

5  
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS HISPANICAS



EL MITO DEL HEROE: VISION Y MISION ETICA  
POETICA DEL HEROE EN JOSE CARLOS BECERRA

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN LENGUA  
Y LITERATURAS HISPANICAS  
P R E S E N T A  
RAUL CARRILLO ARCINIEGA



ASESOR: DOCTOR SAMUEL GORODNISTOKIN

270158

MEXICO, D. F.



1999

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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 esta 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.

## ULYSSES

*O mytho é o nada que e tudo  
O mesmo sol que abre os  
/céus  
E um mytho brilhante e  
/mudo—  
O corpo morto de Deus,  
Vivo e desnudo.*

*Éste, que aqui aportou,  
Foi por nao ser existindo.  
Sem existir nos bastou.  
Por nao ter vindo foi vindo  
E nos creou.*

*Assim a lenda se escorre  
A entrar na realidade,  
E a fecunda-la decorre  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre.*

Fernando Pessoa  
*Mensagem*

## ULISES

El mito es la nada que es  
/todo,  
El mismo sol que abre los  
/cielos  
es un mito brillante y mudo—  
el cuerpo muerto de Dios,  
vivo y desnudo.

Éste, que aquí desembarcó  
fue por no haber existido.  
Sin existir nos bastó.  
Por no haber venido, vino  
y nos creó.

Así la leyenda corre  
entrando en la realidad,  
fecundándola transcurre.  
Abajo, la vida, mitad  
de nada, muere.

*Fernado Pessoa*  
Mensaje

# ÍNDICE

## AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN .....	I
--------------------	---

## CAPÍTULO I

1. <i>Aparato teórico</i> .....	1
1.1. Aproximación al mito: sus orígenes y su tiempo.....	1
1.1.1. Magia y rito.....	6
1.1.2. Mago <i>versus</i> sacerdote.....	9
1.1.3. Del tabú .....	12
1.1.4. El discurso del mito .....	14
1.2. El héroe .....	18
1.2.1. Aproximación al origen y tipos de héroe.....	19
1.2.2. El rito de iniciación .....	25
1.2.3. La tragedia del héroe .....	31
1.2.3.1. De la virtud del héroe.....	32
1.2.3.2. Del fracaso del héroe .....	35
1.2.3.3. Refundición del mito heroico en la actualidad .....	37
1.2.4. El discurso del héroe .....	38

## CAPÍTULO II

2. <i>La concepción épica y lírica en José Carlos Becerra</i> .....	44
2.1. La presencia del mito heroico, como resultado de la mitología degradada colectivamente, que la voz poética articula .....	45
2.1.1. El poeta mago .....	45



3.2.2. Becerra entre la neo-vanguardia y el neo- barroco .....	114
3.3. Visión y misión ética poética del mito del héroe.....	118
3.3.1. La confección del héroe en Becerra .....	118
3.3.1.1. El héroe mesiánico-divinizado .....	122
3.3.1.2. El héroe mesiánico-humanizado- cuestionado .....	131
3.3.1.3. El héroe épico-fantástico- cuestio- nado-humanizado .....	148
 <b>CAPÍTULO IV</b>	
4. <i>La misión poética del héroe en el poema "Batman"</i> .....	159
4.1. Del héroe del <i>comic</i> .....	159
4.1.1. Batman, el Caballero de la Noche .....	163
4.2. La situación de <i>Batman</i> : un héroe disfrazado y confundido .....	165
4.3. "Batman": La mutación del héroe becerriano hacia la unicidad del ser-poeta: la verdadera máscara .....	173
4.3.1. La voces en "Batman" .....	181
4.3.1.1. Algo de los usos del gerundio en "Batman" .....	190
4.3.1.2. Apuntes últimos .....	193
<b>CONCLUSIONES</b> .....	196
<b>BIBLIOHEMEROGRAFÍA COMENTADA Y ANOTADA</b>	
<b>DE JOSÉ CARLOS BECERRA</b> .....	199
1. Directa .....	199
2. Semi-directa .....	207

2.1. Antologías .....	207
2.2. Correspondencia .....	209
2.3. Entrevistas .....	210
3. Indirecta .....	211
4. Acerca de las fuentes .....	225

## AGRADECIMIENTOS

*Because I do not hope to turn again.*

T. S. Eliot

Con este estudio quiero manifestar la resignación que tengo por la poesía, la misma resignación que me produce habitar un mundo donde la poesía se oculta. Por esa razón, tal vez, llegué a Becerra, y tal vez por eso, se ha quedado la misma resignación que me ha expulsado hacia lo hondo de una aventura heroica, que es el estar en contacto con uno mismo.

Con este estudio, particularmente quiero agradecer a aquellos que han confiado en mí más de lo que yo mismo, a veces, confío, me refiero, específicamente, a Berenice, verdadera responsable de la culminación de este trabajo, quien ha podido ver en mí lo que realmente soy, para ella, un aquí constante. Por supuesto, también a María, mi hija.

Sobre todo mi gran agradecimiento y respeto para el doctor Samuel Gordon, quien al otorgarme las herramientas metodológicas y vertebrales de la teoría, ha hecho que el trabajo literario no sea una bagatela en mi vida, sino trabajo y dedicación, a él mi más sensible reconocimiento. También a los maestros: Gustavo Jiménez Aguirre, Marcela Palma, Mónica de Neymet y Adriana de Teresa; quienes tuvieron la amabilidad de constituir el sínodo.

Asimismo agradezco a mis tantos amigos, que son tan pocos, las facilidades que me dieron para seguir con el ánimo sin mengua,

pese al pánico que últimamente me asalta: Víctor, Virgilio en aqueste infierno; Toñito, malandrín casanóvico en grado de Maestro; Diana, amiga y peregrina silenciosa de crítica audaz; Noemí, que rehúye de su sino al no parecerse a los de casa, bastión agorero, adivina y gurú de los que se acercan; todos, siguen hasta ahora.

En fin, gracias también a todos los que no he mencionado: están en mi sangre:

Tal vez mañana diga la palabra que lucha en el festín de los animales de invierno. Tal vez mañana, Tal vez...

## INTRODUCCIÓN

La obra del malogrado poeta tabasqueño ha permanecido un tanto en el olvido; las causas, tal vez, la pauta que trazó el Señor de la poesía en México don Octavio Paz, desmereciendo por tanto la obra corta, pero de altos alcances, como lo es la de José Carlos Becerra. La poca crítica que ha habido al respecto no deja de ser demasiado global, son meras visiones tangenciales tratando de poner en manifiesto lo que Paz quiso que solamente se viera de Becerra: las influencias que dieron origen a una voz tan nueva y tan escandalosa para su época; que si el *verset claudélien* o que si Saint-John Perse o que si Lezama Lima, cosas por demás inútiles en los discurreres de la crítica que lo único que prueba, es que no se ha leído con atención, como para poder percibir los movimientos y los momentos poéticos que logra a través del único instrumento con que cuenta el poeta: la palabra.

También, otro problema con el que se enfrenta la crítica, que es bastante tentador, es el atribuirle momentos de misticismo, pero no en el discurso poético, sino en su muerte, envolver la imagen del poeta en un halo de enigmática predestinación, que si murió a los treintaitrés o a los treintaicuatro, cosa que es meramente contingente. La fundamentación estética de Becerra no depende de su vida sino de su poesía.

Es por eso que el objetivo de este estudio, es el penetrar a la obra del poeta bajo una mirada específica, con directrices

bien establecidas y con un aparato teórico que respalde y fundamente las ideas en torno.

En un mundo literario donde las concepciones actuales de la poesía aparecen maniqueamente, hace falta diversificarlas y tratar de unir en todo lo posible lo que pasa con una comunicación de masas y lo que la poesía puede decir al respecto, no en tono *conversacional* como han dado en llamar, sino en la concepción de los personajes que se incluyen en el discurso poético, como por ejemplo, el del héroe enmascarado como producto de una necesidad mitológica.

Este ejercicio de crítica poética está estructurado en cuatro capítulos:

En el primero se abordan las cuestiones referentes al mito en su universalidad, y al heroico en su particularidad, para dejar en claro de dónde provienen las necesidades discursivas de un Becerra, como el representante de una mitopoética. Lo que refiere el segundo capítulo, es la construcción del discurso heroico en su modalidad épica, así como la infiltración de la lírica en el hacer poético heroico, para lo cual se brindan unos apartados sobre la construcción de ambos géneros, y concretar, de ese modo, el segundo capítulo en una posible síntesis poética realizada por Becerra, para articular su discurso heroico en los famosos versículos, cuya forma es la necesaria en la comunicación de su yo poético con su yo heroico y viceversa.

Ya dentro del capítulo tres, se ha considerado pertinente brindar información biográfica sobre el poeta tabasqueño, así

como su contexto histórico y generacional.\* Además de continuar con la elaboración de una taxonomía heroica, dentro de la poética becerriana, partiendo de algunos de sus poemas.

En los terrenos de un capítulo cuatro, se estudia el caso concreto de *Batman* como personaje de ficción, por ser este héroe, el que Becerra reformula como paradigma de culminación de su mitopoética heroica con cargas altamente éticas.\*\* Sólo que agregándole a su discurso heroico, la degradación del mismo mito, es decir, "desmitificando" al héroe de ficción como una entidad atada a su propio discurso; el mismo Becerra lo utiliza para confrontarlo con su propio discurso poético.

Finalmente se ha anexado una amplia y completa bibliohemerografía que pretende constituir un material de apoyo, como fuente de consulta para quienes, en nombre de la poesía, indaguen exhaustivamente el nombre de José Carlos Becerra y de su mitopoética.

---

\* Se han incorporado los datos biográficos que más definieron su personalidad "poética", además de otorgar al lector un brevisimo apartado sobre el amor en la vida de Becerra.

\*\* Como lo constituyen los héroes míticos.

## CAPÍTULO I

### 1. Aparato teórico

#### 1.1. Aproximación al mito: sus orígenes y su tiempo

En el presente apartado se efectúa un recorrido por las estructuras que han originado al mito en su forma, su función y temporalidad, sin dejar de lado lo que implica el término dentro de las sociedades primitivas. Asimismo, se demarca la tipificación de la magia, el mago, su necesidad y justificación dentro de una comunidad primitiva, contrapunteándolo con la imagen del sacerdote y el poeta.

El mundo se erige como un todo previamente organizado, conformado de alguna manera, la que sea no importa; quizá lo que hay que destacar es *esta conformación*. ¿En qué momento la sociedad primitiva<sup>1</sup> delimitó la base sobre la cual habría de desarrollarse todo un pensamiento? No lo podemos saber, pero podemos acaso intuir cuáles han sido los principales mecanismos que han llevado al hombre semi-salvaje a edificar un tipo de estructura mental muy peculiar: la creación de los mitos.

Para configurar su pensamiento, su forma de relación con el entorno, el hombre primitivo, ha buscado a través del mito la explicación a su soledad primera. Éste se hallaba en medio de

---

<sup>1</sup> En este ejercicio se llamará sociedad primitiva a la posible sociedad que dio origen a toda una gama de zoologías reveladas por su entorno geográfico.

una naturaleza, que no es la que nosotros conocemos, es la primera lucha que libra el hombre primitivo por aprehender esas "fuerzas" que lo hostigan a diario, y que sólo algunas veces lo reconfortan. James George Frazer, en su ya clásica obra *La rama dorada*, habla de los inicios de la concepción mental del salvaje preponderando la necesidad de éste por edificar a su alrededor un sistema que le sirva de paliativo a su soledad en su condición intrínseca de ser aislado:

Acostumbrado [el hombre salvaje] a personificar las fuerzas de la naturaleza, a colorear sus frías abstracciones con cálidas galas de imaginación y a vestir las desnudas realidades con los vistosos ropajes de una mística fantástica, ideó para sí mismo una procesión de dioses y diosas, de espíritus y sombras del cambiante panorama de las estaciones y siguió las fluctuaciones anuales de su destino con las emociones alternantes de jovialidad y melancolía, de alegría y pena que encontraron su expresión natural en los ritos de regocijo y lamentaciones, de orgías y duelo.<sup>2</sup>

El autor de entrada propone, y supone, una conciencia primitiva potenciada hacia la abstracción; una necesidad del individuo no sólo de poseer seres que lo acompañen en el mundo y que justifiquen su devenir sino que, además, les atribuye, para ese momento ya, una preocupación estética.

Sin embargo, Ernest Cassirer, otro estudioso del pensamiento mítico, plantea no una necesidad estética del hombre

---

<sup>2</sup> James George Frazer, *La rama dorada*. México: FCE, 1996. p. 444.

primitivo, sino más bien una cuestión ontológica como categoría fundamental en esta clase de pensamiento: "Los mitos tratan de responder a la cuestión del origen".<sup>3</sup>

El salvaje se enfrenta a una serie de fenómenos que le son ajenos, que no puede someter, que lo rebasan: contempla la inmensidad del cielo, la longitud y profundidad de los mares, las lluvias, siente los fríos y teme que la época de la cosecha no reaparezca más; es decir, carece de una estructura mental que le garantice su supervivencia. Desconsolado porque intuye la existencia de una fuerza oculta que, por inexplicable capricho, hace que algunas veces salga el sol y otras la luna:

todas las "fuerzas" de la naturaleza —dice Cassirer— no son para él sino manifestaciones de la voluntad demoníaca o divina. Este principio constituye la fuente luminosa que va esclareciendo progresivamente para él la totalidad del ser, pero fuera de dicho principio para él no existe ninguna otra posibilidad de entender el mundo.<sup>4</sup>

La conciencia primitiva que se empieza a delimitar responde a una visión bipolar única en su conjunto: divide los fenómenos en dos, los que generan beneficios a los suyos y los que no. Este estado mental mitológico se realiza antes de que aparezca la manifestación propiamente del mito, empezando a intuir argumentos que hoy llamaríamos válidos dentro del es-

---

<sup>3</sup> Ernest Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE, Vol. 2, 1972. p. 69.

<sup>4</sup> Cassirer, 76.

quema lógico de pensamiento: relaciones de causa-efecto, del todo por la parte y de la parte por el todo.

El todo no tiene partes ni se descompone en ellas —argumenta Cassirer—, sino que la parte es aquí el todo y opera y funge como tal. Aquí no se trata en modo alguno del todo por la parte, sino de una determinación real; no se trata de una conexión simbólico-intelectual, sino cósmico-real. Mitológicamente hablando, la parte sigue siendo la misma que el todo, porque es un vehículo real de acción pues todo lo que padece o hace, lo que activa o pasivamente ocurre en ella, es también una pasión o acción del todo.<sup>5</sup>

Esto responde a la conformación del mito como una manera real de la explicación de los orígenes. A través del mito el hombre primitivo buscaba —y el hombre civilizado continúa buscando— la unidad del mundo, dado que el mito sólo sabe lo inmediatamente operante y existente; y, a partir de esta unidad, pugna por una jerarquización de fuerzas, divinidades o como se quieran llamar. Es la pregunta fundamental, planteada sólo en un plano del ser: el hombre que es producto de las fuerzas que no puede aprehender. Para el pensamiento mítico el propio ser interior no puede ser más que un efecto de las fuerzas exteriores.

El mito se halla dimensionado a semejanza de la conciencia mitológica, es decir, en un solo plano. *Todo* puede derivarse de todo, no hay límite de existencia ni de relación. Pero el tiem-

---

<sup>5</sup> Cassirer, 76.

po del mito difiere del tiempo biológico del individuo. Mircea Eliade, refiriéndose a este particular, escribe:

Todo mito [...] anuncia un acontecimiento que tuvo lugar en *illo tempore* y constituye por eso un precedente ejemplar para todas las acciones y situaciones, que más tarde, repetirán ese acontecimiento... El mito reintegra al hombre en una época atemporal, que es de hecho un *illo tempus*, es decir un tiempo auroral paradisiaco, más allá de la historia.<sup>6</sup>

El mito existe fuera de todo tiempo, tiene su propio espacio-temporal y aquél que entre en él de alguna manera, siendo la representación del mito, accede a ese tiempo para ingresar a los territorios donde todo es posible. Accede al coto del pasado; es decir, dentro de la conciencia mitológica del salvaje se generan dos tiempos: el pasado estático y el presente biológico. En el pasado mitológico el tiempo se erige como un absoluto que no precisa explicación ulterior, es un principio axiomático.<sup>7</sup> Es la manifestación perfecta de la unidad que no sufre deterioro alguno, incuestionable, donde todo ya ha sucedido y seguirá sucediendo. El tiempo biológico del individuo depende de la inviolabilidad del tiempo mitológico y lo único que asegura la estadía del salvaje en el universo es la consecución *ad aeternum* de un mecanismo por el cual el tiempo pasado absoluto se fije

---

<sup>6</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1995. p. 385.

<sup>7</sup> Cassirer, 142.

en la comunidad; es decir, su vida seguirá acaeciendo a medida que el rito continúe.

### 1.1.1. Magia y rito

El mito tiene como expresión el rito. El hombre primitivo en su cosmovisión, entiende los ritos no con un sentido meramente alegórico, imitativo y representativo sino como un hecho "real"; por ejemplo, en la misa católica al momento de la consagración, la hostia que eleva el sacerdote se convierte en el verdadero cuerpo de Cristo. Cassirer, sin embargo, señala que el rito es completamente anterior al mito. Aquél constituye la actividad del hombre a diferencia del mito que lo considera como el relato de esa actividad en sus "afectos y voliciones".<sup>8</sup>

Acto que tiene su correspondencia en un sentimiento básico de identidad. Es a través del rito como se accede a la divinidad, y no sólo eso, sino que durante el momento en que dura el rito se es la divinidad. Esto no sólo habla de lo que representa sino lo que significa en la vida del hombre primitivo. La ingestión del dios, por citar un ejemplo, hace que la criatura que lo coma se considere divina<sup>9</sup> y Frazer agrega: "...nuestro inge-

---

<sup>8</sup> El término es de Cassirer.

<sup>9</sup> Obviamente mediante un mecanismo que ya he mencionado de representación, que para la mente occidental no causa mayores complicaciones, pero debe verse a la luz de la conciencia primitiva.

nuo salvaje espera naturalmente absorber una parte de su divinidad junto con su sustancia material".<sup>10</sup>

El rito tiene además como meta *la repetición constante* del acto con lo que se asegura la normalidad de las fuerzas del mundo. La finalidad de esta repetición es otorgarle "...un estatuto ontológico; pues si se hace real, es únicamente porque repite un arquetipo".<sup>11</sup> Es en el rito donde lenguaje y magia entran en contacto para ser las principales potencias o maneras de que aparezca algo —se abordará más en detalle en el discurso acerca del mito.

Las fuerzas que el rito cree poner en juego son siempre mágicas. Frazer, a lo largo de su monumental investigación, plantea la creación de la estructura primitiva fundada en la magia *versus* el conocimiento científico, con lo que le confiere un punto medular dentro de este desenvolvimiento, dividiendo para ello a la magia en dos categorías: *homeopática* y *contaminante*.

La intención es efectuar un breve recuento de las formas mágicas con las cuales el hombre primitivo, e inclusive el actual, han construido su pensamiento e intuido las diversas formas de conocimiento. Y es a partir de la magia como se van fundamentando muchas normas de conducta.

Sin embargo, ¿qué hace la magia dentro del mito? La magia constituye el tinglado sobre el que descansan las relaciones de las cosas y de los objetos en el espacio de la génesis del mundo. Es a través de ella que las relaciones espacio-

---

<sup>10</sup> Frazer, 561.

<sup>11</sup> Eliade, 56.

temporales que planteaba en el punto anterior resultan posibles: la magia posee la capacidad de transportar y convertir en cualquier cosa lo que sea. Dada esta circunstancia, la magia establece la conexión de todo este amasijo del mundo primitivo, caótico y fluctuante que une los tiempos y espacios para fundamentar el inicio del conocimiento y con ello fundar una mitología que dé, como resultante, un gran esquema surtidor de efecto sobre la concepción mítica del mundo y que revalorice, destruya o nulifique el pensamiento primitivo, teniendo como su máxima expresión la presencia del mito.

La magia, entonces, parte de principios básicos utilizados para fundar el conocimiento científico a través de aportaciones del empirismo como son la contigüidad y la imitación; la magia imitativa apunta Frazer: "... está fundada en la asociación de ideas por semejanza; la magia contaminante o contagiosa está fundada en la asociación de ideas por contigüidad".<sup>12</sup> Relaciones que, bien aplicadas, generan la ciencia. Es decir, la magia parte de relaciones aparentemente equivocadas pero plausibles; parece ser producto de una mezcla desafortunada en la fórmula.

¿Cuál es la importancia de la magia en este desarrollo? La relación causal que tiene ésta frente al cambio de los objetos. La magia posee un carácter atemporal, independientemente de las relaciones o tipos de magia que se utilicen. Posibilita la conjunción y constituye el primer acercamiento de modelo ético en el hombre: "... los preceptos positivos son los

---

<sup>12</sup> Frazer, 35.

encantamientos... los preceptos negativos son los tabús... la magia positiva o hechicería dice 'haz esto para que entonces acontezca esto otro'; la magia negativa o tabú dice 'no hagas esto para que no suceda esto otro'".<sup>13</sup> Lo cual habla de la importancia de la magia no sólo en la edificación de la ciencia, que no es nuestro caso, sino en la aparición de un primer modelo de acción, de conducta que rige a una sociedad primitiva. Y es quizá, la fuerza real que tuvo ésta, en el proceso de desarrollo de modelos de conducta mítica, donde el guerrero, el héroe encuentran su génesis.<sup>14</sup>

### **1.1.2. Mago versus sacerdote**

Dada la importancia de la magia en la sociedad primitiva y el establecimiento de ritos periódicos que traían bonanza a la comunidad, la propia estructura se vio en la necesidad de elegir a los portadores de tan alto poder. Éstos debían de poseer ciertas características que los constituyeran como magos, es decir, la necesidad de un guía. El mago es el intérprete de los hombres para con sus dioses. Es el único que está capacitado para revelar los secretos que esconden las divinidades. A través del mago se prevé el beneficio de la comunidad, se apacigua, en su caso, la ira de los dioses; el individuo ve en el mago al único

---

<sup>13</sup> Frazer, 43-44.

<sup>14</sup> Y por otro lado la relación del sacerdote con el mago y con el poeta. El rito como conducta resulta básico en la evolución de sacerdote a mago: la convivencia con las fuerzas invisibles, intangibles. Frazer, 74.

representante de las fuerzas metafísicas en la tierra. Arturo Castiglioni señala acerca del mago:

Animado por la necesidad, el deseo y la voluntad de ejercer su poder, el mago constituye la conjunción de las fuerzas sobrenaturales y el grupo. De estas fuerzas sobrenaturales, con las que está en constante contacto en los sueños, alucinaciones, visiones o por otros medios, recibe los mensajes y requerimientos y trasmite las órdenes y sus deseos.<sup>15</sup>

El desarrollo que el mago ha tenido a través de la historia de las comunidades ha respondido a muchas de las necesidades básicas de las mismas; en ocasiones se erige como médico-mago u hombre-médico pero siempre con la connotación de medio por el cual la comunidad primitiva obtiene un beneficio real —palpable en la práctica comunitaria—; no es gratuito que al hechicero se le vea con tanto respeto por los integrantes de la sociedad a la que pertenece. Obviamente, los magos constituyen una casta especial: no cualquier individuo puede formar parte de ella. Se establecen como una sociedad secreta con fórmulas y ritos bien delimitados, con tabús especialmente complejos que garanticen la infalibilidad del hacedor de magia. En muchas ocasiones el mago-médico llega a ser el jefe de la colectividad y está muy por encima de la capacidad intelectual de sus dominados.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Antonio Castiglioni, *Encantamiento y magia*. México: FCE, 1947. p. 69.

<sup>16</sup> Prueba de esto es el grado de conciencia que tiene el hechicero de su poder de mediación entre ambas fuerzas (divinas y humanas), dado que el mago convencido de su poder fracasa como líder: "... por consiguiente el

La magia, como apuntaba anteriormente, ha generado todo un sistema conductual que ha culminado hasta los procesos que construyen al mago; de éste y de la magia se proyectan dos figuras como correlatos de existencia de cada uno con su correspondiente: la religión y el sacerdote. Mientras que la magia tiene su ámbito en las cosas mundanas ejerciendo efectos tangibles sobre los objetos e individuos, la religión se yergue como conciliadora de las fuerzas superiores al hombre —fuerzas que la magia comparte— y según Frazer consta de dos elementos: "uno teórico y otro práctico, a saber, una creencia en poderes más altos que el hombre, y un intento de éste por propiciarlos y complacerlos",<sup>17</sup> tienen como representante al sacerdote, que es, digamos, la parte buena del juego ético entre bien y mal. De ahí la sempiterna enemistad y persecución del mago por el sacerdote; es decir, la religión trabaja con fuerzas divinas, para el bien metafísico del hombre, elevándolo. La religión efectúa un rescate humano fundamentado en preceptos éticos del bien comunitario. Si la magia empieza a fundamentar o regular el comportamiento de la sociedad primitiva, la religión continúa la labor ética (pero ahora, para la conveniencia de una sociedad evolucionada que no se contenta con la vida biológica sino que se prepara además para "la verdadera", más allá de la muerte). Aunque, según Frazer, la magia persiste en cualquier congregación humana, incluso después de haber sido conver-

---

brujo que cree sinceramente en sus extravagantes pretensiones está en mucho mayor peligro que el deliberado impostor y es mucho más probable que su carrera se frustre", señala Frazer, 72.

<sup>17</sup> Frazer, 76.

tida de la herejía al culto permitido.<sup>18</sup> Lo que provoca la lucha del sacerdote y el mago: aquél temeroso de la majestad divina y su posición con respecto a ella; y éste, jactancioso y arrogante, por utilizar fuerzas innombrables para efectos groseros de vida cotidiana.

### 1.1.3. Del tabú

Para fundamentar el discurso del mito y del héroe, y debido a la teleología que se persigue, pretendo sondear el mecanismo ético que en la magia y en la religión han operado sobre los tabús y los nombres secretos.

El tabú, como destacaba anteriormente, es la negación, lo que no se debe hacer dado que atenta contra el equilibrio que el salvaje entiende que está basado en un esquema de peligrosidad. El salvaje diferencia aquello que es peligroso de lo que puede estar en peligro, y si este peligro puede llegar a actuar entre los miembros de la comunidad.<sup>19</sup> Frazer señala que en la conciencia del hombre primitivo no hay una distinción moral porque los conceptos de santidad e impureza no están diferenciados en su mente,<sup>20</sup> tal vez no una conciencia moral como la entendemos en este tiempo, pero sí una preocupación por la protección del mal entre los suyos, que es la finalidad del tabú.

---

<sup>18</sup> Frazer, 86.

<sup>19</sup> Para la conducta ética generativa del héroe, la función del tabú es básica.

<sup>20</sup> Frazer, 267.

El tabú opera en el nivel imaginario pero no por eso deja de ser real, la imaginación actúa sobre el hombre primitivo al igual que el agua lo moja. El guerrero, por ejemplo, antes y después de la batalla se somete a ciertos ritos de los que dependen el éxito o el fracaso de la empresa. Antes para prepararlo y después para purificarlo:

El efecto general de estas observancias es colocar al guerrero, lo mismo antes que después de la victoria, en el mismo estado de reclusión o cuarentena espiritual en la que, por su propia seguridad, pone el hombre primitivo a sus dioses humanos y otros entes peligrosos.<sup>21</sup>

El tabú se realiza a un nivel ontológico y el contacto con el tabuado podría romper la disposición natural de las cosas ocasionando una catástrofe al nivel del ser primitivo.<sup>22</sup> Aquello que está previa y exprofesamente tabuado no tiene la posibilidad de suceder, son prohibiciones arraigadas en la conciencia del hombre primitivo que, hasta la fecha, se han venido filtrando en la sociedad actual. La única posibilidad de existencia que tiene el tabú la constituye su inviolabilidad, su no ruptura; si esto llegase a acontecer reinaría el caos y el mundo se vendría abajo.

Dentro de la estructura de los tabús los nombres tienen especial significación: al ser parte propiamente dicha del hombre primitivo realizan una asociación vital y toman al nombre como parte indivisible de su persona. Es decir, el nombre del

---

<sup>21</sup> Frazer, 252.

<sup>22</sup> Eliade, 40.

salvaje es parte de su cuerpo y si es revelado queda a merced de los maleficios y cualquier manejo mal intencionado de éste podría ocasionarle un mal físico. De ahí que, también los dioses tengan nombres secretos, dado que el salvaje cree que aquél que sepa el nombre de Dios será el mismo Dios.<sup>23</sup> El nombre se oculta de los extraños para proteger a sus portadores cuando realizan acciones para el bien de la comunidad. Frazer señala que la función del tabú "...no es otra cosa que las reglas destinadas a asegurar la presencia continua o el retorno del alma".<sup>24</sup> Constituye la permanencia del bien del alma colectiva a través de un sistema ético incipiente pero muy bien definido.

