cultural, o sea, la represión al rock, la brecha generacional, etcétera".⁷

⁶ José Agustín, Narrativa joven de México, p. 221.

⁷ José Agustín, "La gente de los 40, llegó joven a 1968. Eramos jóvenes que buscamos una identidad propia", entrevista de Javier Molina, en La Jornada, diciembre 27, 1988, p. 22. Una posición semejante fue expresada por Agustín en Periodismo interpretativo. Entrevistas con ocho escritores mexicanos de Luis Javier Mier y Dolores Carbonell, quienes --luego de entrevistar a Gustavo Sainz, José Agustín, Juan Tovar, Ignacio Solares, René Avilés Fabila, Luis Carrión, Jorge Arturo Ojeda y Jorge Aguilar Mora-- nos entregan un claro perfil de las diversas actitudes generacionales de estos narradores: en un extremo se sitúan Gustavo Sainz y José Agustín, quienes "coinciden en señalar algunos de los factores que los identifican como generación"; en otro, los demás narradores, "empeñados, por una razón u otra, en negar la existencia del grupo". Vid., "Sobre la generación", pp. 163-188.

El lector no dejará de preguntarse por qué ha girado el enfoque de nuestro análisis hacia esta vertiente de la narrativa mexicana. Advertirá también un moroso rodeo para entrar no por la puerta sino tal vez por un cómodo resquicio de la teoría generacional, al tiempo que se tratará de probar cuán huidizo resulta el concepto de generación si no se le maneja con una buena dosis de escepticismo en el heterogéneo marco de la poesía mexicana contemporánea. No se trata de llegar a la meta de "[...] la cultura como carrera rítmica de estafetas y relevos".⁸

En desagravio de José Agustín, resulta fácil recordar que incurren en los mayores excesos quienes menos deberían cometerlos: autores de ensayos, manuales y antologías. Así, en el ámbito de la poesía mexicana contemporánea, gozamos de tantas generaciones como métodos o criterios de clasificación se hayan utilizado. Las antologías resultan muestrarios pródigos en contradicciones: existen generaciones pertenecientes a diversas décadas, según se consideren los años de nacimiento de los autores o las fechas en que den a conocer su obra. Un ejemplo de ambos criterios se registra en Poetas de una generación (1940-1949). La selección de Jorge González de León remite a la "generación" de poetas nacidos en la década señalada por el título; mientras que en el prólogo de Vicente Quirarte, los poetas reunidos se contraponen a la "generación que comienza a publicar en los setenta" pero no se informa en qué fecha nacieron éstos. ¿Podemos llevar esta relati-

⁸ Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México, volumen II, p. 1393.

vidad al extremo de añadir otra generación, la de los nacidos entre 1941-1950, etcétera?⁹ Como rasgo distintivo de los poetas reunidos por González de León, Quirarte sostiene un argumento que aumenta la confusión metodológica: "[...] comparten una preocupación: el poema es un todo autónomo que debe defenderse con sus propias armas. Puede argumentarse que el poema ha sido esto en todas las épocas, pero la distinción de este grupo radica en que el poema lo es todo".¹⁰ Asimismo se observa un titubeo al llamarlos "grupo o generación", aunque Quirarte aclara que sólo sea "por denominarlos conceptualmente". Tal parece que la coherencia metodológica, mínima cortesía para el lector, es virtud que pocos antólogos cultivan, y Sandro Cohen, al consignar una "generación perdida" en Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México, difícilmente la practica. La historia de estos tristes poetas y algún crítico desalmado es más o menos la siguiente: hubo una vez unos pobrecitos escritores (Agustín Monsreal y Javier Molina, entre otros nacidos de 1944 a 1946) que nunca fueron invitados al festín de prestigiadas antologías (pongamos por caso Poesía en movimiento para mayor crueldad), por esta razón alguien tuvo a bien reivindicarlos bajo el rubro de "generación perdida".¹¹ (No olvidemos que por tratarse de una obra pía se ignora quién

⁹ Hacia adelante se dio un segundo paso con Poetas de una generación (1950-1959), selección y prólogo de Evodio Escalante.

¹⁰ Vicente Quirarte, prólogo a Poetas de una generación (1940-1949), p. 7.

¹¹ Vid., Sandro Cohen, prólogo a Palabra nueva, dos décadas de poesía en México.

acuñó el término.) ¿Quieres que te lo cuente otra vez?...

La periodicidad que se ha establecido en nuestra poesía recuerda con frecuencia aquella afortunada metáfora que relaciona a cierto tipo de crítica literaria con el detective que echa mano de cualquier recurso a su alcance. En este sentido contamos con generaciones --o simplemente grupos-- de poetas que gravitan en torno a una revista (de la Revista Azul a la Revista Mexicana de Literatura, dice Octavio Paz); de un primer libro colectivo (La espiga amotinada); de una vivencia común a partir de cierta fecha clave en nuestra historia (el movimiento vasconcelista, 1968, etcétera). Sin lugar a dudas la ruta más clara es aquella dejada por las revistas, como se aprecia en el siguiente trazo de Octavio Paz:

En México la publicación de una revista ha sido el modo predilecto de aparición de las nuevas generaciones, de la Revista Azul a la Revista Mexicana de Literatura. Con frecuencia las revistas se identifican también con los movimientos literarios o con alguna de sus fases: el modernismo se inicia en la Revista Azul y en la Modernista se consume (y se consume); en Contemporáneos comienza un movimiento y una exploración que la generación siguiente continúa y reelabora en Taller y Tierra Nueva. Estos ejemplos muestran que las revistas literarias no sólo expresan las rupturas entre las generaciones sino que también son puentes entre ellas. En fin, en otras ocasiones las revistas no se identifican con esta o aquella tendencia literaria y agrupan a distintas generaciones: inspirados por preocupaciones de orden más general, los escritores se unen por encima de las barreras de la edad y de la estética.¹²

¹² Octavio Paz, "Quinta Vuelta", en Vuelta, noviembre de 1981, p. 4.

En otra parte de su exposición, Paz cita como ejemplo de esta actitud heterogénea El Hijo Pródigo, publicación en la que participaron dos generaciones: la de Contemporáneos y la de Taller y Tierra Nueva. Pero la relación entre generaciones poéticas y revistas parece difuminarse en nuestra literatura, cuando sobrepasamos la mitad del siglo XX: aún la llamada por Wigberto Jiménez Moreno generación de Medio Siglo --a partir de la revista del mismo nombre-- se expresó en América, y la Revista Mexicana de Literatura; en cambio las sucesivas promociones de poetas "[...] despertaron al secreto y la magia de las letras amparados en la generosidad de sus mayores [...]", dice José Emilio Pacheco al comentar su participación en Estaciones, dirigida por Elías Nandino.¹³ Durante los primeros años sesenta, la decisiva influencia de Juan José Arreola se expresará al frente del taller y la revista Mester: "Arreola nos dio un empujón extraordinario a todos nosotros", opina José Agustín;¹⁴ también con las primeras publicaciones: una de ellas apareció en 1965, Oscura palabra de

¹³ Cfr. José Emilio Pacheco, "Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX", en Hispania, volumen XLVIII, núm. 2, p. 217. Luis Antonio de Villena señala que la generación de José Emilio Pacheco, además de haber participado en Estaciones, fundó las revistas Correspondencias y Agora. En ninguna de ellas colaboró Becerra. Vid. "Una generación mexicana", en José Emilio Pacheco, pp. 12-16.

¹⁴ No deja de llamar nuestra atención que, inicialmente, varios de los participantes de Mester (José Agustín, René Avilés Fabila, Gerardo de la Torre, Alejandro Aura, Elsa Cross, Javier Molina) se hayan reunido en torno a Búsqueda, que también funcionó como taller. Cfr. "25 años de la edición de Búsqueda, una revista", nota y entrevistas de Javier Molina con los escritores antes citados, en La Jornada, diciembre 27, 1988, pp. 21-22.

José Carlos Becerra. Llegó 1968 y acabó algo más que una década en nuestra historia. Al iniciarse la siguiente, los escritores jóvenes reconocen que deben adoptar una "actitud crítica ante el 'Establishment'" (declaraciones de Becerra en 1969) y rechazan el patrocinio gubernamental a las artes. Nació una década bajo el signo de la dispersión: "Hoy --dijo Tomás Segovia en 1969-- apenas es exagerado decir que no sólo no hay generación. ni aun grupos, sino ni siquiera conversación".¹⁵ Podrá no haber revistas que las identifiquen, pero ¿siempre habrá generaciones?

Con la finalidad de no extender una serie de comentarios sobre las diversas hipótesis que explican el porqué de la falta de generaciones a partir de los años treinta (o sobre su problemática para identificarlas), apuntamos: Pese a sus detractores, el método generacional prueba su eficacia cuando es empleado para "personalizar a la cultura"; o en la construcción de "tipos ideales" (Enrique Krauze lo ha logrado de manera acertada en "Cuatro estaciones de la cultura mexicana"); o con "imaginación, discreción y un granito de escepticismo" (como lo hace Luis González en La ronda de las Generaciones); o bien, cuando no se lo sobrevalora "al extremo de resumir en él la dinámica que moviliza el curso de la historia" (en opinión de Adolfo Prieto, que lo aplica a las letras hispanoamericanas en "Conflictos de generaciones"); o cuando funciona con utilidad en periodos culturales excepcionalmente densos y, por el contrario, demuestra su

¹⁵ Tomás Segovia "Notas escépticas sobre generaciones poéticas", en Actitudes, p. 205.

fracaso en los "desérticos periodos de la dominación colonial" (así lo demuestra José Juan Arrom en su Esquema generacional de las letras hispanoamericanas).

Entre los anteriores, el ensayo de Krauze posee características que permiten un acercamiento general a la cultura mexicana del siglo XX: la congruencia de su periodicidad facilita el establecimiento de correspondencias y variantes generacionales de nuestra cultura con las de otros países latinoamericanos en los estudios de Adolfo Prieto y Juan José Arrom. Pese a las limitaciones inherentes de un trabajo que requiere mayor aliento --así lo reconoce su autor--, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" contiene información suficiente para arriesgar el perfil generacional de algunos grupos y personalidades en nuestro plural siglo XX. Con esta advertencia, el siguiente inciso destaca a grandes rasgos el sustrato metodológico, los objetivos y resultados del ensayo de Krauze; finalmente, la exposición insiste en contrastar las características de dos generaciones, la de Medio Siglo y la de 1968. Tal vez "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" no sea el passepourtout que abra todos los caminos, como esperaba Julius Petersen de todo estudio generacional, pero la utilidad de sus aportes se encuentra por encima de sus carencias. Un ejemplo antes de iniciar su exposición: el hecho de estudiar en su conjunto a las generaciones mexicanas del siglo XX, disminuye la frecuente imprecisión cronológica: "[...] La espiga amotinada es el eslabón indispensable para comprender la actitud de esa generación que nace a mediados de los años cuarenta, empieza a

publicar a finales de la década clave de los sesenta y que responde al auge de la protesta juvenil que conducirá a la tragedia de Tlatelolco."¹⁶

3. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana"¹⁷

Enrique Krauze considera que una historia completa de la cultura debe situarse por encima de la crónica de sus generaciones, aun por la de sus autores y sus obras. Y Tomás Segovia: con cuánta frecuencia se olvida la participación del público lector y la decisiva labor de las instituciones y del financiamiento en la vida cultural, científica y artística de una comunidad.

En "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" encontramos dos objetivos históricos: lograr una personalización cultural, así como el bosquejo de "cuatro tipos ideales" en cuyo perfil se reconozca a los intelectuales mexicanos; si bien la búsqueda del "perfecto 1915" o del "1968 esencial" resulta infructuosa si consideramos que "las generaciones no son rígidamente homogéneas y vistas en el interior pueden estar constituidas por promociones

¹⁶ Evodio Escalante, "La tradición radical en la poesía mexicana. 1952-1984", en Casa del tiempo, febrero-marzo de 1985, p.20.

¹⁷ El nombre del presente inciso exhibe la escasa originalidad de sus líneas. Acaso las discrepancias con Enrique Krauze logren un toque personal en algunos momentos, pero la intención de servirnos de "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" se cumple con exceso. Con el propósito de aligerar la lectura, se omite la procedencia de las constantes citas. El ensayo de Krauze apareció en Vuelta, diciembre de 1981, pp. 27-42.

(oleadas) o constelaciones centrífugas". Krauze parte del método formulado por Ortega y Gasset: a una primera generación fundadora se agregarán las siguientes, con una regularidad de quince años a partir de las fechas de nacimiento. En el concepto de generación formulado por Krauze, la "comunidad de edad sociológica" predomina sobre la "comunidad de edad biológica":

Una generación es un grupo de hombres en los que algún acontecimiento histórico importante ha dejado una huella, un campo magnético en cuyo centro existe una experiencia decisiva. Es un ethos peculiar que, impreso en la juventud, se arrastra colectivamente toda la vida, un modo de afirmar la individualidad frente a los padres culturales, de rechazar y continuar una herencia.

Otro apoyo teórico de Krauze aparece cuando suscribe como válido para las generaciones lo escrito por Octavio Paz sobre las generaciones literarias. En el marco de estas propuestas, será el temple el principio diferenciador entre una generación y otra; la deuda con la escuela alemana es clara: comunidad juvenil y temple vital resultan inseparables para Eduard Wechsler.¹⁸

De acuerdo con el deslinde generacional iniciado por Wigberto Jiménez Moreno, a quien se debe el hallazgo de las cuatro estaciones en nuestra cultura, la generación fundadora del México actual nació entre 1891 y 1905, y fue llamada por Manuel Gómez Morín, uno de sus integrantes, generación de 1915; sin embargo, Krauze localiza en el año de la reconstrucción --1921-- una fecha más significativa para denominarla. El temple de los nacidos

¹⁸ Cf. Ulrich Weissteim, Introducción a la literatura comparada, p. 226.

entre 1906 y 1920 se forjó en el movimiento vasconcelista y la lucha por la autonomía universitaria; por estas circunstancias recibió el nombre de generación de 1929. La siguiente ronda comprende a los nacidos entre 1921 y 1935; se le conoce como generación de Medio Siglo en recuerdo de una revista literaria editada por una de sus promociones. Cierra el ciclo la generación de 1968. Son los nacidos entre 1936 y 1950. "Una pacífica familia cultural: padres fundadores e inquisitivos; hijos revolucionario-institucionales; nietos críticos y cosmopolitas; bisnietos iconoclastas".

José Carlos Becerra nació el 21 de mayo de 1936; de acuerdo con la aritmética generacional de Krauze, pertenecería a la generación del 68. Sin embargo, algunas actitudes políticas del poeta, así como la revisión de dos textos no incluidos en El otoño y la confrontación de éste con otras obras, permitirán señalar en Becerra una convivencia de características generacionales propias del Medio Siglo y del 68. Sin entrar por el momento en detalles que prueben nuestra hipótesis, apuntamos otros casos que transgreden la cronología de "Cuatro estaciones de la cultura mexicana": por haber convivido con otra generación (Siqueiros, Renato Leduc y Ramón Beteta); debido a la extranjería, que "puede introducir discordancia en el esquema" (Leonora Carrington y Gunther Gerszo); o bien porque el origen provinciano retarde el ingreso a la vida cultural de la ciudad de México (Juan José Arreola y Juan Rulfo); o, en última instancia, porque siempre habrá casos que resulten "únicos e inclasificables" (Francisco Tario,

Efrén Hernández y Hugo Hiriart). Cumplido el propósito de presentar el ciclo generacional establecido por Krauze, nuestro siguiente objetivo se reduce a la comparación de los rasgos fundamentales que, en su opinión, definen el perfil de los intelectuales de Medio Siglo y de 1968.¹⁹

¹⁹ Salvo las partes en negritas, las ideas y la redacción del siguiente apartado proceden de las páginas 38 a la 41 del multicitado ensayo de Krauze.

LA GENERACION DE MEDIO SIGLO
(1921-1935). CRITICA Y COS-
MOPOLITISMO

LA GENERACION DE 1968
(1936-1950). MILITANCIA O
CONOCIMIENTO

El temple

1) De la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y de la bomba atómica, la primera promoción extrae incertidumbre, escepticismo, un sentido de fatalidad y un temple crítico permanente;

2) Si los primeros exponentes conservaban cierta devoción institucional, los siguientes la perdieron. Su temple es otro: burlesco, ácido, irreverente, insatisfecho. [...] Su crítica nace más de un temple inconforme que de una dolorosa sensación de pérdida como es el caso de la crítica que por esos años despliegan los hombres del 15.

1) La Generación del 68 tiene, con plena razón, una cuenta que cobrar; de ahí su temple destructivo. Pero "hay tiempo para destruir y tiempo para edificar". Quizá muy pronto su violencia llegue a ser, como la de Vasconcelos en 1921, una "violencia creadora";

2) Los sesenta siguen siendo un campo magnético. Fiel a su temple platónico, la generación busca la totalidad.

Acontecimientos históricos que influyen en su temple

Política e intelectualmente la Revolución cubana fue un acontecimiento decisivo en la historia de esta generación. El nacionalismo cultural se había diluido pero seguía siendo un tema de fondo en la novelística, la historia, las preocupaciones filosóficas e incluso en la poesía. [...] Otros ven en la defensa de la Revolución cubana la forma mejor de defender a la auténtica Revolución mexicana.

1) ¿Cuál fue la secuela del movimiento estudiantil del 68? Un hecho antes que nada: el ascenso de la primera generación de masas de nuestra historia. Cuando se habla de la Generación de 1915, la de 1929 o Medio Siglo, el sujeto es una élite que no rebasa los centenares, entre anónimos, influyentes, típicos y trascendentes. A la manifestación de los silencios acudieron 400,000 personas;

2) ¿Cómo se ha transformado la actitud de la generación desde el 68? La respuesta no es sencilla. Todavía en 1971 el ánimo juvenil --y el proyecto-- eran revolucionarios.