#### **1.1.4. El discurso del mito**

El mito como concepto acabado, como medio de significación, está materializado a partir del lenguaje. Cuando se tiene enfrente un mito, entendido éste como un sistema de significación operante en diversos planos, con muy diversas lecturas, se intuye que emana cierta información. Se ha visto en los apartados anteriores cuál es la función del mito: la búsqueda del origen a través del rito de manera tal que garantice la permanencia de las fuerzas naturales que generan beneficios para la comunidad salvaje. Toda la gama de mitos lleva al mismo concepto; es plausible argumentar que hay un gran concepto que

---

<sup>23</sup> Frazer, 290.

<sup>24</sup> Frazer, 218.

soporta a todos los mitos y que según Roland Barthes, el mito es un modo de significación cuya lectura está dada en varios niveles.<sup>25</sup>

Es decir, se ha sentado el andamiaje sobre el cual se construye un mito. Se ha repasado aquello que constituye éste para el hombre primitivo: proteger la unidad superior que genera miedo ontológico a cada uno de los individuos para conformar un gran miedo colectivo.<sup>26</sup>

Sin embargo, al enfrentarnos a una estructura mítica ya dada, previamente conformada, la forma en que se nos presenta es la palabra, o dicho de otra manera, es el lenguaje pero, con ese matiz discursivo. De hecho, Cassirer plantea que el origen de la significación mítica es una confusión lingüística:

La fuente y origen de todo *sentido* mítico es doble sentido lingüístico; el mito mismo no es pues otra cosa que una especie de padecimiento del espíritu cuya causa última reside en una "enfermedad del lenguaje".<sup>27</sup>

Subrayo *sentido* porque evoca a la significación tanto del mito como de la lengua. Es decir, la expresión fundamental del sistema mitológico de habla tiene que operar como cualquier sistema de comunicación, sólo que la esencia de éste es la representación de un solo concepto en una sola manera, con va-

---

<sup>25</sup> Roland Barthes, *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1980. p. 199.

<sup>26</sup> Roger Caillois, *El mito y el hombre*. México: FCE (Breviarios), 1988. p. 30.

<sup>27</sup> Cassirer, 64.

riaciones al momento del desarrollo de la forma: la metáfora. Cassirer señala al respecto:

...la metáfora sirve de lazo de unión entre ambos [mito y lenguaje], la cual enraizada en la esencia y función del lenguaje mismo, da también a la representación la orientación que conduce a los productos mitológicos.<sup>28</sup>

Y Max Müller sostiene que la mitología es una necesidad *per se* al lenguaje si lo concebimos como forma del pensamiento.<sup>29</sup>

El mito se conforma como metáfora —como una traslación del sentido de las cosas o de las cosas que designa. Y si el lenguaje constituye un poder dentro de la estructura mítica no es sino en el momento en que aparece la articulación del fonema, cuando la palabra insertada en la metáfora cobra vida y magia en el individuo y en la colectividad como poder ilimitado. De ahí, por ejemplo, la importancia de mantener un nombre en secreto.

Al tener un sistema lingüístico que dé pie a la confusión, la estructura mítica no podrá desecharse; Max Müller dice al respecto: "la mitología es... la oscura sombra que el lenguaje proyecta sobre el pensamiento y que no desaparecerá mientras el lenguaje y el pensamiento no coincidan plenamente, caso que nunca puede darse".<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Cassirer, 42.

<sup>29</sup> Cassirer, 42.

<sup>30</sup> Cassirer, 42.

No és nada gratuito que en los ritos se profieran palabras mágicas o que se le confiera magia al nombre; en este caso la palabra contiene al objeto mismo y sus poderes son por demás reales: "La palabra y el nombre tampoco designan y significan, sino que son y operan".<sup>31</sup> Para el hombre moderno occidental el poder de la palabra ha quedado menguado, pero en el mundo mítico la sustancia es la palabra y su contenedor es la metáfora.

Dentro de esta concepción de lenguaje, el ritmo con el que se efectúa no la representación sino la comunicación del hombre capacitado para hablar con los dioses —sacerdote o mago—habría que destacar la manera en que se realiza dicha comunicación. Frazer refiere que en la antigüedad clásica, Em-pédocles decía que no sólo era hechicero sino Dios y que éste se dirigía al mundo por su conducto en verso.<sup>32</sup> Para sostener esta idea habría que hurgar en los mecanismos del rito, en lo que se refiere al ritmo, a la periodicidad con la que se efectúan los actos y, lo que significaba la repetición para el hombre primitivo. El ritmo repetido produce —según René Spitz— un sentimiento de protección ante lo desconocido en un mundo donde todo es amenazante.<sup>33</sup> Razón por la que el verso es uno de los mecanismos elegidos para la comunicación de los hombres con sus dioses y viceversa. Entonces, el discurso mágico que ha utilizado el mito por antonomasia, es el de la poesía rítmica y

---

<sup>31</sup> Cassirer, 65.

<sup>32</sup> Frazer, 128.

<sup>33</sup> René Spitz citado por Castiglioni, 89.

metafórica, donde las palabras contienen al objeto mismo, donde éstas *son* y *operan*.

Bastaría añadir, solamente, que el portador de la palabra en los comienzos de la literatura oral, siguiendo la línea del mago-sacerdote, recayó en la figura del rapsoda que, como argumenta Vicente Bastida Mouriño es "aquél que imbuido de una revelación, de una mántica, efectúa el cántico de la historia pasada del conocimiento del ser del mundo".<sup>34</sup> De la pregunta sobre el origen del ser.<sup>35</sup>

## 1.2. El héroe

Ahora bien, sentadas las condiciones que generan al mito en su totalidad, nos encontramos que dentro del ámbito de las mitologías —entendidas en su sentido meramente etimológico—, Roger Caillois establece una diferencia entre *dos* tipos de mitologías, la una *de las situaciones*, la otra *de los héroes*; la primera se apoya en los elementos de la naturaleza para decorar las estructuras mentales que, más tarde, originarán a la fabulación —el mito narrado y constituido como tal—; la segunda mitología está constituida a partir de un esquema que va del hombre individual hacia el hombre superior.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Vicente Bastida Mouriño, *Codificación de los campos míticos*. Universidad de Murcia, 1991. p. 8.

<sup>35</sup> La conjunción del mito, su degradación y la literatura la abordaremos más adelante cuando hablemos de mito heroico, propiamente en el poeta José Carlos Becerra Ramos.

<sup>36</sup> Caillois, 26-27.

En este punto se destacará el sentido del mito del héroe, del cual señalaré algunas tipologías con las que vestiremos al héroe de todas las reglas éticas y tabús con los que éste fue conformado hasta llegar a delimitar el recorrido conductual o, mejor, las pruebas por las que tiene que pasar antes de su consolidación heroica, su significado y necesidad en el quehacer del mito.

### 1.2.1. Aproximación al origen y tipos de héroe

George Dumézil señala que, destacando la función del mito como leyenda, ésta tiende a:

expresar dramáticamente la ideología de que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solamente los valores que reconoce y los ideales que persigue de generación en generación, sino ante todo su ser y su estructura mismos, los elementos y los vínculos, los equilibrios, las tensiones que la constituyen, justificar en fin, las reglas y las prácticas tradicionales sin las cuales todo lo suyo se dispersaría.<sup>37</sup>

El héroe arquetípico responde a la continuidad de los valores comunitarios, es el personaje éticamente representativo del *deber ser*. En la cosmovisión occidental la figura del héroe más aceptada inicia con Odiseo, a partir del cual se ha creado un sustantivo para denominar las series de penurias y dificulta-

---

<sup>37</sup> George Dumézil, *El destino del guerrero*. México: Siglo XXI, 1971. p. 15.

des por las que debe de pasar todo héroe antes de restablecer el orden del cosmos: *odisea*.

El mundo está constantemente amenazado, posee una fragilidad que se antoja exquisita, ¿por qué?, precisamente porque da pie a la posibilidad de la esperanza y a la agonía de la misma. El orden cósmico en la mente primitiva depende, en mucho, de la conducta de los individuos elegidos para preservarlo. Como se anotaba en el apartado 1.1.3, los tabús generan la conducta ética de los guerreros. Pero antes, es menester tratar de identificar lo que es un héroe. Según Homero, o los posibles Homeros, la clásica definición de héroe está manifestada por Glauco en la *Ilíada* donde dice:

A mí me engendró Hipóloco —de éste, pues, soy hijo— y envióme a Troya, recomendándome muy mucho que descollara y sobresaliera entre todos y no deshonrase el linaje de mis antepasados, que fueron los hombres más valientes de Efira y la extensa Licia.<sup>38</sup>

Definición establecida antes de la era cristiana. Sin embargo, hace cuatro mil años, en la *Epopeya de Guilgamésh* el héroe ya se ve esbozado como ahora, sólo que con una característica distinta: la búsqueda consciente de la inmortalidad. Dentro de la epopeya, Guilgamésh se da cuenta de que no puede acceder a la inmortalidad por los hechos guerreros sino por su buen desempeño en las cosas de gobierno. Reflexión que se extiende mucho después a don Quijote de la Mancha,

---

<sup>38</sup> Homero, *La Ilíada*. Rapsodia VI. Versos 207-209.

cuando renuncia a la inmortalidad mítica heroica para ser recordado no como el gran caballero sino como Alonso Quijano "el bueno". Es decir, al prototipo homérico se le ha sumado una característica proveniente de la tradición hindú: el fracaso del héroe "heroico" ante la inmortalidad. Fracaso en un sentido estricto porque la inmortalidad la consiguen por esa renuncia a buscarla por medios bélicos.

El héroe en los primeros estudios ha sido tipificado en varias categorías; a finales del siglo XIX, Thomas Carlyle dictó una serie de conferencias en torno a la clasificación de los héroes con respecto a los mecanismos de lucha y las diversas figuras que éste encarna o ha encarnado en su quehacer. Allí establece cinco tipos de héroes cuya lucha se ha desarrollado en la mitología, la religión, las ideas, la guerra y la literatura.<sup>39</sup>

Es posible decir, que el héroe es un guerrero por antonomasia, independientemente del camino que elija o sea elegido para luchar. Lord Raglan destaca el desarrollo típico del héroe que triunfa en la mitad de su conversión heroica y que, empero, sufre una decadencia inevitable para la realización de su ideal heroico, que es la restitución del orden.<sup>40</sup>

Esta figura surge precisamente cuando ha habido una vuelta al caos, mejor dicho, cuando la comunidad cree que el caos se acerca; lo que postula que el mito es siempre la conservación de la unidad que genera un acaecer constante. El gue-

---

<sup>39</sup> Thomas Carlyle, *Los héroes*. Madrid: Sarpe, 1985.

<sup>40</sup> Lord Raglan, *The Hero: the Study in Tradition, Myth and Drama*. New York: Oxford University Press, 1937. pp. 179-180.

rrero se alza como el portador de toda la colectividad, figura terrible, sometido a una conducta tabuada al máximo. Los tabús varían en acción según el grupo primitivo, mas en el fondo yace el gran concepto respaldándolo: al héroe guerrero lo diferencia el hombre primitivo común del resto de la comunidad considerándolo un hombre-dios de inmenso poder. Frazer a propósito apunta:

El salvaje imagina que los guerreros se mueven por así decirlo en una atmósfera de peligro espiritual que les constriñe a hacer uso obligado de gran variedad de supersticiones muy distintas por su naturaleza a las preocupaciones racionales que corrientemente adoptan contra los enemigos de carne y hueso.<sup>41</sup>

Recuérdese que nos encontramos en la génesis del héroe, en la justificación de hombre salvaje, por consiguiente dentro de la conciencia primitiva mitológica el temor lo mueve todo y, por este temor ante lo metafísico, se crean hombres que poseen poderes mágicos y que están a la misma altura que los dioses, con lo que los magos postulaban ser, a su vez, ellos mismos, encarnaciones divinas.<sup>42</sup> Seres superiores en forma solamente, ya que si daban pruebas de fuerzas menguadas eran matados por la comunidad, con ello se aseguraba la captura de su alma y la transferencia a un sucesor apropiado antes de que sus energías naturales se abatieran, dando muerte a

---

<sup>41</sup> Frazer, 252.

<sup>42</sup> Frazer, 123.

estos hombres-dioses mientras estaban en su auge, y transfiriendo su alma a un sucesor vigoroso.<sup>43</sup>

Por otro lado, Mircea Eliade habla de la necesidad del primitivo de tener dioses más tangibles, estableciendo una dependencia del hombre común hacia los seres que fueron o han sido; es decir, hacia el mito.<sup>44</sup> El mito del héroe desempeña un papel de importancia creciente y se alimenta por el crédito y dominio de la magia y la idea de personalidad.<sup>45</sup>

¿Cuál ha sido la incidencia del mito heroico dentro de la sociedad primitiva? A través del rito de iniciación y del símbolo que representa el poder del uno. Es decir, la estructura del uno plantea un patriarcado. Una vez anuladas las posiciones politeístas, el rito de iniciación se vuelve fundamental para la estructura de occidente. Bastida refiere:

De ahí [del poder que representa el uno] las fuerzas sociales de un líder, un jefe, un padre, las tres son uno al mismo tiempo, es decir, confirman la dinámica del mito heroico. (Las exégesis sobre la figura de Cristo configuran los determinantes específicos de todo héroe cristiano occidental).<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> Frazer, 338-345.

<sup>44</sup> Eliade, 126.

<sup>45</sup> Eliade, 343.

<sup>46</sup> Bastida, 11.

Nos encontramos ahora sí en la fundamentación ética del héroe heredada precisamente de la ley del uno, de todas las religiones cultas que, a propósito, señala Cassirer: "se encuentra la misma relación entre el orden *temporal* universal que rige en todo el acaecer y el *orden jurídico* eterno al que está sometido el acaecer, la misma vinculación entre el cosmos astronómico y el cosmos ético". Cassirer, 152.

Y es precisamente el rito de iniciación el origen del mito heroico, Mircea Eliade refiriéndose a este particular apunta:

[expresan] la modalidad paradójica del rebasamiento de la polaridad que es inseparable de cualquier mundo. El paso por la puerta estrecha, por el ojo de agua, [...] moviliza siempre una pareja de contrarios. En este sentido, tenemos derecho a decir que los mitos de la 'búsqueda' y de las 'pruebas iniciáticas', revelan bajo una forma clásica y dramática, el acto mismo por el que el espíritu trasciende, un cosmos condicionado, polar y fragmentario para recobrar la unidad fundamental de antes de la creación.<sup>47</sup>

Con el mito del héroe se comprueba lo que en el apartado de rito y magia se había señalado, con apoyo en Cassirer, la idea de que el rito potencia al mito. En el caso del héroe, el rito de iniciación es la aventura mitológica que dará como resultado el mito del héroe. Ahora, este mito, al estar dentro de la gran categoría universal mitológica, responde a la búsqueda que el individuo primitivo ha hecho desde que se contempló a sí mismo, y vio en la naturaleza el poder de un dios. Joseph Campbell en su excelente tratado sobre el héroe, donde hace un análisis psicológico del mito, señala, a propósito del destino del héroe, o mejor, de la búsqueda:

La travesía del héroe mitológico puede ser incidentalmente concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resis-

---

<sup>47</sup> Eliade, 383.

sistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo.<sup>46</sup>

El rito de iniciación dará la pauta con todos sus tabús y encantamientos; concretamente la estructura ética donde se fundamenta el mito del héroe es este rito y que es, en sí mismo, el rito más difícil para el candidato iniciático, donde los tabús son extremadamente complicados, y sólo las almas y los hombres superiores pueden tener cabida. Campbell identifica el rito de iniciación en tres etapas: separación-iniciación-retorno.

### 1.2.2. El rito de iniciación

En este apartado avanzaremos por los terrenos del héroe, su constitución como tal, y precisamente, en su rito de iniciación. Los terrenos del rito suceden sobre lo que se ha denominado *aventura*; espacio donde el héroe lleva a cabo su proceso de conformación. Lord Raglan, por un lado, y Joseph Campbell por otro, tienen claramente identificado el camino que debe de seguir el candidato hasta llegar a su conversión en este animal mitológico tan operante para la sociedad. Raglan lo resume en 22 puntos y Campbell en un esquema hecho con base en mundos e inframundos.

---

<sup>46</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*. México: FCE, 1959. p. 34.

Se desplegará primero la tipología de Raglan y después la de Campbell para establecer así, las principales directrices de este ejercicio.

1. La madre del héroe es una virgen de sangre real;
2. un rey es el padre del héroe, y
3. a menudo se trata de un pariente cercano de la madre pero
4. las circunstancias de la concepción son poco comunes, y
5. también suele creerse que el héroe es hijo de un dios.
6. A menudo, el padre o el abuelo materno intentan matar al niño acabado de nacer.
7. Pero alguien lo hace desaparecer antes de que eso suceda y
8. es criado por padres adoptivos en un país lejano.
9. No se refiere nada sobre su infancia, pero
10. al llegar a la edad viril emprende el viaje hacia lo que va a ser su futuro reino.
11. Después de vencer al rey y/o gigante, un dragón o una fiera
12. se casa con una princesa, que es a menudo hija de su predecesor y
13. ocupa el trono.
14. Durante algún tiempo reina la paz, y
15. promulga leyes, pero
16. después pierde el favor de los dioses y/o el de los súbditos, y
17. se le destrona y expulsa del país, tras lo cual,
18. muere misteriosamente,
19. a menudo en la cima de un monte.
20. Sus hijos, si es que los tuvo, no le suceden en el trono.
21. Su cuerpo no recibe sepultura, pero pese a todo
22. se le venera en uno o más sepulcros sagrados.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Raglan, 179-180.

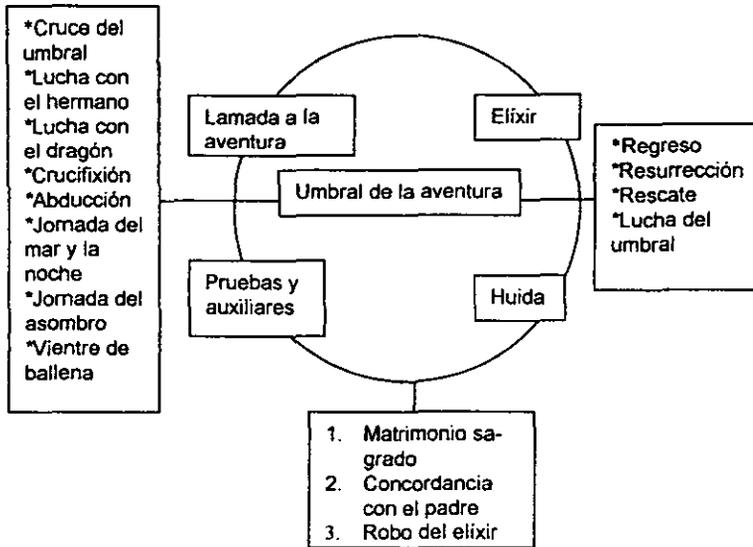
Los sucesos de la vida del héroe, en Raglan, se basan en la caracterización a partir del desarrollo de los mismos en la historia. En Campbell la tipología del héroe, obviamente, se encuentra situada dentro de la aventura; Fernando Savater señala a propósito de la aventura: "El mundo del héroe es la aventura, en ella hay que buscarle y allí alcanza la plenitud de su perfil".<sup>50</sup> Es decir, el héroe se justifica sólo en la aventura, es una entidad dinámica a la cual siempre se espera que le sucedan cosas. El héroe mítico de Campbell inicia con el abandono de su hogar para avanzar a lo que él llama *el umbral de la aventura*.<sup>51</sup> El esquema es el siguiente:<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Fernando Savater, *La tarea del héroe*. México: DestinoLibro, 1992. p. 169.

<sup>51</sup> Otto Rank, comparte la misma idea de la fundación del héroe, el rankiano se inicia con el choque que el hijo tiene con sus padres, vence al padre y la madre lo atormenta con chantajes finamente elaborados para que el héroe en ciernes no funde su hogar. Es todo un sistema de relaciones familiares. Cf. Otto Rank. *The Myth of Birth of the Hero*. (He consultado un *abstract* en *Internet* bajo el nombre de Otto Rank); Savater la desarrolla a profundidad con un tamiz ético.

<sup>52</sup> Campbell, 223.



La mayoría de los mitos potencian un solo rasgo o aumentan algunos de toda la tipología, otros actúan con el ciclo completo. Campbell plantea un tiempo de la aventura que puede y se establece en niveles interiores del héroe, representado por el cruce del umbral donde descubre un mundo de fuerzas poco familiares pero extrañamente íntimas y es allí, donde se le presentan las pruebas que deberá librar hasta acceder al matrimonio sagrado, su propia divinización o el robo del don. En el umbral del retorno el héroe vuelve a emerger (resurrección o rescate) para que finalmente traiga el bien que restaure al mundo del caos en el que ha caído.<sup>53</sup> Vladimir Propp ha visto la aplicación del mito heroico en los cuentos tradicionales que emanan, obviamente, de la estructura del héroe, establecidos, según él, en 31 puntos:

<sup>53</sup> Campbell, 223-224.

1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa.
2. Al héroe le es impuesta una prohibición.
3. La prohibición es transgredida.
4. El antagonista trata de obtener información.
5. Al antagonista se le provee información acerca de su víctima.
6. El antagonista trata de engañar a su víctima y apoderarse de ella o de sus bienes.
7. La víctima se deja engañar y así ayuda involuntariamente al enemigo.
8. El antagonista perjudica o causa algún daño a un miembro de la familia.
- 8a. Algo falta a uno de los miembros de la familia. Se desea poseer algo.
9. Se anuncia la desdicha o la falta. Se dirige al héroe un ruego o una orden. Se le envía en una expedición o se le deja partir.
10. El héroe buscador acepta o decide intervenir.
11. El héroe abandona su casa.
12. El héroe es puesto a prueba o interrogado, o atado, etc., a modo de preparación para recibir la ayuda de un auxiliar mágico.
13. El héroe reacciona frente a las acciones del futuro donante.
14. El héroe entra en posesión del mundo mágico.
15. El héroe se traslada o es llevado o guiado hacia el lugar donde se encuentra el objeto que busca.
16. El héroe y el antagonista se traban directamente en lucha.
17. El héroe es marcado.
18. El antagonista es vencido.
19. El daño (o falta) inicial es reparado.
20. El héroe regresa.
21. El héroe es perseguido, acosado.
22. El héroe escapa a la persecución.
23. El héroe llega de incógnito a su casa o a otro país.

24. Un falso héroe reclama pretensiones infundadas.
25. Una tarea difícil le es propuesta al héroe.
26. La tarea es cumplida.
27. El héroe es reconocido.
28. El falso héroe o el antagonista es desenmascarado.
29. El héroe adquiere una nueva apariencia.
30. El antagonista es castigado.
31. El héroe se casa y llega al trono.<sup>54</sup>

Recuérdese que esta clasificación es establecida por Propp para analizar el desarrollo concreto de los personajes en la narración del cuento fantástico de origen popular (*skaz*).

La caracterización de Campbell resulta más atractiva, puesto que ofrece más posibilidades combinatorias y trata de ser una caracterización universal —también la de Propp. Es importante destacar que el héroe es sometido a una muerte y es ahí donde las batallas son libradas, donde las pruebas y los dones mágicos se revelan,<sup>55</sup> es el lugar por antonomasia de las revelaciones, incluso de las poéticas. Octavio Paz, en *El arco y la lira* cuando aborda el mundo heroico, dice:

Los héroes ya no son los muertos localizados en una tumba y se convierten en figuras míticas en las que el pueblo desterrado ve su paso como algo lejano y entrañable al mismo tiempo.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Vladimir Propp, *Morfología del cuento*. México: Colofón, 1986. pp. 47-96.

<sup>55</sup> En Propp se cumple el esquema propuesto por Campbell. El héroe, reconoce Propp, ingresa a un mundo mágico en donde se realizan sus aventuras hasta el regreso (del punto 14 al 20) lo que Campbell llama el *umbral de la aventura*, mismo que por ser mágico es atemporal, y bien puede ser la muerte.

<sup>56</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*. México (3ra. edición): FCE, 1972. pp. 198-199.

El héroe nace con un conflicto ético de contrarios; es un hombre-dios que, por tanto, se manifiesta unido a su contrario; un hombre que ha dejado de lado su humanidad para entrar en esta *concidentia oppositorum* —como la llamaría Eliade— en la que la divinidad opera. El héroe vive atado a dos dimensiones, en dos tiempos y en dos circunstancias.

### 1.2.3. La tragedia del héroe

La tragedia del héroe está fundamentada en la "conciencia de los contrarios",<sup>57</sup> en la divinización propia del héroe, lo cual coloca al hombre en una situación peligrosa: la alternancia de los mundos. Aquél que accede a tales dimensiones debe de desaparecer de su experiencia los extremos y entender al entorno como una totalización. Sin embargo, Octavio Paz afirma que la esencia del héroe radica en el conflicto entre los mundos —se habla de los mundos constituidos como *inframundo* y *supramundo* tal como lo propone Joseph Campbell.

Por un lado se presume que el hombre-dios debe de adquirir esta conciencia totalizadora y, por otro, que la humanidad del héroe tiende a traicionarlo y es lo que podría constituir su fracaso. Pero antes de intentar desenredar este enjambre ha-

---

<sup>57</sup> El término es la aproximación al concepto de Eliade: *concidentia oppositorum*.

blemos del héroe como fundamento ético necesario en la conciencia mítica del hombre.

### 1.2.3.1. De la virtud del héroe

Una vez que hemos establecido la caracterización del héroe hablaremos de su función como "ejemplos" o "enxiempla", circunscribiéndonos para tal efecto en la conciencia moral de su fabulación, enmarcado a la tradición occidental: me refiero a la herencia judeocristiana. Bastida señala acerca de las figuras mitológicas lo siguiente: "El código moral cristiano arranca de la información recibida por sus figuras mitológicas, o bien, la historiografía de sus líderes o héroes".<sup>58</sup> La virtud del héroe es la que posibilita la narración, la fabulación. Y es a partir de esa virtud donde empieza la reflexión utilitaria del héroe. Se erige pues, como el valor ético fundamental del desempeño heroico. Y no sólo eso, sino que se inscribe como modelo para el funcionamiento de la conciencia moral colectiva.

Ya había apuntado que el mito del héroe se orienta hacia el origen del ser y que opera como mecanismo de tabú y encantamiento; pese a eso, la virtud del héroe es incuestionable, axiomática. Savater, en su definición de héroe,<sup>59</sup> destaca la necesidad que tiene de ser un ejemplo y de manejar la virtud co-

---

<sup>58</sup> Bastida, 16.

<sup>59</sup> "Es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia". Fernando Savater, 167.

mo fundamento de su fuerza y excelencia. Es por esto que en la tesis savateriana se prueba que "la virtud es la acción triunfalmente más eficaz".<sup>60</sup> ¿Por qué? Porque es extremadamente difícil ser virtuoso. El héroe, en su desarrollo histórico, ha ido ganando o perdiendo características del mito primitivo.

El mito ha quedado claramente articulado, pero el héroe se ha desprendido un poco de su necesidad inicial; de su conformación primera, ha dejado de dar respuesta a cuestiones ontológicas para operar tácitamente en un sentido práctico en la sociedad actual. Es decir, *el mito ha dado lugar a la leyenda*, con lo cual el sentido de veracidad del mito frente a la leyenda se ha visto intensificado. La leyenda, en cuanto a posibilidad de realización, es más plausible que el mito, quedando éste, un poco más del lado de la sociedad salvaje. Aunque esto no quiere decir que el modelo mítico haya cambiado, lo que ha cambiado entonces es el concepto: la significación del héroe en la Edad Media no es la misma que a finales del siglo veinte. El héroe, como personaje, se desarrolla intensamente en las civilizaciones más evolucionadas,<sup>61</sup> por representar, precisamente, modelos de conducta llenos de virtud.

A propósito de la virtud del héroe Fernando Savater escribe:

A la virtud —que etimológicamente proviene de *vir*, fuerza o valor— se le reconoce una eficacia excelente, pero tal reconocimiento teórico y edificante está

---

<sup>60</sup> Savater, 167.

<sup>61</sup> Eliade, 343.

constantemente desmentido por la acumulación de fracasos concretos de la conducta virtuosa [...] y es que la virtud como lo más propiamente humano, debe triunfar o ser rechazada".<sup>62</sup>

En ella se fundamenta, o al menos en ella funda Savater, el matiz ético del héroe.

El héroe, siguiendo esta línea de pensamiento, es el instrumento idóneo de la virtud. Es una identidad que responde a cuestionamientos, que vive en favor de la comunidad; es el personaje sobre el que recaen todos los tabús del hombre primitivo; es aquel que utiliza el rito de iniciación para ingresar allí donde el hombre común no puede; es el elegido colectivamente, es el líder que morirá, si es preciso, para restaurar el bien; es quien quiere y puede.

Lleva consigo la memoria y la conciencia de sí, es decir, del uno: de la colectividad —al salir de casa nunca olvida quién es—; el héroe humano con su más frágil y preciosa facultad: la memoria.<sup>63</sup> La memoria del origen deviene en guía y apunta hacia dónde debe ir. Con la conciencia de la virtud el héroe no puede actuar mal, porque el mal es, precisamente, eso que él no hace, no porque no pueda sino porque el héroe fue inventado por los otros que no son como él. Tiene un compromiso consigo mismo: ganarse una genealogía, debe "merecer ser quien es" a través de la virtud y la concordancia de sus actos con sus

---

<sup>62</sup> Savater, 167.

<sup>63</sup> Octavio Paz, *La casa de la presencia*. (Obras completas. Vol. 1). México: FCE, 1991. p.15.

postulados de ejemplo virtuoso, y conformarse en el representante de lo que al hombre le gustaría ser.

En el héroe deben de converger dos virtudes necesarias que constituyen el código de la nobleza: el valor y la generosidad:

Valor para conquistarlo todo y defenderlo todo, generosidad para renunciar a todo; valor para considerar que nada está vedado por su altura o dificultad, generosidad para no necesitar nada; valor para enfrentar la insoslayable desdicha, generosidad para compartir la improbable felicidad; valor del héroe para ser él mismo y valor para admitir que está condenado a no serlo del todo, a serlo en tanto va dejando de serlo; y a este último tipo de valor hay que llamarlo generosidad.<sup>64</sup>

### 1.2.3.2. Del fracaso del héroe

La introducción de la figura de don Quijote de la Mancha en la historia de los héroes ha generado un nuevo modelo contemporáneo que sigue apareciendo en las novelas actuales; don Quijote, al final de su vida, acepta al mundo "cuerdo" como la única verdad frente a lo insustancial de sus aventuras. El hé-

---

<sup>64</sup> Savater, 187.

roe, decía apoyándome en Octavio Paz, vive en dos espacios,<sup>65</sup> "su esencia es el conflicto entre dos mundos".<sup>66</sup>

Es difícil tratar de dilucidar qué es lo que genera en un héroe su fragilidad y fracaso. El héroe moderno aunque ha sido producto de una degradación del mito clásico, continúa representando los valores de la colectividad y la pregunta del origen.<sup>67</sup> Empero, conforme se han desarrollado y reajustado los valores éticos del héroe y de la colectividad, éste ha conocido el fracaso; se sabe frágil y triste; inmensamente superior y desmesuradamente inútil: la pareja de contrarios sigue prevaleciendo en su vida, la cosmovisión totalizadora continúa vigente. El mito del héroe se ha quedado solo y aislado, sigue operando en toda su exquisitez, con todo su desarrollo, unas veces más, otras menos. El héroe no ha cesado de responder, es sólo que la pregunta inicial, ontológica, ha quedado sin oídos; y si nos sumamos al postulado del poder de la democracia sobre el héroe, constatamos su aislamiento y su anulación al momento de erigir estatuas: el héroe es *otra cosa*.

... los héroes contemporáneos no encuentran sencillamente su puesto en ningún orden, pues aquello mismo por lo que luchan está muy lejos de satisfacerles. Su triunfo es su mayor derrota, el momento en que advierten lo inevitable de su derrota.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Que algunos han identificado como cruce del umbral o lugar de las aventuras.

<sup>66</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, 199.

<sup>67</sup> Se había señalado que a medida que la sociedad se vuelve más evolucionada, establece mayores conexiones con la figura heroica.

<sup>68</sup> Savater, 199.

### 1.2.3.3. Refundición del mito heroico en la actualidad

He venido apuntando la caracterización clásica del héroe en la mitología y se ha visto cómo, su figura, ha reducido su función sobre el cuestionamiento del origen. El héroe está vigente; ha renovado sus esquemas para otorgar la esperanza, para constituirse en un paliativo a finales del milenio donde la técnica todo lo toca: la figura del héroe es todavía una de las últimas que encarnan una dimensión de *humanitas*, donde el lector, el espectador de este raro espécimen, al momento en que se abra a ella e identifique a esa entidad rara, tendrá la posibilidad de encarar ese conflicto humano de los dos mundos: el de aquí y el otro. Es decir, proyectar la necesidad del individuo por complementar su vida tanto en un plano espiritual como en uno real.

Este héroe, nuevamente fundado, tiene por necesidad ontológica la doble personalidad: deja de ser una divinidad 24 hrs. para convertirse en el dolor perentorio del espectador cuando el héroe toma el disfraz y se oculta para restaurar el bien.<sup>89</sup> Esta característica es común a todos los héroes del *comic*, la doble personalidad no es gratuita responde a un sentido narrativo y empático, Eco afirma:

---

<sup>89</sup> Se habla por supuesto, de los héroes que visten mallas elásticas y calzoncillos multicolores. En su oportunidad y cuando sea conveniente se referirá exclusivamente a la figura de *Batman*, concretamente en el poema de José Carlos Becerra.

[...] permite articular de modo bastante variado las aventuras del héroe, los equívocos, los efectos teatrales [...] Pero desde el punto de vista mitopéyico, el hallazgo tiene mayor valor, en realidad Clark [refiriéndose a la doble personalidad de Supermán] personifica de forma perfectamente típica, al lector medio asaltado por sus complejos y despreciado por sus propios semejantes, a lo largo de un obvio proceso de identificación, cualquier *accountant* de cualquier sociedad americana alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad.<sup>70</sup>

De ahí que el modelo mítico del héroe siga respondiendo, de alguna manera, a los mecanismos de representación de la colectividad en favor de un héroe que los redima; quizá no ya para hablar con los dioses pero sí para desgarrarse con sus aventuras.

#### **1.2.4. El discurso del héroe**

Dejamos esbozado en el apartado 1.1.4 que el discurso del mito se constituía mediante el verso rítmico y eminentemente metafórico, condiciones esenciales para que exista un poema. Es decir, en el poema es donde se establece la formulación de quienes se dirigen a las divinidades; sin embargo, nos

---

<sup>70</sup> Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*. México: Lumen-Tusquets, 1995. p. 227.

centraremos en el discurso del héroe clásico y del contemporáneo. Hemos dejado apuntadas las formas del discurso y es claro que el poema, como lenguaje, ha acompañado a la humanidad desde sus inicios:

Todas las sociedades han cultivado ésta o aquella forma de poesía, de los encantamientos mágicos a las canciones eróticas, de las plegarias a los himnos funerarios, de los cantos que ritman los trabajos de los labradores a las baladas y poemas narrativos.<sup>71</sup>

afirma Octavio Paz. Es por eso que el discurso del mito ha sido el poema, lugar donde la metáfora tiene su esencia y es la gran fórmula para su factura; cabe mencionar que el lenguaje en sí es una metáfora: designa *equis* con *zeta*.

Se señalaba que el discurso del héroe como manifestación de canto o recuento de los hechos históricos de los antiguos —tal y como concebían la historia: con tintes un tanto cuanto fantasiosos—, era encarnado por la figura del *rapsoda*, narrador de la aventura del héroe o de los héroes, *La Iliada* o *La Odisea*, son un buen ejemplo.

El mundo heroico se viste de toda clase de descripciones que van desde la armadura hasta los epítetos. El mito, lo ha dicho Roger Caillois, cuando deja de operar se convierte en leyenda y la leyenda se recoge en el poema.<sup>72</sup> Éste ha tenido dos vertientes, la epopeya, espacio de la narración en verso de he-

---

<sup>71</sup> Octavio Paz, *La casa de la presencia*, 16.

<sup>72</sup> Caillois, 34.

chos bélicos y empresas nobles de *personajes heroicos*<sup>73</sup> y la épica con las mismas características de la epopeya sólo que no de una colectividad heroica sino de un solo individuo. En la epopeya se potencian los procesos mediante los cuales el ser descubre el mundo; mientras que la épica parte de una entidad heroica cuando ya ha pasado los niveles del rito de iniciación. En la épica encontramos la loa al héroe, el canto a su virtud.<sup>74</sup>

Thomas Carlyle expresa, atinadamente, que aquel poeta que canta las hazañas del guerrero tiene que ser, por fuerza también, un guerrero heroico.<sup>75</sup> Esto viene a colación para expresar la importancia tanto del poema como una manifestación histórica de los sucesos míticos como la relevancia del poeta actuando como transmisor del hecho mitológico sustentado en ese gran basurero de la pregunta del origen.

La magia, en su rito, viene acompañada de palabras, de lenguaje; el mito, como refería antes, para Barthes es un habla y, apuntaría yo, su factura inicial el poema. A lo largo de la historia del mito heroico y del héroe mismo, se ha señalado como lugar común que los grandes poemas épicos dieron origen a la novela actual.<sup>76</sup> Empero, dentro del terreno de lo poético, el gé-

<sup>73</sup> Se subrayan personajes heroicos dado que la epopeya engloba una colectividad de héroes, p.e. los argonautas. Tradición que rescata el *comic* en el llamado *Salón de la Justicia*, por mencionar alguno.

<sup>74</sup> Carlos Álar, *La poesía épica*. Madrid: Taurus, 1988. pp. 15-16.

<sup>75</sup> Thomas Carlyle. *Op cit.*

<sup>76</sup> García Gual, *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus, 1981.

A propósito comenta: "En primer lugar, todo mito es un relato o narración, que refiere unos hechos situados en un pasado remoto. Con esto queda dicho que el mito es más que un agregado de símbolos; es una secuencia narrativa". p. 9.

nero épico sigue vigente e indigente: vigente porque las hazañas de los héroes están presentes en todo discurso poético. El poeta, protagonista principal de los sucesos —interiores— del poema, continúa narrando grandes tópicos universales: el amor y el odio, la muerte y la vida: parejas de contrarios que se totalizan en el todo poético. Indigente porque en la realización del poema el carácter lírico se ha constituido como el mayor benefactor del alma poética, y no hay que olvidar que, en el fondo, el gran concepto nunca se pierde de vista. ¿Qué son las palabras del poeta sino un viaje donde Ulises regresa a su centro? ¿Qué es la palabra poética sino un hablar, hablar hasta que el mundo se restituya en la semilla? Hans-Georg Gadamer en su libro *Mito y razón* fundamenta la verdad del mito frente a la verdad de la razón histórica, y es precisamente en la narración y en el establecer una conversación donde se hace uso de la elevación de las palabras como historias que pretenden interactuar con el oyente para decir una verdad.

Los mitos son historias "halladas", o mejor, dentro de los conocidos desde hace largo tiempo, desde antiguo, halla el poeta algo nuevo que renueva lo viejo. En cualquier caso, el mito es lo conocido, la noticia que se esparce sin que sea necesario ni determinar su origen ni confirmarla.<sup>77</sup>

No quisiera justificar los problemas del género sino por una necesidad: la aventura que es vivir con la conciencia poé-

---

<sup>77</sup> Hans-Georg Gadamer, *Mito y razón*. Barcelona: Paidós, 1997. p. 27.

tica, donde la literatura en su etapa de oralidad comienza. García Gual señala: "La literatura oral tiene un carácter formulario y el repetir los mitos es la función fundamental, recordadora, de la épica".<sup>78</sup> El héroe se convierte en un surtidor de reflexiones, no en el simple narrador del hecho vistoso, victorioso, apoteósico, sino en el que describe y potencia la narración desde adentro. Y Gadamer dice:

La tarea del rapsoda épico, como la del poeta trágico e incluso como la del autor de comedias, era manifiestamente la de configurar constantemente la mezcla de tradición religiosa y pensamiento propio [encadenando sus intentos de hacer concordar el propio potencial de experiencia y la propia inteligencia reflexiva con las noticias que pervivían en el culto y en la leyenda].<sup>79</sup>

El portador de la voz, del habla del mismo que no sólo actúa sino también canta su estado humano; portador del mito heroico degradado ya, de Guillotine muerto por su propia invención. Es el poeta-mago, el poeta heroico que ha descendido y dejado testimonio de su memoria de viaje por su propio puño y letra, no hacia el hecho exclusivamente, sino hacia el hecho estético del héroe con su propia voz.

Para estos fines se analizará el caso concreto de dicha manifestación en la figura y poesía de José Carlos Becerra, como un poeta que resulta de las preocupaciones mitológicas y

---

<sup>78</sup> García Gual, 18.

<sup>79</sup> Gadamer, 28.

necesidades de la propia conformación social a la que pertenece.

En el capítulo siguiente se revisará la concepción épica, como un forma que deriva de la conformación mitológica, y las últimas aportaciones de la crítica literaria moderna al respecto; así como la concepción de la lírica como un discurso propio del poeta actual.

## CAPÍTULO II

### **2. La concepción épica y la lírica en José Carlos Becerra**

En lo que se ha articulado como capítulo dos, se observará cómo la poesía se ha estructurado como discurso épico por antonomasia y, asimismo, las desviaciones que ha tenido a lo largo de la evolución de dicho concepto, desde la vinculación del héroe con el mundo mágico hasta la recepción que la literatura ha tenido para expresar la preocupación del poeta con relación a su existencia y a su pertenencia dentro de la colectividad. Este estudio expresa la plena convicción de que la colectividad y la individualidad se establecen como relaciones de identidad. Es decir, la articulación de entidades individuales, constituye la totalidad del mundo. En la poesía al decir *el hombre* se engloba a todos los hombres.

Se desarrolla también un somero estudio de la épica para ver en qué medida su concepto fue dibujando una elipse a lo largo de la historia, para encontrarse más o menos en su punto de partida, manifestándose abiertamente la consolidación del mundo épico o, del mundo constituido épicamente, en cualquier manifestación literaria. La lírica se ha manifestado, no en su formalidad, dado que dista mucho de su esencia, sino en su actitud, como discurso del poeta. En su realidad discursiva, sobre todo pensando en el objeto de estudio: la poesía de José Carlos Becerra.

## 2.1. La presencia del mito heroico, como resultado de la mitología degradada colectivamente, que la voz poética articula

### 2.1.1. El poeta-mago

Dentro de la historia de las ideas, y concretamente durante la época moderna,<sup>1</sup> éstas sufrieron un importante reacomodo; si bien se había apuntado un orden mental relativo al mundo primitivo, la cosmovisión de la humanidad, con el surgimiento de la ciencia se separa, o mejor, se reestructura validando todos sus argumentos en el mundo verificable. Se percibe así cómo la magia pierde su carácter de validez en la conformación del mundo.

Recuérdese *grosso modo* que magia y ciencia persiguen la misma verdad: la predicción de los acontecimientos. La magia entonces, como se dejó delimitado, opera a través de una conciencia mitológica y la ciencia se fundamenta en la razón; con lo cual, el camino de la humanidad se bifurcó hasta el grado de querer establecer verdades complementarias de un saber con otro, la hermenéutica es un caso.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Por época moderna nos referimos al periodo de fundación de la ciencia galileana en 1638 con los *Discorsi* de Galileo. Siguiendo a Mardones, *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*. México: Fontamara (5ta. ed.), 1994. p.18.

<sup>2</sup> Gadamer postula, el saber complementario entre *mythos* y *logos*, donde el mito sirve para explicar las cosas que la razón no alcanza a comprender. Gadamer, *Op. cit.*

A la magia se le fue relegando en la sociedad moderna;<sup>3</sup> a lo que José Ricardo Chaves denomina: "Uno de los pocos espacios que la nueva cultura burguesa le permitió [a la magia] fue justamente el espacio literario".<sup>4</sup>

La pregunta tendría que ir en este sentido ¿Podría haberse dado la magia en otro lugar? Según el planteamiento del capítulo anterior, no: La literatura *no* es el medio más propicio para el desarrollo de la magia —dentro de una sociedad no primitiva—; es *el único* medio solvente para la magia.

La magia es un medio de conocimiento del mundo cuando, al manifestarse en un texto, se escribe sobre una base mitológica: la religión es un caso, —una cultura sólo podría florecer en un horizonte rodeado de mito.<sup>5</sup> Gadamer afirma al respecto:

El mundo de los dioses míticos, en cuanto que éstos son manifestaciones mundanas representa los grandes poderes espirituales y morales de la vida. Sólo hay que leer a Homero para reconocer la subyugante racionalidad con que la mitología griega interpreta la existencia humana. El corazón subyugado expresa su experiencia: la potencia superior de un dios en acción. Pero ¿Qué otra cosa podría ser la poesía sino esa re-

---

<sup>3</sup> Es preciso dejar establecido el matiz de *relegando*, como sólo eso y no como su nula existencia.

<sup>4</sup> José Ricardo Chaves [sic]. "El jardín de los magos en flor. Magia y literatura". México: *La Jornada Semanal*, 12 de abril de 1998 (*Internet semmagos.html* en *serpiente.dgsca.unam.mx*, 5 pp.).

<sup>5</sup> Gadamer, 16.

presentación de un mundo en que se anuncia algo verdadero pero no mundano? Incluso allí donde las tradiciones religiosas ya no son vinculantes, la experiencia poética ve el mundo míticamente.<sup>6</sup>

De manera que magia y literatura se establecen como una perfecta conjunción de igualdades. El terreno donde el mito es la experiencia enunciada, la visión poética lleva magia en sí misma; acerca de la actitud del mago y del poeta Chaves dice:

Con el advenimiento del romanticismo decimonónico la magia se contamina de literatura: en un creciente proceso social de secularización, la experiencia mágica se confunde a veces con la experiencia estética, y específicamente literaria —y exclusivamente poética podría agregarse—. De ahí que el poeta asuma el papel de mago, esto es, de puente de comunicación entre diferentes niveles de la realidad.<sup>7</sup>

Mago y poeta constituyen una misma identidad desprendiéndose de la igualdad entre magia y literatura.

Gadamer ha planteado cómo el discurso poético revela el universo mitológico que éste trae consigo;<sup>8</sup> y en el apartado 1.1.4. se ha dejado explicitado que el mito es acogido en el poema: la experiencia poética ve el mundo míticamente, como dice Gadamer.

---

<sup>6</sup> Gadamer, 16.

<sup>7</sup> Chaves, 1.

<sup>8</sup> Gadamer, 18-22.

No es raro apuntar ahora la conjunción de identidades de mago y poeta; en las páginas siguientes no se referirá a la magia como literatura. La identidad que puedan tener la magia y la literatura se dará por sentada, dado que los objetivos de este estudio miran hacia otro puerto. Bastaría, solamente, destacar la convicción de que la poesía tiene un alto contenido de valores mágicos para la sociedad primitiva, e incluso para la sociedad burguesa actual de fin de siglo, donde la preocupación mitológica ha venido a tener un impulso renovado.

La poesía al constituirse como discurso del mito (1.1.4.), ha sido el vehículo que ha permitido que el *mythos* griego se desarrolle frente a su contrario *logos*.<sup>9</sup>

El *mythos*, que en el uso lingüístico homérico, dice Gadamer, significaba "discurso", "proclamación", "notificación", "dar a conocer una noticia",<sup>10</sup> viene a ser parte capital de la manifestación poética de la humanidad, es decir, el poeta con una labor de mero conducto de la verdad, es quien ha hecho que la conciencia mitológica de la humanidad siga operando. Gadamer continúa diciendo:

Allí donde la mitología —en el significado tardío de la palabra— se convierte en un tema expreso en la *Teogonía* de Hesíodo, el poeta es el elegido por las musas para realizar su obra, y éstas son plenamente conscientes de la ambigüedad de sus dones [...] La palabra [*mythos*] designa en tales circunstancias [frente al *logos*

---

<sup>9</sup> Gadamer, 25.

<sup>10</sup> Gadamer, 25.

como discurso explicativo y demostrativo] todo aquello que sólo puede ser narrado, la historia de los dioses, y de los hijos de los dioses.<sup>11</sup>

Es pues, el resultado de la conciencia mitológica del hombre que tenga una identidad poética y, además, una entidad para que este discurso sea renovado: el poeta.

### **2.1.2. El mito heroico en la poesía de Becerra**

Es el poeta, entonces, el encargado por la historia para darle permanencia a la mitología de los héroes. Empero, ¿cómo ha sido esa filtración al terreno poético, específicamente en la tradición judeocristiana?; Gadamer lo dice de este modo:

Tanto en el ámbito de la poesía como en el de las artes plásticas, la mitología se había ganado desde hacía largo tiempo su derecho a la existencia junto a los motivos bíblicos [...] El concepto alegórico permitió, sin duda, incorporar la mitología divina y la leyenda heroica, ambas paganas, a la literatura judeocristiana.<sup>12</sup>

En la actualidad los héroes están más que vigentes, basta repasar el sinnúmero de historietas que revelan modelos heroicos del ser y posibilidades de proyección de los individuos, Eco dice: "el héroe positivo debe encarnar, además de todos los

---

<sup>11</sup> Gadamer, 25.

<sup>12</sup> Gadamer, 39-40.

límites inimaginables, las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer".<sup>13</sup>

José Carlos Becerra, elabora un tema heroico posiblemente inusitado y sin precedentes para las formas poéticas mexicanas —e introduce una forma atípica, como lo es la incorporación del versículo, que en su oportunidad, veremos—, y no precisamente como se venía hablando del gran héroe romántico exaltado. El discurso del héroe que se alberga en la poesía de Becerra, responde ampliamente a una tradición mitológica con la que el hombre de todos los tiempos ha visto al héroe, entidad altamente moralizante.

La épica y lo épico, como parte de la epopeya, complementado con la lírica y lo lírico, así como sus accidentes genéricos, vienen a dotar al discurso poético becerriano con una manera muy peculiar de enunciar el mito heroico, además de revelar la visión que existe en Becerra a propósito del ser heroico, el poema de "Batman" es el ejemplo más revelador de esta preocupación.

Los siguientes apartados se dedicarán a formular un estudio sucinto de la épica y la lírica. *Épica*, como discurso necesario del mito heroico desde los tiempos homéricos, poemas que, hoy día, se les atribuye una multisignificación; y *lírica* como una forma de enunciar la voz poética moderna del héroe; con lo cual se establecerán directrices que permitan

---

<sup>13</sup> Eco, 226.

seguir con paso franco al interior de la expresión heroica becerriana.

El cosmos del ser, del pensar y del hablar entran en una cierta cadena interdependiente. De allí que las categorías no sean una invención caprichosa sino obedecen a que la realidad del cosmos, por su naturaleza misma, es categorizable.<sup>14</sup>

## 2.2. Epopeya

Al iniciar este capítulo, se ha dejado apuntada, la distinción que propone Gadamer entre el *mythos* y el *logos* griego:

*Mythos* viene a ser casi exclusivamente un concepto retórico para designar en general los modos de exposición narrativa. Naturalmente, narrar no es probar; la narración sólo se propone convencer y ser creíble. [...] El mito se convierte en fábula en tanto que su verdad no sea alcanzada mediante un *logos*.<sup>15</sup>

Asimismo se ha establecido la necesidad del poema para albergar los hechos no demostrables, las historias inventadas, que, en ocasiones, poseen más verdad que la noticia que informa.

---

<sup>14</sup> Óscar Gerardo Ramos, *Categoría de la epopeya*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988. p.118.

<sup>15</sup> Gadamer, 26.

Wellek y Warren al hablar del mito en la literatura afirman: "Para muchos escritores, el mito es el denominador común de la poesía y la religión".<sup>16</sup> E incluso dicen, que dadas las posturas de los intelectuales modernos, quienes difícilmente creen en fenómenos sobrenaturales —como la religión—, es explicable que se vuelquen hacia la poesía como objeto de credo, en donde sí operan los conceptos de mito y de metáfora. Es decir, la religión intelectual deviene en poesía.

Nuestra concepción [...] ve medularmente presentes en la metáfora y en el mito el sentido y función de la literatura. Existen actividades como el pensar metafórico y mítico, el pensar mediante metáforas, el pensar en narración o visión poética. Todos estos términos llaman nuestra atención a los aspectos de una obra literaria que unen y vinculan exactamente, los antiguos componentes de "forma" y "materia". Estos términos miran en ambas direcciones, es decir, señalan la tensión de la poesía hacia la "imagen" y el "mundo", por una parte, y hacia la religión por otra.<sup>17</sup>

Con lo que queda establecido que el concepto mismo del mito, además de ser una especie de verdad a partir de la *Scientia Nouva* de Vico, o de un equivalente de verdad que complementa al *logos*, está casi al mismo nivel que el concepto de poesía.<sup>18</sup> Por ello se podría esbozar, a manera de hipótesis, que

---

<sup>16</sup> René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1966. p. 229.

<sup>17</sup> Wellek y Warren, 230.

<sup>18</sup> Wellek y Warren, 227.

la poesía es la representación por antonomasia, oral o escrita del mito.

Como es sabido de todos, la tradición de occidente se remonta a los griegos, quienes sentaron los rudimentos para apreciar el universo poético. Con ellos se establecieron procesos categóricos del universo cognoscible; la literatura no se escapó estableciéndose tres categorías fundamentales, independientemente de su solvencia intelectual: épica, lírica y dramática.<sup>19</sup>

A propósito de los géneros literarios Kayser se manifiesta por clasificarlos mediante dos criterios; por un lado, en un sentido intrínseco —al interior del texto— a través de los adjetivos de *lo lírico*, *lo épico* y *lo dramático*; y por otro "la designación basada en la forma de presentación [que] suele hacerse bien mediante los sustantivos *Lírica*, *Épica*, *Dramática*".<sup>20</sup>

En la introducción que hace Almoína a las obras completas de Homero dice, a propósito de la categoría *epopeya*,<sup>21</sup> y sus orígenes:

Al principio, para los pueblos que habitaron el ámbito griego, no fue la *epopeya* un género literario sino una forma métrica destinada a la recitación de una poesía narrativa; llamaron *epo* al "hexámetro" y designaron

---

<sup>19</sup> Wellek y Warren, 273.

<sup>20</sup> Kayser, 434.

<sup>21</sup> Es pertinente, dada la introducción del término, definirlo. El diccionario de la Real Academia Española señala entre *epopeya* y *épica* una interdependencia de conceptos: *la épica está dentro de la epopeya*. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, Vol I, 1984. p. 571.

con el plural *epos*, todo poema en hexámetros. Cuando estos conceptos primeros evolucionaron, ya en la Grecia plenamente histórica, la identificación de forma se deshizo y de la épica propiamente dicha quedaron excluidos poemas que aún escritos en hexámetros y siendo narrativos no contenían la materia característicamente heroica, es decir, homérica. [...] De modo que por poema épico sólo se entendió el heroico.<sup>22</sup>

Luego Homero es el fundador del género epopéyico-épico. En un estudio exhaustivo que realizó Oscar Gerardo Ramos sobre las categorías de la epopeya en la *Odyssea* de Homero define sintéticamente a la epopeya como

Un macrocosmos mimésico —que imita a la realidad— que el narrador —colocado en una distancia supraperspectiva— crea por sí y con base en leyendas demónicas, proyectando *numerosidad de agonistas, vastedad de espacio, magnitud de tiempo y grandiosidad de movimientos*. Ello le permite desarrollar con esos agonistas acciones múltiples hasta generar una complejidad de temas y significaciones entrelazando todo hacia una unidad poemática. En tal virtud y a causa de esos factores el macrocosmos mimésico de la Epopeya adquiere granditud [sic], por lo cual, consecuentemente, puede abarcar la vida ancha de una sociedad o de un pueblo, no en detalle sino en aquellos elementos que, por lo fundamentales, revelan lo esencial de esa vida.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Homero. *La Iliada y la Odisea*. México: Jus, 1960. José Almoína, "Introducción", XXIII-XXIV.

<sup>23</sup> Ramos, 123.

Definición que el autor sugiere, a partir del método inductivo, como extensible a las demás unidades poemáticas clasificables como epopeyas.

Kayser, de igual manera, habla de una epopeya inmersa dentro de la épica, a lo que dice: "Según el uso corriente el término epopeya parece aplicarse en general a las narraciones del mundo total, incluyendo en este concepto el tono elevado y la forma externa del verso".<sup>24</sup>

Por su carácter narrativo, en los tiempos modernos la epopeya ha sido sustituida, o mejor, continuada en la novela, que ha tratado de no descarrarse tanto con el tratamiento de los temas míticos y/o de tradición religiosa.<sup>25</sup>

La crítica moderna, establece la conexión, según parece evidente, entre novela y epopeya, dejando de lado la heroicidad de los héroes: "En vez de la canción del héroe se canta la canción de las lamentaciones de la humanidad y la aventura de la vida",<sup>26</sup> dice Gadamer. Afirmación cuestionable, dado que se siguen narrando las hazañas de los héroes. Lo que ha cambiado es el concepto de lucha, de batalla. La epopeya ha trasladado su forma para situarse prosaicamente, nutriéndose de la fabulación y de los mitos que padece la sociedad actual.