En la arena cultural son ellos quienes guardan el doble as de la crítica y el conocimiento, pero es un as que no utilizan como debieran. Hacerlo con mayor frecuencia y decisión sería, finalmente, un homenaje a Sartre que también, en su momento, advirtió los peligros de la militancia cultural.

1) En los sesenta nos llegó, como a todo el mundo occidental, la liberación sexual, nacional, política; la militancia estudiantil, las drogas, el hipismo, la contracultura. Pero el sentido de esta comunidad internacional es distinto al que vivió la Generación de Medio Siglo. Lo que se compartía en los sesenta no era una aventura o una conquista sino una negatividad, una cultura de protesta contra la Sociedad Industrial;

2) Si hubiese que designar al intelectual representativo de toda esta mezcla de contracultura, continuidad elitista (la Maffia), nostalgia nacionalista y militancia de izquierda, la elección sería sencilla: Carlos Monsiváis.

Postura frente a la Revolución Mexicana

El "primal scream" de su promoción inicial es un no atemperado: en octubre de 1915 organizan un Congreso de Crítica de la Revolución Mexicana. [...] Con ellos comienza la duda: ¿Ha muerto la Revolución mexicana? [...] En el Congreso, ninguno contesta afirmativamente. La respuesta general es un no, pero [...] El resultado final no es un replanteamiento de las tesis revolucionarias (incluyendo la novísima y antiagraria política industrial) sino un recuento de promesas incumplidas.

1) Si los hombres de Medio Siglo viven aún dentro de los esquemas de la Revolución mexicana, los jóvenes de los sesenta la ven como un fósil antediluviano. No les interesa indagar si a pesar de todo se mueve. Saben que no. Casi nacen con esa convicción, pero el autoritarismo del régimen los acaba de convencer;

2) Recuérdese esa declaración de principios (casi generacionales) de J. E. Pacheco en el poema "Alta traición".

De la [Segunda] guerra, México salió claramente inserto en el contexto internacional. En este sentido nada más saludable y natural que abrir horizontes y viajar fuera del país. Pero no por rasgar la cortina se acababan los nopales. En ese movimiento de apertura, muchos miembros de la generación se alejaron más de la realidad social mexicana. El mundo campesino y aún el del obrero de la ciudad les era infinitamente más ajeno que a intelectuales de generaciones anteriores como Marte R. Gómez, Rulfo, Lombardo o Revueltas. [...] A esta distancia había que agregar otra, la profesional. Por muchos años, los jóvenes de Medio Siglo vivieron --y han seguido viviendo-- en el claustro académico universitario, sin contacto cotidiano con la práctica política o económica en el Estado o la iniciativa privada.

1) Esta generación desdeña el cosmopolitismo. Salir de México ha pasado de moda. En su autobiografía escrita a mediados de los sesenta, Carlos Monsiváis se ufana --casi-- de no conocer Europa.

2) Sin embargo los hechos desmienten este rasgo generacional, demasiado esquemático en el ensayo de Krauze: Aura, Becerra, Cross, Gutiérrez Vega, Macías, Pacheco y Zepeda pasan largas temporadas en el extranjero, si bien no auspiciadas por el mecenazgo oficial; otro tanto puede decirse acerca de ese sentido de comunidad transnacional que se vivió en los sesenta (en flagrante contradicción vuelvo a citar a Krauze: los exponentes de la New Left Norteamericana tienen su contraparte en París, Berlín y México).

Ejercicio de la crítica

1) El distanciamiento del país propició la única crítica posible, una crítica externa. Nunca un desinterés sino el hábito de juzgar las cosas de México desde fuera, desde otras realidades, otros esquemas idénticos, otras utopías;

2) Hay una paradoja final en el destino de estos intelectuales. es también una oportunidad. Padecen íntimamente el cruce de dos corrientes contradictorias: su temple crítico y su incapacidad para ejercer la crítica del Estado.

1) Junto a esa mirada [la de Carlos Monsiváis en el programa de Radio Universidad "La semana en México"] la crítica de los cincuenta --aun la de Fuentes-- parecía piadosa. No era crítica: era una regocijante iconoclastia. Un pitorreo;

2) Entre los vicios del periodismo de la Generación no están la apatía, el comercialismo, el antintelectualismo y la corrupción. Su preocupación por los problemas nacionales y su temple son rasgos suficientes para hermanarlos con

el combativo periodismo de la Reforma, pero este antecedente poco funciona en términos intelectuales y, menos aún de filosofía política.

Las instituciones. El financiamiento a la cultura

Otro factor condujo al crepúsculo nacionalista: el dinero. Las instituciones culturales (UNAM, El Colegio de México) comienzan a promover la investigación, edición y difusión de la cultura --no sólo la docencia-- y para formar cuadros académicos financian largas y hermosas temporadas en París [...] De vuelta a México los acoge la institución clave en la cultura a partir de 1950: la UNAM. Por vez primera el intelectual puede dedicarse profesionalmente a su disciplina sin sacrificar tiempo a la burocracia, el periodismo, la abogacía, la diplomacia. [...] Muchas innovaciones culturales fueron viables económicamente. La cultura se institucionalizó.

El estado comprendió a tiempo la necesidad de apaciguar el ánimo del 68 mediante un creciente financiamiento de la educación superior. Los sesenta son la década de la burocratización académica y cultural. 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.

Labor cultural

1) El cosmopolitismo pudo restar profundidad a su visión histórica pero enriqueció su labor cultural. La naturaleza de sus proyectos asemeja más una constelación de esfuerzos individuales que un afán generacional. [...] Cada rama de la cultura occidental moderna ha tenido desde entonces su representante mexicano;

2) Con todo lo importante que ha sido su obra cultural corre peligro de incomprensión

La mayoría de la élite del 68 ha optado por la militancia cultural y política en la prensa, las aulas, los sindicatos y los partidos. Así se inició en la vida pública y así ha querido seguir.

e indiferencia al insertarse en un contexto nuevo: el de la burocratización académica;

3) Cuando en 1965 Díaz Ordaz expropia de hecho el Fondo de Cultura Económica, la Generación de Medio Siglo, con Orfila, un hombre del 1915 a la cabeza, pone casa aparte y funda Siglo XXI.

Literatura

1) La Generación de Medio Siglo despliega su mundo de happenings, teatro experimental, ediciones vanguardistas, revistas literarias que recogen la tradición de Contemporáneos y Taller y, en fin, en el vivaz suplemento que acaudilla Fernando Benitez en Siempre!;

2) Los escritores conquistan adoptan, habitan, transforman otras tradiciones. La lista de temas, influencia y técnicas literarias que los escritores mexicanos asimilan y recrean sería inmensa y el fenómeno se repite en otras provincias;

3) El teatro no se queda atrás en inventiva y talento. Tampoco, por supuesto, la poesía. Nuevos y viejos temas del destino individual: la condición femenina, la muerte, la soledad, el amor, la fe, tratados por conciencias acaso más desoladas que las de los Contemporáneos.

1) Una expresión literaria de este proceso [de inmersión] está en "la onda", literatura que asume la vida ciudadana más sórdidamente que la generación anterior. Otra variante literaria está en el grupo "La espiga amotinada" que propone una poesía social y de protesta;

2) Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco recogen la sensibilidad literaria y la actitud crítica de la Generación de Medio Siglo, pero le imprimen un mayor énfasis social y nacional. El trío lo completa una vitalísima tránsfuga de la generación anterior: Elena Poniatowska. Los distingue más el temperamento que las creencias, o más bien, la pérdida de las creencias.

Poetas

Amor, Guadalupe (1920)
 Arellano, Jesús (1924)
 Bonifaz Nuño, Rubén (1923)

Aridjis, Homero (1940)
 Aura, Alejandro (1944)
 Ayala, Leopoldo (1944)

Castro, Dolores (1923)
Castellanos, Rosario (1925)
Durán, Manuel (1925)
Deniz, Gerardo (1934)
Fraire, Isabel (1934)
García Terrés, Jaime (1925)
González de León,
 Ulalume (1932)
Guardia, Miguel (1924)
Gutiérrez Vega, Hugo (1934)
Hernández Campos,
 Jorge (1923)
Lizalde, Eduardo (1929)
Mondragón, Sergio (1935)
Montes de Oca,
 Marco Antonio (1932)
Ochoa, Enriqueta (1928)
Paz Paredes, Margarita (1922)
Rius, Luis (1931)
Sabines, Jaime (1925)
Segovia, Tomás (1927)
Xirau, Ramón (1924)
Zaid, Gabriel (1934)

Bañuelos, Juan (1930) 53
Becerra,
 José Carlos (1936)
Campos, Marco Antonio (1949)
Castillo, Ricardo (1954)
Cervantes, Francisco (1938)
Cross, Elsa (1946)
Flores Castro,
 Mariano (1948)
Flores, Miguel Angel (1948)
Garduño, Raúl (1942)
Guillén, Orlando (1945)
Huerta, David (1949)
Labastida, Jaime (1939)
Macías, Elva (1944)
Molina, Javier (1942)
Montemayor, Carlos (1947)
Oliva, Oscar (1938)
Pacheco, José Emilio (1939)
Reyes, Jaime (1947)
Rojas, Max (1940)
Shelley,
 Jaime Augusto (1937)
Yáñez, Ricardo (1948)
Zepeda, Eraclio (1937)

4. Un poeta entre dos generaciones

Salvo por la inclusión de algunos nombres representativos en los listados onomásticos originales (el de Becerra, entre otros que aparecen en negritas), se han respetado los criterios de clasificación generacional propuestos por Enrique Krauze, así como los autores: Ricardo Castillo, primer caso en apariencia incómodo para la generación del 68. En un acto de mínima justicia a su ensayo, se ofrecen las siguientes discrepancias, por lo demás sustentadas en el principio clave de "no hacer fetiches con los números":

a) En contra de la aritmética generacional, Gerardo Deniz, Hugo Gutiérrez Vega, Eduardo Lizalde y Gabriel Zaid representan, con José Emilio Pacheco, Francisco Cervantes y José Carlos Becerra, una primera promoción del 68. (En el caso de Becerra, no toda su obra, como ya señalamos y desarrollaremos después.) En ellos, el deseo de cancelar la poética de Medio Siglo se hace evidente desde mediados de los sesenta. Si esta tendencia generacional apenas se aprecia en los poemas que publican de manera aislada antes de 1969, después de este año resulta incuestionable. Ahí están Campo nudista (1969), No me preguntes cómo pasa el tiempo (1969), El tigre en la casa (1970), Adrede (1970), Los varones señalados/La materia del tributo (1971), Resistencia de particulares (1973) y los libros póstumos de Becerra. Esta poesía contiene el germen de las actitudes vitales y literarias que habrán de radicalizar --en los setenta-- los poetas de la tercera y última promoción del 68: el escepticismo (o la "pérdida de las creencias"), la visión desencantada (o la falta de posibilidades para el desarrollo de la sociedad civil), la sensibilidad cáustica (o la duda ante la "religión de la poesía"), etcétera;

b) En la ubicación generacional de estos poetas, no es posible ignorar uno de los problemas metodológicos que con mayor frecuencia ha oscurecido el perfil de las generaciones en la cultura mexicana: la confusión entre los años de nacimiento con la década en que se dan a conocer o son identificadas. En este sentido: "La generación de los sesentas, formada por artistas y

escritores nacidos en los treintas".²⁰ Aun más, se le asigna con frecuencia una confusa etiqueta: "la no llamada 'generación de los sesentas'".²¹ La duda se produce por la presencia frontal de la segunda promoción del 68: Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, Raúl Garduño (compañeros de publicación de Becerra), Elsa Cross, Elva Macías y Javier Molina, entre tantos poetas y narradores (la Onda) que iniciaron su formación en los talleres literarios de los sesenta, y a quienes también se les conoce (o se autodesignan) como generación del 68. A tal grado puede hablarse de coexistencia, e incluso de liderazgo literario, que no sorprende el comentario de Gerardo de la Torre: "Por razones del destino lo conocí [a José Emilio Pacheco] y le enseñé algunos de mis poemas. Me dijo que la métrica bien, que la rima bien, pero nada más. Y me recomendó una serie extensísima de lecturas poéticas que acabaron de convencerme de que nada tenía que hacer en ese camino".²² Tampoco extraña la presencia de Becerra en el taller de Arreola ni la publicación del volumen colectivo Poesía joven de México. Si a estas promociones de poetas añadimos una tercera,

²⁰ José Joaquín Blanco, "Como un árbol ganado por el viento", p. II.

²¹ Herman Bellighausen, "Del tigre a los aristogatos", en Nexos, enero de 1984, p. 48. Otros ensayistas se han ocupado de esta promoción de poetas: Luis Miguel Aguilar ha comentado la influencia de Paz en ellos: "Paz: el libro azul", en Nexos, febrero de 1982, p. 49; José Joaquín Blanco los llama "Los poetas de la crisis" en Crónica de la poesía mexicana, pp. 242-255; Carlos Monsiváis los ubica en "La década de los sesenta" en Poesía mexicana II, pp. XLVI y XLVII.

²² Gerardo de la Torre, "Desde 72, lo único que quiero es escribir", entrevista con Javier Molina, en La Jornada, 27 de diciembre de 1988, p. 22.

los típicos del 68, hemos justificado, tal vez, una de las premisas fundamentales de Enrique Krauze: "[...] las generaciones no son rígidamente homogéneas y vistas en el interior pueden estar constituidas por promociones (oleadas) o constelaciones centrifugas. Este caleidoscopio dificulta la construcción de 'tipos ideales' pero no lo imposibilita". Una última disensión: los matices de sensibilidad que portan las promociones, lejos de entorpecer facilitan una especie de tuteo con esos personajes del Museo de Historia Nacional: los Fundadores de 1915, los Institucionales de 1929, el Cosmopolita Hombre de Medio Siglo y los Iconoclastas de Tlatelolco. Acaso la solemnidad de Krauze sea tan mitificadora como la de un guía de turistas, pero estamos en deuda con ella;

c) Sobre el escenario de este acercamiento, ¿quién es capaz de sacarse de la manga las cartas poéticas de la primeros integrantes del 68? (Para no sugerir el despropósito de hacerlo con toda la generación.) En consecuencia con la falta de espacio --y para no desaprovecharlo en generalidades--, se eligió un rasgo clave de su poesía: el uso consciente de la intertextualidad: es decir, de "La combinatoria [la superposición y metamorfosis] de voces, de textos, de autores y de lenguas [en el poema]".²³ Se podrá argumentar que la actividad literaria posee una naturaleza intrínsecamente intertextual; sin embargo, en los primeros poetas del 68 la voluntad de hacer literatura a partir de referentes

²³ Lillvia Soto, "Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco", en Lugar de encuentro, p. 169.

culturales (no sólo literarios) se encuentra en la base de su concepción poética. La diversidad de formas (la intertextualidad puede presentarse en ellos de manera explícita e implícita, refleja, plural, a través del título, por un epigrafe, en parodias u "homenajes", como referencia paradigmática al género, etcétera), el uso inveterado (Ciudad de la memoria de Pacheco toma el título de un epigrafe de Enrique Lihn), la autojustificación ("¿Es posible escribir un texto que no suponga otro texto previo, conocido o desconocido por el autor?"),²⁴ así como su transferencia a los poetas de la última promoción, (de manera señalada en Orlando Guillén: "Me moriré en París con agua, cerdos!"). Esto y más sitúa la preeminencia de la intertextualidad entre los poetas iniciales del 68: la justificación generacional de Francisco Cervantes tiene sentido por la superposición y metamorfosis de su "delirio lusitano". Por obvias razones de espacio, se limita la ilustración del empleo intertextual a ejemplos sobresalientes en El otoño: Intertextualidad refleja: "Días dispuestos alrededor", "Por el tiempo pasas", Oscura palabra, "El ahogado" y "[el ahogado]"; Intertextualidad múltiple (literatura, cine, pop): "Ya viene el cortejo", "La isla del tesoro", "Adiós a las armas", "[el ingenioso hidalgo]", "[el brindis del bohemio]", "El halcón maltés", "Casablanca", "Batman" y "[la quimera del oro]"; Contextos bíblicos y lenguaje litúrgico: "Betania", "Isaías 33"; "[la noche del bárbaro]" y "[Lá-

²⁴ José Emilio Pacheco, "Del plagio involuntario: la 'plaga insulsa'", en Vuelta, núm. 8, p. 52.

zaro]"; Cultura popular y lenguaje publicitario: "[aviso de ocasión]" y "[convocaciones]", y un largo etcétera para no ejemplificar las referencias pictóricas, mitológicas, los préstamos del inglés... Por último, la despersonalización del hablante lírico y el distanciamiento objetivo, irónico y antipatético no son ajenos al uso de la intertextualidad en la poesía de Becerra, a la manera del "Encuentro con Broncino": "Entonces tú con el pincel pensabas un telón de sucesos para que César Borgia pasara,/ irrumpía Cronos y jalaba el telón, azul formado por tres recipientes, jalaba los tres o sólo miraba o sólo se pondera el secreto de una persona,/ se acerca la madre, se acerca el hijo, aquí esta la flecha, aquí está la espina".(p. 207)

Desde la perspectiva de las notas anteriores, en los dos siguientes apartados se desarrollan las conclusiones de este capítulo. El primero complementa algunas características en los poetas iniciales del 68, sobre todo su presencia en los típicos de esta generación. El siguiente mira hacia atrás en la ronda de las generaciones, para establecer las líneas poéticas de El otoño que mejor representan la tradición de Medio Siglo.

a) José Carlos Becerra y la poesía del 68

Cuando se insiste en señalar a los poetas que mejor reflejan las consecuencias de Tlatelolco, se ubica a Becerra entre Octavio Paz (Ladera este, 1969), José Emilio Pacheco (No me preguntes cómo pasa el tiempo, 1969), Efraín Huerta (Poesía 1935-1968), Eduardo

Lizalde (El tigre en la casa, 1970) y Gabriel Zaid (Cuestionario, 1976). Sin embargo, no se piensa demasiado en los poemas que José Carlos escribía por entonces --los que más tarde integrarían sus libros póstumos-- sino en Relación de los hechos, publicado en 1967. En un artículo que recuerda el escrutinio de la biblioteca de don Quijote, Evodio Escalante se ha encargado de descalificar, entre los títulos anteriores, aquéllos que poco o nada tienen que ver con el año olímpico mexicano.²⁵ Zaid, Pacheco y Becerra son los poetas rescatados. El primero, por "[...] dos breves poemas que son como latigazos en el rostro de la vergüenza nacional ('Lectura de Shakespeare' y 'No hay que perder la paz')"; Pacheco y Becerra, porque en los libros mencionados Escalante encuentra "[...] una atmósfera que coincide, y que hasta se adelanta un poco, al tono de los tiempos. Una angustia, una ansiedad de vivir se expresan en versos sombríos y admonitorios".²⁶ Así las conclusiones de Escalante y Bellinghausen adornen demasiado, cualquier lectura desapasionada de Relación de los hechos demuestra que, en las dos primeras secciones del libro, Becerra logra con exceso sus propósitos:

[...] mis poemas tratan de fijar (relatándolas) el relampagueo de esas apariciones o revelaciones de una mujer [...] A la caza de esas imágenes, el poeta se lanza desesperadamente para volver a vivirlas, pero

²⁵ Evodio Escalante, Op. cit., 20-24. En buena medida su ensayo responde a la pregunta de Herman Bellinghausen: "¿Qué poesía se ha escrito, y cómo a partir de 1968?" Cf. "La sombra en el espejo. Poesía mexicana reciente, 1968-1984" p. 32.