---

<sup>24</sup> Kayser, 477.

<sup>25</sup> Gadamer, 107.

<sup>26</sup> Gadamer, 107.

### 2.2.1. Épica

En este apartado se estipularán los procesos del discurso poético épico, estableciendo para ello generalidades de la categoría épica y de sus particularidades; sabedores siempre que la ambrosía de este "género" es el mito heroico en cualquiera de sus etapas.<sup>27</sup>

Se dijo, como distinción de conceptos, que la épica pertenecía a la epopeya, y que ésta ha abandonado sus principales características formales; mismas que, hasta cierto punto, ha conservado la épica.<sup>28</sup>

Hablar de épica indiscutiblemente, según los modernos teóricos de la literatura, es hablar de narración; entendiendo el concepto como entidad tangible, con un carácter de objetividad, como suceso. Kayser dice: "Si nos cuentan algo estamos en el dominio de la Épica".<sup>29</sup> Y Hart, con base en Kant, refiere Helena Beristáin, relaciona a la épica con la facultad de contemplar y conocer.<sup>30</sup> Sin embargo, lo que habría de destacar sobre todo, dentro de la épica, es esa narración de los sucesos del héroe que ha conservado su carácter individual, frente a un mundo total de los héroes y que *a priori* se puede identificar más con una estructura poética, aunque los teóricos de la literatura

---

<sup>27</sup> Ver lo desarrollado en el Capítulo I, h. 28.

<sup>28</sup> Por lo regular se emplea épica y epopeya como sinónimos. *Épica* por extensión *epopeya*, aquí no es el caso.

<sup>29</sup> Kayser, 438.

<sup>30</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985. p. 238.

postulen el rompimiento del verso para narrar, dejando clara la presencia del héroe al interior, como protagonista del fenómeno poético.

### 2.2.2. Del *aeda* y el *rapsoda*

La estructura de la épica, dentro de lo que se ha denominado *los ciclos épicos prehoméricos* según revela Almoína apoyándose en Menéndez Pidal, tuvo un origen religioso sacerdotal y de cofradía cerrada, cultos formados en torno a la figura de los héroes o semidioses míticos, sólo que más domésticos, locales, que proveían sus beneficios a las civilizaciones rudimentarias, con lo que garantizaban la destrucción de sus enemigos.<sup>31</sup> Típica actitud de comunidad primitiva, como se ha establecido en el capítulo anterior. La figura que comandaba el rito era el *aeda*, quien se situaba dentro de la comunidad como el transmisor de las verdades metafísicas y ontológicas.

Los aed[a]s, en definitiva, tienen una función de crear y transmitir ritos, sagas, cantares, los transmitían en los palacios, en las ágoras, en los mercados, [...] con este sistema de comunicación oral se conservó el acervo épico hasta que llegó a los rapsodas.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Almoína, XXV.

<sup>32</sup> Ramos, 15-16.

Es importante señalar que el sistema de comunicación oral era el de uso corriente, es decir, su conocimiento se fundamentaba en la memoria; la escritura sólo era un apoyo para la memoria.<sup>33</sup> "El aed[a] es pues, un funcionario venerado por los príncipes y respetado por el pueblo, un conocedor del bien y del mal, casi un demiurgo entre los dioses", para decirlo en palabras de Almoína.<sup>34</sup> Cabe hacer mención, de que el aeda además de ser cantor profesional, era creador, es decir, un poeta original.

Con el desarrollo de la épica, del establecimiento del texto homérico, la extensión de los poemas épicos fue en aumento por lo que hubo necesidad de cambiar la forma de interpretar el poema épico, que fue suplantada por la recitación, surgiendo así la figura del *rapsoda*. El aeda o cantor, se ocupaba propiamente de los poemas unitarios breves, los cuales obviamente cantaba; mientras que el rapsoda —*rapsodia* significa recitación— cubría la función de ser intérprete del intérprete.<sup>35</sup>

Si el rapsod[a] interviene cogitacionalmente lo hace por medio del *mythos* que él no ha modelado, sino que ya pertenece al pueblo del que proviene a partir de su actitud tan concretizante frente al misterio del mundo y de los dioses.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Almoína, XLIII.

<sup>34</sup> Almoína, XXXVII.

<sup>35</sup> Almoína, XLVI.

<sup>36</sup> Ramos, 20.

El rapsoda recoge las leyendas para hacerlas sustancias interpretativas del cosmos, en cambio el aeda está detrás: "prefilosofando pero sobre el soporte del *mythos* popular".<sup>37</sup>

### 2.2.3. Del proceso épico

Sería pertinente señalar la evolución del proceso épico castellano, hasta la manera como han interpretado a la épica los modernos teóricos.

La épica castellana tuvo una doble herencia, por un lado el verdadero origen de la tradición de los cantos emanados de los pueblos germánicos asentados en la península ibérica: la muestra la constituye el tratamiento de los temas bélicos y, por otro, la epopeya francesa, solamente que ésta influyendo en su desarrollo ulterior. En España el apogeo de la épica se dio entre los siglos XI y XII.<sup>38</sup>

Y fue precisamente durante el desarrollo de la épica donde España empezaría a modelar sus progresos poéticos: "...la forma del verso más congénita que la métrica española posee, [es el] verso esencialmente épico".<sup>39</sup> La épica le sirvió al pueblo español para impulsarlo y, del mismo modo, conformó con ello una región específicamente distinta a las demás.

---

<sup>37</sup> Ramos, 20.

<sup>38</sup> Ramón Menéndez Pidal, *La epopeya castellana*. México: Espasa-Calpe, 1974. pp. 15-36.

<sup>39</sup> Menéndez Pidal, 208.

La épica española, a diferencia de la francesa, se movía en un mundo más vivo y más real, preocupada por los acontecimientos políticos y familiares. Fue su ancla y su justificación teórica como comunidad; la épica castellana funcionó como proceso unificador de la España en formación. Es menester recordar que la figura del héroe responde a la pregunta del origen tanto individual como colectivamente.<sup>40</sup>

Menéndez Pidal, a propósito de la importancia y evolución de la épica española, sostiene que:

La epopeya conservó permanentemente su valor político e historiográfico, y cuando llegó a agotarse su alma emigró a la canción épico-lírica, al Romancero, que cobró así valor tradicional incomparable, tanto por los asuntos heroicos que heredó por su arraigada difusión lo mismo entre el vulgo que en el medio cortesano, culto y erudito [...] Los héroes del pasado se reanimaron después para cooperar en la penosa pugna por la constitución del teatro [...]. Más tarde [...] resurgían por todas partes en el extranjero, sirviendo de apoyo al romanticismo en la empresa de despertar la conciencia nacional en todos los pueblos.<sup>41</sup>

Empero, la crítica ha dado a la épica una definición parcial de lo que ha sido antes, tanto en su estructura como en su demarcación; construyendo así, una serie de elementos al interior, lejos, muy lejos, de su actitud primigenia. Con el fin de utilizar

---

<sup>40</sup> Capítulo I, apartado 1.2. y siguientes, hh. 27-42.

<sup>41</sup> Menéndez Pidal, 209-210.

las categorías heredadas de Aristóteles<sup>42</sup> a la épica se le ha vestido de múltiples definiciones que la tocan tangencialmente; por ejemplo Jean Paul Richter, la fundamenta en el tiempo

---

<sup>42</sup> Esta nota resume la propuesta de Susana Reisz sobre la teoría de Aristóteles en *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

Los conceptos de *poiesis* y *mimesis* son centrales en la teoría de Aristóteles. El primer término engloba a la poesía, la música y la danza, aunque es poco claro respecto a las artes plásticas. Se usa, más restringidamente, como arte verbal. El quehacer específico del artista, lo que lo define como tal, es la acción de mimetizar. Por su parte, la *mimesis* refiere al carácter modelizador de los sistemas artísticos. No es mera construcción imitativa, como la *diégesis* platónica, sino la elaboración de un modelo nuevo del mundo, obtenido en y mediante un proceso de deconstrucción y manipulación del código de la lengua regido por el código literario particularmente adoptado por el artista.

Aristóteles asume la propuesta de su maestro, pero la transforma. Platón define la poesía como *diégesis* de cosas pasadas, presentes o futuras. Platón distingue estos tres tipos de *diégesis* que sirven de partida para la delimitación de los géneros: en primer lugar, la *diégesis simple*, que se caracteriza porque las acciones verbales y no verbales de los personajes son referidas por el poeta, porque hay una drástica reducción de la información escénica y porque hay una total hegemonía de la voz de un informante que absorbe y traduce en su registro todos los discursos de sus personajes. El ejemplo de Platón es el *ditirambo* —el ditirambo, fue originariamente una canción de culto a Dionisos, hacia el año 600 a. C., perdió su carácter religioso y se transformó en una composición narrativa y heroica. En segundo lugar, la *diégesis a través de la mimesis*, que se caracteriza porque las acciones verbales y no verbales de los personajes son ejecutadas por éstos sin mediación de las palabras del poeta. Por último, la *diégesis mixta* en la que alternan los relatos de acciones (*diégesis simple*) con la presentación inmediata de las acciones de los personajes (discurso directo de la *diégesis* a través de la *mimesis*), como en la *epopeya*.

Para Aristóteles la *diégesis simple* y la *diégesis mixta* de Platón son subsumidas en una única categoría mayor, y por lo tanto, de los tres géneros usuales aceptados modernamente —el épico, el lírico y el dramático—, sólo habría dos grandes tipos justificables desde las fuentes griegas. La moderna lírica no existiría en este esquema. La narración supone que es posible mimetizar las mismas cosas narrándolas tanto en discurso indirecto, como hace Homero en su *diégesis simple*, o en una mezcla de discurso directo o indirecto, como en la *epopeya* de *diégesis mixta*.

diciendo que "la epopeya representa el acontecimiento desde el pasado".<sup>43</sup>

Wellek y Warren hacen un repaso histórico a lo largo de la fundamentación de los géneros. Se hablará del épico, y en su oportunidad del lírico, ambos dentro del marco de las nuevas teorías del siglo XX, destacando únicamente los considerados como fundamentales en la evolución del gran problema de los géneros literarios.

Como se ha establecido en la nota anterior, la épica aristotélica es una narrativa mixta, en la que el poeta es narrador en primera persona y sus personajes hablan en estilo directo.

John Erskine en su teoría ético-psicológica (1912) propuso fundamentar los géneros ejercitados para este estudio en función de su "temperamento poético"; a la épica la encuadró con las siguientes características:

- Tiempo futuro
- 1ª persona del singular
- Destino de una nación o raza. <sup>44</sup>

Para Roman Jakobson, afirman Wellek y Warren, la épica se manifiesta en tercera persona (el yo narrador épico es interpretado como tercera persona) y en tiempo pasado.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Kayser, 441.

<sup>44</sup> Fuente indirecta: John Erskine, *The Kinds of Poetry*. Nueva York, 1920. p. 12.

<sup>45</sup> Fuente indirecta: Roman Jakobson. *Randbemerkugen zur Prose des Dichter Pasternak*. *Slavsich Rundschau*, VII, 1935. pp. 357-373.

La propuesta de Wellek y Warren, es articular la épica dentro de la ficción, reduciendo sólo a ficción todo aquello que sea narración directa y mediante diálogos. Lo cual establece una separación soberbia entre lo que denominan ficción y poesía, narración y canción.<sup>46</sup>

Kayser, con un afán pragmático, dice: "Si se nos cuenta algo estamos en el dominio de la épica".<sup>47</sup>

Es decir, finalmente, las posturas críticas coinciden en una características: la narración, la presencia de un narrador, y la presencia de un héroe.<sup>48</sup> Su forma, evidentemente, es la prosa. Todo parece indicar que la épica se emplea, indistintamente, para expresar cualquier tipo de narración; más concretamente la novela.

Independientemente de su forma, dentro de la cual se le ha podido otorgar un encuadre para fines intelectivos, es en este acto —la narración— donde se siguen mostrando las preocupaciones mitológicas del hombre y sus preguntas por el origen. Narrar, como establece Gadamer, es la forma de articular un discurso que se sustente en el mito.<sup>49</sup>

El narrar [...] implica libertad para seleccionar y libertad en la elección de los puntos de vista convenientes y significativos: la libertad que permite el

---

<sup>46</sup> Wellek y Warren, 270-285.

<sup>47</sup> Kayser, 438.

<sup>48</sup> Figura que ha ido cambiando su nivel de significación hasta llegar a situarse, en la actualidad, más como un agonista que como un protagonista, (Cf. el Capítulo I, apartado 1.2., h. 28).

<sup>49</sup> Gadamer, 31.

narrar (y que posteriormente se conoce como licencia poética) no es mera arbitrariedad.<sup>50</sup>

El hecho de narrar es revelar la preocupación del origen; establecer la narración como una verdad que no depende de su corroboración en la realidad objetiva sino, su afirmación solamente en la verdad mitológica. Partimos, pues, del hecho de la narración como primer valor épico del discurso "poético".

Un grupo de teóricos polacos de la literatura, integrado por Michal Glówinski, Aleksandra Okopién-Slawinska y Janusz Slawinski, en un estudio por demás detallado de la épica, empiezan estableciendo tres modalidades: el *lugar del narrador*, el *mundo presentado* y la *situación del héroe*.

### 2.2.3.1. Del narrador <sup>51</sup>

El narrador, dentro de este proceso, puede constituirse como sujeto de la épica, en sus dos niveles (el nivel del yo que actúa como sujeto de la narración y descripción; y el nivel del él que es el del objeto narrado y descrito). El narrador "nato", por llamarlo de alguna manera, se establece en tercera persona y se mueve en un mundo distinto del que emana de su

---

<sup>50</sup> Gadamer, 32.

<sup>51</sup> Michal Glówinski, Aleksandra Okopién-Slawinska, Janusz Slawinski. "La épica". En *Textos y contextos*, (Selección, traducción y prólogo Desiderio Navarro). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1985. pp. 359-398. El próximo apartado será básicamente una síntesis de dicho estudio, intercalando la visión de lo mismo por parte de otros autores.

enunciado, separándose así del mundo presentado.<sup>52</sup> Es decir, se establecen dos mundos: el del enunciado y el del enunciante, por lo que Kayser comenta: "El narrador [del proceso épico] tiene una visión completa, no sólo del tiempo pasado sino también del espacio".<sup>53</sup>

El narrador en primera persona no plantea la superación de los mundos, "es al mismo tiempo un personaje más de la historia contada por él mismo".<sup>54</sup>

### 2.2.3.1.1. Narrador en primera persona

Glówinski *et al.*, a pesar de que la forma gramatical sea el *yo* plantean en realidad "una frontera entre la persona que narra y la persona, sobre cuyo destino se narra". Es decir, personas amparadas bajo un mismo pronombre.<sup>55</sup>

Wellek y Warren señalan que el poeta épico, al hablar en primera persona, puede convertirla en una primera persona "lírica o de autor", por la misma razón que se exponía antes.<sup>56</sup> Esta identidad fronteriza del pronombre potencia que el narrador épico, en primera persona, no evite tomar alguna

---

<sup>52</sup> Glówinski *et al.*, llaman mundo presentado a: "Los principales componentes de la obra, conjunto de los fenómenos presentados en ella y que es el correlato objetivo del estrato semántico del enunciado literario". pp. 362.

<sup>53</sup> Kayser, 234.

<sup>54</sup> Kayser, 234.

<sup>55</sup> Glówinski *et al.*, 362.

<sup>56</sup> Wellek y Warren, 258.

posición al respecto a lo que cuenta, "acerca de ese destino, le impone hacia éste una determinada perspectiva cognoscitiva y valorativa".<sup>57</sup> De manera que un narrador que quiera mantener una reserva y un carácter objetivos, construye la narración de tal forma que prevalezca, en primer plano, el destino de los personajes, aparentando su ausencia.<sup>58</sup>

Y si, por otro lado, se opta por un involucramiento del autor,

el mundo presentado debe de permanecer casi inalterable de la persona del sujeto, tomando en cuenta que lo único que puede alterar la lógica evolutiva de las acciones de una manera consecuente es el héroe.<sup>59</sup>

Es decir, el narrador debe de postular su supremacía de esa esfera aislada que constituye el mundo presentado. Formalmente, la manera a través de la cual se apoya el narrador para develar el corazón del héroe es el *monólogo*;

Es un yo el que habla, aunque lo haga consigo mismo, pero en verdad el rapsod[a] proyecta un *otro yo*, el de la reflexión concienical [...] narrativamente lo que surge es un *yo* frente a un *yo-tú*.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Glówinski *et al.*, 366.

<sup>58</sup> Glówinski *et al.*, 366.

<sup>59</sup> Glówinski *et al.*, 369.

<sup>60</sup> Ramos, 26-27.

Este monólogo es el que potencia la frontera indeleble entre los géneros. Se intuye que el monólogo es la forma privilegiada por Becerra en su discurso épico.

### 2.2.3.2. Del mundo presentado

El mundo presentado está enunciado en una narración y es alimentado por la fábula;<sup>61</sup>

La fábula constituye un componente fundamental y fijo de la estructura épica [...]. Es la fábula, la cual organiza todos los elementos de la presentación, tanto alineándolos en el tiempo, como estableciendo entre ellos vínculos funcionales.<sup>62</sup>

La fábula es la que categoriza la disposición de los diversos elementos épicos.<sup>63</sup> La narración se puede establecer primero, bajo dos ópticas independientes una de la otra: el *relato* y la *descripción*; por un lado el relato, cuya función es mostrar los elementos dinámicos del mundo presentado y, por otro, la descripción que brinda los elementos estáticos de la narración. Posteriormente se desprende una tercera visión

---

<sup>61</sup> Gadamer, a propósito de fábula, dice: "es lo que narran o inventan los poetas, es la verdad mítica poética. El pueblo 'halla' la historia de algo viejo y la renueva". Gadamer, 27.

<sup>62</sup> Glówiniski *et al.*, 362.

<sup>63</sup> Nótese cómo la *fábula* es el elemento principal portador de los valores de la colectividad. Es el *mythos*, el que organiza la silueta psicológica y moral del héroe, como ya se ha señalado en el capítulo anterior.

como resultado de la combinación de ambas donde se alterna el relato con la descripción.<sup>64</sup> La narración en las novelas contemporáneas, afirma Kayser, es aquello que tipifica los terrenos de *lo épico* actualmente, emanado de la tradición épica, siendo el giro distintivo la actitud del narrador.<sup>65</sup>

Empero, ¿qué es aquello que tipifica a la épica, o qué es aquello que no la describe? A propósito señala Carlos Álar:

No describe un lento e incierto proceso que lleve a la adquisición de nuevos valores (o que someta a crítica a valores ya adquiridos), sino que más bien describe la defensa y el triunfo de valores colectivamente reconocidos, de los cuales son portadores los héroes (en su carga positiva) y los enemigos (en su carga negativa).<sup>66</sup>

Otro rasgo que Kayser pone de manifiesto, dentro del proceso épico descriptivo, es la noción de cuadro; brinda la posibilidad de otorgar una plenitud objetiva y un aislamiento de tiempo y, simultáneamente, dota al discurso de una riqueza especial de significado, dirigiéndolo a profundidades inimaginables.<sup>67</sup>

La estructura épica se divide en dos tiempos: el tiempo de la narración, donde existe la persona del narrador y se integran

---

<sup>64</sup> Glówiniski *et al.*, 382.

<sup>65</sup> Kayser, 461. Él mismo señala la construcción del mundo épico a partir de tres sustancias: *personaje, acontecimiento y espacio*. 476.

<sup>66</sup> Carlos Álar, *La poesía épica y de clerecía medievales*. Madrid: Taurus, 1988. p. 14.

<sup>67</sup> Kayser, 241: "En la lírica el cuadro fácilmente se convierte en símbolo".

las circunstancias que conlleva la misma; y el fabular, conformado por el transcurso en que viven los personajes.<sup>68</sup>

Dentro del mundo presentado, existe un recurso que Kayser ha denominado como *escena*, que no es la misma que la escena dramática.

Ambas coinciden en el redondeamiento (mayor en la épica que en el drama), en la proximidad del lector al acontecimiento (mediante el estilo directo, preferido en la escena; el lector entra en contacto casi directo con la realidad poética) y finalmente en la clara sucesión temporal dentro de la escena, que, por decirlo así, se desarrolla con la misma rapidez que se aproxima al tiempo objetivo. Pero ni siquiera el estilo directo predominante encubre el hecho de que la escena épica es siempre obra de un narrador que la configura y matiza, que esa escena es narrada y no representada [...] el narrador permanecerá siempre en primer plano de la audición y de la conciencia.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Glówinski *et al.*, 363.

<sup>69</sup> Kayser, 241.

### 2.2.3.2.1. División de la épica de acuerdo a su fábula y circunstancias

Se distinguirán tres modelos de mundos presentados de acuerdo con Glówinski *et al.*:

1. *Épica contemporánea*. Cuando el modelo real del mundo presentado en la obra es accesible a la experiencia social —real o sólo posible— del escritor, viviendo en el mismo tiempo histórico que ellos.
2. *Épica histórica*. Cuando el mundo presentado en el texto proviene de la realidad histórica.
3. *Épica fantástica*. Cuando el mundo presentado en la obra es ubicado en un pasado indefinido (por ejemplo en todo tipo de fábulas) o en un futuro ficticio, y por ende en un tiempo en el que no tiene equivalente histórico.<sup>70</sup>

Para el presente estudio se elaborarán los conceptos de épica sobre la base de la tercera clasificación, permitiéndose la flexibilidad de ingresar, por momentos, a la épica contemporánea, sobre todo por la versatilidad con la que José Carlos Becerra trabaja con la cuestión temporal y espacial.

---

<sup>70</sup> Glówinski *et al.*, 365.

### 2.2.3.3. Del héroe en la épica

Para la épica, el héroe se erige como *el sujeto* del discurso épico. Sin un héroe difícilmente nos atreveríamos a hablar de épica. Las teorías críticas del siglo XX, como se manifestaba anteriormente, han nombrado a buena parte de la épica como novela, con lo que se ha disminuido la noción de héroe protagónico —exaltador de los valores de la tribu—, llamando héroe desde la extensión del concepto mismo, al personaje principal del discurso, de la fabulación, del *mythos*. Dándole la vuelta otra vez, al concepto de epopeya quedando éste como una forma meramente narrativa.<sup>71</sup>

Sin embargo, todo el entramado que se ha presentado páginas ha, carecería de sentido si no existiera esta figura para habitar la serie de categorías que se han indagado. Es decir, en esencia, la obra épica es la forma de presentar discursivamente "los pensamientos y vivencias del héroe".<sup>72</sup>

Al interior de la épica, el héroe da señales de vida intensa.

Las pasiones y los sentimientos de los personajes, están siempre al máximo límite posible en las tensiones [...] el valeroso y leal deberá serlo siempre y en un modo sobrehumano, y viceversa.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Ver el apartado 2.2. sobre epopeya, concretamente lo que sostiene Al-moina sobre el surgimiento y desarrollo de la epopeya griega.

<sup>72</sup> Glówinski *et al.*, 388.

<sup>73</sup> Álvar, 14.

De manera que el héroe posee un carácter inflexible, o debe de poseerlo. El héroe es, en sí mismo, una fuerza hiperbólica. Cuando interviene en la épica de viva voz, lo hace a través del monólogo, como ya se señaló. Éste constituye el enunciado por antonomasia del héroe, su forma lingüística de pensamiento y vivencia.<sup>74</sup>

Es decir, el monólogo aspira, continúan diciendo Glówinski, y sus colaboradores,

a recrear fielmente la corriente desordenada y embrollada de la conciencia en la forma que ella pudo poseer en realidad. Adquiere la forma de corriente de la conciencia del héroe, de flujo de las ideas, pensamientos y vivencias, no regulado, que corre en apariencia de manera completamente libre y no está subordinado a los rigores de la construcción intelectual. Este monólogo interior, [descubrimiento de la teoría literaria del siglo XX] condujo a una degradación de la fábula [el mito], que era hasta entonces el componente del primer plano de la obra.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Glówinski *et al.*, 388.

<sup>75</sup> Glówinski *et al.*, 388.

### 2.3. Esbozo de lírica

En el presente apartado se expondrán, sucintamente, las generalidades de la lírica, dado que *lírica* y *lirico* no representan tantas dificultades como la *épica* y lo *épico*, la hemos considerado para establecer la categoría genérica, con la que nos ha llegado la denominación de poesía.

Se apuntará solamente que, para los postulados modernos, la división de literatura en cuanto a sus géneros, plantea problemas de delimitación y de contagio de la forma frente al contenido. Al igual que en la *épica* se han establecido el sustantivo y el adjetivo, en este género, se establece también *la lírica* como sustantivo genérico y *lo lírico*, como adjetivo de las actitudes presentadas al interior de la obra.<sup>76</sup> Es decir, para la lírica se ha quedado la forma del verso, en un primer nivel, y precisamente por este contagio de géneros, se ha tenido que buscar aquello que delimite a una situación de otra. De un género a otro.

Efectuando el mismo repaso que se llevó a cabo para circunscribir a la *épica*, la lírica parece salvarse del enredijo expuesto páginas arriba. Dice Alfredo Elejalde que Susana Reisz en su libro *Teoría literaria. Una propuesta*, refiriéndose a la división que articula Aristóteles acerca de los géneros literarios,

---

<sup>76</sup> Kayser, 445.

no existía lugar para la lírica moderna, y sólo eran posibles la epopeya y la tragedia, atendiendo al modo de imitación.<sup>77</sup>

Sin embargo, Wellek y Warren a propósito de esto comentan: "La poética de Aristóteles, que *grosso modo* señala como géneros poéticos fundamentales la épica, la tragedia y la lírica (mélica) atiende a diferenciar los medios de expresión y la adecuación de cada una al propósito estético del género".<sup>78</sup> Las opiniones contrarias develan que el problema puede generarse a partir de la actitud y no de la forma en que se presenten.

A la lírica se la ha encuadrado como una expresión de tipo singular, siempre montada en un tiempo presente, es la enunciación del yo por excelencia. Los teóricos de la literatura, a lo largo de la historia, han interpretado a este género atendiendo distintas perspectivas, desde sociológicas hasta psicológicas. Por ejemplo Hobbes, dividió a la poesía basándose en sus características sociales, y en función de la división del mundo de aquella época; para la lírica la poesía pastoral o bucólica era atribuida al mundo del campo.<sup>79</sup> Según la división genológica que el crítico inglés E. S. Dallas (1852), formula a través de su definición gramatical, sitúa a la lírica como una clase fundamental de canción, en primera persona del singular y en tiempo futuro.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Citado por Alfredo Elejalde en "Géneros literarios" (en *Internet* <http://macareo.pucp.edu.pe>), 1988. p. 2 de 11.

<sup>78</sup> Wellek y Warren, 280.

<sup>79</sup> Fuente indirecta: Hobbes. *Critical Essays of the Seventeenth Century*. Spingarn, 1908. pp. 54-55.

<sup>80</sup> Fuente indirecta: E. S. Dallas. *An Essay on Poetry*. New York, 1852. pp. 81, 91, 105.

Finalmente la lírica moderna parece fundamentarse, no en la forma sino, en una estructura digamos más ontológica, más de su ser en sí, que construye a la lírica no como un texto sino como un discurso. Helena Beristáin apunta que ésta se consolida a partir de

una actitud típica que corresponde a la enunciación (reservada del poeta) que manifiesta la intimidad del sujeto de la enunciación, que es la autoexpresión del estado de ánimo [...] En principio la poesía lírica, no narra ni describe. Las narraciones y descripciones que en apariencia pueden hallarse en un poema lírico, se subordinan totalmente a la necesidad de expresión de la subjetividad, y cumplen una función connotativa de modo que se resuelven en una gran metáfora, una comparación, una alegoría, una antítesis (Barthes).<sup>81</sup>

Así pues, la lírica no puede ser otra cosa más que una *actitud* del hablante-poeta por enunciarse a sí mismo y a su percepción del mundo.

Susana Reisz destaca del discurso lírico —entendiendo por discurso el acto del habla de un sujeto particular en una situación determinada, según dice Elejalde—,<sup>82</sup> que siempre parte de un esquema discursivo pero, en lugar de actualizarlo, lo transgrede.

Los parámetros que se han usado a lo largo de la historia, desde Petrarca, para caracterizar al género lírico son el esta-

---

<sup>81</sup> Beristáin, 241.

<sup>82</sup> Elejalde, 8.

tismo, el subjetivismo, la emotividad y la tendencia monologizadora,<sup>83</sup> que sólo definen al objeto parcialmente. Es importante destacar la actitud del poeta frente al mundo para poder completar el cuadro de la categorización.

Kayser, haciendo un repaso histórico y ahistórico (mediante la actitud del hablante) al mismo tiempo, ha distinguido tres maneras de expresar la actitud lírica: la *enunciación lírica*, que es donde se establece la relación intrínseca de lo épico con lo lírico: "el yo está frente a un 'ello', frente a un ente, lo capta y lo expresa".<sup>84</sup> De esta actitud derivan dos más, en la que dice, se puede englobar toda la producción lírica de todos los tiempos. Una más dramática, donde la esfera anímica y objetiva no están separadas, actúan una sobre otra, de manera que la objetividad deviene en un *tú*, a lo que da el nombre de *apóstrofe lírico*; y la otra, en la que se funden las dos esferas, que es interioridad plena, la llama *lenguaje de la canción*.<sup>85</sup> Llamados también sentencia, apóstrofe y canción, que forman y conforman entre sí posibilidades combinatorias de actitudes en el interior del poema.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Elejalde, 8.

<sup>84</sup> Kayser, 446.

<sup>85</sup> Kayser, 446.

<sup>86</sup> Aquí habría que distinguir la diferencia que existe entre la concepción que tiene la teoría clásica de los géneros y las teorías modernas, por tanto, las actitudes líricas no escapan a ello. A propósito Wellek y Warren dicen: "La teoría moderna de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden mezclarse y producir un nuevo género.[...] El buen escritor se acomoda en parte al género, y en parte lo distiende". Wellek y Warren, 282.

Resulta evidente, entonces, que las tres actitudes han tenido sus paradigmas de conformación individual, según sea el caso o las necesidades del hablante poético porque, como diría Gadamer: "están en conversación los unos con los otros [...]. Así cualquier oración es, por sí misma, elevación".<sup>87</sup>

Por otra parte, Helena Beristáin habla sobre la diferencia que pudiera existir entre un yo primera persona narrador, y un yo enunciante lírico:

Mientras el narrador suele imaginar vidas ajenas —o la propia— el poeta lírico trabaja sobre sus intuiciones, emociones y vivencias reales; es un sujeto empírico ocupado en vivir su vida y sus emociones (función emotiva) [...]. El autor del poema, al no establecerse durante la creación, sobre la dimensión de la ficcionalidad, resulta auténtico, aunque al observarse a sí mismo se desdoble y procure introducir una distancia, entre él y sus sentimientos.<sup>88</sup>

A lo lírico lo podemos categorizar pues, dentro de este ejercicio, como la actitud interior en el discurso de un yo, que pertenece a un texto más amplio, a un metatexto situado en la epopeya de la condición heroica, de permanecer vivo y en conversación ¿poética?, o cuánta posibilidad descriptiva y perceptiva del mundo presentado se manifieste en su historia, en su fábula, en su mito.

---

<sup>87</sup> Gadamer, 80.

<sup>88</sup> Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM, 1987. p. 51.

## 2.4. La épica-lírica en la poesía de Becerra

### 2.4.1. Épica-lírica

Dado que se pretende establecer la fusión de los géneros expuestos anteriormente, es menester aclarar que esta operación no es nada nueva, se ha establecido en páginas anteriores, basándose en Menéndez Pidal, que cuando el alma de la épica llegó a agotarse "emigró a la canción épico-lírica, al romancero".

#### 2.4.1.1. Algo del romancero

Al romancero, comenta Juan Alcina en la introducción a *Romancero viejo*, lo conforman dos tradiciones: la cultura popular y la cultura oficial; y en torno a éste se han establecido dos escuelas que se han preguntado acerca de su origen: tradicionalistas e individualistas. Según los tradicionalistas, representados por Menéndez Pidal, se ha atribuido su autoría a la colectividad, mientras que los individualistas representados por Leo Spitzer, subrayan la individualidad de cada texto como resultado de un acto creador del momento.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> Juan Alcina, *Romancero viejo*. "Introducción". Madrid: Planeta/Autores Hispánicos, 1987. pp XVIII.

Los tradicionalistas lo derivan de la épica como resultado de episodios de gesta que se recitaban aislados, convirtiéndose así, los más famosos, en los primeros romances épico-líricos. Los individualistas consideran la gesta y el romance como dos formas completamente distintas.

El romancero se erige, entonces, como una forma de dos caras, por una parte, —rescatando la visión tradicionalista— se acerca a la lírica y, por la otra, a la narrativa épica.

Es importante, señalar para este estudio, la amalgama que supone el romancero entre la cultura popular y la oficial dominante, entre el vulgo y la elite, de cuya cópula se integró esta forma. Es obvio pensar que las funciones del discurso no son las mismas para cada nivel. Diego Catalán logra distinguir estas dos maneras de recibir el discurso: el romancero tradicional y el antiguo. Del tradicional Catalán afirma:

No recoge el ideario de las clases dominantes [...] sino establece la adecuación de las narraciones romancesísticas a la ideología del 'pueblo' cantor que las trasmite y recrea. Y esa ideología incluye siempre, de una u otra forma aspiraciones a una reorganización más justa de la realidad social.<sup>90</sup>

Del antiguo Alcina refiere:

<sup>90</sup> Citado por Alcina, XXVII. Fuente indirecta: Diego Catalán. *Catálogo general del romancero*. A 1. p. 21.

Es el fruto de la sociedad feudalizante del siglo XVI peninsular que todavía puede permitirse la existencia de los valores colectivos. Por eso don Quijote representa bien la crisis de la sociedad feudal hispana, posiblemente en su gestación o quizá en una versión primitiva enloqueció por leer romances que después se transforman en libros de caballería. El romance antiguo es literatura del pueblo, pero también es literatura de hidalgos y nobles. Refleja ideales colectivos como los reflejan también [los] libros de caballería.<sup>91</sup>

Con lo anterior, queda esbozado el problema de delimitar los universos poéticos; en los apartados que versan sobre épica y lírica se ha podido establecer rasgos taxonómicos de ambos e incluso de una posible síntesis. Esto constituye el problema medular de este ejercicio; dentro de una línea de cualidades que, si bien, en ocasiones se desdibujan como contrarios, no son contradictorios, si decimos épica no estamos negando a la lírica, ni viceversa, son categorías pues, que se tocan de mucha maneras, en ocasiones hostigándose unas con otras, hasta aborrecerse y quedarse paradas, como lo podría ser el Amadís frente al Quijote. Así, el universo poético dista mucho de afirmaciones severas, quizá sólo la aproximación al problema, sólo el cuestionamiento que vuelva a generar la duda de una épica, tal vez perdida en la historia del mito, tal vez reecontrada en el héroe y de vuelta otra vez a la poesía.

---

<sup>91</sup> Alcina, XXVII.

#### 2.4.2. La épica-lírica en la poesía de Becerra

El problema está planteado, concretamente, para el estudio de la poesía del tabasqueño José Carlos Becerra, nacido el 21 de mayo de 1936, en Villahermosa y muerto el 27 de mayo en Italia en un accidente automovilístico, en la carretera que va de Bari a Brindisi en 1970.

En las páginas anteriores se ha marcado el esqueleto tiranosáurico de los géneros, sólo para delimitar los cotos que se abordarán en las páginas subsecuentes. Asimismo, se ha hecho un ejercicio de reconocimiento, desde donde fluye la necesidad del mito heroico hasta su posible característica formal, estableciendo para ello reflexiones y propuestas, categorías y esbozos de síntesis, de lo que han sido y son hasta ahora las concepciones de la épica y la lírica, destacando sus posibles amalgamas —con un respaldo histórico, no sólo genológico, sino incluso mitológico.

Se expondrán, entonces, las preocupaciones épicas de Becerra y su realización lírica para establecer, finalmente, una síntesis del discurso épico y lírico como un nuevo discurso propuesto por el yo heroico en Becerra. El *corpus* está constituido por los poemarios *Oscura palabra* (1964), *Relación de los hechos* (1967) y *La venta* (1969). Del poemario *Relación de los hechos* se han elegido los poemas: "Betania", "Espacio virtual", "La otra orilla", "El reposo del guerrero", "La corona de hierro", "La bella durmiente", "Épica", "El fugitivo", "Licantropía", "El azar de las perforaciones", "Ulises regresa", "El hombre de

la máscara de hierro", "Ragtime". Y de *La venta* se han tomado: "Preparativos para pasar la noche en un espejo", "El halcón maltés" y "Batman".<sup>92</sup>

### 2.4.3. La preocupación épica en la vida y obra de Becerra

José Carlos Becerra fue un héroe. La poesía de José Carlos Becerra fue heroica. Decir esto a destajo podría resultar escandaloso para los fines que se persiguen con este ejercicio. Sin embargo, es un poco lo que se pretende sustentar en los siguientes apartados; tal vez no verificar del todo que José Carlos Becerra fue un héroe, ni mucho menos que su poesía haya sido heroica, sino quizá revelar en qué grado quería ser un héroe — y es posible que hasta lo haya conseguido.

Verificar la heroicidad de Becerra resulta bastante atractivo para los pocos que han estudiado el nombre de José Carlos Becerra, su atracción proviene sobre todo debido a su muerte repentina a los 34 años, equiparable con la muerte de un Jesús de Nazaret; tal es el caso del estudio realizado por Raúl Cervantes: *José Carlos Becerra: la premonición de la*

---

<sup>92</sup> Todos los poemas están recogidos en la edición que prepararon José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid: José Carlos Becerra, *El otoño recorre las islas (Obra poética 1961/1970)*. México: ERA, UAM, 1991. La edición está prologada por Octavio Paz y la complementan entrevistas y correspondencia, así como una nota biográfica y algunas fotos tomadas por Ricardo Salazar.

*muerte en algunos de sus poemas*,<sup>93</sup> en el que, implícitamente, el poeta Becerra prevé su muerte próxima.

Habría que distinguir entre dos conceptos, José Carlos Becerra-hombre, y José Carlos Becerra- poeta —que es el que vive dentro de la poesía. José Carlos Becerra, el hombre, posee elementos para imaginarse a sí mismo como una entidad heroica; si bien, —es de suponer inconscientemente o por destino, lo cual sería muy atrevido formular— su vida cae en ocasiones en lo que se ha venido proponiendo como la conformación del héroe. Es difícil deslindar, en cualquier estudio, la sensación que posee Becerra de sentirse héroe protagónico, y conjugarla con su escritura, como si de verdad él fuera una especie de héroe profético.

Carlos Becerra tenía muchos ideales que quería imitar o simplemente tomar como modelos de su temperamento. En el cine se identificó de modo absoluto con Humphrey Bogart. *Casablanca* fue como su libro de cabecera, su película favorita.<sup>94</sup>

Becerra tiene a lo largo de su vida (biológica y poética) una preocupación por el hacer y los mecanismos de ese hacer. Confundido y atrapado en su origen buscaba proyectar su confusión ya fuera con la participación activa en movimientos

---

<sup>93</sup> Raúl Cervantes, "José Carlos Becerra: la premonición de la muerte en algunos poemas". En Samuel Gordon (comp.), *Trópico de voces, Terceras Jornadas Internacionales 'Carlos Pellicer', Memoria 1991*. México: Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, 1992. pp. 281-294.

<sup>94</sup> Álvaro Ruiz Abreu, *La ceiba en llamas. (Vida y obra de José Carlos Becerra)*. México: Cal y arena, 1996.

de contenido social, favoreciendo a los más desprotegidos, o en la revolución de la creación poética que es, en sí misma, la poesía.

Tanto en la nota biográfica que antecede a la edición de *El otoño recorre las islas*, como en la biografía escrita por Álvaro Ruiz Abreu, *La ceiba en llamas*, se percibe esa necesidad de movimiento y de cosmopolitismo. En *La ceiba...* se dice: "Becerra, cuyo origen provinciano es innegable, intenta romper su pasado, colocándose en el presente que es sinónimo de modernidad".<sup>95</sup> Por un lado, milita en el Movimiento de América Latina<sup>96</sup> y, por otro, utiliza su preocupación y expresión poética como el medio más idóneo de establecer una conversación con fines revolucionarios. ¿De qué revolución se habla? Becerra, como es natural en el rompimiento de escenarios, busca alguna forma de hacer, y escribe. Un ejemplo de esta actitud es el poema "Vamos a hacer azúcar con vidrios"<sup>97</sup> inspirado en la represión del movimiento ferrocarrilero de marzo de 1959. Cabe aclarar, que pese a haber participado en el movimiento antes mencionado, no tuvo una asiduidad que se antoje de activista en el terreno político, salvo la vez en que fue encarcelado junto

---

<sup>95</sup> Ruiz Abreu, 45.

<sup>96</sup> Información tomada de los textos testimonios "En memoria de José Carlos Becerra", *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, junio 21, 1970.

<sup>97</sup> Publicado en *Antología moderna de poetas tabasqueños*. Edición a cargo de Marco Antonio Acosta. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 1971.

con Carlos Pellicer.<sup>98</sup> Se puede decir, mejor, que su actitud militante es ante la vida y hacia los mecanismos que eligió Becerra para su lucha. Además, no hubiera podido darse de otra manera. Su lucha heroica fue un tanto irregular. Recuérdese que el país y el mundo, en aquel entonces, (años sesenta) sufrían una fuerte convulsión política: se creía en las posibilidades de una izquierda redentora del imperialismo estadounidense. Y además, las figuras de dominación heroica comenzaban a justificar la supremacía de la derecha sobre el enemigo comunista. Piénsese en el héroe iniciador del estereotipo capitalista: *Tarzán de los monos*, de Edgar Rice Burroughs del cual, según Irene Herner, nacen tanto *Superman* como *Batman*.<sup>99</sup> Por tanto, era imposible permanecer al margen de los asuntos políticos sin demostrar, al menos, una mínima indignación.

Sin embargo, se habla de la identificación del mito heroico con su vida misma. Becerra parece que sí accede a los sucesos que conforman al héroe —¿mera coincidencia?— en lo que se refiere a su vida; o quizá no sólo se sentía un elegido, sino que estaba realmente convencido de que sí lo era. Resulta fácil, debido a lo que significa el mito heroico, incorporarlo a la vida cotidiana y, con más razón, a la literatura, como un modelo a

---

<sup>98</sup> Son encarcelados en 1965 durante algunas horas, por estar repartiendo en la avenida Juárez una carta condenatoria de la agresión de Estados Unidos contra Vietnam, que ningún diario quiso publicar. Nota biográfica, 20.

<sup>99</sup> Para ver la incidencia que tuvo este héroe en la sociedad integrada, capitalista véase la obra *Tarzán, el hombre mito* de Irene Herner de Schmelz. México: SepSetentas, 1974.

imitar o forjar el carácter; esa es la función del mito heroico.<sup>100</sup> Y si a esto le aunamos, que los inicios de José Carlos Becerra en la literatura fueron a través de las manifestaciones narrativas, es decir, épicas, no es raro encontrar una actitud eminentemente heroica en la forma de concebir tanto su vida como su literatura.

... y mi mayor ambición —revela Becerra—, consistía en escribir prosa, como novelista. Esto se truncó cuando alrededor de los veintidós años descubrí, o mejor dicho, sentí, que la novela que por entonces escribía estaba en buena parte muy por debajo de mi sentimiento y representación de lo literario. Entonces de una manera aparentemente derivativa, comencé a formalizar con los poemas, que desde muy temprano pero sin darle mayor importancia había estado haciendo.<sup>101</sup>

La actitud heroica de Becerra, no sólo se refiere a incorporar historias con personajes protagónicos, sino a introducir en los poemas héroes que fueron conformados con base en el esquema planteado anteriormente en el capítulo uno — independientemente de la concepción o manejo que haga de la heroicidad de los personajes. Huelga decir que, José Carlos tiene una razón más para constituir sus poemas con actitudes épicas y es muy sencilla, era cinéfilo, más concretamente adorador de Humphrey Bogart (se volverá al tema del cine); y

---

<sup>100</sup> Obsérvese el capítulo uno, concretamente la matización que se hace del mito con Propp, hh. 28-29.

<sup>101</sup> Berta Díaz. "Cuestionario a José Carlos Becerra" En revista *Expresión*. Villahermosa: Núm. 1, julio-agosto, 1984. p. 6

coincidentalmente su vida personal cumple con los procesos de conformación heroica tanto de Campbell como de Otto Rank: *la separación, la iniciación y el retorno*.<sup>102</sup>

La separación se verifica con la partida de Villahermosa que hace Becerra a la Ciudad de México y con la oposición del padre para que se dedique a labores literarias, tan poco decentes, según la concepción de la época.

Quizás Becerra tuvo que salvarse —dice Ruiz Abreu— en primer lugar de la petición paterna que le exigía dedicarse al comercio o por lo menos a una profesión redituable.<sup>103</sup>

José Carlos Becerra, con el afán cosmopolita del provinciano, siente aquello que se denominó como el *llamado de la aventura*,<sup>104</sup> por lo que estimula su necesidad de cruzar el umbral, el desmembramiento, la ida hacia la fundación de la propia personalidad del individuo, y partió a la Ciudad de México.

La muerte de su madre, el 6 de septiembre de 1964 fue para Becerra según Ruiz Abreu: "una prueba muy dura que debía aprobar".<sup>105</sup> Acontecimiento con el que inició su madurez humana e incluso poética. Respondió ante este embate de la vida con un poema *Oscura palabra*, que realizó en nueve meses, articulando así su duelo. Después de la factura de *Oscura*

<sup>102</sup> Ver apartado 1.2.2. h. 25.

<sup>103</sup> Ruiz Abreu, 67.

<sup>104</sup> Ver esquema de Campbell en la h. 28 de este estudio.

<sup>105</sup> Ruiz Abreu, 87. Campbell sitúa este momento como el matrimonio sagrado, antes del robo del elixir, de la apoteosis.

*palabra*,<sup>106</sup> comenzará la escritura del único libro propiamente dicho que publicó en vida *Relación de los hechos*, donde configura su ser heroico-humano y descubre la manera de hacer, de existir y comunicarse en y con el mundo a través de la poesía; A raíz de *Oscura palabra* resuelve su desajuste entre escribir o hacer. Alberto Julián Pérez escribe de José Carlos:

Becerra se sintió conmovido por el drama social de su tiempo, pero creyó que el mundo de la poesía era fundamentalmente un milagro del lenguaje: quiso sentir la vida, pero como otros jóvenes escritores durante la década de los sesenta pensó que tenía una deuda más que con su sociedad, con la poesía y el lenguaje y a ella debía de entregarse.<sup>107</sup>

Obviamente, no como un discurso solipsista sino como el mecanismo para transmitir el *mythos*, la verdad, la pregunta que interroga por el origen del ser. Después de *Oscura palabra* el rompimiento converge en todos los sentidos:

a solas como el mar que rodea al naufragio hemos de  
 /contemplarnos tú y yo  
 nada nos une ahora, sólo ese silencio, único cordón  
 /umbilical tendido sobre la noche  
 como alimento imposible,

<sup>106</sup> *Oscura palabra* fue una plaqueta de 300 ejemplares.

<sup>107</sup> Alberto Julián Pérez, "La poesía neo-vanguardista de Becerra". En Samuel Gordon (comp.), *Trópico de voces*. México: Jornadas Internacionales "Carlos Pellicer". 1992.

y por allí me desatas para otro silencio en las afueras de  
/estas palabras,  
nada nos tiene ahora reunidos, nada nos separa.<sup>108</sup>

Debido a la similitud entre vida y obra, a partir de este momento bien se puede afirmar que una repercute en la otra, independientemente de que sus textos logren su propia autonomía, si se atiende un poco a su vida, se podrá observar que es como la bitácora de un iniciado, de los pasos, a veces claros, a veces difusos, de la conformación de un héroe en vida, deseoso de difundir el mensaje.

Se puede argumentar que Becerra recibe sus ritos de iniciación en la capital mexicana, mismos que continúan hasta el fin de su vida en Europa con aquel terrible accidente.<sup>109</sup>

Hemos dicho que Becerra-hombre se imaginaba a sí mismo como una entidad heroica y que vincula su vida épica con su poesía. Entonces, la acción de un héroe becerriano está en su poesía que es, finalmente, lo que le compete a este estudio.

Pero, ¿cuál es la preocupación épica en Becerra y de Becerra? Se ha establecido que sus acercamientos primeros con la creación fueron narrativos y épicos, y que resultan vitales en la conformación de su universo poético,

---

<sup>108</sup> Becerra, "Oscura palabra". En *El otoño recorre las islas*, p. 68. Apareció publicado en 1965 bajo el sello de ediciones *Mester*, colección dirigida por Juan José Arreola, la edición estuvo al cuidado del propio Arreola y de Jorge Arturo Ojeda.

<sup>109</sup> Se utiliza el adjetivo *terrible* porque según parece no fue un accidente sino un suicidio. Becerra era malísimo para manejar.

Becerra hace a la literatura combinando la prosa y el verso. Practica uno y otro, lo que indica que vive en transición de su estado de inocencia, a la adquisición de una conciencia. La prosa es ante todo una actitud del espíritu.<sup>110</sup>

Dice Ruiz Abreu y, por otro lado, comenta Manuel R. Mora: "Comenzó escribiendo cuentos y nosotros le aconsejamos a dedicarse, de lleno al trabajo poético, a la poesía. Ese era su mágico camino".<sup>111</sup>

Ahora bien, volviendo a la preocupación épica becerriana conformada también por su afición al cine, Becerra traslada las historias de la pantalla para integrarlas a su universo poético, con lo que genera una voz narrativa al interior del poema, voz que se verifica, a veces, en segunda persona hablándole a un tú: "El halcón maltés", "El tema de la zorra" o "Batman", son un ejemplo de esto. Poemas claramente narrativos. Preocupación que corrobora Enzia Verduchi:

Es por su ironía e irreverencia que [...] gustaba de buenas novelas policiacas de la colección del Séptimo Círculo. En sus versos, Becerra se acerca a la dureza e ironía cinematográfica de Humphrey Bogart y aún más, convierte al héroe en un manojito de nervios, otorgándole la parte humana de la desesperación y la esperanza por

---

<sup>110</sup> Ruiz Abreu, 51.

<sup>111</sup> Manuel R. Mora, "José Carlos Becerra, poeta intemporal". *Expresión*. Núm. 1, julio-agosto, 1984. p. 2.

"la señal" en Batman; señales artificiales siempre a la espera.<sup>112</sup>

Hablar, pues, de épica becerriana, plantea preguntarse por la conformación "formal" de dicho discurso. El discurso poético que consolida toda esta preocupación épica por conformar un universo de héroe, de manera distinta si se quiere; sin embargo, queda esa vinculación real de la vida de Becerra como alimento del poeta. En todo caso, sería menester edificar la distinción de Becerra-héroe frente al Becerra-poeta: uno, el que vive ese ser heroico creyéndose Bogart, y otro, el que siente la tragedia que constituye ser héroe-profeta creyéndose Cristo. Una última reflexión ¿dónde queda, por ventura, el poeta? Quizás en la magia de la poesía.

#### **2.4.4. De la actitud lírica becerriana**

En el apartado 2.3., se efectuó un recuento breve de las preocupaciones líricas del universo poético. En lo que a continuación se expondrá se centrará esa delimitación en la actitud lírica de Becerra. Si se recuerda lo afirmado por Helena Beristáin referente a la lírica, se asiste a la delimitación formal

---

<sup>112</sup> Enzia Verduchi, "Bitácora de ciertas islas". En revista *Casa del Tiempo* Núm. 51, mayo, 1996. p. 17.

de la actitud del poeta. Es decir, el poeta está hecho para construir un discurso, interior sí, pero no individual.

En Becerra existe esta "actitud típica que corresponde a la enunciación" del poeta frente al objeto que motiva esa autoexpresión. Es lo que, como se veía en Kayser, revela una *enunciación lírica* (2.3): "el yo está frente a un ello, frente a un ente, lo capta y lo expresa".<sup>113</sup> Y esta actitud lírica que ya intrínsecamente supone una unión con lo épico, potencia al poema becerriano como cuadros, que se conforman como símbolos, siendo así portadores del *mythos*, de la pregunta del origen, de la necesidad de autoafirmación tal vez, mágica de la palabra:

El cuadro es la unidad que puede abarcar diversas formas del discurso [...] Sus características son la unidad de conjunto, la plenitud objetiva, el aislamiento de tiempo o, si se quiere, la estática, y, por último una riqueza especial de significado. Como en la lírica el cuadro fácilmente se convierte en símbolo. [...] el cuadro desempeña en la épica un papel relativamente pequeño; pero cuando se presenta en todo su esplendor, es de un efecto sorprendente.<sup>114</sup>

Becerra utiliza esta conjunción épica de lo lírico para llevar al cuadro hasta niveles altamente refinados. Sus poemas los convierte en estructuras que responden a necesidades mitológicas, a actitudes que cuestionan el significado del ser

---

<sup>113</sup> Kayser, 446.

<sup>114</sup> Kayser, 241.

poeta, él se sitúa como encargado de mediar entre los dioses y el mundo. Por ejemplo el poema "Épica", enuncia claramente ese yo frente al *el/lo*, lo capta y lo expresa: el poeta ve a la ciudad la percibe y expresa su dolor ante la realidad, ante la ciudad que se destruye a sí misma. El cuadro parte de esa contemplación y de enunciar la lucha que el héroe llevó a cabo sin ningún resultado:

Me duele esta ciudad  
 Me duele esta ciudad cuyo progreso se me viene encima  
 [...]  
 Me duelen todos ustedes que tienen por hombro  
 /izquierdo una lágrima.<sup>115</sup>

Esta actitud lírica la intercala Becerra en sus poemas para enunciar a un héroe, a veces profético como es el caso anterior, o como salido de otro mundo presentado (cine) y pasado por el filtro de su enunciación para cantar o salvarse él mismo y, se supone, a toda la humanidad.

"Yo he de escribir para salvarme". ¿De quién? [...]  
 Becerra pensaba ya en la salvación del poeta mediante la palabra aunque el hombre se condenara.<sup>116</sup>

Vivió para contar en verso —dice Ruiz Abreu— no la aventura del hombre escindido.<sup>117</sup> Tal vez, para lo único que

<sup>115</sup> Becerra, "Épica", 108.

<sup>116</sup> Ruiz Abreu, 67.

<sup>117</sup> Ruiz Abreu, 67.

vivió Becerra, sí haya sido para contar en verso la aventura, pero precisamente del hombre escindido, bajo el tamiz de su confusa y confundida heroicidad bogartiana.

De la enunciación lírica que Becerra efectúa, Xorge del Campo, acentúa su sonoridad y destaca lo que él ha denominado "su lirismo"<sup>118</sup> en tres puntos:

- a) el uso desordenado de las imágenes;
- b) la creencia de que las imágenes se bastan a sí mismas como una serie de actos creadores de un mundo distinto y/o completamente nuevo;
- c) el propósito —consciente o no— de mantener la existencia diferente de las cosas y volver a descubrir sus correspondencias secretas e innumerables (los ejemplos serían numerosos. Los poemas, en todo caso, forman un solo y vasto paradigma).<sup>119</sup>

Asimismo, del Campo continúa señalando la "personalidad lírica" becerriana, de la cual apunta:

es un ritmo que viaja por climas, metáforas y entornos que se suceden unos a otros [...] En suma, la personalidad lírica de Becerra, no es sencilla, pero tampoco es complicada, por cuanto que no alude a la conciencia. Al

---

<sup>118</sup> El entrecorillado se efectúa en razón de la desconfianza que inspira el término.

<sup>119</sup> Xorge del Campo, "Una voz: larga, sonora". En Samuel Gordon (comp.), *Trópico de voces*. México: Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, 1992. p. 273. Un estudio por demás petulante sin el menor andamiaje teórico que concluye diciendo que a Becerra la faltó madurar culturalmente para escribir bien: "Y es que a mi juicio, el poeta no alcanzaba aún una cultura refinada". del Campo, 274.

indicar pasión por ejemplo, indica conocimiento (amor, sarcasmo, sensualidad, nostalgia).<sup>120</sup>

Al tratar de englobar al conjunto poético como si formara un solo y vasto paradigma, se está otorgando una gran extensión al concepto "poesía de Bécerra" que limita —en lógica formal— a la comprensión tanto del problema como del concepto mismo; resulta fácil, cómodo y "solvente" agruparlo todo, ¿pero, señalar un planteamiento estético lírico en cuatro puntos del mundo presentado por Bécerra, así nada más?, no es posible. No se puede hablar de unidad, tal vez la única unidad a la que se pueda aludir sería pues, la que aporta el *mythos*: la del origen, que se manifiesta en un yo enunciante.