²⁶ Escalante, Op. cit., p. 22.

fatalmente fracasa, porque esos instantes al ser atrapados por la red de cazar mariposas (que en el 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.²⁷

Tal vez esta desviación corresponda al privilegio en el análisis temático que la crítica ha desarrollado en la poesía mexicana de las dos últimas décadas. Por esto será conveniente sumar los rasgos formales señalados antes de iniciar este apartado, a las siguientes consideraciones sobre la poesía escrita por Becerra después de 1968, así como a la que con más frecuencia se considera representativa de esta generación.

Hasta donde es posible clasificar con relativa exactitud ciertas manifestaciones literarias politizadas como narrativa o poesía del 68 (resulta más claro hacerlo con el reportaje, la crónica y el ensayo teórico),²⁸ la obra de Becerra sólo aportaría --ahora sí desde la perspectiva de Escalante y Bellinghausen-- las dos últimas secciones de Relación de los hechos, Las reglas del juego y Ragtime, y "El espejo de piedra", uno de los primeros poemas que respondieron a la matanza del 2 de octubre.²⁹ No da

²⁷ Conversación con Federico Campbell, en El otoño, p. 287.

²⁸ En el artículo citado, Herman Bellinghausen sostiene que, en cuanto a "asunto" se refiere, "los acontecimientos de ese año no dan para mucho si se trata de poemas", a pesar de que haya circulado más de una antología. Vid. Marco Antonio Campos, Poemas sobre el movimiento estudiantil de 1968.

²⁹ Publicado el 6 de noviembre de 1968 en La Cultura en México, suplemento de Siempre!. Se recoge en Fiestas de invierno y en la antología de M. A. Campos. Al igual que otros poetas demasiado "comprometidos políticamente" con el asunto, Becerra no logra en "El espejo de piedra" trascender la denuncia visceral.

para más la poesía de Becerra; pero ¿de qué manera se explican el escepticismo, los golpeteos irónicos y la visión desencantada de sus dos últimos libros? sino es a partir del cuestionamiento general a la vida mexicana iniciado en los últimos años sesenta, exacerbado a partir de 1968. La manifestación de esta actitud explica la radicalización del temple destructivo en los poetas típicos de la generación: Ricardo Castillo, Orlando Guillén, David Huerta, Jaime Reyes y Ricardo Yáñez; ¿Qué distancia existe entre la sensibilidad cáustica de estos poetas, que se dan a conocer durante los setenta, y la del último Becerra? Mídase en los siguientes textos: "la cultura y el concreto como un residuo fecal/ tienen la quietud de un sombrero aplastado por un par de nalgas viejas y apestosas" (Castillo); Hacer arder la noche en esta esquina/ con la mano de Dios que se abotona/ el guante del muñón que se encabrona" (Guillén); "Nadie busca lo que de sí se extingue; nadie abarca sus paredes humanas,/ el enamoramiento de sus costumbres áridas; y nadie, finalmente, imagina siquiera/ que lo que hemos perdido es una oscura, terrible y sanguinaria fertilidad del mundo" (Huerta); "Lo saben. Saben que nada podrán hacer y por eso nada les importa/ Porque han descendido hasta el fondo de sí mismos y han encontrado infiernos,/ desolación, bruscas risotadas de los que orgullosos se aman sobre la ciudad,/ no se esfuerzan, conocen que todo es inútil y que nada los salvará" (Reyes); "Esta no es la verdad. Bastante lo sabemos./ Solamente, tal vez, es la nostalgia/ de la verdad. Acaso" (Yáñez); "cabecea la batalla como un ángel borracho,/ como un ángel que le ha

servido a Dios de Lazarillo/ para que El camine/ sin tropezar con sus Poderes". (Becerra, p. 223)

En ocasiones la fuerza de la poesía cabrona y escupe madres posterior a 1968, parece sostenerse demasiado en la cristalización de la sensibilidad de los sesenta, y en el ánimo de protesta destructiva contra la sociedad; sin embargo, desde José Carlos Becerra (a partir de La Venta) hasta Orlando Guillén (Poesía inédita 1970-1978), Jaime Reyes (Isla de raíz amarga. insomne raíz, 1977) y David Huerta (Versión, 1978) --pasando por la "ironía implacablemente resuelta" de Eduardo Lizalde (El tigre en la casa), de Gerardo Deniz (Gatuperio) y de Gabriel Zaid (Campo nudista, 1969), así como por el escepticismo endémico de José Emilio Pacheco--, el verdadero logro de estos poetas ha sido la concreción de un lenguaje que exprese la desconfianza posterior al "asesinato de la esperanza", como llamó Carlos Monsiváis a la serie de acontecimientos que culminaron en Tlatelolco. Allá quienes a partir de los sesenta asumieron el "compromiso de la poesía" (no pocas veces como mala poesía: La espiga amotinada, Alejandro Aura, Leopoldo Ayala, entre otros), y en sus poemas aparece, con frecuencia, un lirismo forzado; en contraste, los poetas que hemos presentado como primera promoción, así como los típicos del 68, se niegan a un "embellecimiento" del lenguaje, semejante al "espejo de armonía" bruñido por la poesía de Medio Siglo. En líneas demasiado generales, los extremos de ambas generaciones se acercan gracias a Jaime Sabines: "¡A la chingada las lágrimas!, dije/ y me puse a llorar/ como se ponen a parir."

b] José Carlos Becerra y la poesía de Medio Siglo

Cuando se piensa en la poesía que escribieron José Emilio Pacheco o Gabriel Zaid durante los primeros años sesenta, uno termina por preguntarse cuánto tardaría Becerra en publicar sus primeros poemas;³⁰ o si la reserva con que lo hizo no era parte de una poética que, en la mejor paráfrasis de Zenón de Elea, jamás alcanzaría a la poesía de su tiempo. Lo que en efecto no sucedió sino después de siete años, a partir de Relación de los hechos. Este desfase generacional refuerza lo apuntado en el inciso precedente: Los muelles y Oscura palabra poseen más de un vínculo con la poesía de Medio Siglo. El presente espacio propone algunas respuestas acerca de este hecho; acaso para insistir también en esa vertiente de El otoño, la menos atendida por una crítica que ha exaltado con exceso sus "libros centrales": Relación de los hechos y La Venta.

Antes de entrar a los primeros libros de José Carlos, conviene detenerse en el comentario de dos asuntos, sólo en apariencia al margen de la cuestión generacional que nos ocupa, sobre todo el siguiente testimonio de Gerardo de la Torre: "Conocí a José Carlos Becerra en una situación que nada tenía de literaria: militando en el Movimiento América Latina, una organización dedicada a la defensa de la entonces incipiente Revolución

³⁰ Respecto a esta extraña morosidad de Becerra en la entrega de sus primeros libros, vid. infra., "De la prudencia como virtud poética", p. 70.

cubana".³¹ El correlato literario de estas y otras actitudes políticas: un poema no incluido en El otoño, "Vamos a hacer azúcar con vidrios",³² la respuesta de José Carlos a la represión del movimiento ferrocarrilero de 1958 o la primera demostración de su incapacidad para conseguir un mínimo de fuerza expresiva en los poemas de asunto político: "Vamos a llorar hasta que el lirio/ reconozca el error de su blancura [...] Vamos a romper los vidrios de las ventanas/ como lo hicimos de niños, ¿te acuerdas?".³³ (Ahí están "El espejo de piedra" o "Napalm" para recordarnos que las novatadas también pueden reescribirse --casi-- al final de una obra.) Ambos testimonios, extiéndase el término a "Vamos a hacer azúcar con vidrios", destacan la importancia de los movimientos sociales en la poesía de los cincuenta (el poeticismo); pero sobre todo el impacto de la Revolución cubana en la formación del temple de la última promoción de Medio Siglo. Finalmente, si algo caracteriza a los primeros poetas del 68 es el despegue de la sensibilidad y de la retórica de aquella poesía hacia la elaboración de su poética, a la que sólo llegará Becerra después de Los muelles y Oscura palabra.

³¹ Gerardo de la Torre, "En memoria de José Carlos Becerra", en Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional, junio 21, 1970, p. 9.

³² Escrito en abril de 1959, "Vamos a hacer azúcar con vidrios" forma parte de la prehistoria literaria de El otoño, al igual que "Pequeño muerto"; Marco Antonio Acosta los recogió en su Antología moderna de poetas tabasqueños, pp. 25-26.

³³ Ibid., p. 26. Por otra parte, resulta inocultable la liga del poema con el poeticismo, sobre todo el de Lizalde: "¿Qué hacer contra los amos, que pueden golpear las nubes/ hasta verter sobre nosotros un temporal de excremento/ de perfume o confeti?", en Autobiografía de un fracaso. El poeticismo, p. 98.

Hablar de temas mayores, ámbitos poéticos, símbolos, "léxico hermoso, delicado y acariciador"; intentar la exégesis o la paráfrasis de Los muelles y, ya entrado en gastos, la de El otoño: "Afin a los líricos de talante romántico, y por ello de palabras exuberantes, Becerra acierta a encontrar, para la soledad, ámbitos, símbolos y figuraciones esperables pero que ya configuran los rasgos esenciales de su mundo poético".³⁴ Todo esto (la exuberante glosa de José Olivio Jiménez) y más (la desconcertante explicación de José Joaquín Blanco a los tres lenguajes que, en su opinión, invaden al poeta en este libro: el de la naturaleza, el de las mitologías y el de los tótems de la civilización industrial)³⁵ no alcanza para entender el cambio de tesitura entre la denuncia social ("Vamos a hacer azúcar con vidrios") y la exploración de la propia conciencia a la manera de Rosario Castellanos y Rubén Bonifaz Nuño o el arrebató erótico como en los mejores poemas de Tomás Segovia (Los muelles).

¿Quién es el escapista capaz de desaparecer de aquel libro a los "Elementos Poéticos tradicionales (esos personajes absolutos)" del Medio Siglo?:³⁶ "Apoyo los codos en el pasado y, sin mirar, tu ausencia/ me penetra en el pecho para lamer mi corazón";(p. 37) "Sólo tu cuerpo puede iluminar la noche,/ sangrar por los cuatro costados de la oscuridad que pregunta";(p.51)

³⁴ José Olivio Jiménez, "José Carlos Becerra: El otoño recorre las islas", en Lugar de encuentro, p. 160.

³⁵ Cf. José Joaquín Blanco, "Como un árbol ganado por el viento", p. VI.

³⁶ Carlos Monsiváis, Op.cit., p. XLI.

"Gritaré hasta que el silencio muerda el polvo";(p. 45) "Destino. Palabra que el fondo del río saca como un pez";(p.49) "Recuérdalo todo./ La luna es una forma de haber amado";(p. 56) "Este vientre donde el amor abarca la noche,/ estos senos donde la luz altera los signos,/ este cuerpo al que ahora me entrelazo, este cuerpo al que ahora me solicito".(p.53) Debido a la falta de espacio, se prefiere sustituir las conclusiones al uso: lastrado por la retórica y las obsesiones del Medio Siglo, Becerra acertó a imprimir un tono personal en poemas que... por algo más evidente y verosímil: la herencia en el manejo de recursos paralelísticos (reduplicaciones, anáforas, sinonimias, gradaciones, etcétera) y su contrapunto de antítesis y enumeraciones caóticas para tensar el equilibrio semántico del poema; la proyección del verso libre al versículo, a través de las libertades rítmicas que permiten los recursos recién mencionados, y para no pretender más: la influencia ignorada de Rosario Castellanos en el manejo del versículo, a través del excelente "Lamentación de Dido" (1957) o de sus traducciones a Paul Claudel y Saint-John Perse. En "Los dedos en la llama", Octavio Paz señala hacia esta dirección:

En el caso de Becerra los ecos que aparecen en sus poemas son las voces de Claudel y de Saint-John Perse. Es curiosa esta tardía aparición de Claudel, casi medio siglo después, en la obra de un joven mexicano. Pero un Claudel ya lejos del original, leído probablemente en traducción y con los ojos de los sucesores de los sucesores de Claudel, de Saint-John Perse a los sucesores de los sucesores de Perse.³⁷

³⁷ Octavio Paz, "Los dedos en la llama", prólogo a El otoño, p.14.

La publicación en 1967 de Poesía joven de México confirmaría una vez más esa extraña morosidad con la que Becerra entregaba sus poemas a un público mayoritario. Dos años antes, Ediciones Mester había presentado la plaquette Oscura palabra, con un tiraje de 100 ejemplares. No tan al margen de esta anécdota, la presencia de José Carlos y Raúl Garduño en el volumen colectivo inquieta por el choque entre dos concepciones poéticas: la de Medio Siglo, representada tardíamente por ellos, en contraste con la segunda promoción del 68: Alejandro Aura y Leopoldo Ayala. Sin más pretensiones que las de contrastar ambas tendencias a partir de la obra poética de Becerra, habría que sumar a las características señaladas en "José Carlos Becerra y la poesía del 68", las siguientes líneas:

Oscura palabra es un extenso poema dividido en siete partes; en ellas se equilibra, con notable acierto, el testimonio sentimental con los tanteos formales de su libro anterior: lo que en Los muelles resulta fallido por forzarse el poeta a expresar un clima moral asfixiante o una "teatralidad inexpressiva";³⁸ ahora la conmoción causada por la muerte de la madre de José Carlos propicia un orden poético desconocido hasta entonces en la poesía inicial de Becerra: el equilibrio entre un lenguaje cotidiano y la fuerza emotiva de las atmósferas familiares (re)creadas ante la ausencia de la figura materna: "En el fondo de mi cuarto, en el sabor de la comida,/ en el ruido lejano de la

³⁸ Según Gabriel Zaid, para quien "no toda teatralidad es falsa". Vid., Leer poesía, p. 46.

calle, tengo a mi muerta". (p.65) Podrá argumentarse que esta manera de sentir y de hablar no ha sido fundada plenamente por Becerra sino recibida de la poesía inmediata (lo más obvio sería la vinculación Sabines-Becerra),³⁹ pero es innegable la fuerte emoción lírica que el poeta otorga, por primera vez, a su poesía.

No quisiera concluir este capítulo sin expresar mi desconcierto por la manera como el análisis de las relaciones entre la obra poética de José Carlos Becerra y la poesía de su tiempo nos ha llevado a un recorrido inverso de El otoño: de Relación de los hechos y sus libros inéditos (poesía del 68) a las dos primeras colecciones (poesía de Medio Siglo). Lo que no deja de revelar el carácter insumiso del arte a nuestras frecuentes pretensiones lógicas por aprehenderlo.

³⁹ Tal vez Roberto Vallarino ignore que los primeros fragmentos de "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines" aparecieron en Pájaro Cascabel, número extraordinario, 19-20, noviembre de 1965, seis meses después de que Becerra terminara el último poema de Oscura palabra. Cfr. "José Carlos Becerra, ejemplo de voluntad estilística y conceptual", en Unomásuno, 24 de marzo de 1979, p.16.

PARTE SEGUNDA

I. Para abordar El otoño

1. De la prudencia como virtud poética

La cronología de la obra poética escrita por José Carlos Becerra entre 1961 y 1970, guarda una simetría evidente; o mejor, un manifiesto paralelismo entre los años de escritura y su expresión en tres ciclos:

- a) Los muelles (1961-65) y Oscura palabra (1964-65);
- b) Relación de los hechos (1964-67) y La Venta (1964-69);
- c) Fiestas de invierno (1967-70) y Cómo retrasar la aparición de las hormigas (1968-70).

Aun más, esta distribución descubre de qué manera se emparejan entre sí las series: en 1965 Becerra publica los últimos poemas de Los muelles, así como los primeros de Relación de los hechos; mientras que los iniciales de La Venta aparecen --con algunos de sus dos últimos libros-- entre 1967 y 1968. La interrogante no es de ninguna manera precipitada: ¿a qué ritmo responden estos ciclos de escritura? Dejemos a José Carlos adelantar una respuesta:

Nunca pienso en publicar un poema; siempre, cuando empiezo a trabajar en uno o dos poemas, estoy ya metido en un problema de forma; y ese problema me lleva necesariamente a un problema de unidad del libro. Es decir, yo pienso una colección más o menos amplia de poemas, estructurados con el mismo sentido y más o menos en la misma dirección.¹

¹ Entrevista con Alberto Díazlastra, en El otoño, p. 295.