Lo que se puede rescatar, a propósito del aspecto lírico becerriano, es su condición formal: el famoso versículo o *verset claudelien*; mismo que Octavio Paz, en su ensayo *Los dedos en la llama*, que funge como prólogo a la edición de *El otoño recorre las islas*, se encarga de enfatizar y encuadrar a la poesía becerriana como mera poesía de emulación claudeliana y persiana con tintes lezamianos; independientemente de que esto constituya una, verdad, este ejercicio no va encaminado a destacar este aspecto.

Se ha venido estableciendo, en los apartados anteriores, que en toda poesía se encarna la verdad del *mythos*: la preocupación del origen; y esta preocupación por el origen dentro de la tradición judeocristiana, se ha fijado a través de los versículos.

---

<sup>120</sup> del Campo, 274.

Y es dentro de la tradición del mismo versículo que se ha reflejado una manifestación del ser en incesante lucha por la trascendencia, la *Biblia* es el gran paradigma de esta forma, independientemente que la ascendencia natural del versículo tiene que ver con las traducciones de la *Biblia* "que sintieron el requerimiento de dar prioridad al ritmo y a la imagen sobre la métrica y la rima, aprovechando la mayor maleabilidad de la prosa", argumenta Luis Ignacio Helguera.<sup>121</sup>

Ruiz Abreu, refiriéndose al versículo, afirma:

Se encuentra en la *Biblia*, y la poesía religiosa lo empleó con frecuencia, pero quienes más echaron mano de él hasta perfeccionarlo fueron los poetas de lengua inglesa, lectores asiduos del libro sagrado.<sup>122</sup>

Por su parte Francisco López Estrada, hablando del versículo, señala que puede considerarse como un procedimiento también llamado "paralelismo de ideas", que constituye una clara división de la prosa en partes que resultan de dimensión más o menos semejantes y trabadas por la significación.<sup>123</sup>

Es decir, José Carlos Becerra, como se ha dicho, partiendo de su necesidad épica de interiorización y enunciación lírica, ha elegido, no por accidente, al versículo como la

---

<sup>121</sup> Luis Ignacio Helguera, *Antología del poema en prosa en México*. México: FCE, 1993. p. 11.

<sup>122</sup> Ruiz Abreu, 80. Es importante señalar que Becerra, en su adolescencia, ejercitaba su incipiente literatura convirtiendo el versículo de la *Biblia* en pasajes narrados. Ruiz Abreu, 51.

<sup>123</sup> Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1987. pp. 85-92.

forma para que esta enunciación se desarrolle, dado que no se aleja de la sustancia en que las narraciones aparecen (prosa) y por la contigüidad que genera el versículo con el verso, siendo éste la forma planteada por la lírica. No es raro, pues, que Becerra haya empleado esta forma discursiva, dado que la verdad que manifiesta la *Biblia* tiene la misma tesitura que utiliza José Carlos en sus poemas, se privilegia al ritmo y a la imagen para destacar al *mythos* como una verdad que supone una iniciación previa, un discurso de profeta iniciado.

En José Carlos Becerra, conviven la prosa y la poesía derivada en versículos, como forma lírica y, asimismo, como reflejo de esa actitud épica por narrar el mito heroico —que además lo vive— y enunciar de ese modo su discurso poético y profético. Un fragmento de su poema "Licantropía" del libro *Relación de los hechos*, habla por sí sólo:

Pero no olviden esto, vendrán otros colmillos,  
 /y de la Metafísica de esas mandíbulas, del Opio  
 /de esa Razón de lucidez, de esa mordida,  
 no podrán escaparse.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Becerra, "Licantropía", 120.

## CAPÍTULO III

### **3. Visión y misión ética poética del mito del héroe**

#### **3.1. Becerra: la arquitectura de un hombre**

En los apartados siguientes se hará un breve recorrido por la vida de José Carlos Becerra, sus tendencias poéticas, sus búsquedas concretas, así como por su ubicación espacio-temporal dentro de las letras mexicanas e hispanoamericanas para, de ese modo, llegar a establecer su posición peculiar, casi única, entre las propuestas de sus contemporáneos.

José Carlos Becerra Ramos nació en Villahermosa, Tabasco en el año de 1936, el 21 de mayo, trayendo consigo el signo zodiacal de Géminis —aparentemente inclinado hacia la dualidad. Villahermosa está situada entre la selva tropical, al centro de la llanura tabasqueña y a orillas del río Grijalva; contaba, para ese entonces, con unos 25 mil habitantes.

Becerra es, junto con Carlos Pellicer y José Gorostiza, uno de los tres grandes poetas que ha dado aquella geografía. Su familia pertenecía a una especie de aristocracia provinciana, que según comenta Isabel Fraire, era "tan rica en recuerdos y reliquias y tan pobre en dinero contante y sonante".<sup>1</sup> Era heredero de la compostura y de la imagen. Su padre de una pseudo ascendencia francesa —que el mismo Becerra ostentaba en

---

<sup>1</sup> José Carlos Becerra, *La Capital*, junio 21, 1970.

broma— llevaba por nombre Carlos Becerra Lacroix y estuvo casado con Mélida Ramos, quien sería la madre del poeta, ambos creyentes y practicantes de la fe católica-cristiana,<sup>2</sup> lo que significó para Becerra nacer de entrada, en un medio nato de transgresión y, a la vez, tradicional con la religión, como una forma primera de conocimiento.

José Carlos tuvo sus influencias literarias iniciales a través del radio, los relatos orales y, sobre todo, del discurso bíblico;<sup>3</sup> no es raro, pues, que haya sido un niño de imaginación despierta y se haya inclinado por la creación literaria en forma. Ruiz Abreu consigna esta "fijación" de la siguiente manera:

En aquel territorio aislado donde sólo era posible escuchar el ruido del agua, el niño [Becerra] creció con la convicción de que el diablo, la Llorona, y los duendes existían.<sup>4</sup>

A los diez años comenzó a escribir cuentos creando un personaje de corte paterno llamado Carlos Lacroix, lo que habla de un temprano despertar hacia las letras. Es importante señalar que José Carlos era el primogénito y único varón de su familia; sus hermanas eran, en orden descendente, María Carlota,

---

<sup>2</sup> Se destaca esta característica por lo que significaba ser creyente católico en el Tabasco de aquella época en que, por orden del gobernador Tomás Garrido Canabal, quedaba prohibida cualquier clase de manifestación del culto religioso.

<sup>3</sup> Que luego incorpora dentro de su poética más madura, como se verá más adelante.

<sup>4</sup> Ruiz Abreu, 25.

Deifilia y María Cristina;<sup>5</sup> lo que significó que el padre tuviera ya conformado un destino para la vida de su hijo: ser el heredero del negocio y continuar la descendencia del supuesto linaje familiar, casándose con una muchacha de buena familia tabasqueña. Los planes del padre se verían truncados por las inclinaciones poéticas del hijo.

Al tener una planeación de vida, su padre le asignaba funciones para que se fuera familiarizando con sus futuras actividades. José Carlos las despreciaba refugiándose en el seno materno, con su abuela, su madre y sus hermanas, naciendo así, un rechazo hacia la figura paterna; además de que la disciplina en la casa de la familia Becerra era demasiado estricta, lo que le generó la imagen de un padre autoritario. Esta negativa al padre se tradujo en un apego total hacia la madre, y en un grado de exceso impositivo, el padre le prohibió que frecuentara a su madre. Ruiz Abreu comenta: "ambos [madre e hijo] establecieron un pacto secreto para burlar la autoridad de Carlos Becerra Lacroix".<sup>6</sup> Este hecho parece ser el que llegó a potenciar en su vida la búsqueda, condenada al fracaso, de un encuentro femenino ideal.

Cursó la primaria en el colegio privado de Tabasco adonde asistía la "gente bien", y la secundaria en el Instituto Juárez de Villahermosa, primer acercamiento que Becerra tuvo con una institución pública de corte liberal, donde inició su afición

---

<sup>5</sup> Ruiz Abreu, 23. Menciona un segundo hijo varón llamado Alberto que murió de una pulmonía a los tres meses de haber nacido.

<sup>6</sup> Ruiz Abreu, 27.

abierta por la literatura. Ruiz Abreu señala como primeras lecturas, en poesía, a Ramón López Velarde, Salvador Díaz Mirón, Gutierre de Cetina, continuando con el siglo de Oro español; en narrativa, refiere nombres como Salgari, Dumas y Verne. La familia, ante semejante afición, estuvo confundida acerca de estas inquietudes; Jorge Gómez Sánchez, quien fuera amigo inseparable de la adolescencia y con quien compartió la rara afición, lo ha expresado de una espléndida manera: "Fue el tiempo en que la vocación de Carlos estaba más que definida; por lo mismo, en su casa pensaban que estaba pendejo o loco".<sup>7</sup>

Es decir, Becerra ingresó a la literatura combinando prosa y poesía, estigma que lo llevará, más tarde, a crear una voz *sui generis* dentro de las letras mexicanas.

Cursó el bachillerato primero en Mérida, Yucatán, donde asistió a un colegio militarizado por orden de don Carlos Becerra. El carácter "mimado" del adolescente, según comenta Ruiz Abreu, hizo que no resistiera la disciplina impuesta. Don Carlos, en una segunda oportunidad, a instancia de su madre, envía a Becerra a la capital mexicana matriculándose en la Escuela Nacional Preparatoria. En la Ciudad de México se hospedó con sus tres tías solteras hermanas del padre en Polanco. Dichas tías veían, con cierto resquemor, que José Carlos estuviera estudiando, ya que según la tradición provinciana, el estudio era

---

<sup>7</sup> Entrevista Ruiz Abreu-Jorge Gómez Sánchez, Villahermosa, 11 dic, 1993. Ruiz Abreu, 28.

algo para mujeres. A propósito sus tías le arengaban: "Mira, hijo, tu sitio se encuentra en Villahermosa, junto a tu padre en su comercio, y no aquí tratando de estudiar".<sup>8</sup> Terminó abandonando la casa de sus tías y se instaló sucesivamente en diversas casas de huéspedes.

Al finalizar la educación preparatoria ingresó a la Universidad Nacional Autónoma de México para estudiar arquitectura, dado que era lo que más se acercaba a una profesión "decente" y que de alguna manera tenía que ver con el arte —la escuela se encontraba en San Carlos y tenía fama de ser refugio de artistas e intelectuales. Huelga decir que combinaba sus clases de arquitectura con materias en la Facultad de Filosofía y Letras.

En 1953 trabó una de las amistades más provechosas y sólidas de su vida, con quien sería su gran maestro, su paisano Carlos Pellicer; mismo que además le otorgara sus primeros premios literarios.

Durante los años como estudiante universitario su producción literaria empezó a tomar forma, aunque sin decidirse todavía entre los cuentos o los poemas. Por este periodo surgió también la que sería una de sus grandes pasiones: el cine, de donde emanaron poemas de suma importancia dentro de su poética: "El halcón maltés " es un gran ejemplo.

Asimismo, dadas las condiciones sociales de aquella época, descubrió su espíritu de izquierda al ingresar al Partido

---

<sup>8</sup> Ruiz Abreu, 37.

Comunista Mexicano, en su división de intelectuales denominado *5to. regimiento*. Por aquel entonces, leyó a Marx y Engels, conoció a Adolfo Sánchez Rebolledo, Carmen Fabregat, Sergio Pitol, Carlos Vidal, entre otros; sin embargo, esta filiación fue una especie de prueba por estar al día en las manifestaciones de la cultura mexicana. Becerra experimentaba esa inclinación romántica hacia las causas perdidas, pero su verdadera militancia, como bien apunta Ruíz Abreu, se encontraba "en su afiliación ilimitada a la literatura".<sup>9</sup> Becerra, pues, no era otra cosa sino un poeta comprometido con su hacer literario.

Al comienzo de la década de los sesenta decidió dedicar su vida por entero a la poesía, sosteniendo como parte medular de su poética la predilección por la *Biblia*, concretamente el libro del *Eclesiastés* que, según refiere Ruíz Abreu por boca de Tiquet, amigo del poeta: "Becerra leía mucho el *Eclesiastés*, el libro que Pellicer le había recomendado hasta el cansancio".<sup>10</sup>

Por esa misma época Becerra se abocó a la generación perdida norteamericana, quienes perfilaban la conformación de una nueva moral.<sup>11</sup> Leyó a Faulkner, Henry James, Heminway, Miller, Sontag y Salinger.<sup>12</sup>

En septiembre de 1964 murió su madre, dejándole además de una gran pena, los elementos para realizar tal vez uno de los más fuertes poemas elegiacos de la letras mexicanas,

---

<sup>9</sup> Ruíz Abreu, 54.

<sup>10</sup> Ruíz Abreu, 59.

<sup>11</sup> Moral que recupera Becerra y que no puede pasar por alto en la confección de su poética.

<sup>12</sup> Ruíz Abreu, 61.

que recuerdan a Jorge Manrique con aquellas *Coplas a la muerte de su padre*. La madre muere, y de aquel dolor nace *Oscura palabra*. Poema muy anterior a "Doña Luz" de Sábines, que éste copia vulgarmente.

En 1967, ya abandonada su carrera como arquitecto, publicó su primer libro en forma *Relación de los hechos*,<sup>13</sup> bajo el sello de la casa editora *Era*; el cual le valió el reconocimiento y respeto del medio literario, así como su postulación como becario de 1967 a 1968 del Centro Mexicano de Escritores.

Al término de este periodo becario, ingresó como redactor a la agencia de publicidad *McCann Erikson*, en la que también trabajaron Álvaro Mutis, Fernando del Paso, Arturo Ripstein y Jorge Fons, entre otros. Sus ingresos le permitieron saciar sus pasiones culinarias y literarias; según comenta Ruiz Abreu, todo su dinero lo invertía en comprar libros, ir al cine y comer en restaurantes caros.

Un año más tarde, en 1969, le fue otorgada la beca de la Fundación *Guggenheim* para escritores latinoamericanos —el monto de la beca era bastante jugoso, además de ser en dólares— con cuya asignación a finales de septiembre partió a Nueva York, donde se embarcaría después con destino a *Le Havre* a bordo del *Queen Elizabeth*.

Becerra, a propósito, en una conversación con Alberto Díazlastra, para la BBC, ya en Inglaterra, comentó:

---

<sup>13</sup> En *Poesía en movimiento* (1966), el nombre del poemario que estaba en prensa se denominaba *La corona de hierro*, que era el título inicial del libro, mismo que el poeta modificó luego por el de *Relación de los hechos*.

En mi caso debo decirte que ha sido en gran parte una sorpresa, una lotería, porque no la esperaba. Hay mucha gente en Latinoamérica, muchos poetas jóvenes cuyas obras [...] tienen más sustancia o más contenido, son más importantes por el desarrollo, por el momento en que se encuentran. Yo, en cambio, apenas he publicado un libro de poesía, de modo que la beca me sorprendió muchísimo.<sup>14</sup>

En Londres vivió alrededor de seis meses donde escribió *Fotografía junto a un tulipán*, única obra narrativa en forma. Su quehacer poético continuó con la factura de lo que serían sus tres últimos poemarios: *La Venta*, *Fiestas de Invierno*, y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, que fueron publicados póstumamente, junto con su obra completa en el volumen preparado por Pacheco y Zaid: *El otoño recorre las islas*.

Una vez instalado en Londres, tomaba clases de inglés por la mañana y por la tarde se dedicaba a recorrer la ciudad y sus espacios; escribía por las noches. También trabó amistad, en aquellas landas, con Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar; con este último se hizo cinéfilo de tiempo completo. A principios de 1970 visitó a Octavio Paz y Marie-José quienes se encontraban en Londres.<sup>15</sup>

Becerra tenía la intención de recorrer toda Europa en automóvil y llegar, como destino final, a Transilvania. En Londres

---

<sup>14</sup> Becerra, *El otoño...*, 293.

<sup>15</sup> Octavio Paz en el ensayo "Los dedos en la llama", que funge como prólogo a *El otoño...* recuerda la conversación que sostuvieron.

había invitado a Moisés Ladrón de Guevara para que lo acompañara, según Ruiz Abreu, Becerra le dijo: "Vámonos, compramos un coche en Alemania, me ayudas a manejar, ya sabes yo no manejo muy bien".<sup>16</sup> Moisés no pudo acompañarlo. Continuó con su plan inicial y en marzo de 1970, en Alemania compró un Volkswagen usado. A bordo de él pasó por Francia, recorrió España donde visitó a Vicente Aleixandre. De ahí partió rumbo a Italia —paso obligado para trasladarse a Grecia— y alcanzar más tarde, Transilvania.<sup>17</sup>

Pasó algunos días en Florencia y Roma; salió de Nápoles con el propósito de atravesar la península y tomar finalmente en Brindisi el *ferry* que lo llevaría a Grecia.

Desafortunadamente la muerte lo alcanzó, o mejor dicho, él alcanzó a la muerte, en la carretera italiana que va de Bari a Brindisi, al tomar una curva a gran velocidad y perder el control del vehículo, se estrelló y rodó por la barranca muriendo instantáneamente. Los comunicados de prensa referían datos equivocados acerca de la actividad y día de su muerte: "Al volcar su auto murió en Italia un arquitecto mexicano"<sup>18</sup>, publicado en *Excelsior* el 29 de mayo. La nota señalaba el día del accidente como 28 de mayo. La noticia se confirmó destacando que el

---

<sup>16</sup> Ruiz Abreu, 246.

<sup>17</sup> Los últimos años de su vida experimentó una fascinación por la figura del vampiro, en la cual veía el prototipo de héroe romántico lleno de voluptuosidad. Es muy probable, casi indiscutible, que el poema de "Batman" haya emanado de ese culto al vampiro, no hay que olvidar la similitud que existe entre el vampiro y el murciélago. *Batman* es un claro ejemplo de este antropomorfismo.

<sup>18</sup> Becerra, 23.

poeta y el arquitecto eran la misma persona y que la muerte en realidad fue la madrugada del 27 de mayo. Murió a los 34 años de edad, aunque míticamente se le atribuya la muerte a los 33 años, confusión que él mismo generó.

Quien esto escribe, presume un posible suicidio; las alusiones en *La ceiba* a su terrible manera de conducir son innumerables. El hecho es que antes de su muerte, en Italia escribe un poema llamado "Vía Véneto", penúltimo poema compilado, que es como una carta de despedida.

quiero estar solo, se vacía la mesa,  
 las cosas necesitan el espacio  
 de los laberintos apeltronados  
 en las resistencias del quiero  
 estar solo,<sup>19</sup>

### 3.1.1. Breve nota sobre sus amores

Pero el amor, ¿qué era para Becerra? Tal vez la muerte, algo destinado a la muerte, tal vez la vida que se corona en la muerte. Primero, su madre, a quien le dedica una gran elegía. Luego, otras más, muchas más. ¿Nombres? Ruiz Abreu consigna varios. Sus cartas revelan varios. Conquistas que duran la eternidad de la noche, nombres que permanecen por tempora-

---

<sup>19</sup> Becerra, "Vía Véneto", 245.

das. Sin embargo, parece que hubo un solo nombre: Mabel Zurita, la elegida: en ella y solamente en ella todo podía ser fracaso, por eso la eligió, porque con ella lo único que podía amar era al amor mismo. Mabel Zurita, su paisana y prima, ¿su gran amor? Mejor, su gran obsesión, su fracaso seguro. Su justificación para un suicidio. Con ella compartía los placeres de la ciudad, los cafés, los restaurantes, los cines, las librerías, era su compañera de búsqueda.

Una vez que obtuvo la beca, la invitó a irse con él, le declaró su amor, ella lo rechazó, tenía novio, al parecer eran rivales en amores desde antes; él había hecho planes a su lado

—¿Te imaginas? Todo lo que hemos hecho aquí, museos, cineclubes, paseos por calles, plazas, cafés: hacerlo en Londres.<sup>20</sup>

Ella, según comenta Ruiz Abreu, estaba confundida, no sabía si lo que Becerra le decía era verdad, después de todo era un Casanova. Mabel se casó con su novio en Tabasco.

Un par de días antes de irse le pide que lo acompañe a Europa; ella ya casada y él viviendo con María Eugenia Salazar, por supuesto, se niega:

—¿Te vienes conmigo?  
—Yo no tengo nada que hacer en Londres.  
—Por supuesto que sí. Estar a mi lado.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Ruiz Abreu, 205.

<sup>21</sup> Ruiz Abreu, 205.

En Londres tuvo un encuentro con una mexicana de nombre Silvia Molina, con quien sostuvo un romance,<sup>22</sup> el amor duró lo que la estancia, después, llegó la muerte.

### 3.2. Becerra: la arquitectura de la palabra

La obra de José Carlos Becerra constituye un universo aislado y sin precedente dentro de las letras mexicanas. Hacer tal afirmación puede considerarse subjetivo o llevar a pensar al lector que, quien esto escribe, está cegado por la figura de Becerra, no es el caso. Becerra es un poeta cuyos mecanismos formales y temáticos han sido inusitados dentro de la tradición poética mexicana. Octavio Paz al escribir su brevísimo ensayo sobre la obra de José Carlos Becerra,<sup>23</sup> trató de despachar sus hallazgos poéticos —y además lo hace— ignorando, o haciendo como que ignoraba cuál era la búsqueda del joven poeta. Paz dice a propósito de la forma en que Becerra escribe:

Confieso que me interesó más el *tono* de esa voz que lo que decía [...] El versículo claudeliano era demasiado amplio y pesado para lo que quería decir Becerra [...] Tal vez debería de haber escogido un verso más

---

<sup>22</sup> Los pormenores están narrados en una novela que escribe la misma Silvia Molina: *La mañana debe seguir gris*, México: Océano, 1988.

<sup>23</sup> Obviamente años después de su muerte.

corto y nervioso, menos atado por la elocuencia, menos discursivo.<sup>24</sup>

Además de ubicar sus "influencias" con ese carácter peyorativo: "los ecos que aparecen en sus poemas son las voces de Claudel y de Saint-John Perse [...] Más tarde atravesó las cavernas de estalactitas de Lezama Lima —y salió con vida".<sup>25</sup> Más bien, quien no salió con vida de la apreciación moderna de la literatura mexicana fue el mismo joven poeta; lo que lo llevó a su completo abandono.

Tal vez por respeto a la amistad que Paz tenía con Becerra y, la relación que el joven poeta tenía con Pellicer, fue que encontró cabida en la antología *Poesía en movimiento (1915-1966)*.<sup>26</sup> De cualquier manera, *post mortem* es cuando José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid se dedican a publicar toda la obra de Becerra en 1973, bajo el sello de *Era*.

### 3.2.1. Sus contemporáneos

*El otoño recorre las islas* marca la producción poética de Becerra en una década específica: 1961-1970. En los años sesenta, según parece, escribir era todo un reto, no por su misma

<sup>24</sup> ¿Tal vez más parecido a su poesía? En Becerra, *El otoño...*, 13,15.

<sup>25</sup> ¿Puede tomarse como un cumplido? En Becerra, *El otoño...*, 14-15.

<sup>26</sup> Becerra aparece en las pp. 85-94 con los poemas "Relación de los hechos", "La mujer del cuadro" y "El azar de las perforaciones".

dificultad sino por la postura que se debía tomar frente a los acontecimientos sociales que se producían.

Por su fecha de nacimiento (1936), Becerra pertenece a la generación de poetas nacidos en los treinta; algunos se agruparon concibiendo una propuesta que más que estética era ideológica y se autodenominaron *La espiga amotinada* constituida por Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, Jaime Augusto Shelley y Óscar Oliva; otros, con quienes Becerra coincide más, no tanto por sus propuestas estéticas como por su amistad, son Marco Antonio Montes de Oca (1932), Gabriel Zaid (1934), Sergio Mondragón (1935), Francisco Cervantes (1938), José Emilio Pacheco (1939) y Homero Aridjis (1940), entre otros.<sup>27</sup>

El movimiento de *La espiga amotinada* apareció en 1960 y constituyó una visión del mundo donde la poesía era vista como un acto de compromiso social; una poesía más como instrumento para privilegiar la utopía de la sociedad igualitaria, que como búsqueda estética lingüística. Este movimiento fue completamente rechazado por Paz, quien dijo que *La espiga* no fue un movimiento sino un impulso.<sup>28</sup> Lo que habría que ponderar de este "impulso" es la preocupación que tenían por la ética a través de la poesía, preocupación que hereda, directamente, la poesía de Becerra.

---

<sup>27</sup> Ruiz Abreu, 108.

<sup>28</sup> Ruiz Abreu, 110.

La poesía, para *La espiga*, servía como vinculación del hombre con su realidad, del hombre con una búsqueda de igualdad social a la manera tal vez de un Gorki o de un Maiakovski; es decir, la poesía servía *para...*, creían en la redención del hombre por el comunismo. Becerra, al ver este movimiento, se plegó por completo a su poesía. Ruiz Abreu agrega al respecto:

Con todo hay que reconocer que por lo menos [Becerra] comparte unos rasgos comunes [con *La espiga*]; el haber nacido en los años treinta y la solidaridad en la vocación revolucionaria.<sup>29</sup>

Se ha planteado antes, que su ser revolucionario era mucho más complejo. En un primer momento, Becerra se inscribe dentro de esta preocupación pero, no se inmiscuye del todo; su espíritu revolucionario no se queda solamente en la lucha "cuerpo a cuerpo", por llamarle de alguna manera, sino que identifica cuál puede ser su verdadera contribución social y por ahí se instala. La diferencia conceptual que presenta Becerra con *La espiga* es que, mientras que una poesía es para la salvación comunista del hombre; la otra, la becerriana, es para la salvación de cualquier hombre por sí solo. En una carta que dirige Becerra a José Emilio, su amigo, se expresa precisamente del particular, refiriéndose al poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo*

---

<sup>29</sup> Ruiz Abreu, 112.

Ahora que están tan de moda los poetas con ansias de guerrilleros habría que remitir a un buen de esos contemporáneos latinoamericanos [...] a las páginas de *No me preguntes cómo pasa el tiempo* para que aprendan a escribir.<sup>30</sup>

Es decir, tanto Becerra como Pacheco —quien será su más cercano colega en cuanto a propuestas estéticas— planteaban no la indolencia ante los acontecimientos, sino atribuirle a la poesía, desde la poesía misma, la inutilidad y hostilidad que el mundo le profesaba. Becerra concibe a la poesía, entonces, como la forma por antonomasia del establecimiento de la gran conversación en la ausencia, en la muerte; la poesía becerriana se basta y se justifica en sí misma. Si habría que argumentar acerca de la visión poética de Becerra y el mundo se diría que, el poeta, al referirse a la poesía, intenta salvar y salvarse, salvando así a toda la humanidad.<sup>31</sup>

Si se pudiera hablar de alguna generación a la que perteneció Becerra, sólo habría otro nombre, el de José Emilio Pacheco. Ambos poetas tuvieron un desarrollo paralelo, si no en la forma, sí en la concepción poética, Ruiz Abreu lo apunta de la siguiente manera:

Juntos se acercan a la literatura, se entregan a ella, la observan y se descubren indefensos[...] Pacheco envolvía [al hombre y a la ciudad ] en un verso directo,

---

<sup>30</sup> Ruiz Abreu, 134.

<sup>31</sup> Postulado que se aproxima a la cosmovisión budista donde salvar al mundo consiste en salvarse a sí mismo.

frío, sin fisuras. [La poesía de Becerra] sin embargo, solamente caminó bajo la amistad y sobretodo, el estímulo y la sabiduría de Pacheco.<sup>32</sup>

Ante la disyuntiva generalizada de buscar, antes que nada, la apropiación de una ideología para argumentar poéticamente, para comprometerse, Becerra intuye que su dirección está, más que otra cosa, orientada hacia una apropiación del lenguaje.

### 3.2.2. Becerra entre la neo-vanguardia y el neo-barroco

Es menester ubicar a la poesía de Becerra en un más allá de las letras nacionales; heredero de la tradición de occidente parece estar inscrito dentro de la continuidad de las vanguardias de América Latina. Becerra se adscribe en la búsqueda de un César Vallejo con *Trilce* (1922), Pablo Neruda con *Residencia en la Tierra* (1933,1935), y García Lorca con *Poeta en Nueva York*, que según comenta Alberto Julián Pérez:

Fueron las obras que mejor establecieron en español las posibilidades y los alcances del empleo de ese efecto estético en el que se basaba particularmente el prestigio poético de las vanguardias: el famoso *trobar clus*, la expresión oscura o hermética.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Ruiz Abreu, 125-126.

<sup>33</sup> En Samuel Gordon (comp.), *Trópico de voces*. México: Jornadas Internacionales Carlos Pellicer/ CONACULTA, 1992. p. 242.

Con esta propuesta innovadora se funda un nuevo tipo de lector que gusta de un lenguaje poco inteligible, más bien sugerente. La vanguardia rompe con la construcción tradicional del poema, instauro el conocido verso libre y reemplaza la métrica por una intuición del ritmo en el verso.

Habría que recordar que, en los años de producción poética de Becerra (los sesenta), la vida literaria había tenido un sesgo muy particular, por un lado, quedaba la búsqueda, la vanguardia como pasado<sup>34</sup> y, por otro, la poesía que se ha llamado *social*. Dentro del contexto de América Latina, por ese mismo tiempo se difundía la antipoesía de Nicanor Parra y una segunda generación de poetas sociales, como los casos de Ernesto Cardenal y Roque Dalton,<sup>35</sup> degenerando, esta última, en lo que se ha dado por llamar *poesía conversacional*. Es decir, así *grosso modo*, esto era lo que sucedía en el entorno poético de una América Latina convulsionada social y políticamente.

Paz le da una segunda vuelta a la vanguardia posibilitando el desarrollo de una propuesta surrealista mexicanizada, para otorgarle un nuevo prestigio en hispanoamérica, inscrita ésta, dentro de una época que Alberto Julián Pérez llama "iconoclasta y anticonformista".

---

<sup>34</sup> Los mismos tres poetas antes mencionados, iniciadores de la vanguardia, le dan un giro a la propuesta convirtiéndola en poesía con trasfondo social. Neruda es el caso más conocido.

<sup>35</sup> Gordon, 245.

Los postulados del nuevo arte vanguardista —argumenta Pérez— toman al lenguaje "como en la mejor época de las vanguardias históricas" liberándolo de

Su deuda con la realidad, su deber de representar un mundo exterior y objetivo: lo interior se confundía con lo exterior, la vigilia con el sueño y el lenguaje era la última máscara que a todo aludía y todo lo ocultaba. A esta época [...] perteneció la obra de José Carlos Becerra, momento de inusitada resurgencia vanguardista.<sup>36</sup>

*Relación de los hechos*, parece contener ese afán del *trobar clus*, esa poesía oscura y hermética que recuerda más a *Residencia en la Tierra*; Becerra mismo señala especialmente la influencia de Neruda y la presencia, en su obra, de Góngora y Juan Ramón Jiménez, a cuyas lecturas, confiesa, llegó tardíamente.<sup>37</sup>

Sin embargo, el hecho que viene a delinear la intención poética de Becerra es el contacto y la asimilación con la obra y la persona de Lezama Lima. Es a partir de este contacto que la construcción y búsqueda de su lenguaje se solidifica. Becerra, según parece, desconfiaba de lo barroco, pero a raíz de la lectura de *Órbita de Lezama Lima* confiesa al mismo Lezama: "esa experiencia última sin la cual [...] no podría indagar y *ver* en el lenguaje".<sup>38</sup> José Carlos Becerra se vuelca, entonces, hacia el

---

<sup>36</sup> Gordon, 246.

<sup>37</sup> Becerra, 291.

<sup>38</sup> Becerra, 302.

lenguaje, construyendo así una poesía autorreferencial, explorada por primera vez en México, a su máxima expresión, procurando, en palabras de Alberto Julián Pérez,

Crear una síntesis entre la imagen poética no figurativa de asociación libre y la alegoría, dando a sus poemas ese sentido de misterio que produce la alusión incierta a un mundo y a su lenguaje por medio de otro lenguaje, típico de la alegoría ["El halcón maltés", "Movimientos para fijar un escenario" y "Batman" son los ejemplos más representativos].<sup>39</sup>

Mismos poemas que Paz señala como los "más realizados" —apuntando "Batman" sobremanera.<sup>40</sup> Se asiste, pues, al descubrimiento por parte del poeta mexicano del mundo barroco americano, encarnado en la figura de Lezama Lima. Esta preocupación es lo que va a caracterizar la segunda época de Becerra, después de *Relación de los hechos*, en la que va a estar presente la búsqueda de equivalencia entre conceptos desafiando abiertamente a la lógica y el empleo de la alegoría que oscurece al texto:

La imaginación no es siempre el espejo más  
/aconsejable donde mirarse

[...]

El espejo no es siempre la imaginación

---

<sup>39</sup> Gordon, 250.

<sup>40</sup> Se destaca el poema "Batman" dado que para este estudio, dicho poema —que se analizará en el capítulo IV— engloba las características mitológicas y lingüísticas que se han venido señalando.

pero es un buen camino para salir al encuentro de lo /desconocido.<sup>41</sup>

El *trobar clus*, la oscuridad hermética, se sigue ensayando con renovado brío, errando tal vez los caminos, insistiendo en resistir los embates del conocimiento que pudiera generar la poesía, la poética de la representación de un mundo que se construye así mismo, que se autogenera por su propia capacidad discursiva evocando la memoria del origen, la invención del origen y que el poeta, así, busque en su lengua, no el origen, sino su único lugar. Porque como apunta Eduardo Milán: "el poema es un tráfico, un negocio con la imposible imposibilidad del decir y del nombrar".<sup>42</sup>

### 3.3. Visión y misión ética poética del mito del héroe

#### 3.3.1. La confección del héroe en Becerra

Dentro de los siguientes apartados se habrá de señalar, concretamente, el estudio del héroe en algunos poemas de la obra de José Carlos Becerra,<sup>43</sup> en los cuales se pretende establecer cómo está conformado el héroe —si es que existiera— y en qué medida se ajusta a los modelos planteados en el Capítu-

<sup>41</sup> Becerra, "Preparativos...", 166.

<sup>42</sup> Eduardo Milán, *Resistir (Insistencias sobre el presente poético)*. México: CONACULTA, 1994. p. 43.

<sup>43</sup> El *corpus* ha sido planteado en el apartado 2.4.2., h. 79.

lo Uno, y así delimitar —de ser posible—, al héroe presentado por Becerra. Asimismo se buscará descubrir el significado de su poética heroica; se tomará por poética lo definido por Tomás Segovia:

La poética es la simple coherencia de sus actitudes prácticas [refiriéndose al poeta], ante la poesía, la interpretación que está implicada, no en sus teorías sino en su hacer de la poesía tal y como la encuentra en su alrededor, precediéndole y acompañándole; [...] considerar en una palabra una obra poética como una lectura poética del mundo. <sup>44</sup>

Para este ejercicio será, pues, el mundo heroico.

El problema de delimitar al héroe en Becerra no es de categorías sino, más bien, se trata de un problema de matices. En el Capítulo Uno se manifestó la esencia del héroe, sus procesos iniciáticos, con la serie de pruebas que debe superar para traer el elixir a los hombres.<sup>45</sup> Asimismo se estableció la justificación del héroe sólo en la aventura (h. 26) delimitándose, como una entidad dinámica, en constante movimiento. Se habló también del fracaso presente en su manifestación moderna.

Concretamente, no hay en Becerra un solo personaje que actúe con un discurso único sostenido —no en sus actitudes sino en sus enunciantes—, a veces habla en primera persona, a veces en segunda: la voz poética becerriana, recordando a Ga-

---

<sup>44</sup> Tomás Segovia, *Poética y profética*. México: FCE (2da. Ed.), 1989. pp. 426-427.

<sup>45</sup> Ver apartado 1.2.2., h. 25.

damer, está en constante conversación con el lector y con el héroe. Éste o éstos en Becerra no son definitivamente hombres de acción; son hombres de pasión que, a fin de cuentas, tampoco lo son muchos de los héroes más venerados, Gautama Buda, es el mejor ejemplo. En el pensamiento de la India el

héroe es a veces un tonto, a veces un sabio, en ocasiones se rodea de un esplendor regio; otras veces vaga de aquí para allá, y en otras más permanece inmóvil como pitón; asimismo la expresión de su rostro puede ser de benignidad, satisfacción o indignación ante el insulto.<sup>46</sup>

A partir de lo anterior es plausible deducir que el héroe posee solamente una idea vaga de lo que acontece en su mundo producto, quizás, del conflicto que le genera habitar en mundos opuestos a la vez. Es decir, son hombres receptivos que acumulan la experiencia y la reciben bajo otra cosmovisión: lo que constituye una de las facultades del poeta, aunque no se podría hablar exclusivamente de ellos, ni decir que es una de sus características esenciales, o mejor, sí de los poetas y no de los impostores, aquellos que dicen serlo; lo que no implicaría también, que todos los héroes tengan que ser poetas, eso lo marca su actitud discursiva.

Becerra trabaja con entidades heroicas ya definidas, hombres que tuvieron que haber pasado sus ritos iniciáticos dentro

---

<sup>46</sup> Shambaracharya citado por William L. Siemens y traducido por José Esteban Calderón en *Mundos que renacen*. México: FCE, 1997, que a su vez es citado por Dorothy Norman en *The Hero: Myth/ Image/ Symbol/ World*. New York and Cleveland: World Publishing Co., 1969. p. XVI.

de sus propias historias.<sup>47</sup> Es decir, incorpora héroes conformados; personajes cuyas historias son legendarias o han querido ser legendarias, *verbigratia*: "La bella durmiente", "El hombre de la máscara de hierro", el propio Ulises, y Batman por citar algunos; sólo que, la manera en que trata a los héroes —a los proféticos y a los cultivados por la ciudad—<sup>48</sup> es lo que caracterizará la visión del héroe en su poesía.

Con la dificultad conceptual que siempre traen aparejadas consigo las categorías se han propuesto las siguientes: el héroe en Becerra, *grosso modo*, aparece bajo tres circunstancias, mismas que se revisarán una a una al detalle:

- 1.- El héroe mesiánico-divinizado
- 2.- El héroe mesiánico-humanizado-cuestionado.
- 3.- El héroe épico fantástico-humanizado-cuestionado.

---

<sup>47</sup> Característica definitoria entre epopeya y épica, en la una el rito iniciático se da en el transcurso de la narración mientras que, en la otra, se actúa con un héroe propiamente dicho.

<sup>48</sup> Una manera de justificar al héroe en Becerra es la articulación de una ciudad que lo hiere y que al mismo tiempo cultiva, dado que el héroe es precisamente un producto ciudadano: ¿quién sería Batman sin Ciudad Gótica?

### 3.3.1.1. El héroe mesiánico-divinizado

El héroe es también un mesías y, por tanto, pretende dar a conocer su mensaje, es un héroe que Mircea Eliade reconoce como del tipo solar:

El mito de los héroes solares está [...] penetrado de elementos que corresponden a la mística del soberano o del demiurgo. El héroe "salva" al mundo, lo renueva, inaugura una nueva etapa que equivale a veces a una organización del universo; dicho de otra manera, sigue conservando la herencia demiúrgica del ser supremo.<sup>49</sup>

Este tipo de héroe se ha detectado de una manera más clara en los siguientes poemas: "Declaración de otoño",<sup>50</sup> "La otra orilla",<sup>51</sup> "Señal nocturna", y "Licantropía", todos ellos incluidos en el volumen *El otoño recorre las islas*.

El héroe, en este momento, se sitúa en otro nivel de conocimiento, ha superado todas las pruebas iniciáticas y ha vuelto con el *elixir* a restaurar el orden del caos en el que ha caído. El héroe se encuentra en una constante conversación con todos aquellos que puedan atender y entender su mensaje. En este punto el héroe en Becerra articula su decurso poético a partir de la enunciación del poema en primera persona; el me-

---

<sup>49</sup> Eliade, 147.

<sup>50</sup> Publicado por primera vez en *Revista de Bellas Artes*, INBA. México (1965-1970 y 1982-1983), 4, jul-ago, 1965. pp. 73-75.

<sup>51</sup> Publicado al año siguiente en la misma revista, 10, jul-ago. 1966. pp. 46-47.

sías *habla*.<sup>52</sup> Es decir, la voz poética imperante en el poema pretende restaurar el orden del mundo desde la conversación, desde el acto de la palabra: la poesía que, para Gadamer, como se decía anteriormente, es elevación. La voz poética que se articula en este punto juega con la palabra creadora y con la gran imagen de un salvador (Buda, Cristo, o cualquier otro). Morelli en *Rayuela* de Julio Cortázar expresa:

Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra [...] y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse*) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico [...] Ese balanceo [es] ese *swing* en el que se va informando la materia confusa [...] Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las madres, me conecto con el centro — sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo.<sup>53</sup>

A través de la palabra se puede, y se debe, imponer el orden en la situación confusa del héroe. Por supuesto que el héroe, en esta categoría, está confundido, por supuesto que es por eso que el mensaje se encuentra escrito, y por supuesto, a la voz que lo enuncia, es a quien, o a la que se le da la nomenclatura de héroe. Son héroes de voces —pero ¿qué héroe no es de voz, de leyenda, de mito? La voz se lanza a la intentona de

---

<sup>52</sup> El subrayado implica que el mesías, en efecto habla, articula un discurso muy personal.

<sup>53</sup> En Julio Cortázar, *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1963. p. 458.

buscar el orden por medio de la palabras, por eso es que aquí existe una preocupación por el lenguaje.

Es en esta voz donde se asiste a la elaboración de un mensaje interior, es decir, de una búsqueda interior, a la manera budista,

sobre todo cuando el héroe tiende a sospechar que la realidad es una mera proyección de su propia mente. Si esto es cierto —afirma William L. Siemens—, para resolver el problema de alejamiento entre la mente y la Fuente hay que armonizar con cuanto proceda de esa mente, y en última instancia de la Fuente.<sup>54</sup>

La voz del héroe en el poema "La otra orilla" ejemplifica lo anterior:

Amanece en medio de mí y yo me quedo mirando el  
 /lado en que no estoy  
 en la otra orilla se quedan el parque y los almendros, el  
 /río, la torre de la iglesia.  
 Porque esta mañana todo parece abrir los ojos en otra  
 /parte, en otra historia, en otros ojos parece que  
 /yo  
 he abierto los ojos.<sup>55</sup>

Esta es la voz poética y la actitud heroica que tiene mayor intensidad y mayores formas de enunciación en la poesía de Becerra. El *corpus* que se ha seleccionado sitúa magnífica-

---

<sup>54</sup> Siemens, 114.

<sup>55</sup> Becerra, "La otra orilla", 81.

mente las diferentes maneras de enunciar esta voz mesiánica preocupada por la estructuración de un mensaje que sea "accesible". Se verán al detalle los cinco ejemplos: "Declaración de otoño", "La otra orilla", "Señal nocturna", "Licantropía" y "El fugitivo".

En el poema "Declaración de otoño" existe, de manera muy cristalizada, ese discurso mesiánico tácito. Es un poema que tiene como intertexto claro el discurso bíblico, apocalíptico inclusive. Dentro de la significación simbólica de las estaciones, éstas se han identificado con el discurrir de las edades de la vida humana<sup>56</sup> en donde el otoño, constituye una fase anterior al invierno que se identifica con la muerte. En esta declaración de otoño la voz poética refleja un héroe que maneja una verdad distinta, que es necesario enunciar antes de la proximidad de su muerte próxima. El tiempo en el que se sitúa la enunciación del héroe es un presente que alterna con el pasado y conoce el futuro. En este poema se muestra la clara analogía con la imagen de Jesucristo que el lector puede inferir:

Voy por esta ciudad; yo no camino sobre aguas, camino  
sobre las hojas secas que caen de mis hombros,  
miro a los muertos en brazos de sus retratos, miro a los  
/vivos en brazos de sus desiertos,  
a las prostitutas vírgenes embalsamadas dentro de su  
/sonrisa.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Bogotá: Labor (Décima edición), 1994. p. 197.

<sup>57</sup> Becerra, "Declaración de otoño", 75.

Es decir, el héroe mesiánico en Becerra existe como una contrapartida alegórica<sup>58</sup> del mensaje inicial de salvación entendido católicamente.<sup>59</sup> Se sospecha entonces que el carácter mesiánico existe, como una representación contraria a lo postulado comúnmente por la *Biblia*, donde el mensaje está explicitado. Sin embargo, al mimetizarse la voz poética con el intertexto bíblico, señala una diferencia conceptual en los mecanismos del mensaje. La voz poética en Becerra toma como significación discursiva el hecho de que halla otra voz que sea postulada con poderes "inútiles" frente a una voz que pondera una actitud distinta aunque igualmente ambigua. Voces, finalmente, dentro de la misma tesitura, derivada del gusto de Becerra por emular al texto bíblico. De la misma manera en que el mesías occidental ha venido, esta voz poética anuncia lo mismo, pero diferente: "He venido/ [...] Conozco la mirada del sedicente/ Conozco esta ciudad".<sup>60</sup> Porque en su declaración otoñal presenta un cuadro

---

<sup>58</sup> Helena Beristáin, en el *Diccionario de retórica y poética*, afirma sobre la alegoría: "Se trata de un conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una ambigüedad en el enunciado porque éste ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el receptor reconoce sólo una de ellas como la vigente. En otras palabras: en la alegoría para expresar poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios. Tomadas literalmente, las alegorías ofrecen un sentido insuficiente, pero éste se acabala [sic] con el sentido del contexto. Se trata, pues, de un metalogismo basado en una abstracción simbólica..." pp. 35-36.

<sup>59</sup> El catolicismo postula, en su nuevo testamento, el amor como llave de salvación y el estoicismo para soportar la vida diaria.

<sup>60</sup> Becerra, "Declaración de otoño", 75.

de una ciudad y de una humanidad al borde de su decadencia, donde la voz poética se declara en contra de sus manifestaciones y se inaugura como el enunciador de la catástrofe venidera. Y es entonces cuando la voz poética enunciada se enfrenta a la preocupación por el mensaje y el acto del decir: conoce, ha visto y ha venido a decirlo.<sup>61</sup>

Mediante este poema, con tintes declaratorios mesiánicos evidentes, se asiste a la conformación de un discurso que todavía desconoce la misma voz. Es ésta la confusión del mundo presentado que el héroe busca restablecer con muestras de una perfecta locura; ya lo dice Savater, a los héroes

no les queda más remedio que preguntarse sin cesar si aquello vale realmente la pena, [y se aferran a cierta ética de acción] aunque estén convencidos de que su esfuerzo individual va a quedar finalmente ahogado por las circunstancias [...] se aferran a su locura y se niegan a aceptar las razones de la realidad en la que se ven forzados a vivir.<sup>62</sup>

Esta voz presentada desde el yo-yo es la voz auténtica de un loco, como apuntaría Savater arriba. Este héroe, entonces, ¿es un loco esquizofrénico?<sup>63</sup> Es, pues, un loco a quien se des-

<sup>61</sup> Becerra, "Declaración de otoño", 75-76.

<sup>62</sup> Savater, 199.

<sup>63</sup> Esquizofrénico es aquel ser que parte de una inseguridad ontológica, que, según el psiquiatra R. D. Laing en su libro *El yo dividido*, expresa una serie de angustias como la de ser "tragado" —actitud que se realiza dentro del mito heroico con el cruce del umbral, concretamente al ser devorado por el vientre de la ballena (Jonás)—, la "implosión" y la "petrificación" y la "despersonalización". El yo del esquizoide es un yo no encarnado en con-

vincula de la realidad y es aplastado por ella.<sup>64</sup> Al declarante del otoño le pasa lo mismo: es un *ello* que capta, reprueba y lo enuncia desarrollando un modelo de preocupación poética. "He venido a decirlo",<sup>65</sup> termina. Por otro lado, en "Licantropía" se enuncia un yo poético desafiante, un hombre que ha tomado la forma de lobo para increpar e intimidar el proceso dialéctico. Este discurso mesiánico recuerda más al intertexto bíblico del *Antiguo Testamento* donde el dios era cruel y sanguinario. En el poema se enuncia un héroe sin redención, con advertencia apocalíptica, también omnipresente y onnisapiente.

Compréndanme o no me comprendan si quieren  
estoy cansado de que me quieran comprender  
estoy cansado de que piensen que todo puede ser  
/explicado.

Se asiste, de igual manera, a la preocupación tácita de enunciar el mensaje.

---

traposición al yo "sano" que encarna en su propio cuerpo, lo que podría remitir a la filosofía idealista con el motivo de la escisión entre cuerpo y alma (Jean Paul por ejemplo). Laing afirma que en esencia el esquizoide está dirigido a preservar su yo, dado que su constitución es tan precaria que el individuo "teme una relación dialéctica, con personas *reales* y vivas. Sólo puede relacionarse con personas despersonalizadas, con fantasmas de su propia fantasía (imágenes)". El esquizoide se siente perseguido por la realidad misma. R. D. Laing, *El yo dividido*. México: FCE, 1964. pp. 39-76. La literatura registra muchos casos en que los héroes presentan desdoblamientos, Borges, Hoffman, por nombrar algunos.

<sup>64</sup> Es posible que todos los héroes de todos los tipos estén cercanos a esta característica clínica, que se filtró, del mito heroico dentro del esquema literario, según lo propone Víctor Herrera, en el romanticismo por el símbolo de la luna y, que en Becerra, se acrecenta en lo que será la próxima taxonomía heroica; Eliade los llama héroes lunares. Víctor Herrera, *La sombra en el espejo*. México: CONACULTA, 1997. pp. 29-66.

<sup>65</sup> Becerra, 76.

Ya no será necesario que huyan  
 he estado mordiendo pacientemente vuestros  
     /corazones esperando el soñado contagio  
 pero ha sido inútil, ustedes le temen a su propia  
     /divinidad,

[...]

Sí, ya no serán necesarios estos colmillos,  
 estos lances de cacería en el poema.<sup>66</sup>

La misma frustración heroica de la voz poética, en franca conversación, de un *yo* hacia un *tú* al que le habla. Esta voz heroica parece más apegada a la autocondenación poética del mensaje.

El poema "La otra orilla" es mostrado por un héroe cuya voz poética sufre una confusión, en la que tácitamente devela su necesidad de ser heroico al interior, a la manera de Morelli. Pareciera como si el héroe después de haber huido y robado el elixir,<sup>67</sup> intempestivamente se encuentra en medio de un mundo que ya no le pertenece, donde lo único que sí posee es la confusión de su pontificación.

Sí, he perdido aquella canción, aquella canción, aquel  
     /tierno desastre  
 aquel artificio donde mi voluntad se hacía pequeñas  
     /heridas, pequeñas preguntas que nunca supieron  
     /cortarse la cabeza.<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Becerra, "Licantropía", 118, 119.

<sup>67</sup> Ver cuadro de Campbell del apartado 1.2.2., h. 28.

<sup>68</sup> Becerra, "La otra orilla", 80.

Anuncia en el poema su necesidad dialéctica. En este poema no hay un héroe logrado para el mensaje; hay uno confundido que necesita la conformación de ese mensaje que "aparentemente" se le olvida: una voz que lucha por su propia autonomía, su independencia. Dotada de la verdad, esta voz se percibe por encima de un acobardamiento general tratando de restituir el mundo a través de la palabra.

Y yo extendiendo las palabras sobre mis propias yerbas,  
 yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando  
 /poco a poco historia,  
 sonidos arrancados en ellas mismas como confesiones  
 /brutales. [80]

En resumen, la voz mesiánica, trata de ser completamente hermética, como todo texto sagrado; es decir, esta voz poética pretende ser sagrada sin cuestionarse su veracidad; la voz poética mesiánica absoluta se logra dotando a los conceptos de toda su extensión e indeterminación. Cabe aclarar que, por lo regular, los conceptos describen situaciones, cuadros indeterminados que funcionan dotando al poema de un tiempo completamente impreciso: de un tiempo sin tiempo donde los cuadros pueden o no repetirse *ad aeternum*,<sup>89</sup> dentro de las voces heroicas de los poemas predominan los demostrativos

---

<sup>89</sup> Esta peculiaridad se analizará más al detalle en el poema de "Batman", en el capítulo IV.

atemporales que ejercen en el discurso una confusión espacial. Los ejemplos son del poema "Señal nocturna":

Un olor de criaturas  
 Un vaho de seres  
 Un sitio para la gran deuda de Dios  
 Allá, en los zarpazos de un sol,  
 allá, allá donde las hojas secas son reunidas  
 No espera ese sitio  
 esa melancolía  
 esa sagacidad. [111]

Tal vez, esa confusión de héroe, tan mesiánicamente enunciada.

### 3.3.1.2. El héroe mesiánico-humanizado-cuestionado

Es pertinente apuntar que en las tres voces heroicas propuestas existe una preocupación por la palabra y función poéticas. En la primera categorización es plausible que esta preocupación esté encaminada hacia una necesidad del *cómo se expresa una verdad*; de la enunciación misma y directa de la voz mesiánica.

Ahora, en esta segunda caracterización, ya no importa tanto decir el mensaje —mismo que aún no ha sido enunciado—, sino que la voz devenga, asumiendo su ser heroico de pasión, para escribir y cuestionar su escritura, por tanto cuestionarse a sí misma. Esta etapa es un poco más narrativa, con re-

lación a la anterior que no lo era, donde los héroes particulares se presentan enunciando ellos mismos su discurso. El *corpus* seleccionado es el siguiente: "Betania", "Relación de los hechos",<sup>70</sup> "El fugitivo" y "Ulises regresa".<sup>71</sup>

Estos cuestionan, de la misma forma, un sentimiento de culpa que los humaniza, iniciando así la degradación del mito heroico, "el absoluto no podría extirparse, sólo es susceptible de degradación" expresaría Eliade a propósito,<sup>72</sup> si en la categoría anterior se revelaban como entidades *omni*, aquí los héroes se alcanzan a percibir, no con grandilocuencia salvadora sino, con una actitud más crítica, más humana, aunque siguen sosteniendo el discurso mesiánico salvador. Es como si, al darse cuenta de su misión y de sus poderes "celestiales", retrocedieran para cuestionar la función de la palabra que se articula dentro del mensaje.

El héroe, en este momento, se sitúa después del umbral campbeliano: en la resurrección;<sup>73</sup> el héroe mesiánico humanizado-cuestionado pretende hacer notar la hierofanía que en él se ha ejercido.<sup>74</sup> Este héroe ha regresado de las regiones uranias, se hizo semejante a los dioses; al haber estado en contacto con el espacio celeste se diviniza; sólo que, en Becerra, el

<sup>70</sup> Publicado por primera vez en *Revista de Bellas Artes*, México: 4, jul-ago, 1965. pp. 73-75.

<sup>71</sup> Publicado por primera vez en *Cuadernos del Viento*, México: 59-60, mayo, 1966- ene 1967. p. 1033.

<sup>72</sup> Eliade, 389.

<sup>73</sup> Ver cuadro de Campbell del apartado 1.2.2., h. 28.

<sup>74</sup> Eliade, 24: *hierofanía* significa "la manifestación de lo sagrado en el universo mental de los que recibieron dicha manifestación".

héroe no es aislado por la sociedad como ocurría en la sociedad primitiva, el héroe, debido al contacto celeste, es dotado de una carga "mágica", harto peligrosa, que es menester mantener aislada mediante tabús, cosa que no ocurre con este héroe y su entorno. El mismo héroe es el que se aísla. Es precisamente dentro de esta confrontación de mundo que se encuentra el problema central del quehacer heroico: el mundo divino y el humano. El problema del héroe consiste en la superación del último y gran cuestionamiento ontológico del discurso heroico que, en palabras de Campbell, reza de la siguiente manera:

¿Cómo enseñar de nuevo, sin embargo, lo que ha sido enseñado correctamente y aprendido incorrectamente mil y mil veces a través de varios milenios de tontería prudente en la especie humana? Esa es la última y difícil labor del héroe: ¿cómo dar en el lenguaje del mundo de la luz, los mensajes que vienen de profundidades y desafían la palabra? [...] Muchos fracasos atestiguan las dificultades de este umbral afirmativo de la vida. El primer problema del héroe que regresa es aceptar como reales, después de la experiencia de la visión de plenitud que satisface el alma, las congojas y los júbilos pasajeros, la banalidades y las ruidosas obscenidades de la vida. ¿Por qué volver a entrar a un mundo así? ¿Por qué intentar hacer plausible, o por lo menos interesante, la experiencia de la felicidad trascendental a los hombres y mujeres consumidos por las pasiones? [...] Lo más sencillo es mandar al diablo a toda la comunidad y retirarse de nuevo a la pétrea morada celeste, cerrar la puerta y asegurarla.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Campbell, 201-202.

En este nivel de duda es expresada esta segunda caracterización del héroe en Becerra; se cuestiona su propia heroicidad, su función redentora y su resurrección. En el poema "Betania"<sup>78</sup> por ejemplo, se participa primero de esta turbación con el epígrafe de Saint-John Perse que aparece en el poema: "*Homme infesté du songe, homme gagné par l'infection divine*". La voz, es una voz que regresa y divaga, que articula el discurso nostálgico de la otra zona: la zona divinizada. Cuestiona entonces los dos mundos en que se traslada y siente culpa por querer cerrar la puerta a la que Campbell alude. La voz poética tiene una necesidad de reprobación del entorno para comunicar la vida en otro mundo:

He tocado esta carne y no he hallado otra resurrección  
 /que el olvido  
 [...]
   