Por nuestra parte esbochemos otra: José Carlos trabajó más de una serie a la vez, mientras daba a conocer los textos que integrarían la siguiente. Por fortuna, las fechas de algunos respaldan esta propuesta: Oscuro palabra fue compuesto entre el 14 de septiembre de 1964 y el 22 de mayo de 1965; "La Venta", entre diciembre de 1964 y el mismo mes de 1965. Llama la atención la distancia temática entre ambos: de la respuesta lírica ante la muerte de la madre, en Oscuro palabra, al desarrollo épico-mitológico del segundo. Un caso más: los textos que abren y cierran Fiestas de invierno, "Días dispuestos alrededor" e "Isaías 33", ambos escritos en Londres entre octubre de 1969 y marzo de 1970. El primero demuestra la habilidad conseguida por Becerra en el manejo de las extensas cadenas anafóricas, así como el distanciamiento objetivo del hablante lírico para abordar desde una perspectiva no dramática el asunto de la muerte de su madre:

Te oigo romper papelitos mientras suena una flauta,
 te veo mezclarte a los mirones en las ragatas a vela,
 le devuelves su lustre a los destartados aviones reclusos
 [en aquellos hangares de la Tabasqueña de Aviación,
 en los arranques temperamentales de los jugadores de tenis
 [paseas en el último segundo de la pelota sobre el
 [paso,
 y la noche te proporciona todos los anuncios luminosos de
 [Times Square para que tu cuerpo se encadene a la
 [desnudez de Dios y nos veamos. (p.181)

"Isaías 33" exhibe el ingreso de Becerra a las preocupaciones centrales de su último libro: reducción de la línea versal y de la estructura del poema, juegos tipográficos, intertextualidad y, sobre todo, una visión desoladora del mundo:

Atila
 allí donde pisas
 florecen los muertos para combatirte.
 Remember Vietnam.

Remember. (p. 217)

Hemos considerado indispensable este primer deslinde basado en la conformación de El otoño, debido al carácter inédito que guardaba buena parte de la poesía de Becerra hasta 1973. Esta breve lectura de fechas corrobora que la cronología establecida por los editores, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, no es arbitraria ni apresurada; por el contrario, el resultado de su labor es evidente en la estructura de las series no integradas por el poeta: Los muelles y La Venta (poemas publicados por él de manera periódica); Fiestas de invierno y Cómo retrasar la aparición de las hormigas, que en su mayoría contienen material inédito.

Otro criterio afortunado de los editores fue respetar la decisión de Becerra respecto al material que no publicó antes de 1961. La "Nota sobre la edición" nos informa que Becerra guardó "tres libros completos": "Poemas" (1956-64), "Diario de mar" (1958-61) y "Los días y sus designios" (1959-60). Estos muestran una coexistencia de fechas en la escritura, similar a la que hemos descrito en la obra publicada. El material inédito de Becerra --informan los editores-- tiene su antecedente en un primer poema escrito el 20 de enero de 1953, y concluyen sobre los libros: "En su momento hubieran sido sumamente publicables", opinión fácil de refrendar si se comenta el todo por la parte: se

ha confirmado esta prudente contención de Becerra en la lectura de dos textos que corresponden a su prehistoria literaria, nos referimos a los incluidos por Marco Antonio Acosta en la Antología moderna de poetas tabasqueños. "Pequeño muerto" (1958) poema de tono elegíaco, en el sentido más lastimero del término, dispuesto a partir de secuencias temporales bastante obvias:

Te han comido en otro lado y por eso no sabes
tomar en cuenta el alba, combatir con tu miedo,
avizorar los ojos en miradas no dadas,
arrastrarte por tu cuerpo olfateándote el alma
o la resurrección, oír la sangre
y ver la noche desde alguna tarde.²

"Vamos a hacer azúcar con vidrios" (1959), utilizado en el capítulo precedente para definir el perfil generacional de Becerra, nos interesa ahora en la prosecución poética de su obra. Sin regatearle el elogio, es un buen antecedente del mejor Becerra que puede encontrarse en Los muelles: estructura lograda a partir de enumeraciones anafóricas, equilibrio rítmico; por esto la incomodidad de la lectura parte de la machacona insistencia en el tema, en su explotación (otra vez) patética y efectista:

Vamos a hacer azúcar con vidrios
cuando los ricos se quejen de lo malo que están los negocios.

[...]

Vamos a navegar en barcos capitaneados por la Miseria
para poder llegar al puerto de los obreros,
al doloroso aceite de las máquinas.³

² Marco Antonio Acosta, Op. cit., p. 23.

³ Idem., p. 25.

Cómo no juzgar el todo por la parte, cómo no confiar en el sentido crítico de Becerra, cuya madurez literaria creció a la sombra prudente de la contención: a partir de los poemas de juventud, un espacio de nueve años para presentar "Blues" (1962); otro de doce para la modesta edición del primer conjunto, Oscura palabra (1965, 100 ejemplares) hasta la aparición en 1967 del volumen colectivo, Poesía joven de México y Relación de los hechos. Tal vez sea José Emilio Pacheco quien mejor haya entendido esta conducta del poeta:

Sería inútil buscar su nombre
 en las viejas revistas del medio siglo,
 José Carlos no estuvo con nosotros,
 no cometió
 nuestros errores iniciales, no quiso
 dejarse ver
 en sus primeros años de aprendizaje.⁴

2. El otoño recorre las islas:
 las trampas de la intertextualidad

Hemos comentado algunas responsabilidades asumidas por los editores respecto a la conformación de los libros en El otoño, así como el criterio para dejar fuera su "poesía juvenil". Además de estas útiles tareas, emprendieron otras no menos significativas: la de elegir títulos para los poemas que no los tenían ("algunas palabras de sus versos, no necesariamente las primeras") y para los cuatro libros integrados con "trabajos dispersos" ("el de alguno de sus textos"). "Fiestas de invierno" representa puntual-

⁴ José Emilio Pacheco, Op.cit., p. 51.

mente el criterio adoptado frente a tan delicada labor, pues los editores debieron seleccionar entre algunas líneas demasiado próximas al asunto: "[...] en las cristalizaciones azules de que se valen los que asisten a las fiestas de invierno [...]" y "'Fueron el alcohol y la droga' dicen aquellos/ que desconocen las fiestas invernales de la locura [...]"; el acierto es evidente ya que el complemento adnominal ("fiestas de invierno") se aproxima mejor al sentido general del poema, por encima de la frase adjetivada ("fiestas invernales"). Vayamos al texto:

Cuando parecía que el invierno se limaba las uñas,
 despertaste de pronto,
 rompiste los barrotes,
 partiste el pan y serviste el vino de la pesadilla en ti
 [mismo,
 tal vez también dijiste "éste es mi cuerpo, ésta es mi
 [sangre",
 mientras la nieve restablecía el espejo transparente, en el
 [cual los cuerpos no encuentran
 donde desangrarse, donde desquitarse del vacío. (p.189)

En cuanto a la decisión de seleccionar el nombre de algún poema para titular los libros, se conservó el criterio iniciado por José Carlos en Relación de los hechos, donde el autor utilizó un poema que se encuentra en la segunda sección.

Hasta aquí nuestra labor sólo ha confirmado la de los editores; sin embargo, no faltará quien se pregunte el porqué del título asignado a esta obra poética. Conviene aclarar que la "Nota sobre la edición", en general tan útil como explícita, no registra ningún comentario al respecto; en consecuencia, la responsabilidad de las siguientes conclusiones será nuestra. (Aun

en la segunda parte, nos interesa indagar en aquellos aspectos que han influido en la configuración mítica de José Carlos Becerra. Creemos que el título otorgado a su obra es uno de ellos.)

Por tratarse del poema que da nombre al libro, "El otoño recorre las islas" (Los muelles, p. 56) representa un caso significativo de intertextualidad en la poesía de Becerra; su antecedente, en Muerte de Narciso de José Lezama Lima:

Ya el otoño recorre las islas no cuidadas, guarnecidas
islas y aislada paloma muda entre dos hojas enterradas
El río en la suma de sus ojos anunciaba
lo que pesa la luna en sus espaldas y el aliento que en
[halo convertía.⁵

Si se considera que la influencia de Lezama Lima en la obra de Becerra aparece con plenitud a partir del segundo poema de La Venta ("Movimientos para fijar el escenario", enero-diciembre de 1967) de donde se propaga con fuerza al resto del libro, sorprende esta presencia temprana en El otoño: primero por el aislamiento en Los muelles; y aun más, cuando la pregunta resulta insoslayable: ¿hasta dónde los editores se dejaron ganar por la belleza de un título que sólo en apariencia corresponde a una constante temática en la poesía de Becerra? La interrogante es válida aun frente a la única explicación que al respecto conocemos, la de José Olivio Jiménez:

No sin razón pudieron los compiladores tomar, del título de uno de estos textos, el general del libro: El otoño recorre las islas, paráfrasis poética del concepto existencial de la muerte atravesando el total mundo

⁵ José Lezama Lima, Muerte de Narciso, p. 36.

de los hombres, condenados a un insalvable aislamiento e incomunicación. Y tal es, reducido a términos conceptuales, el fondo último de la poesía de Becerra desde sus pasos primeros.⁶

Al margen de la simpatía o el rechazo por una exégesis tan personal, nuestra inconformidad radica en la pretensión de imponer a esta obra uno de los ambientes que pueblan Los muelles: "[...] el otoño es la única postura que mi frente/ puede tomar para pensar en ti [...]]", escribe José Carlos con un marcado acento elegíaco: sus símbolos y atmósferas se encuentran en la poética de Medio Siglo, aceptada por Becerra en sus dos libros iniciales, pero que irá disolviendo a partir de Relación de los hechos: "El otoño nos revelará el hueso del mundo,/ en sus hojas el color amarillo no será solamente un aria triste". Fuera de este libro, acaso una de las referencias más significativas aparezca en Fiestas de invierno, donde Becerra se encuentra bastante alejado de su poética inicial:

Jardines transmitidos por un movimiento de envolturas
 [combinadas con respecto a los griegos,
 jardines basados en el correr del tiempo,
 iluminándose unos a otros para invertir el orden en que
 [mueren: pericia lograda por la época moderna del
 otoño. (p. 203)

"José Carlos era un temperamento cordial", dice Octavio Paz al referirse en "Los dedos en la llama" a su correspondencia con el joven poeta. Así nos lo parece por el fragmento de esta carta: "Después de leerlo a usted, querido y admirado Lezama yo he sido

⁶ José Olivio Jiménez, Op. cit., p. 159.

más yo [...] Qué hermosa deuda tengo con usted y cómo me enorgullece portarla".⁷ Cuánta materia para deducir explicaciones premonitorias, para justificar esa comedia de enredos entre el poeta y su crítica. Pero ¿hay algo que hacer con las decisiones inamovibles?

3. Paralelismo e interdependencia lingüística en El otoño

En el otoño de 1969 José Carlos Becerra declaró su total frustración como novelista. "Mi gran aspiración fue siempre realizarme en la prosa", diría el poeta recién llegado a Londres.⁸ En breve satisfizo esta vocación narrativa, y con el producto de ella (Fotografía junto a un tulipán) José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid conformaron una de las secciones de El otoño.⁹ Pese al interés que su rareza pueda despertar frente al conjunto, el texto en cuestión queda al margen del propósito central de este ensayo. Respecto a su clasificación genérica --¿prosa poética, biografía novelada?-- es preferible no clavarle la estocada de las definiciones y restringir su utilidad en este apartado a la búsqueda del principio que rige y promueve la construcción del discurso en verso: la "tendencia a la repetición" de unidades y esquemas, no sólo rítmico-accentuales sino también fónico-fonoló-

⁷ Carta a José Lezama Lima (diciembre de 1968), en El otoño, p. 301.

⁸ Conversación con Alberto Díazlastra, en El otoño p. 295.

⁹ La primera edición de Fotografía junto a un tulipán apareció como prólogo de Andrés Calcáneo Díaz, Ed. de María de los Angeles Calcáneo Becerra, Imp. Madero, 1970.

gicos, morfológico-sintácticos y semánticos; en contraste con la característica "tendencia a la combinación" del discurso en prosa.¹⁰ La propuesta consiste en destacar los rasgos generales de ambas manifestaciones discursivas y, de manera particular, describir la forma y las funciones del ritmo en la poesía de Becerra. En virtud de las peculiaridades rítmicas que se encontrarán en El otoño, algunas nociones sobre métrica o versificación ("disposición espacial", "unidad rítmica acentual o silábica" e inclusive "autonomía versal") resultan de escasa utilidad para el análisis central de este inciso.

De manera general hablemos por el momento de verso, sólo para olvidar después la rigidez de ciertas definiciones: "Serie de palabras espacialmente dispuestas en una línea conforme a determinadas reglas que atienden al ritmo y al metro principalmente, aunque también puede coincidir el verso con la unidad sintáctica".¹¹ Omisiones que pueden reforzarse al abrir indistintamente El otoño:

La mañana con su corazón de aluminio me rodea por todas
[partes; por la casa y el patio, por el norte y el
[alma, por el viento y las manos. (p.63)

¹⁰ Yuri Lotman citado por Helena Beristáin, cfr. Diccionario de retórica y poética, p. 402.

¹¹ Helena Beristáin, Op. cit., p. 494.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

o esta cadena anafórica, en el extremo de la "línea":

Por el viento solano, por la lengua extranjera, por la
 [pestilencia en la cueva del lobo, por los altavoces
 [en la sala de un gran aeropuerto, por las cestas de
 [higos a la hora en que se vuelve del campo, por el
 [olor a comida que sube por las nubes de los patios en
 [el viejo París, por la joven de minifalda y pequeñas
 [caderas que sale fumando de las discotecas, por las
 [uvas agraces y por el ruido que sólo yo puedo escu-
 [char en las épocas en que el silencio logra la per-
 [fección del idioma; (p. 213)

Ante la aparente desmesura, aclaremos que esta forma versal (llamémosle así para evitar por el momento los incómodos verso libre y versículo) se apoya em un ritmo poético cuya serie de recursos constructivos paralelísticos hace su aparición en el primer poema de Oscuro palabra, consolida sus posibilidades rítmicas en Relación de los hechos y logra sus mejores expresiones en La Venta y Fiestas de invierno. Hasta aquí. Después Becerra retomará el verso libre de Los muelles en su búsqueda de "lo visual, lo práctico, lo plástico" (palabras del poeta) al escribir Cómo retrasar la aparición de las hormigas:

plantas de articulaciones diurnas
 masas de hojas con que se obstruye la sustancia
 e s p o n j o s a
 de la desnudez que resulta
 INASIBLE (p.227)

En este sentido, la ambigüedad inicial de Los muelles entre el verso libre y el versículo representa un excelente aprendizaje de la forma versal que se ha presentado. (El puente va de algunos poemas del libro anterior, digamos "Esa mano", a la mayoría de Cómo retrasar la aparición de las hormigas, donde José Carlos

utiliza con mayor claridad el verso libre --si entendemos por tan polémico término "[...] los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas"¹²--; lo que confirmaría una vez más que la tensión del versículo se registra en Relación de los hechos, La Venta y Fiestas de invierno.) Tal vez en la primera versión de esa forma constante de intertextualidad refleja, "El ahogado", se aprecie de qué manera Becerra se encontraba a un paso del desbocamiento en la línea versal antes de escribir Oscura palabra:

aque! hombre ya sólo tenía que ver con el agua,
 con el olor azul del cielo a ciertas horas de la eternidad,
 con la espuma que crece cuando el dios del mar despluma
 [sus ángeles
 con mano temblorosa, (p. 60)

Salvo para casos como éste, en cualquiera de las muestras anteriores resulta evidente la dificultad para aplicar con rigidez nociones sobre métrica o versificación semejantes a "disposición espacial", "unidad rítmica acentual o silábica" e incluso "autonomía versal". En el mismo orden, persistirá la confusión si hablamos de versos amétricos porque la coherencia de varias líneas en una "entidad autónoma" --o la independencia de otros versos en la estrofa-- desquebraja la posibilidad de ajustar la unidad rítmica a la sílaba. Si bien la propuesta de Lázaro Carreter se

¹² T. Navarro Tomás, Arte del verso, p. 12. Lázaro Carreter sostiene que, actualmente, el llamado "verso libre" es "verso blanco" e identifica el primero con "versículo", Vid., Diccionario de términos filológicos, p. 407.

aproxima a nuestra inquietud: "El tamaño de este tipo de verso [libre o versículo] es muy variable y a efectos rítmicos, se nos aparece muchas veces como una entidad autónoma, independiente de los demás versos del poema",¹³ aún no concluimos cuáles pueden funcionar como unidades rítmicas de apoyo en la poesía de Becerra. En el mismo orden, la definición de T. Navarro Tomás es de mayor utilidad: "En el verso regular la unidad básica es la sílaba; en el acentual, la cláusula, y en el libre la palabra".¹⁴ Si a esta tesis se integra el binomio verso libre-versículo y no limitamos en El otoño la noción de ritmo poético a una particularidad de éste, la relativa a los esquemas o patrones rítmicos, pasaremos de la "recurrencia periódica del acento pronunciado con mayor fuerza en ciertas sílabas" (nivel fonológico de la lengua), al de las unidades sintácticas (en extensas cadenas anafóricas, por ejemplo) o morfológicas (en recursos como la paronomasia o similitud). En consecuencia, si la noción de ritmo presupone la reiteración regular de un fenómeno, en la poesía de Becerra esta función es desempeñada no por la sílaba ni por la recurrencia acentual regular sino por la palabra. Veámoslo también en su poesía última, tal vez la más "incomoda" por las razones ya apuntadas:

¹³ Lázaro Carreter, Op. cit., p. 407.

¹⁴ T. Navarro Tomás, Op. cit., p. 10.

un gancho de hierro
 y se jala,
 su expansión lo desmiente al subir
 el agua que le chorrea
 lo
 mueve
 de
 los
 hilos
 de su salida al escenario
 [...] un gancho de hierro
 había que sujetarlo con un gancho
 había que decirle algo con un gancho
 mientras el sucio bulto flotante
 caía
 gota
 por
 gota
 desde la altura donde lo desaparecido
 iba a despeñar una piedra sobre nosotros, (p. 236)

En principio ambas estrofas presentan dos aspectos simétricos: la repetición anafórica del primer verso y la ruptura de la secuencia versal al introducir gráficamente el quinto verso. Los apoyos rítmicos en la palabra son más evidentes en la segunda estrofa, éstos se presentan en dos unidades básicas: la primera se cumple en la reiteración epifórica de gancho y en la reduplicación de gota, que transmite el reforzamiento gráfico al plano semántico; mientras que la segunda se manifiesta en el paralelismo constructivo de los versos "había que sujetarlo con un gancho/ había que decirle algo con un gancho", donde se superponen los niveles fónico, morfosintáctico y semántico de este isocolon bímembre de estructura relajada.

Hasta aquí son dos los caminos que en apariencia nos permiten avanzar. El primero conduce a la contemplación de un paisa-

je cambiante: no existe en los libros que abren y cierran El otoño una distinción clara entre verso libre y versículo; o bien, demarcar con precisión sus fronteras puede llevarnos a la imposible apertura de un espacio desmesurado en este ensayo. De continuar en esta metaforización del ritmo de escritura de Becerra, el segundo de los caminos resultaría no menos infructuoso: aplicar al conjunto de su poesía los principios y el análisis propios de la versificación regular o acentual. Ante la aparente cerrazón, se pretende retomar la propuesta inicial de identificar el principio que rige y promueve la construcción del discurso en verso (el paralelismo constitutivo de los diferentes niveles lingüísticos), en contraste con la "tendencia a la combinación" propia del discurso en prosa. Ambas manifestaciones, dice Helena Beristáin al citar a Yuri Tinianov, son "[...] formas cerradas y, al insertarse una en la otra, cada una promueve, por contraste, su propio principio constructivo".¹⁵

En la configuración del ritmo poético de la poesía de Becerra, coincidimos con Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov cuando afirman: "[...] puede decirse que el paralelismo constitutivo del verso exige que una relación de elementos de la cadena hablada reaparezca en un punto ulterior de ésta [...]"¹⁶ De manera que el ritmo poético comprende no sólo recursos paralelisticos evidentes (rima, isometría, aliteraciones, etcétera) sino también

¹⁵ Helena Beristáin, Op. cit., p. 403.

¹⁶ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, p. 220.

una compleja red de relaciones entre sintaxis y significado; al igual que otros niveles de la lengua, los anteriores resultan determinantes en la estructura de un texto, como se aprecia en el inicio de "La Venta":

Era de noche cuando el mar se borró de los rostros de los
 [náufragos como una expresión sagrada.
 Era de noche cuando la espuma se alejó de la tierra como una
 [palabra todavía no dicha por nadie.
 Era la noche
 y la tierra era el náufrago mayor entre todos aquellos hom-
 [bres,
 entre todos aquellos era la tierra
 como un artificio de las aguas. (p. 137)

donde resulta evidente que la carencia de recursos propios del verso regular o acentual la resuelve el poeta en armonía de otra índole. Así, el paralelismo sintáctico (igualdad de funciones en los dos primeros versos que, además, introducen construcciones y palabras equivalentes o aproximadas al resto de la estrofa) se proyecta con demasiada evidencia sobre el plano semántico: el paralelismo fónico y sintáctico encarece el sentido e introduce sutiles correspondencias: "el mar se borró de los rostros/ la espuma se alejó de la tierra; como una expresión sagrada/ como una palabra todavía no dicha por nadie", mientras la gradación anafórica intensifica los tiempos verbales para insertarlos --paradójicamente-- fuera del tiempo, en el origen: "era la tierra/ como un artificio de las aguas". Revisadas las funciones del paralelismo constructivo que actúan en el ritmo poético de este discurso en verso, es posible anticipar una constante: en

tanto que los apoyos rítmicos de la poesía de Becerra se proyectan con mayor frecuencia por medio de palabras, frases y oraciones, los recursos retóricos del nivel sintáctico despliegan una riqueza más amplia de posibilidades creativas a lo largo de la poesía de El otoño.

Al sumar las características rítmicas que presenta la poesía de Becerra --trátese de verso libre o versículo--, con el paralelismo constructivo de la enunciación que rige a esta forma discursiva, la figura que se dibuja es circular; de manera opuesta, al desarrollo de la enunciación en Fotografía junto a un tulipán, que se orienta hacia adelante, sin presentar retrocesos en sus apoyos rítmicos:

Los maderistas se dispersan en Tabasco, pero el surgimiento del carrancismo y la debilidad política de los usurpadores locales vuelven a fortalecerlo. Entretanto, Calcáneo Díaz enterado del resultado de su gestión se revuelve en San Juan Bautista. (p. 260)

No se hace referencia exclusiva a la falta de reiteraciones acentuales, sino a una mayor dificultad para reconocer el ritmo de esta prosa. En contraste, cuando en ella el discurso se organiza "rítmica" o "poéticamente", como sucede con frecuencia a lo largo del texto, el paralelismo sintáctico --y su permeabilidad hacia otros niveles lingüísticos-- reaparece en la prosa de Becerra:

En aquel caldo de burbujeantes resortes que los tintarillos arribistas de San Juan Bautista adensan en torno a los triunfadores, hay un nombre que se pronuncia con malicia o se omite sordamente. Hay un nombre que le da

mal sabor a esa sopa preparada con los peores hábitos del elogio en la retórica tropical y que como trozos de suaves y tiernos pejelagartos aderezados con la salsa de tomate, son servidos a los paladares de la vanidad de algunos de los jefes carrancistas locales. Dioses y héroes griegos vienen a encarnar mediante los guisos discursivos de los tinterillos, en los nuevos jefes de gobierno. (p. 261)

Dice el narrador en esta metaforización del relato que recuerda la prosa de Lezama Lima.¹⁷ Debe destacarse que si en el fragmento anterior existe un predominio connotativo del lenguaje, en otras partes el discurso es claramente referencial:

A las puertas del panteón la multitud se repliega para que entren los que llegan. También entra un hombre a caballo que les avisa a los familiares que por orden de la autoridad el cuerpo no podrá ser velado fuera del panteón y que debe ser inhumado lo más pronto posible. (p.269)

La alternancia rítmica producida por el empleo de frases de ritmos variados que, sin embargo, generalmente se subordinan a la estructura semántica y sintáctica de Fotografía junto a un tuli-pán, confirma la "tendencia a la combinación" señalada por Yuri Lotman como principio constructivo básico del discurso en prosa. Si se recuerda la reiteración de unidades y esquemas rítmicos en la poesía de Becerra, así como su efecto sobre el paralelismo

¹⁷ No olvidemos que Becerra fue lector permanente de Lezama Lima. Dos meses después de escribir Fotografía junto a un tuli-pán, José Carlos dirigió una efusiva carta a la legendaria dirección de Trocadero: "Y así no terminaría nunca de hablarle de Paradiso, libro que ya definitivamente significa para mí tanto, lectura que me acompañara siempre". El otoño, "Juego de cartas", p. 305.

constitutivo del poema, se cumple la propuesta inicial de describir las características constructivas de ambos discursos literarios.

A lo largo de este inciso, ha permanecido implícita una propuesta de lectura que externaremos con más claridad a través de la siguiente paráfrasis a una lúcida pregunta de Gabriel Zaid: la obra de Becerra se deja leer de muchos modos (aunque no de cualquier modo), es ella quien configura el "mundo" de lecturas que admite.¹⁸ Es el caso del paralelismo constructivo en la poesía de El otoño. Al igual que cualquier otro detractor de una versificación específica, José Carlos se vio obligado a desplegar una serie de recursos más complejos que aquellos puestos a su alcance por la tradición métrica española. Después de todo, un endecasílabo sáfico o un alejandrino dactílico serán siempre un caballo de Troya al galope de su esquema rítmico. En contraste los poemas de Becerra reiteradamente dejan una sensación de ahogo; acostumbrados luego al ritmo de su torrente verbal, podemos llegar a la otra orilla del poema con la seguridad de que el autor corrió mayores riesgos que nosotros: pocas veces la estructura de sus poemas flota sobre la balsa de un patrón melódico, métrico o estrófico reconocidos. No sostenemos que la audacia justifique en todo momento las limitaciones de una obra. (¿Cuántos espaldarazos se acostumbra otorgar en nombre de lo apostado por un autor?) Innegablemente puede hablarse de calidades, y en consecuencia de preferencias y rechazos, en El otoño; pero una de

¹⁸ Gabriel Zaid, Cfr. Op. cit., p. 7.

las inquietudes centrales de este ensayo es conocer de qué manera se cumple en la obra poética de Becerra la pregunta ancilar de Lezama Lima:

¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebaten, que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje [...] ¹⁹

A nuestro juicio Becerra cumplió sobradamente esta exigencia. Vayamos una vez más a confirmarla.

¹⁹ José Lezama Lima, Op. cit., p. 18.

II. Retórica y poética

Advertencia

El presente no es un análisis retórico estricto, al menos por las siguientes razones: no intenta una descripción sistemática de todas las figuras o tropos que puedan encontrarse en El otoño, ni se compromete a definir las con rigor sino a partir de sus modalidades en la preferencia de José Carlos Becerra, en la conformación de algunos de sus antecedentes literarios y en la medida en que definan aspectos sobresalientes de su poética. Pero sobre todo porque insiste más en relacionar las estructuras lingüísticas de esta poesía --su paralelismo e interdependencia-- que en concluir un análisis retórico. A partir de este propósito, las divisiones propuestas en el capítulo pretenden no una clasificación exacta de figuras sino la relevancia de su operación sobre el lenguaje poético de Becerra. Por último, ante el riesgo demasiado obvio de convertir los supuestos metodológicos del análisis retórico en un pésimo breviario, la gran mayoría de los apoyos teóricos proceden del utilísimo Diccionario de retórica y poética de Helena Beristáin, quien al definir cada término incorpora "[...] la descripción de la figura --su modo de operación y el nivel de lengua a que corresponde-- conforme al enfoque estructural aportado por la Rhétorique générale del Grupo "M";¹ por

¹ Helena Beristáin, Op.cit., p. 11. Una visión completa de la teoría aparece en "Poética y retórica", introducción del Grupo "M" a la Rhétorique Générale, traducido en El lugar de la litera-

estas razones, resulta excesivo enviar las citas textuales o las referencias indirectas al Diccionario de Beristáin al cuerpo de notas, sólo se registra autoría entre paréntesis. Cualquier vaguedad teórica que de esto resulte es de mi entera responsabilidad.

1. Recursos fónico-morfológicos

El paralelismo entre los diferentes niveles lingüísticos de El otoño se apoya, con menos frecuencia, en la composición fonética-morfológica de las palabras que en los recursos de orden sintáctico; sobre todo si se piensa en Relación de los hechos, La Venta y Fiestas de invierno, donde la riqueza de figuras sintácticas se encuentra en armonía con el dominio del versículo. No obstante el menor soporte en los recursos del plano sonoro de la lengua, se confirma la suma constante de unidades rítmicas por medio de la insistencia en la composición morfológica de las palabras, pues no pocas veces aparecen parentescos etimológicos ("la persecución, la prosecución y el desenlace esperado por todos"), conjugaciones verbales en diferentes tiempos ("Sufriste mucho, pero yo sufriré más que tú, estaré más abajo el año que viene"²), prefijos inesperados ("sagrados instrumentos de precisión e imprecisión"), juegos de palabras ("durante el paracaídas

tura, pp. 15-50.

² Sin ánimo de entrar en el juego de las explicaciones sensacionalistas, no deja de llamar la atención la coincidencia de que Becerra haya escrito este poema justo el año anterior a su muerte.

de que te hablaba, paradormirse de que te hablaba"), derivaciones y/o gradaciones morfológicas ("Puedes fingir que estás fingiendo, puedes simular que eres tú"), etcétera. El modo como se producen las figuras ejemplificadas puede facilitar una característica sistemática de El otoño: el paralelismo de esta poesía favorece la insistencia o la suma de unidades por encima de la supresión de elementos. En consecuencia, se localizan menos figuras retóricas que operen omitiendo fonemas y morfemas por virtud de una línea versal que, en general, tiende a la expansión rítmica. A pesar del privilegio que recibe el plano sintáctico en los recursos retórico-poéticos de El otoño, los del nivel fónico-morfológico presentan una identidad bien definida, de cuya descripción se ocupa este apartado, conforme a grupos de figuras afines por la forma en que actúa el cambio fonológico sobre la estructura de las palabras, ya sea aisladas o en frases.

a) Adición repetitiva

Entre los procedimientos por adición repetitiva de fonemas y morfemas más utilizados por Becerra se encuentra la similitud. Antes de descubrir la intención de su empleo abundante en El otoño, podrían considerarse rimas internas o descuidos; sólo cuando percibimos en líneas como "la lejana campana del océano" (p.44) las sonoridades de la imagen y del significado, se aprecia el quehacer del poeta. Es posible dividir su empleo por el paradigma de las palabras afectadas: sustantivos-adjetivos y verbos. A con-

tinuación se proporcionan ejemplos destacados del primer grupo:

y el aire es todavía un venado asustado. (p.138)

El agujijón del escorpión, embarcación antigua (p.207)

tu voz es un receptáculo indeterminado que no ha terminado nunca, (p.208)

la pesadilla caracteriza el modo de ser del espejo,
el dormido pule la eternidad de su reflejo (p.216)

los espejismos segregados por el padre y la madre (p.229)

La infancia, sí, el diálogo de persecuciones y prosecuciones
[impuras en la bandeja de las invitaciones al jardín
[abandonado (p.165)

El último manifiesta la posibilidad de localizar otros usos en el empleo de la similitud: ya por su combinación con la paronomasia y el juego de palabras (como en este caso) o por acompañar a la derivación morfológica en "sagrados instrumentos de precisión e imprecisión" (p.58). En cuanto a la operación sobre morfemas verbales derivativos, la similitud empleada en los siguientes casos refuerza el paralelismo rítmico y semántico:

Te oigo ir y venir por tus sitios vacíos,/ por tu silencio
[que reconozco desde lejos, antes de abrir la puerta de
[la casa/ cuando vuelvo de noche. (p.64)

Es el poder de ser de la materia, (p.161)

Boca que habla y traslada sin parar y sin pasar, (p.164)

las palabras levantándose, hacinándose (p.57)

En el mismo grupo de recursos se aprecia el encarecimiento semán-

tico, apoyado en la igualdad de los gramemas temporales a través de las frecuentes cadenas anafóricas empleadas por Becerra:

cuando estás en algún sitio de lo que en tus ojos comienza,
 cuando elevas el crepúsculo con tu pequeña manera de lágrima,
 cuando sientes el temporal que hay en la mano oscura con que
 [te desvisto,
 cuando tiembles al paso de mis labios
 cuando me vinculas con las aguas que hacen nudo en tu pecho
 (p.60)

En ocasiones la reduplicación de pronombres enclíticos sirve para asegurar la similitud de las formas verbales:

tu desnudez donde las aguas más lejanas del mar venían a
 [golpearme, a llevarme con ellas, (p.90)
 para tocarlo todo y dejarlo todo bajo la misma llovizna
 [insistente, (p.120)

Por las frecuentes combinaciones entre paronomasia y otros fenómenos de igualdad fónica parcial (aliteración: "el soportado frac de las frases de amor", redoble de sílaba: "esa cicatriz verdosa que queda entre lo amado y en el amante", etcétera), llegan a resultar difusos los límites morfológicos presentados por estas figuras en El otoño. Otra duplicación surge cuando Becerra aproxima derivación y paronomasia: "el agua corriendo por el corredor [...]". Las siguientes muestras de esta figura cumplen indistintamente lo apuntado:

Hoy llueve, es tu primera lluvia [...] (p.63)

vuelvo a ti, vuelves a la caída del primer acto (p.90)

Echa chispas el vino que produce el espejo, y es borrosa la sed./ Imagen borrascosa que empaña la superficie [...]
(p.163)

pequeña y razonable imbécil cantando la canción con la cual
[intentabas burlarte de ti misma [...]] (p.169)

Desde una perspectiva retórica demasiado ortodoxa (insistencia de un sólo fonema), las aliteraciones empleadas por Becerra son escasas:

"soñar así, por las bocas buscándose" (p.77).

Pero hay un rumor de remos, hay un rumor de remos (p.125)

[...] con pesado paso de tortuga rencarnará en su mirada
(p.154)

Y morir es el resorte roto de ese ángel (p.162)

El hecho resulta significativo por vincularse a la ausencia en El otoño de aquellos recursos más próximos al verso regular que al libre y al versículo: sinéresis, sínopas, sinalefas, etcétera; pero también por la complicación que Becerra da a sus aliteraciones al asociarlas con otros fenómenos de insistencia repetitiva, como se observa cuando las mezcla con el redoble de sílaba: "Echa chispas el vino que produce el espejo, y es borrosa la sed./ Imagen borrascosa que empaña la superficie [...]". (p.163)

Al entramado que presentan los recursos mencionados, debe sumarse la derivación morfológica, tanto por la importancia que cobra al integrarse con otras figuras como por el reforzamiento

del paralelismo rítmico y semántico que se logra gracias al parentesco etimológico: "alguien nos cuenta cuentos con la sabiduría inmensa de mentiroso"; (p.210) o porque aparezca la derivación morfológica sin otra figura:

alguna sale y va a recostarse en el pasto,/ (cuando ellas se
[recuestan en el pasto, [...]] (p.226)

como bebiendo el blanco del mantel;/ ya todo él muerto en
[blancos, descotado (p.51)

alimentados por el pan cautivo y la lecha cautiva (p.101)

cuyo cadáver acaricia nuestra tentación de acariciarnos
(p.142)

b) Supresión/adición parcial y completa

Las figuras que pueden agruparse por la doble operación de suprimir/aumentar morfemas presentan en El otoño diversas peculiaridades: la sinonimia con base morfológica actúa de manera semejante a la derivación --cuando afecta al lexema de las palabras-- o como similitud, al insistir en la reiteración de un paradigma verbal a lo largo de las múltiples cadenas anafóricas que pueblan la poesía de Becerra. La sinonimia sin base morfológica se encuentra demasiado cerca del paralelismo sintáctico-semántico de esta poesía, por las razones que al tratar las figuras de estos niveles se expondrán. El empleo de neologismos e invenciones etimológicas en El otoño es (casi) nulo: "el pecho que la noche de otoño dardó con su brillo". (p.42) No más frecuentes, los préstamos léxicos se relacionan, sobre todo, con la intertex-

tualidad proveniente de la cultura pop, de las frases comerciales, de las canciones en inglés: "Entonces escuchará: I want you for the Army". (p.154) Mayor complejidad presentan los juegos de palabras utilizados por José Carlos: si bien el análisis de algunos debe reservarse al contexto del discurso lógico: "ésta sí es una 'postura realista'/' me dijo riéndose, aunque ya comenzaba a gemir", (p.240) aquéllos que poseen una base morfológica (calembur) se relacionan con varias de las figuras descritas con anterioridad, como en la siguiente combinación de paronomasia y derivación morfológica: "ponte dormido en el río, pon tu río en el barco"; (p.156) o bien la alteración morfológica y semántica del calembur se asocia con las últimas preocupaciones de Becerra: buscar el equilibrio de esa "especie de punto crítico" entre "esta nueva visión cultural tan gráfica, tan visual" y la "presentación tradicional, literaria" del poema, lo que nos sitúa ya en la última esfera de su quehacer poético:

la cacería empapando
de /vida/ mente
los reconocimientos (p.240)

2. Recursos gráficos

El empleo de recursos que afectan la disposición gráfica del lenguaje: insistencia onomatopéyica de un grupo de fonemas, juegos con el tamaño y la forma de las letras, presentación visual de versos para quebrar a toda costa el ritmo:

plantas de flores comestibles para estilizar
 LA MESA SERVIDA
 de los que extraen su discurso (ejem ejem)
 del plato de macarrones
 ¿y usted de dónde viene? (p.227)

Esto y más (clisés publicitarios, letras de canciones, etcétera) utiliza Becerra en Cómo retrasar la aparición de las hormigas cual ariete que derrumbará su poética anterior. Pocas veces lo logra. Tal vez por la recatada utilización de los recursos o por el hecho de acentuar significados, más que pretender una intención transgresora de las niveles lingüísticos en los que trabaja. Por si resultara desmedida la comparación con el César Vallejo de Trilce: "Ella, vibrando y forcejeando,/ pegando grittttos,/ soltando arduos, chisporroteantes silencios [...]", Orlando Guillén logra una tensión expresiva superior con recursos similares a los de Cómo retrasar la aparición de las hormigas:

metí mis versos entre las patas de los caballos
 la palabra cáncer
 el poema cáncer
 canta
 se corrompe
 y deja discípulos que dejarán maestros
 y muere
 la palabra
 el poema
 y el poeta
 A cada cáncer se le llega su géminis
 Metí mis versos entre las patas de los caballos
 ;
 no quedó ni el muñón de una estrella

En el manejo de los recursos gráficos, Becerra no dibuja, gesticula o grita hasta el exceso para despertar nuestro interés por el poema. Nada más distante de lo que pretendía: una poética que lo alejara del desbocamiento versicular. El precio de su silencio fue, no pocas veces, un discurso de ventrilocuo involuntario:

y ordena silencio, sshh,/ sshh, sshh... (p.225)
 al rechinar (UUuuu) las puertas (p.227)
 en el click click no se anuncia (p.244)
 flores pianistas (tan ta tan) (p.227)

3. Recursos sintácticos

¿Lo que separa al hombre podrá unirlo sólidamente la poesía? ¿Cómo pueda reflejar el poeta la desintegración del mundo que vive? Sin duda, éstas son dos de las propuestas más inquietantes en El otoño:

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 empeque-
 [ñecen 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 histo-
 ria?
 muerta en el umbral de su propio veredicto? (p.132)

Para expresarlas, José Carlos Becerra eligió el empleo de una sintaxis desconcertante: el paralelismo de las equivalencias

lingüísticas se rompe por la variedad de juegos asimétricos con que el poeta manifiesta su desarticulada visión del mundo: un despliegue exuberante del sintagma que, en ocasiones, se implanta como la vegetación saprófita del trópico. Un desarrollo minucioso de esta hipótesis debería, en principio, considerar el estilo "bazar" a lo Neruda (Residencia en la tierra)³; en seguida, las influencias de Paul Claudel y Saint-John Perse llevadas a sus últimas consecuencias en Relación de los hechos y "La Venta"; por último, la lucha del poeta en contra de sus dones en Cómo retrasar la aparición de las hormigas:

algo semejante al calor absorbido del asentimiento,
 regula sus astros, purulencia
 refulgente bajo la noche azul, náuseas,
 trastornos hepáticos, cáncer en la próstata,
 cantidades de presión y volumen
 sumadas al viaje, (p.232)

Acceder al desarrollo de este proceso por la descripción de las figuras retóricas involucradas para después interpretar su carga poética, es el propósito central de este apartado. Para conseguirlo se han agrupado las figuras que afectan la construcción de los sintagmas en El otoño, ya por agregar palabras (como la enumeración caótica o la anáfora), o por suprimirlas (como el zeugma y el asindeton). La mínima relevancia de aquéllas que cambian los esquemas de orden y sucesión (como el quiasmo y el hipérbaton) o que sustituyen a unas por otras (como la hipálage o la metáfora

³ Leo Spitzer, La enumeración caótica en la poesía moderna, p. 71.

sintáctica) ha influido en el ánimo de no presentarlas. En la operación de las figuras que se exponen, resulta indispensable considerar la incidencia del nivel semántico (a través, sobre todo, de la sinonimia), y el grado en que los distintos fenómenos de orden morfológico relajan las estructuras sintácticas. El entramado de estos recursos comprueba una vez más que el paralelismo constitutivo del discurso en verso se funda en la interdependencia de los niveles lingüísticos. El de la sintaxis destaca en El otoño por la riqueza de sus posibilidades creativas.

a) Adición repetitiva

Al igual que en el plano sonoro de la lengua, no extraña encontrar en el de la sintaxis una supremacía de recursos por adición de palabras: la poesía de Becerra parece tener nuevos brotes en cada lectura. En el torrente de esta marea verbal, cobra gran importancia el encarecimiento semántico de los recursos retóricos:

Sí, todas aquellas,
 enfundadas en sus medias de seda,
 enfundadas en su ronda de carne cuya espuma es necesario
 [detener,
 en sus vacíos de botella encontrada en el mar sin el imagi-
 [nado mensaje,
 todas aquellas se perdieron en otras que ya no te contemplan
 [ni te esperan,
 imágenes donde la penumbra de la sala de cine construye su
 [nublada y salitrosa reunión,
 allí donde el dolor corrompe al asombro. (p.173)

La duplicidad anafórica del sujeto "todas aquellas", así como la acumulación y amplificación semántica de los tres versículos que califican al primer sujeto, retrasan la concordancia con el predicado e introducen --de acuerdo con las necesidades rítmicas del poema-- un tempo lentísimo. Después aparece una indeterminación sintáctico-semántica producida por la función ambigua de "imágenes donde la penumbra de la sala..." que podría saltar hacia la primera versión del sujeto, con lo que surge un enorme paréntesis sintáctico (prosapódosis); la otra posibilidad es interpretar los dos últimos versículos como una aposición de "en otras que ya no te contemplan ni te esperan". Debido a la frecuente imbricación lingüística en textos como el anterior, no es difícil deducir que pocas veces los recursos por adición sintáctica pueden romper con el sustrato semántico, en especial "cuando forman parte de un todo", de una acumulación o gradación: "Superficie de ausencias, extensión de algún vuelo dormido, patrimonio de un contacto, de una piel, de un cuerpo engrandecido que la toma con furia"; (p.50) en cambio, resultan "equiparables sintácticamente" al cumplir la misma función gramatical: "Por muros, por puertas, por transgresiones al orden, por réplicas, por risas". (p.41) Ambas posibilidades aparecen en la enumeración simple o caótica, en la distribución anafórica y en los diversos recursos por repetición en contacto que sobresalen en la obra poética de Becerra: anadiplosis y epiforas, entre otros que se describirán más tarde.

La complejidad formal y el empleo abundante de las figuras

por acumulación de palabras en la obra poética de Becerra no son reducibles a la brevedad de un catálogo. Sin embargo, con su factura lo que se pierda en simplificación se ganará en espacio para interpretar el sentido de la poesía que José Carlos funda en el manejo de su peculiar sintaxis; posiblemente éstos sean los requerimientos de análisis que cada nivel lingüístico de El otoño exija. Por ello la decisión de subrayar el contenido poético de estos recursos (acompañándolos de ejemplos significativos), sobre todo el de las enumeraciones caóticas, se funda en el siguiente inventario:

Acumulación: En contacto con otras palabras, frases u oraciones produce la enumeración (simple o caótica); a distancia, una de sus variedades, la distribución: "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".(p.86)

Distribución: Además de lo anterior: es una enumeración compleja en la que se dice algo de cada uno de los términos enumerados a distancia. En El otoño, es usual localizarla con desigualdad sintáctica y morfológica de sus miembros, pues las características de esta poesía pocas veces permiten un paralelismo simétrico:

"cuerpo que se desata de la noche,/ cuerpo que se desata de sus astros como una batalla naval,/ cuerpo que se desata de las leyes que no son azules o rojas".(p.52) Esta forma de distribuir es común en Becerra, a veces presenta formas elípticas: "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". (p.71)

Enumeración: Ni la adición simple de palabras ni la relación unívoca (si en algún grado los miembros son sinónimos) aparecen en El otoño. Dice Helena Beristáin: los retóricos coinciden en que la enumeración existe luego de la bipartición y la tripartición. Como sucede en la poesía de Bécerra, el empleo de esta figura da como resultado una construcción exuberante, que ya antes se ha comparado con la vegetación saprófita del trópico.

Enumeración caótica: Se basa en una relación diversívoca en la que no coinciden ni la forma ni el significado de las palabras: "Una ración de ley, un paisaje donde la noche es una costumbre de raza, / un equilibrio, un juego de dados, el golpe del vaso de cuero sobre la mesa; viejas ordenanzas, sepulturas dinámicas de una Razón no prevista / y colmada de sangre". (p.130) La cercanía de lo concreto con lo abstracto en esta figura, dice Spitzer, proviene de Whitman; de él toma Neruda "la visión desengañada del caos moderno" que reaparece en Bécerra. Además de eliminar elementos abstractos, el alejamiento de las palabras sintéticas (hay, todo, vi, veo) sirve para detectar el uso personal que José Carlos logra en sus enumeraciones. Como en el ejemplo presentado, los límites entre enumeración caótica y distribución no son precisos en El otoño. De manera indistinta se la puede encontrar con repetición anafórica de nexos (polisíndeton) o sin ellos (asíndeton), coordinados o subordinados los miembros, etcétera.

Repetición: Comprende una serie de figuras, de ahí su naturaleza retórica general. Al afectar la construcción de las frases, lo mismo opera en contacto que a distancia, con igualdad o relaja-

miento morfológico y semántico de las palabras. Si bien la tradición retórica establece más de diez figuras por repetición de palabras, se destacan las de mayor presencia en El otoño:

Anadiplosis: La reiteración que se establece por medio de esta figura comprende dos líneas versales, por lo general el final de la primera y el inicio de la siguiente: "Los crepúsculos se alimentan de adioses./ Adioses que cumplen tu nombre allí donde el olvido/ es esa sonrisa". (p.47)

Anáfora: Implica un énfasis semántico de la idea transmitida por las palabras, frases u oraciones, al inicio de varios versos consecutivos: "[...] dejando atrás las calles y las ventanas todavía encendidas,/ dejando atrás los rostros de las muchachas que te gustaron,/ dejando atrás la música de un radio encendido [...]". (p.175) Es común encontrarla en El otoño al lado de otras figuras, sobre todo con las de distribución a distancia. A veces, las distribuciones anafóricas organizan la estructura de una estrofa o del poema, como en "Ritmo de viaje".

Concatenación: El cambio de función sintáctica presentado por los elementos repetidos en serie produce un enriquecimiento semántico y rítmico del poema, como se observa en las equivalencias contrapuestas de la palabra "belleza" en esta mezcla de concatenación y antítesis: "que la imagen preceda a la deformación de aquella belleza para encontrar su propia belleza;/ la belleza irrescatable a la sombra imposible [...]". (p.85)

Epanalepsis: Figura por medio de la cual se duplica un sintagma, ya sea al principio o al final de un verso o versículo: "Y lo

recuerdo todo fingiendo que lo recuerdo". (p.161)

Epifora: "Consiste en la repetición intermitente de una expresión al final de un sintagma, un verso, una estrofa, un párrafo" (Beristáin): "Alguna sale y va recostarse en el pasto,/ (cuando ellas se recuestan en el pasto,/ una corriente de aire se produce en los infiernos de la adivinación)". (p.226) Al final de una estrofa se considera estribillo: "[...] en las resistencias del quiero/ estar solo, [...] con las glándulas secretas del quiero/ estar solo, [...] el discurso del quiero/ estar solo, [...] los objetos mentados por el quiero estar solo". (p.245)

Prosapódosis: Se produce al insertar un sintagma con "calidad de paréntesis sintáctico-semántico". En El otoño introduce una pausa, tanto en el interior como al término de la estrofa, de manera que su efecto permite cierta indeterminación conceptual y estilística: "(Llamo aquí amor a una reciproca tortura, y también a los familiares del lenguaje tácito.)/ Pero aquel martes por la mañana la resurrección no alcanzaba la playa.../ (Llamo aquí amor ...)". (pp.160-1) Al presentarse como posible final del poema, esta figura resalta un propósito demasiado obvio en Fiestas de invierno: no concluir los textos para dejarlos abiertos a más de una lectura.

Reduplicación: Del grupo de las figuras por repetición, es una de las que Becerra utiliza con mayor libertad, pues lo mismo aparece al principio, en medio o al final de una expresión, con igualdad o relajamiento morfológico: "Repitiendo con estas imágenes las otras imágenes". (p.126)

En la respuesta que ahora se ofrece a la pregunta antes formulada, ¿Cómo puede reflejar el poeta la desintegración de su mundo?, esperamos que el contenido sintético de nuestra exposición a las figuras previas se utilice con la oportunidad de una sencilla herramienta:

En su estudio sobre La enumeración caótica en la poesía moderna, Leo Spitzer traza con suficiente precisión la historia y las variantes estilísticas de esta "[...] desarticulación de las cosas, combinada con la desarticulación del yo [...]",⁴ que encontramos en los dos primeros poemas de Becerra debido a "la invasión poderosa de Residencia en la tierra" --palabras del poeta. Si todo rasgo de estilo "es en sí mismo neutro", y sólo a partir de una actitud particular adquiere validez, la enumeración caótica en El otoño reflejará una visión personal del mundo una vez que se haya liberado de sus modelos. (Además de Neruda considérense la fuerza de las enumeraciones anafóricas a lo Claudel y las series homólogas de Perse, para no extendernos en este ámbito al de la poesía mexicana: Rosario Castellanos y Efraín Huerta.) La ruta de esta búsqueda va del primer poema de Los muelles: "Hay lápices en forma de tiempo, vasos de agua/ donde el anochecer flota en silencio. Hay la rama de un árbol como un brazo esculpido/ por algún abandono"(p.38) a Relación de los hechos, donde aún esta forma de enumerar zarandea con fuerza la nave del poema:

⁴ L. Spitzer, Op.cit., p. 70.

Fruto prohibido y dieta recomendada por hábitos nuevos,
 La mentira bosteza engordando,
 el cansancio estira su lengua para cantarnos al oído.
 La noche despierta en el muladar que los locos heredan
 la luz de mercurio petrifica en las calles gestos odiados;
 yo miro la ciudad desde la terraza,
 la luz de los autos hundiéndose en el irremisible momento,
 en el tiempo que aún sostengo con un vaso en la mano,
 en el tiempo que despidе tu rostro naciendo,
 en el tiempo que hace del movimiento y la caída
 el sólo momento.

(Pero, ¿de qué estaría hablando el poeta?) Si en un principio, las "cosas hacinadas en los rincones del alma" de Neruda obligan a José Carlos a la impostación del pesimismo moral de entreguerras; o si las "constantes mismas de la aventura humana a través de climas, siglos y civilizaciones" --expresadas por Saint-John Perse en sus series homólogas--⁵ son demasiado evidentes en el versículo de "La Venta", no encontraremos el doble filo de ese lenguaje que, al expresarse "él mismo", reproduce su visión personal del mundo sino a partir de poemas como "El halcón maltés":

Reconstruyendo, pues, lo que te iba rodeando
 lo que ibas rodeando con la misma sobriedad de que se vale
 [un alcohólico
 para rastrear la soga de su miedo,
 valiéndote del polvo que en tu mirada iban depositando los
 [puñetazos
 y la confusa humedad del amor;
 el vaso de whisky en el centro de lo que callabas,
 el viaje de la noche que en alguno de aquellos reflectores
 [reproducía en tu rostro,
 el frío cañón de una 38 automática apoyado en la boca del
 [estómago mientras la boca de la nada parecía mordis-
 [quear el cañón,

⁵ Roger Caillois, Poética de Saint-John Perse, p. 102.

y esa mujer de larguísimas piernas y rostro anguloso y voz
 [recién salida del amor o simplemente del humo de un
 [cigarro,
 contemplándote desde la penumbra del bar,
 mientras era en su cuerpo donde el infinito desmadejaba el
 [laberinto
 que sustituye a veces el disparo de una pistola. (p.171)

Es a partir de la influencia de Lezama Lima en La Venta,
 reflejada en el tratamiento lúdico a los recursos por acumula-
 ción sintáctica y semántica, como Becerra llega a la concepción
 de una poesía que es testimonio de su época, del poema-pasarela,
 del poema-desfile donde "la joven de minifalda y pequeñas caderas
 que sale fumando de las discotecas", Narda, Bogart, Mandrake o
 Batman (ese héroe epónimo al que estamos condenados) simbolizan
 el sincretismo y la crisis cultural de los sesenta.

b) Figuras por supresión

Entre las escasas figuras que suprimen sintagmas en El otoño
 sobresalen las relacionadas con los recursos por adición: la
 elipsis, que al eliminar los núcleos verbales recibe el nombre de
 zeugma: "Donde goteaba luceros una noche/ sobre unos hombros
 limpios como verdad mostrada,/ sólo queda una brisa sin destino./
 Donde una mujer fundara un beso, sólo árboles postrados al in-
 vierno"; (p.37) el asindeton se vincula con las distintas expre-
 siones de acumulación a distancia o en contacto que carecen de
 nexos: "describiendo la grieta en el muro, el pus en el incendio
 de la flor, los automóviles volcados en la orilla de las autopis-

tas [...]”, (p.181) y el encabalgamiento de versos o versículos, que altera la armonía del paralelismo entre los niveles sintáctico-semánticos de la línea versal: "hablando de ti, hablando/ de tu abrigo cayéndose para que en tus brazos desnudos yo viese algo [...]”. (p.167)

4. Recursos semánticos

El paralelismo y la interdependencia de las estructuras lingüísticas en El otoño no pueden sino aparecer regidos por la presencia omnimoda de los recursos sintácticos. No encuentran mejor explicación los apretados racimos de metáforas y comparaciones en esta poesía o el relajamiento de las unidades significativas de las palabras (semas), cuando el impulso de la línea versal hace que estas y otras figuras extiendan su acción al contexto lógico del discurso; en este sentido, una serie de cadenas metafóricas puede llegar al nivel de la alegoría en "Paisaje en desnudo" o con frecuencia los límites entre oximoron y antítesis, ironía o paradoja sólo se precisan en el contexto intertextual del poema; es decir, más allá de la ortodoxa oposición de antónimos, como en este pasaje de "El halcón maltés":

Ah, qué viejo, pero qué viejo se ha vuelto ese ring
 donde tanto luchaste,
 qué cansado se ha vuelto aquel heroísmo,
 cuántos pasteles se elaboran con ello, y ya nadie
 se los estrella a nadie en la cara como tú sabías
 sutilmente hacerlo. (p.172)

donde la recuperación connotativa de lo grotesco se resuelve por la decadencia del personaje que se enfrenta a la imposible reconstrucción de su mito: "buscando tú también aquel Halcón Maltés en el que nunca creíste".

Más evidente resulta el paralelismo entre figuras sintácticas y semánticas a partir del segundo poema de La Venta, "Movimientos para fijar el escenario". Se trata de un texto fundamental para comprender el interés de Becerra por la metaforización del lenguaje a la manera de Lezama Lima. No se afirma con esto que José Carlos deje de recurrir al estallido deslumbrante de metáforas aisladas o en serie, que los recursos sintácticos disminuyan su presencia o que después de este poema toda su poesía tenga la misma imantación. (Tal vez cuando lleva al extremo ese "indagar y ver en el lenguaje no en la 'realidad'" que tanto le agradeció a Lezama, escriba los peores poemas de sus dos últimos libros.) Lo reconocible en los pasajes afortunados de esta zona de El otoño es el equilibrio de recursos, la mesura con que el poeta utiliza su capacidad para nombrar lo disperso a través de una sintaxis ceñida, la metaforización transparente del lenguaje. Todo esto puede consolidar la excelente economía de un poema, "Con el saqueo henchiste tu casa":

Es a ti a quien recuerdo en esta hora
 en que el invierno nos hace más oscuros y la nieve se adhie-
 [re a todo lo que cae, a todo lo que tira hacia el
 [fondo.
 Es a ti a quien recuerdo en la hora en que el cuervo repite
 [con sus alas negras y pico negro la forma obstinada de
 [mi derrota.
 Graznido y silencio,

rueda el torno, los árboles se dejan conducir por la nieve
[como manadas de ciegos,
todo parece construido para tropezar en la oscuridad.

Es a ti a quien recuerdo,
mujer en cuyos desiertos se preparan las telas de la noche,
en el olmo ha sonado la trompeta del invierno,
mi carne hace guarida en su propia calamidad,
pastorea mi corazón sus fantasmas colocados para enamorarte.

Es a ti a quien recuerdo,
morada del desierto, bramido del ganado, multitud agolpada a
[la salida del Underground.
te reconstruyo tensando el arco de estas palabras, acari-
[ciando los colmillos de esta noche de nieve,
arrojándote por el agujero de mi mejor artificio. (pp.195-6)

Una tentativa paradigmática de las modalidades con que operan los recursos semánticos de El otoño debe sumar a las consideraciones anteriores las siguientes: a) por el grado de semas comunes que comparten los términos asociados, las figuras más cercanas entre sí son las diversas clases de metáforas, la comparación y la sinestesia; b) entre las que actúan por supresión/adición de elementos significativos, destacan el oximoron y la hipálage; c) aun cuando algunos retóricos aproximen metáfora, metonimia y sinécdoque, nuestro análisis no identificó ninguna de las dos últimas. Desde esta perspectiva, se describen las figuras localizadas con más frecuencia en El otoño; de manera sobresaliente, las que se manifiestan en la coposición de semas.

a) Coposición de semas

Facilitemos la exposición yendo de la metáfora y sus variantes a la comparación y la sinestesia, pues éstas se consideran figuras en la medida de su desempeño metafórico. De acuerdo con la teoría del Grupo "M", en una metáfora habrá un nuevo significado si se produce la "modificación del contenido semántico de los términos asociados"; de manera que en "memoria, brusco pez en el agua" (p.89) el encuentro de los semas no comunes, operación mental frente a ser vivo, explica el salto semántico hacia los mecanismos siempre inquietantes de la memoria.

Teóricos como H. Lausberg han visto en esta figura una especie de comparación abreviada y elíptica, por esto resulta pertinente la bímembración entre metáfora en presencia y en ausencia. Con las primeras Becerra puede introducir el elemento predicativo de sus múltiples oraciones copulativas: "Aquiles es la ruptura, el método del salto, la yuxtaposición de dos hechos dispares [...]" (p.190) o frases sustantivas para modificar sintáctica y metafóricamente a otro sustantivo: "A medida que se avanza hacia los trópicos, sentimiento de continuidad donde la ceniza se moja"; (p.185) a diferencia de éstas, las metáforas en ausencia sólo recuperan su significado por el contexto: "Hablar, tal vez hablar en los devoramientos del alba, en las cenizas frías, en las constancias que no habrá de leer nadie", (p.131.) pues el sentido metafórico de estos complementos circunstanciales se suma a las reflexiones del poeta sobre el sentido de la escri-

tura. Lo evidente: ambas formas de metáfora aparecen estrechamente ligadas a los recursos sintácticos por acumulación o al desempeño de algunas funciones gramaticales del sustantivo, adjetivo o adverbio; entre las que sobresale, no sólo por su constancia, la peculiar metaforización del complemento adnominal, recurso que llega a predominar en El otoño sobre el epíteto metafórico: "[...] la noche empieza a abrir sus pétalos de murciélago", (p.118) "la garra del inmenso verano posada sobre el pecho de la tierra". (p.141)

De manera especial debe destacarse en esta poesía la "incompatibilidad semántica entre el verbo y el sujeto y su[s] complemento[s]" (Le Guern, citado por Beristáin), producida por la constante metaforización de las formas verbales. Así abre El otoño: "Navegaba la mar por un rumbo desconocido para mis manos./ Donde el amor moró y tuvo reino/ queda ya sólo un muro que avasalla la hierba". De este extrañamiento entre los elementos de la oración nace una metáfora sensibilizadora --en ocasiones semejante a la alegoría y a la prosopopeya-- que se extiende por toda la obra de Becerra; ya para descubrir en la naturaleza formas de vida insospechada: "Las hojas podridas se enternecen con esta exploración, los mosquitos escoltan el anochecer", (p.123) "La selva transcurre vendada de lluvia"; (p.139) ya para animar una secuencia temporal: "Ahora juega la tarde un momento con los islotes de jacintos antes de abandonarlos/ y el aire es todavía un venado asustado./ El sol es una mirada que se va devorando a sí misma, todo jadea de un sitio a otro"; (p.138) o para reforzar

una alegoría: El otoño no descuidaba su tarea,/ las hojas secas comían por última vez en las manos del sol de la tarde". (78)

Una forma de metáfora con escasa representación en El otoño es la sinestesia. Más allá de su manejo ortodoxo ("un color de palabras"), Becerra llega a relacionarla con la hipálage, esa figura asociada de manera inequívoca con Virgilio: "Iban oscuros en la noche solitaria". La correspondencia entre ambas dificulta una definición exacta de la primera, pero no la imposibilita: "consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales" (Beristáin). En ocasiones, José Carlos se aproxima a la teoría: "por eso en tu mirada puede oírse/ el ruido del mar [...]"; en otras la niega: "Y era la sangre abriendo y cerrando puertas,/ la tarde que escurría del cielo desmintiendo lo azul, diciendo sí a lo blanco". (p. 79) Como sucede en estos versos, pues la extraña concordancia gramatical y semántica entre sujetos y predicados se explica por el relajamiento que introducen las dos figuras propuestas.

De extrema complejidad conceptual resulta desligar comparación y metáfora. En principio, por las cualidades metafóricas que debe poseer alguno de los términos implicados en la comparación, y luego porque de no poseer este rasgo connotativo, se eliminan las "comparaciones verdaderas" o la gradación adjetiva como figuras semánticas. La secuencia permite mencionar otra vez el acercamiento analógico entre metáfora y comparación en El otoño, así como los puntos de contacto entre ambas figuras y recursos sintácticos por acumulación. Basta el recuerdo de las palabras-resu-

men ("hay", "todo", "vi", etcétera) en una serie enumerativa o anafórica, para entender la similitud recapituladora de las siguientes comparaciones: "entra la noche y entra el día por la ventana,/ y entro yo por la ventana y entra la ventana por la ventana/ como bocas que pasan en lo que dicen,/ como bocas que sueñan lo que dicen"; (59) o la desemejanza en las funciones sintácticas de una cadena anafórica, de manera opuesta a la igualdad en las comparativas:

Arderé como la invención de la tarde,
como el bosque que se ha puesto a pensar en la lluvia,
como la sonrisa que toma forma de anillo
y rueda de una mano silenciosa. (p.49)

No hace falta un gran esfuerzo para reconocer la permeabilidad del paralelismo sintáctico-semántico en este ejemplo, expresado a través de la sinonimia y la distribución anafórica. De acuerdo con el contrapunto entre las figuras que nos ocupan, aun debe mencionarse que las comparaciones aisladas sólo modifican sustantivos o verbos, en contraste con la diversidad de funciones gramaticales que puede adoptar la metáfora.

Conclusiones

Palabra por palabra nos leímos Zozobra
José Emilio Pacheco

Ignoro con qué frecuencia las conclusiones de una tesis lleguen a confundirse con un confesionario; o aun más cerca de la alegoría, lopezvelardeanamente: los confesionarios y las conclusiones me enamoran y me entristecen:

Ante la sospecha de cualquier exceso sobre la configuración mítico-romántica de Becerra, se oponen más declaraciones periódicas y homenajes luctuosos que los consignados en las páginas iniciales de este ensayo. Sin embargo, habría que situar el "estigma del mito" más allá de la perspectiva anterior: si nuestras deficiencias institucionales en el acopio de información hacen dudar a cualquiera sobre la exhaustividad bibliohemerográfica de un tema, mi peregrinar en las hemerotecas y la consulta posterior del Diccionario de escritores de México, Siglo XX (¿no debió ser en sentido contrario?), acabaron por convencerme de que la mínima atención crítica ha hecho de El otoño un ser para el limbo, ese lugar donde nuestra indiferencia acumula las obras que no condena ni redime. Frente a la complicidad del silencio, pocos momentos de lucidez se oponen al verdadero proceso de mitificación en Becerra: el exceso o el ninguneo ignorantes. Si bien de manera paradigmática, ha quedado claro que aun las mejores líneas dedicadas a esta poesía apenas enuncian sus rasgos formales. En con-

secuencia, se decidió por el subrayado de los contenidos poéticos en detrimento del análisis temático. Cumplido este objetivo, tal vez ahora cobre sentido una última/primer lectura general de El otoño que reúna ambas direcciones.

Los tres ciclos de escritura en los que Becerra conformó la cronología de su creación poética, poseen un sentido más profundo del consignado en el primer capítulo de la parte segunda:

- a) Los muelles (1961-65) y Oscura palabra (1964-65);
- b) Relación de los hechos (1964-67) y La venta (1964-69);
- c) Fiestas de invierno (1967-70) y Cómo retrasar la aparición de las hormigas (1968-70).

Si se ha señalado la imbricación de una serie con otra, corresponde al carácter de este apartado arriesgar algunas interpretaciones temáticas, a la luz del análisis retórico-poético del último capítulo:

a) Sólo desde las trampas de la intertextualidad el otoño puede recorrer El otoño, ese falso prestigio (¿crepuscular?) impuesto desde un poema de Los muelles a la obra de Becerra. No tan al margen de este asunto, abramos un compás para reconocer sin equivocación la influencia de Lezama Lima en La venta. En cambio, cómo ocultar el empleo voraz de los "Elementos poéticos tradicionales" en el primer libro de José Carlos. La descalificación por no kout lo acusaría de "paracaidista" en una zona ya conquistada por los poetas de Medio Siglo; sin embargo, ante la promiscuidad

territorial en la que han vivido eternamente la poesía, el arte y la cultura, Becerra no resulta sino el falsificador de un certificado de propiedad sentimental. No encuentro otra metáfora para la impostación de una realidad teatral:

Entonces, de pie, o sentados en el trono bastardo,
 desaparecidos de la sonrisa que sí podía tocarse,
 con la conspiración como un guante gastado;
 sujetos a la presencia de una ciudad
 cuyos discípulos y depositarios coleccionan el vacío
 con pompas e inclinaciones de cabeza.
 Allí, con las frentes descritas por el poniente,
 con las manos recorriendo muebles y objetos
 como escrutando una ausencia;
 de pie, inconsolables y serenos, hablando
 tal vez con un filo de clamor en los dientes;
 seremos enjuiciados por el azar de lo determinante,
 en un país inventado por la caída de la nieve. (p.43)

El saldo positivo de este libro debe sumarse al segundo de El otoño, pues la proyección del verso libre al versículo cristaliza en Oscura palabra gracias al contrapunto rítmico que producen los recursos paralelisticos y la dispersión sintáctica heredados de Los muelles. La muerte de la madre del poeta y su recreación ineludible dejan atrás las falsas acometidas de la soledad ("para morir, para suministrarnos/ la mano venidera del olvido"), los objetos abandonados en la escenografía existencial del alma, las atmósferas sombrías de su primer libro, que encuentran una justificación verosímil en la "terrible descompostura" del orden primigenio:

Pero no hay luces para caminar así por la casa,
 pero no hay luces para caminar así por el mundo,
 y yo voy tropezando, abriendo puertas que ni siquiera esta-

[ban cerradas;
y sé que debo seguir, porque los muebles y los cuartos
y la comida en la cocina y esa música en un radio vecino,
todos se sentirían de pronto descubiertos, y entonces
ninguno en la casa sabríamos qué hacer. (p.66)

Pero la madurez de Becerra se expresa ahora más allá del testimonio afectivo y del rigor formal. Oscura palabra convence desde la paradoja asumida con notable disciplina: la sinceridad de una voz poética debe vencer la franqueza de los sentimientos, esa materia de la mala poesía. En cuanto a su valoración en la historia literaria reciente, creemos que aún está por definirse su importancia en El otoño. Salvo por Carlos Monsiváis (que ha hecho una de las lecturas más equilibradas de Becerra en la Poesía mexicana II: incluye tres fragmentos de Oscura palabra en una selección de nueve textos), pocos parecen interesarse por esta zona poética.¹ Al incluir tres poemas de Relación de los hechos en Poesía en movimiento, se favoreció el arribo de un poeta al dudoso status de la tradición de la ruptura. Si las revoluciones del pasado pueden ser las tiranías del presente, como ha sucedido a lo largo de la historia política y poética (y en esto la sabiduría de la rima no miente), valdría la pena que nos preguntáramos hasta dónde nuestras lecturas reflejan una concepción actual. Lo contrario equivale a que las generaciones recientes deleguen su propia historia literaria en las comodida-

¹ Habría que agregar el entusiasta comentario de José Joaquín Blanco en "Como un árbol ganado por el viento", ed. cit., p. III. Fuera de nuestro país, tenemos noticia de su inclusión en la Antología general de la poesía mexicana (siglos XVI al XX) de Agustín del Saz, publicada en Barcelona.

des del ayer;

b) Los recursos ensayados en Los muelles permiten a Becerra asimilar la poesía de Medio Siglo en Oscura palabra. En este orden, el siguiente paso tenía que enfrentarlo a la ruptura de aquella tradición. Relación de los hechos es el itinerario inicial de su lucha por avanzar hacia el ordenamiento de un modelo poético que cuestionara la cultura de los sesenta. El resultado de este proceso aparecerá en La Venta; pero en su búsqueda Becerra escribió algunos de los mejores poemas de El otoño: "Adiestramiento", "Apariciones", "Las reglas del juego", "Epica", "El pequeño César", etcétera. En ellos o en los textos menos logrados de Relación de los hechos quizá sea útil recordar el papel definitivo de los recursos sintácticos, en este sentido: una tentativa tan promisoría como la última sección, "Ragtime", fracasa por la supervivencia tardía de esa realidad que Becerra se empeñaba en expresar a través de la exuberancia gramatical y léxica: la desarticulación del mundo a la manera de Residencia en la tierra:

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. (p.133)

Liberado José Carlos de esta actitud, emprende la escritura de su mejor libro, La Venta. Si el poema del mismo nombre aparece desfasado cronológicamente (1964-1965), no lo está respecto a la calidad del conjunto. Sin más, es otro el orden de preocupaciones: una inmersión antropológica que se consume en sí misma. No sin razón, en una antología tan rigurosa como Omnibus de poesía mexicana es el único texto de Becerra seleccionado por Gabriel Zaid.

Lo anterior permite señalar otro inicio temporal y poético para La Venta: "Movimientos para fijar el escenario", 1967. Tal vez mi simpatía por esta zona de El otoño, se haya expresado en el anticipo de comentarios valorativos. Aún debo agregar: la presencia de Lezama Lima excede los límites de este libro, pero en él cumple una función más unitaria y benéfica, pues retrasa esa actitud meditativa, en extremo perjudicial para la etapa última de Becerra. La corrupción de los textos a través del humor --no del sarcasmo--, representó la mejor contaminación de la realidad que pudiera emprender José Carlos: en el espacio desacralizado del poema, conviven la alta cultura (cine, tradición literaria, etc.) con las manifestaciones de la sociedad industrial de los sesenta (lo pop y sus figuras);

c) Los ecos del mejor Becerra que acabamos de comentar aparecen en Fiestas de invierno. Ya sea en dos excelentes muestras de intertextualidad refleja: "Días dispuestos alrededor" y "Por el tiempo pasas"; ya por la inacabable tensión amorosa --palabras del poeta-- que reaparece en "Con el saqueo henchiste tu casa"; o por la dualidad intertextual entre lenguaje profano y litúrgico:

"Fiestas de invierno". En ellos es notable el distanciamiento objetivo con que se (re)actualizan asuntos anteriores:

Necesitaria contar con todos los arietes del mundo
 para forzar tu muerte, para mover la caja y sacarla de la
 [habitación donde ya te encontrabas cuando yo llegué
 [mientras desaparecías en tu rompecabezas, en tus
 [bloquecitos de alabastro,
 y en la tarjeta de la computadora que pusimos a funcionar
 [con la ayuda de todos los vecinos reunidos en torno al
 [suceso. (p.182)

Está claro que el poeta no trata de ser novedoso sustituyendo atmósferas y vocabulario sino que, a través de la contención emotiva, evita las caídas en un lirismo exacerbado. Pero si el enmascaramiento del hablante lírico constituye la fuerza poética esencial en los textos mencionados, la gracia de su equilibrio depende de cuánto se aleje Becerra del tono admonitorio, de la actitud contemplativa, que ya anticipan los peores momentos de su último libro:

Sonreír con malicia hacia la sillita de nuestra infancia,
 mamita linda, voy a hacer pipí, gratificación sensible
 en los recuerdos indispensables de las etapas iniciales,
 se hallan en cantidades magníficas dentro del recinto murado
 [que defienden un lejano chorrito de orín
 y las torres artilladas de fotografías (p.187)

Apenas es creíble que Becerra intente alguna chispa de humor, de poesía, al chocar el pedernal de lo concreto con el de lo abstracto, en metáforas tan frecuentes como "la sillita de nuestra infancia"; o al sentirse responsable de las grandes

interpretaciones: "Oh, trasfondo, almacenamiento de frigoríficos para conservar la carne de Dios, el habla rigurosa de la eternidad: la relación de lo intemporal con el tiempo". (p. 187) En este orden, una de las escasas excepciones de Fiestas de invierno se manifiesta por la notable recuperación del sentido festivo en las imágenes de "El yo es odiable", bastante alejado de las aspiraciones hermenéuticas que dominan al libro.

José Carlos Becerra publicó siete poemas de Cómo retrasar la aparición de las hormigas antes de morir. La cifra resulta significativa ante cualquier sospecha de premura irresponsable por parte de los editores. "Son poemas terminados, en modo alguno borradores. Sin duda, él hubiera modificado algunos y suprimido otros antes de dar sus nuevos libros a la imprenta", dicen Pacheco y Zaid respecto a la publicación de los materiales inéditos. Fue una decisión de riesgos compartidos, en especial por el libro que ahora comentamos. Dicho sin rodeos: admiro la labor de los editores y la audacia de un poeta que supo entregarse al doble arrebato de destruir y crear el lenguaje. Al menos esta disertación ha querido reflejar esa constancia poética de El otoño recorre las islas. Espero que mi lectura no termine aquí.

Bibliografía

- Acosta, Marco Antonio [selección, prólogo y notas], Antología moderna de poetas tabasqueños. Villahermosa, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 1971, 193 pp.
- Alvarez, José Rogelio [director], Enciclopedia de México. Tomo II, México, SEP, 1987, 1212 pp.
- Arrom, Juan José, Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963, 239 pp.
- Aura, Alejandro, Leopoldo Ayala, José Carlos Becerra y Raúl Garduño, Poesía joven de México. México, Siglo Veintiuno Editores, 1967, 127 pp.
- Becerra, José Carlos, El otoño recorre las islas [Obra poética 1961/1970, edición preparada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid]. Prólogo de Octavio Paz, 2a. edición, México, Ediciones Era, 1981, 311 pp. (Biblioteca Era.)
- Beristáin, Helena, Diccionario de retórica y poética. México, Editorial Porrúa, 1985, 508 pp.
- Blanco, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana. 4a. edición, México, Editorial Katún, 1983, 270 pp. (Libro de Bolsillo, Serie Ensayo.)
- Caillos, Roger, Poética de Saint-John Perse. Traducción de María Luisa Bastos y Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Editorial Sur, 1964, 209 pp.
- Campo, Xorge del [selección y notas], Narrativa joven de México. Prólogo de Margo Glantz, México, Siglo Veintiuno Editores, 1969, 252 pp. (La Creación Literaria.)
- Campos, Marco Antonio [selección], Poemas sobre el movimiento estudiantil de 1968. México, Editorial Pueblo Nuevo, 1980, 180 pp.
- Carreter, Fernando Lázaro, Diccionario de términos filológicos, Madrid, Editorial Gredos, 1973, 443 pp. (Biblioteca Románica Hispánica, Manuales, 6.)
- Castellanos, Rosario, Poesía no eres tú [Obra poética: 1948-1971]. 2a. edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 336 pp. (Letras Mexicanas.)

- Centro de Ciencias del Lenguaje [coordinación], El lugar de la literatura. Presentación de Raúl Dorra, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Ciencias del lenguaje, 1980, 127 pp.
- Cervantes, Francisco, Heridas que se alternan. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 307 pp. (Letras Mexicanas.)
- Cohen, Sandro [compilación, prólogo y notas], Palabra nueva. Dos décadas de poesía en México. México, Premiá editora, 1981, 236 pp. (Libros del Bicho.)
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. Traducción de Enrique Pezzoni, 7a. edición, México, Siglo Veintiuno Editores, 1981, 421 pp.
- Escalante, Evodio [selección y prólogo], Poetas de una generación. México, UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Premiá editora, 1988, 171 pp. (Textos de Humanidades.)
- Fernández Moreno, César [coordinación e introducción], América Latina en su literatura. 7a. edición, México, Siglo Veintiuno Editores, UNESCO, 1980, 494 pp. (América Latina en su Cultura.)
- Fuentes, Carlos, Tiempo mexicano. 3a. edición, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972, 193 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz.)
- González de León, Jorge [selección y notas], Poetas de una generación (1940-1949). Prólogo de Vicente Quirarte, México, UNAM, Difusión Cultural, Departamento de Humanidades, 1981, 167 pp. (Textos de Humanidades, 26.)
- González, Luis, La ronda de las generaciones. México, SEP, 1984, 131 pp. (Foro 2000.)
- Grupo "M", "Poética y retórica", en El lugar de la literatura. Presentación de Raúl Dorra, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Ciencias del Lenguaje, 1980, pp. 15-50. (Signo y Sociedad, serie mayor.)
- Huerta, Efraín, Poesía 1935-1968. México, SEP, Editorial Joaquín Mortiz, 225 pp. (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 54.)
- Instituto Nacional de Bellas Artes, Anuario de la poesía mexicana 1961. Prólogo de Porfirio Martínez Peñaloza, México, INBA, Departamento de Literatura, 1962, pp. 138 pp.

- Klahn, Norma y Jesse Fernández [compilación], Lugar de encuentro [Ensayos críticos sobre poesía mexicana actual]. Nota preliminar de Norma Klahn, México, Editorial Katún, 1987, 234 pp. (Ensayo, 2.)
- Kristeva, Julia, El texto de la novela. Traducción de Jordi Llovet, Barcelona, Editorial Lumen, 1974, 291 pp.
- Lara Valdés, Josefina [compilación], Diccionario bio-bibliográfico de escritores contemporáneos de México. México, INBA, 1988, 247 pp.
- Lausberg, Heinrich, Elementos de retórica literaria. Traducción de Mariano Marín Casero, Madrid, Editorial Gredos, 1975, 277 pp. (Biblioteca Románica Hispánica.)
- Lezama Lima, José, Muerte de Narciso. Selección y prólogo de David Huerta, México, Ediciones Era, 149 pp. (Biblioteca Era.)
- Lizalde, Eduardo, El tigre en la casa. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, 93 pp.
- , Autobiografía de un fracaso (El poeticismo). México, INBA, Martín Casillas Editores, 1981, 118 pp. (Serie Los Ensayos.)
- Martínez, José Luis, La expresión nacional. México, Editorial Oasis, 1984, 459 pp. (Biblioteca de las Decisiones, 7.)
- Mier, Luis Javier y Dolores Carbonell, Periodismo interpretativo [Entrevistas con ocho escritores mexicanos]. Prefacio de Francisco Prieto, México, Editorial Trillas, 190 pp.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Historia general de México. 3a. edición, vol. II, México, El Colegio de México, 1981, pp. 1375-1548.
- [introducción, selección y notas], Poesía mexicana II. 1915-1979. México, Promexa Editores, 1979, 527 pp. (Clásicos de la Literatura Mexicana.)
- Navarro, Tomás, T., Arte del verso. 7a. edición, México, Colección Málaga, 1977, 187 pp. (Nobles Temas y Bellas Letras.)
- Neruda, Pablo, Residencia en la tierra [1925-1935]. Barcelona, Editorial Seix Barral, 153 pp. (Biblioteca Breve, Obras de Pablo Neruda.)

- Ocampo, Aurora [dirección], Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX. Tomo I, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1989, 456 pp.
- Olivio Jiménez, José, "José Carlos Becerra: El otoño recorre las islas", en Lugar de encuentro [Norma Klahn y Jesse Fernández, compiladores]. Nota preliminar de Norma Klahn, México, Editorial Katún, pp. 157-165. (Ensayo, 2.)
- Pacheco, José Emilio, Tarde o temprano. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 332 pp. (Letras Mexicanas.)
- Paz, Octavio, Alí Chumacero, Homero Aridjis y José Emilio Pacheco [selección y notas], Poesía en movimiento (México 1915-1966). Tomos I y II, México, SEP, Siglo Veintiuno Editores, 1985, 476 pp. (Lecturas Mexicanas, segunda serie, 5-6.)
- , El arco y la lira. 5a. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, 395 pp. (Lengua y Estudios Literarios.)
- Petersen, Julius, "Las generaciones literarias", en Filosofía de la ciencia literaria. Traducción de Carlos Silva, 1a. reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, pp. 137-193.
- Prieto, Adolfo, "Conflictos de generaciones", en América Latina en su literatura [César Fernández Moreno, coordinación e introducción]. 7a. edición, México, Siglo Veintiuno Editores, UNESCO, 1980, pp. 406-423. (América Latina en su cultura.)
- Sabines, Jaime, Nuevo recuento de poemas. 2a. edición, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1980, 291 pp. (Biblioteca Paralela.)
- Schneider, Luis Mario [introducción, selección y notas], Antología poética. México, INBA, 1982, 167 pp.
- Segovia, Tomás, Actitudes. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, 290 pp.
- Sheridan, Guillermo [introducción, selección y notas], Monólogos en espiral. Antología de narrativa. México, INBA, 1982, 209 pp.
- Soto, Livia, "Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco", en Lugar de encuentro [Norma Klahn y Jesse Fernández, compiladores]. Nota preliminar de Norma Klahn, México, Editorial Katún, pp. 167-177. (Ensayo, 2.)

- Spitzer, Leo, La enumeración caótica en la poesía moderna. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1945, 98 pp. (Estudios Estilísticos, anejo 1.)
- Villena, Luis Antonio de, José Emilio Pacheco. Madrid, Ediciones Jucar, 1986, 194 pp. (Los Poetas, 67.)
- Weisstein, Ulrich, Introducción a la literatura comparada. Traducción de María Teresa Piñel, Barcelona, Planeta, 1975, 329 pp. (Lingüística y Crítica Literaria, 42.)
- Zaid, Gabriel, Cuestionario [Poemas 1951-1976]. México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 277 pp. (Letras Mexicanas.)
- , Leer poesía. 2a. edición, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976, 116 pp. (Cuadernos de Joaquín Mortiz.)

Hemerografía

- Aguiar, Luis Miguel, "Paz: el libro azul". Nexos, núm. 50, febrero, 1982, pp. 45-49.
- Agustín, José, "La gente de los 40 llegó joven a 1968. Eramos jóvenes que buscamos una identidad propia" [entrevista de Javier Molina]. La Jornada, diciembre 27, 1988, p. 21-22.
- Aura, Alejandro, "Hay que guardarse de ese último momento" (entrevista de Leonor Lara de la Fuente). El Búho. La Cultura al Día, Excélsior, febrero 15, 1987, pp. 1 y 5.
- Bellinghausen, Herman, "La sombra en el espejo. Poesía mexicana reciente. 1968-1984". Nexos, núm. 81, septiembre, 1984. pp. 31-37.
- , "Del tigre a los aristogatos". Nexos, núm. 73, enero, 1984, p. 47-49.
- Blanco, José Joaquín, "La tienda de la poesía". La Jornada, octubre 22, 1989, p. 35.
- , "Como un árbol ganado por el viento". La cultura en México, suplemento de Siempre!, núm. 617, diciembre 5, 1973, pp. II-VIII.
- Escalante, Evodio, "La tradición radical en la poesía mexicana. 1952-1984". Casa del Tiempo, vol. V, núms. 49-50, febrero-marzo, 1985, p. 15-31.
- Krauze, Enrique, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana". Vuelta, núm. 60, diciembre, 1981, pp. 27-42.
- Martínez, José Luis, "Nuevas Letras, nueva sensibilidad". Revista de la Universidad de México, vol. XXII, núm., 8, abril, 1968, pp. 1-10.
- Melo, Juan Vicente, "La joven literatura mexicana". La palabra y el hombre, revista de la Universidad Veracruzana, nueva época, núms. 53-54, enero-junio, 1985, pp. 135-142.
- Mendoza, María Luisa, "Declaraciones a Blanca Sevilla". El Heraldo de México, mayo 31, 1970, p. 14C.
- Mendoza, María Luisa, "La O por lo redondo". El Día, junio 6, 1970. p. 7.
- Molina, Javier, "25 años de la edición de Búsqueda, una revista". La Jornada, diciembre 27, 1988, p. 22.

- Pacheco, José Emilio, "Conversación interrumpida". La Cultura en México, suplemento de Siempre!, núm., 436, junio 17, 1970, p. V.
- , "Prosa en recuerdo de José Carlos Becerra. En los diez años de su muerte". Proceso, núm. 185, mayo 19, 1980, pp. 50-51.
- , "Del plagio involuntario: la 'plaga insulsa'". Vuelta, núm. 8, junio, 1977, p. 52.
- , "Aproximación a la poesía mexicana del siglo XX". Hispania, vol. XLVIII, núm. 2, mayo, 1965, pp. 209-219.
- Páramo, Roberto, "En memoria de José Carlos Becerra". Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional, junio 21, 1970, p. 2.
- Paz, Octavio, "Quinta Vuelta". Vuelta, núm. 60, noviembre, 1981, pp. 4-5.
- Torre, Gerardo de la, "En memoria de José Carlos Becerra". Revista Mexicana de Cultura, suplemento de El Nacional, junio 21, 1970, p. 9.
- , "Desde 72, lo único que quiero es escribir" [entrevista con Javier Molina]. La Jornada, diciembre 27, 1988, p. 22.
- Vallarino, Roberto, "José Carlos Becerra, ejemplo de voluntad estilística y conceptual". Unomásuno, marzo 24, 1979.
- , "José Carlos Becerra y la obra inconclusa". Unomásuno, mayo 21, 1980, p. 16.