 Dónde está lo que resplandece cuando el fuego  
 /retrocede  
 Dónde está aquello que no es vencido por el poderío de  
 /lo que duerme  
 [...]
   
 la magia ha arrojado sus armas en el centro de la  
 /habitación  
 la historia de Lázaro se ha convertido en pasto de  
 /charlatanes de buena y mala voluntad  
 y la consecuencia es este legado de carne envanecida  
 /de su morir  
 aquello a lo que llaman primer paso a la inmortalidad.

---

<sup>78</sup> Becerra, 71-73.

La esencia del héroe, aquí, es la lucha por emerger de nuevo blandiendo un discurso; se percibe en la voz esa imposibilidad por coronarse como un dios solar; va perdiendo, se disminuye. En este mismo poema, a la mitad, el héroe se declara fraudulento y se aísla, cumple con su función social, se auto-margina aplicando el tabú necesario:

He respirado la indiferencia que me atañe  
 el olvido que alguna vez tenemos en las manos como  
     /una bella flor de papel.  
 Le he dado un nombre amoroso a mis culpas  
 y he temblado al creer en lo que me vencía.  
 He pasado tardes en silencio, mirando mi fraudulenta  
     /resurrección  
 esperando un gesto revelador  
 para tomar la noche como un incendio.

En este poema el reconocimiento del intertexto bíblico disminuye en los matices temporales; mientras que para un héroe de tipo místico como lo es Jesucristo, la resurrección constituye el fin del ciclo heroico y, por tanto, la culminación de su misión:

Jesús resucitó en la madrugada [...] y les dijo [a los apóstoles]: "Id por todo el mundo y proclamad la Buena Nueva a toda la creación".<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> *Biblia de Jerusalén*, "Evangelio según san Marcos", 16: 9, 15.

En Becerra la resurrección es una falsedad del mensaje: vino para dar el mensaje preciso pero, al no ser entendido, ahora viene para decir otra cosa que ya no importa, la voz poética acaba diciendo:

Pero yo quiero ahora la otra mejilla del amor,  
 el lado no abofeteado aún por su propio silencio;  
 porque me he convencido de la soledad sin tregua del  
 /mar y lo señalo  
 y me agobia ese resplandor de luna en los cabellos de  
 /los muertos.

La voz busca la conformación de un mundo que le dé a este ser mesiánico-humanizado-cuestionado la razón para volver. Tal vez la conformación del mensaje es la preocupación real de este héroe, no tanto la manera de enunciarlo. Se percibe claramente un planteamiento de negación del discurso heroico tradicional encarnado en la figura de un Cristo: la voz quiere "la otra mejilla del amor", la otra conformación del discurso que ha de ser golpeado e ignorado; y una postulación ética que niega las estructuras tradicionales con las que la voz ha tenido contacto. Y esta alusión a *lo otro*, a *la otredad*, como se veía en el anterior apartado predomina en la voces poéticas heroicas que se articulan, esa confrontación de ambos mundos, buscar lo otro y contemplar lo otro, en actitud melancólica. Actitud *per se* en la articulación de un mito heroico; a lo que Rimbaud dijo: *J'est un autre*. Dentro de esta propuesta, de categorización, concretamente, dentro de esta segunda propuesta hay un ele-

mento muy marcado: el agua. Gastón Bachelard a propósito afirma: "la muerte cotidiana no es la muerte exuberante de fuego que atraviesa el fuego con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua [...]: la pena del agua es infinita".<sup>78</sup> Mircea Eliade tratando de explicar su esencia expresa: "es el fundamento de toda manifestación cósmica [...] las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que nacen todas las formas y a la que vuelven por regresión o cataclismo [...] preceden a toda forma y sostienen toda creación".<sup>79</sup> Y si se toma en cuenta la clara intertextualidad con el discurso bíblico se puede argumentar que, por contigüidad en los poemas, el agua está utilizada como preocupación simbólica como desintegración, donde las formas se desvanecen y se reabsorben, el agua no se puede manifestar en una sola forma. En Becerra el agua parece estar sosteniendo a la propia creación poética. En "Betania" el agua está en la imagen del río: "Todos los ríos levantan su copa hacia las nubes",<sup>80</sup> es otra vez la preocupación por enunciar aquello que es inaprehensible: "pidiendo que se llenen de infinito para poder beber lentamente otra sombra":<sup>81</sup> mudar de forma y manifestarse en otra que no pierda la esencia del mensaje.

En el poema "Relación de los hechos" que da título al único poemario que publicó en vida, la enunciación es más na-

---

<sup>78</sup> Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*. México: FCE (Breviarios), 1978. p. 15.

<sup>79</sup> Eliade, 178.

<sup>80</sup> Becerra, 71.

<sup>81</sup> Becerra, 71.

rativa, hay acciones que se generan. Está presentado en primera persona en el que, curiosamente, encontramos algún narrador preocupado por la forma de su discurso; el héroe narra el naufragio de sí mismo donde extravía la palabra.

Solo...

Mi camisa estaba llena de huellas oscuras y diumas  
y la Palabra, la misma, devorando mi boca  
comiendo como un animal hambriento en el corazón de  
/aquel que la padece y la dice. [87]

La palabra empieza siendo un conflicto en esta voz, genera un dilema; es un lenguaje que persigue a su voz:

También el mar volvía, volvía el amanecer con su  
/cabeza incendiada  
y yo reconocía en el olor de la brisa, la cercanía de las  
/estaciones,  
el lenguaje que despierta en la boca de los dormidos  
como un enjambre de insectos húmedos y brillantes.  
[87]

Después enuncia a la mujer, para continuar con la degradación del heroísmo mitológico. En este poema la mujer es tomada no como un matrimonio cósmico<sup>82</sup> sino como fecundidad y, la forma en que se manifiesta la duda del mensaje en el discurso poético. El poema se sustenta en el movimiento de vueltas constantes; a la voz enunciante vuelven, por intervalos dis-

---

<sup>82</sup> Punto medio de la aventura en el umbral, ver esquema de Campbell del apartado 1.2.2., h. 28.

tintos, tanto la mujer como el lenguaje que, en un estado normal, carecería de estos elementos.

Esta vez volvíamos de noche [...]  
 Yo miraba [...]  
 Yo descubría [...]  
 También el mar volvía [...]  
 Y yo reconocía [...]  
 el lenguaje [...]  
 Y tú también volvías [85-87]

En esta etapa, el héroe padece un retroceso donde la mujer es una confusión que interfiere en la generación del discurso heroico. Álvaro Ruiz Abreu, ganado por el ímpetu más que por una reflexión dice que la mujer en Becerra "es la otra orilla del hombre";<sup>83</sup> la experiencia en este ejercicio ha arrojado otra cosa: concretamente en "Relación de los hechos" la mujer funciona tanto como la posibilidad de la reunión con la Diosa, dada su atemporalidad y amorfismo, como la generadora de la acción que reúne a la voz poética con el mensaje: el acto que, a fin de cuentas, pudiera haber sido amorio, se convierte en una conversación.

Así nos tendíamos en el túnel secreto del amanecer  
 Sólo hablábamos debajo de la sal, [...]  
 Sólo hablábamos en la boca de la noche, [86-87]

---

<sup>83</sup> Ruiz Abreu, 77.

Dentro del esquema jungiano, según lo establece William L. Siemens, el puente —en este caso el túnel— es un símbolo de paso a una nueva etapa de la existencia.<sup>84</sup>

La voz poética se sitúa entre la verdad que pudiera tener el mensaje y la no verdad del discurso erótico: de la carne, que no constituye propiamente una figura de guía en estos casos, sino de tentación en Becerra (en *Oscura palabra* sí se cumple el matrimonio sagrado). He aquí entonces una figura conflictiva: la mujer, símbolo de vida, que se vuelve intolerable para la extremada pureza del alma heroica.<sup>85</sup>

El mensaje por un lado "devorando" su boca, y la mujer que volvía:

vana donde tu cuerpo carecía de espacio, en tu propio  
 /centro de navegación,  
 en ese espacio que tu tristeza concedía al rumor de las  
 /aguas. [...]  
 Y eras tú [...]  
 tú escuchando tu nombre en mi voz como si un pájaro  
 /escapado de tus hombros  
 se sacudiera las plumas en mi garganta;  
 desenvuelta y solitaria, con entrecerrada melancolía,  
 /mirándome.

La mujer, en todo caso, resuelve la manera de potenciar el discurso, confrontando la voz poética, con la que, en algún momento, quiso perder a Ulises.

---

<sup>84</sup> Siemens, 101.

<sup>85</sup> Campbell, 115.

Y es precisamente en el poema "Ulises regresa"<sup>86</sup> donde se da el ataque frontal del héroe ante la imposibilidad de decir el mensaje. El primer verso del poema nos revela a la misma voz mesiánica que cuestiona su misión irrenunciable: "La frase que no hemos dicho [...] yo he depositado esa frase en el plato donde nos sirven la cabeza del Bautista". [124]

La voz heroica tiende hacia el renunciamiento de esta articulación discursiva, se presenta una inclinación hacia el abatimiento de la fuerza poética que se pregunta a sí misma conversando con la misma palabra: "Estoy aquí después de extraviar mi mejor ofrecimiento", que la voz parece que la contrapuntea con los bienes humanos que establecen la vinculación con el mundo. El mensaje poético constituye una posibilidad inalcanzable para aquellos que no gustan de la verdad velada. La voz se descubre inmersa, completamente, dentro de un mundo humano que no responde a su llamado:

Estoy aquí después de extraviar mi mejor ofrecimiento,  
aquí la escondida aptitud del metal con que los dioses  
/antiguos desnudaban la desgarradura del mundo,  
el crimen como un acto fallido del amor,  
la cicatriz invisible de la muerte, la vieja destreza de los  
/labios colectivos.

Es la voz poética de un hombre verdaderamente renunciado, de un héroe cuya finalidad está contenida en la degrada-

---

<sup>86</sup> Becerra, 124-125.

ción del propio mito, de su propia búsqueda. La voz misma considera vacío e inútil su discurso, su actitud como dador de vida:

Orden diurno no puedo darles de mí;  
 en mi esqueleto, en mi atrocidad lunar, lo que brilla  
 /es la escasa sangría que aún queda de mis  
 /astros;

La voz poética desconfia, en este punto, de sus propia función, de su disminuido amor para con el mundo; luego dice: "el punto más pequeño y débil de mi frase es un bajo movimiento del agua después del naufragio".

Es otra vez este héroe que se enfrenta a la posibilidad de volverse a conformar pero que desafía a todos sus símbolos y sufre el choque de los dos mundos. Su frase, retomando otra vez el elemento líquido, está en contacto con el agua que, según parece, emula su pequeñez y debilidad; Eliade establece que "todo contacto con el agua implica siempre una regeneración; por una parte, porque la disolución va seguida de un 'nuevo renacimiento'".<sup>87</sup>

Se presenta un recorrido de la voz que habla por los terrenos mismos del lenguaje, se refiere a sí mismo como potenciador de la palabra, de la multiplicación del sonido en lucha. Cuestiona la lucha de la voz como reflejo de su conocimiento superior:

---

<sup>87</sup> Eliade, 479.

Y este desafío verbal, este arranque del alma,  
este cuerpo a cuerpo de la noche con la leyenda

Se establece una vuelta a formas por demás ilógicas del conocimiento; se incorpora el mito como leyenda y la voz siente que ya no se articula ese acomodo. La voz misma entra en crisis.

Dentro del esquema heroico la humanización del héroe se establece en el regreso del otro mundo, ha conocido su función, y es aquí donde el esquema propuesto comienza a resquebrajarse. Ulises regresa para cuestionar el mundo al cual no es incorporado, optando la voz, por el silencio:

Una música antigua se oye a lo lejos y el silencio  
/enciende el fuego de la vejez en el brasero de  
/nuestras casas.

Tal vez la fragilidad de la voz sea un punto intermedio entre la finalización de la tarea heroica y su fracaso. "Ragtime"<sup>88</sup> se sitúa como una constante preocupación por no claudicar ante el mensaje. Es como si la voz se situara después de la fragilidad de la frase antes planteada. Evidentemente en "Ragtime" hay una fragilidad por el lenguaje. La voz poética hace uso de la voz del héroe en infinitivo. El discurso se "malogra" y en "Ragtime" se simula.

---

<sup>88</sup> Becerra, 131-134.

Hablar, tal vez hablar de los devoramientos del alba [...]
   
Hablar en el mismo espacio de una voz que no llegó
   
/hasta estas palabras, que se perdió en el ruido de
   
/una frase como esta
   
Hablar donde respira aquello que ocultamos [131]

Pareciera que la voz, una vez de "este lado", después de haber robado ese don de la palabra, no está conforme con la articulación temática del mensaje; lo intuye, sin embargo no lo expresa. La voz poética se sitúa repitiendo, una y otra vez, sus "sistemas discursivos", por llamarlos de alguna manera. El *hablar* funciona para violentar la estructura que ha escogido el que regresa para desperdigar su lucha constante con el lenguaje.

Es como si la voz poética al vivir en un "paraíso" no entendiera la lengua de los mortales y se esforzara por seguirles hablando en una lengua extraña. El héroe que ha atravesado el umbral del regreso, ensaya una nueva forma de conocimiento, una nueva forma de contacto con aquellos a quienes la voz reconoce como sus semejantes:

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

La voz del héroe anunciante se debate entre su configuración heroica y su imposibilidad de guerrear propiamente con el lenguaje de sus semejantes. Hay una clara preocupación de la

voz por el lenguaje que aspira a ser comunicación; trata de entablar un discurso con un lector, tal vez ideal, que le revele dónde quedó aquel que era antes de cruzar el umbral de la aventura lingüística. Es decir, el habla aparece como la vinculadora entre la voz y el mundo real. Es a partir del lenguaje que se establece un puente entre una voz que pretende ser estética y una realidad, fuera del poema, que no lo es tanto. El lenguaje sirve aquí para que no se pierda la conciencia del pasado; para que el héroe, en todo, caso no olvide quién es, como Savater apunta: "para así poder, finalmente, llegar a serlo; en todo heroísmo hay una fidelidad a la memoria del propio origen, que es de donde viene la fuerza y la determinación".<sup>89</sup>

Contadme un poco de mí: quiero aprender a hablar  
 /como ustedes.  
 Cada palabra que llega a mis labios le abre la puerta a  
 /una frase cubierta de polvo,  
 un mensajero que sin limpiarse de las botas el lodo del  
 /camino, entra y se sienta a mirarme;  
 cada palabra que llega a mis labios me trae un oscuro  
 /mensaje  
 de aquella, la Palabra desconocida y presentida, que yo  
 /sigo esperando.

La voz poética busca aquella palabra que lo comunique con el mundo y le abra la puerta a un sistema de comunicación que intuye y que además va en franca disminución comunica-

---

<sup>89</sup> Savater, 184.

tiva, por lo que en el poema se ensaya un sistema nuevo; es como si a fuerza de insistir en la conformación de un lenguaje se revelara aquella palabra que en el poema es llamada "Palabra desconocida".

Efectivamente hay una barrera comunicativa, el discurso poético tiende a impactarse con una estructura social poco dispuesta a la conformación de estos discursos, llegando al extremo en que la voz establece la igualdad entre la palabra, el lodo e incluso la muerte. Hay una verdadera lucha por someter tanto al lenguaje como a la misión del héroe que se cuestiona su fluctuación entre ambos mundos:

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.

El héroe se sostiene en un regreso que no puede mantener, o mejor, que sí mantiene pero va disminuyendo por la melancolía de no saber que la forma propia de su discurso es la palabra misma. "Ragtime" es esa preocupación entre hablar, escribir y decir: "Mañana diré la palabra que amanece al día siguiente".

En el poema "El fugitivo",<sup>90</sup> el héroe está expresado por un enunciante en primera persona que huye del mensaje y de su compromiso heroico que le va tendiendo una red para acercar-

---

<sup>90</sup> Becerra, 109-111.

se a eso de lo que huye. ¿Por qué huye? Porque la voz poética teme a su conformación como ser heroico. Se autonombra: "el falso profeta que nadie esperaba". Y huye, según expresa, hacia una forma literaria, tal vez la apariencia de su mensaje:

Por eso he huido, pero huir puede ser una forma  
 /literaria, un regodeo ante mis perseguidores [110]  
 [...]  
 huyo sin saber de quién ni por dónde  
 y esos edictos en las esquinas no hablan de mí sino de  
 /aquel que fui  
 piden la cabeza que ya no me pertenece ni tengo  
 piden la palabra que ya me abandonó y abandoné. [112]

La voz poética heroica pretende liberarse de ese ser heroico que, a la vez, condena y potencia. Aquí el yo, habla completamente en la misma tesitura que en los demás poemas, es una entidad que cuestiona a su ser heroico, a su ser mensaje que acaba abandonado ante la dura ética del héroe que teme de sí mismo, dada la imagen inoperante de un héroe culto; y es que, este héroe, vive dramáticamente en un mundo que no es dramático; es decir, dentro de esta categoría de héroe, vive su fragilidad como lo expresa Fernando Savater:

El héroe se ve impulsado a vivir heroicamente en un mundo que no reconoce el heroísmo, que descrece públicamente de él, que se complace en su derrota. Los héroes triunfantes —que siguen existiendo naturalmente porque son imprescindibles para que la fe en la vida no decaiga— pertenecen a las manifestaciones culturales

menos refinadas (novela popular, cine de serie, canción ligera, televisión...) para círculos más exigentes, el único héroe tolerable es el vencido, abandonado, aquel en el que se revela la imposibilidad de la virtud y no su triunfo.<sup>91</sup>

El héroe en Becerra, sin conocer esta característica, es parte de la constatación de esa fragilidad heroica como parte de un discurso moderno del héroe. Al héroe mesiánico humanizado-cuestionado lo pierde ese ser suyo, discursivamente culto; lo pierde el alcance de un discurso mesiánico, poético, escrito por la misma voz heroica que cuestiona ese ser manifestado en lo otro. Un discurso fino perdido por su misma condición, a lo que Morelli, citado por Cortázar en *Rayuela*, agrega: "no hay mensaje, hay mensajeros y ese es el mensaje".<sup>92</sup> ¿Lo supo éste héroe becerriano?

### 3.3.1.3. El héroe épico-fantástico-cuestionado-humanizado

Esta tercera y última categoría del héroe en Becerra, se ha nombrado de ese modo, por aparecer dentro de un ambiente épico dado; es decir, el protagonista es un héroe en sí mismo; es un personaje tomado de otro discurso —no poético— e incorporado al universo literario, para otorgarle a éste, caracterís-

---

<sup>91</sup> Savater, 200.

<sup>92</sup> Cortázar, 453.

ticas de un discurso heroico refinado, como se expresaba en palabras de Savater más arriba. Becerra recurre a entidades heroicas configuradas para degradar al mismo mito y construir un héroe en plena decadencia humanizándolo, lo que equivaldría a decir desmitificándolo (obsérvese cómo el héroe, dentro de las tres categorías, ha tenido un proceso involutivo o "degradativo" y un cambio en la actitud heroica de las voces). Mientras las dos categorías anteriores postulaban una verdad salvadora en disminución, en esta categoría, la función heroica es cuestionada abiertamente a través de un narrador —las más de las veces—, y consta de una narración anecdótica que sirve para potenciar el cuestionamiento del narrador hacia la entidad heroica, si es que éste no se cuestiona a sí mismo. Finalmente, la voz narrativa es sólo un pretexto para la esencia poética del discurso, que es el mito heroico, cuestionado por la visión del mismo héroe: portador de la verdad y del hecho heroico. Es la síntesis heroica-poética de la voz. Los poemas en los cuales se verifica esta actitud, curiosamente, son los que están directamente relacionados con el cuento popular, el cine y a su vez el *comic*: "La bella durmiente",<sup>93</sup> "El hombre de la máscara de hierro", "El halcón maltés",<sup>94</sup> y "Batman".<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Publicado en la revista *La Cultura en México*, 260, 8 de feb, 1967. p. 1033.

<sup>94</sup> Publicado en la revista *La Cultura en México*, 306, 27 de dic, 1967. p. IX.

<sup>95</sup> De "Batman" se hará un estudio detallado de todas sus partes por ser la unidad poemática de donde emana y se verifican las principales actitudes heroicas discursivas.

En "La bella durmiente",<sup>96</sup> poema con un claro intertexto de cuento folclórico donde se verifican los procesos de los héroes que postula Vladimir Propp,<sup>97</sup> el narrador cuenta una historia en un presente atemporal donde un *yo* le habla a un *tú* para fusionarse en un *nosotros*, donde se genera una conversación en el vacío, o mejor, en el instante, porque esa atemporalidad es ponderada como la inmensidad de un instante: "Nos entregamos por un instante al *instante*".<sup>98</sup> Es una conversación nostálgica de evocación, una necesidad de verdadero renacimiento del héroe. Diálogo y evocación que establece con una posible mujer: la mujer otra vez, es una entidad que sirve para humanizar al héroe y como se expresaba en el apartado anterior, ésta le otorga la posibilidad de lucha. Si hay una mujer es para combatir contra ella y pronunciar abiertamente su nostalgia por entregarse al triunfo del discurso heroico. Este triunfo está constituido por la renuncia en el poema del amor carnal como algo inalcanzable. La mujer cuando aparece, humanamente, confunde a la voz y la voz poética no sabe si es un matrimonio sagrado o un demonio con el que hay que luchar. En "La bella durmiente" se resuelve así:

Y me hablas de esa niña de trenzas,  
aplastada por sus catorce años, confundida por la  
/belleza de sus piernas,

---

<sup>96</sup> Becerra, 101.

<sup>97</sup> Capítulo Uno, h. 30.

<sup>98</sup> Becerra, 103.

avergonzada y perdida, vengándose de *algo* con cada  
 /muchacho que salía,  
 sabiendo oscuramente que estaba perdida desde  
 /entonces, acobardada sin remedio desde en-  
 ton/ces,  
 buscando la justificación, el sollozo que no estaba  
 /presente; [103]

Aquí el héroe se siente extraviado y lucha por dejar su heroísmo rendido ante la mujer que evoca. La mujer es siempre un elemento que posibilita la tentación del héroe. El héroe en sí mismo no tiene tiempo para amar, él se debe a su discurso, a su quehacer heroico, como precisamente Álvar,<sup>99</sup> expresaba: "El valeroso y leal deberá serlo siempre", aunque el héroe revele haber estado a punto:

Juntos los dos, a punto de tomar el misterio  
 [...]  
 a punto de que hubiera una posibilidad de existencia  
 /para ese castillo.<sup>100</sup>

La voz poética estuvo a punto porque la mujer, dentro del cuento tradicional, constituye el matrimonio con la diosa y, en el poema, es una entidad que funciona para luchar; la voz poética se aleja de la diosa, la cual se desvincula de la deificación que el héroe le pudiera profesar para verla como una posibilidad de tentación y de fertilización, y entre tanta posibilidad femenina la

<sup>99</sup> Apartado 2.2.3.3., h. 71.

<sup>100</sup> Becerra, 105.

forma de su mensaje se borra. La actitud heroica, como ser que cuestiona el origen es perdida por la posibilidad de humanizarse y humanizar su entorno:

En mi voluntad arde un pájaro oscuro  
 la palabra de pronto ha adquirido el peso de los hechos  
   / desconocidos,  
 han tomado el aire verduzco de las estatuas, de las  
   / vagas y dudosas relaciones de que habla la  
   / Historia,  
 y esta frase se siente perdida...  
 Ya no sé quiénes somos;

El héroe, en este punto, olvida el origen y tiene una confusión de voces; por un lado, añora su confección humana y su realización como tal y, por otro, rehuye a su caracterización heroica.

Tal vez no sepamos con exactitud si fuimos palpados  
   / por una vida que no acertamos a conocer  
 y tal vez, quién sabe,  
 fuimos por un instante  
 aquellos dos "que reinaron y vivieron muy felices"  
 según termina el libro de cuentos.

Se asiste, pues, a la humanización concreta del héroe. Si éste es, en sí mismo, un estructura rígida, es aquí donde comienza a resquebrajarse, pierde esa rigidez por la confusión que tiene en el discurso. ¿Qué pasaría por ejemplo, si la verdadera identidad de Clark Kent fuera descubierta? El personaje no

asumiría su valor de "universalidad estética", como lo llama Eco; se fragmentaría su capacidad para convertirse en referencia típica. Esta humanización concreta del héroe la fundamenta Eco con la evolución que ha tenido el mito derivando al ámbito de la novela. El héroe moderno, actual, se sitúa dentro de una nueva narración que emana como se ha venido apuntado del mito, Eco lo refiere de la siguiente manera:

Esta nueva dimensión de la narración se paga con un menor carácter mítico del personaje. El personaje del mito, encarna una ley, una exigencia universal, y debe ser en cierta medida *previsible*; no puede reservarnos sorpresas. Un personaje de novela debe ser en cambio, un hombre como cualquiera de nosotros, y aquello que puede sucederle debe ser tan imprevisible como lo que puede sucedernos a nosotros.<sup>101</sup>

Con esto, el carácter mítico del personaje disminuye. Es decir, el personaje no está potenciado propiamente como símbolo, sino que conserva su caso o caos particular. Es por eso que el héroe moderno, concretamente los que se instalan en los imaginarios de las masas, se encuentran entre el carácter de universalidad y su tipicidad específicas, que es lo que brinda el discurso explotado por el *comic*:

El personaje mitológico de los *comics* se halla actualmente en esta singular situación: debe ser un arquetipo, la suma y compendio de determinadas aspiraciones colectivas, y por tanto debe inmovilizarse en una

---

<sup>101</sup> Eco, 229.

fijeza emblemática que lo haga fácilmente reconocible (y esto ocurre en la figura de Superman); pero por el hecho de ser comercializado en el ámbito de una producción "novelesca" por un público consumidor de "novelas", debe estar sometido a un desarrollo que es característico.<sup>102</sup>

Esto es lo que pasa dentro del personaje heroico destinado a los consumidores de la industria del *comic*. Sin embargo, dentro de un discurso que necesita de lectores "adiestrados", como decía Savater, el héroe no podría completar esa tipicidad y actuar conforme a un esquema, por el contrario, el héroe al interior del discurso "culto" debe de fracasar en su misión heroica. Tal vez no un fracaso, más bien un acto infructuoso de heroicidad.

El héroe de esta caracterización es ajeno a un devenir progresivo dentro del poema, sencillamente se presenta y ya; se sitúa fuera de su esencia; es lo que Eliade nombra como héroe lunar, que establece sociedades *lunáticas*,<sup>103</sup> "el hombre a través de la luna revela su propia condición humana —dice Eliade. La modalidad lunar es por excelencia la del cambio, que será restaurado por el eterno retorno que dirige la luna".<sup>104</sup> Estos son los héroes que tienden más al desequilibrio, son los que dudan de sí mismos y de sus posibilidades restauradoras del mundo. En Becerra aparecen para confrontar el *logos* con el

---

<sup>102</sup> Eco, 229-230.

<sup>103</sup> Entiéndase el término como sociedades un tanto quiméricas.

<sup>104</sup> Eliade, 176.

*mythos*; son héroes que distan mucho de ser verificados en la realidad a través de sus hechos: son entidades abstractas, al fin, míticas, que emanan de la fuerza del *mythos* para ser cuestionadas por el *logos*, de donde no saldrán jamás bien libradas. En Becerra este héroe se presenta como una necesidad por mostrar un producto heroico casi desquiciado.

En "El hombre de la máscara de hierro"<sup>105</sup> se muestra un tópico legendario: el de la *otredad*; el personaje es un lunático, quimérico, encarcelado en su misma heroicidad inoperante; es un héroe que habla en primera persona y cuestiona el mensaje, recorriéndose en cada palabra, conformándose a través del discurso, un claro héroe en tiempo de reposo (que podría ser de paz); habla de una celda en donde sufre un proceso de descomposición "nombrativa". La voz poética niega, finalmente, la naturaleza de su sentido heroico, niega cualquier salvación del mensaje. Es decir, la voz sucumbe ante la misión heroica predestinada, y solamente queda un mensaje sin mensajero. En un primer momento la voz se nombra a sí misma como: "marrullero verbal".<sup>106</sup> Situado en un constante discurso que busca, de alguna manera, apaciguar la frustración de la imposibilidad mensajera y que termina, con la confrontación de la hierofanía, en la elaboración del discurso sin héroe.

---

<sup>105</sup> Becerra, 126-127.

<sup>106</sup> Becerra, 172. Ruiz Abreu dice que el hombre de la máscara de hierro es el poeta mismo, [172]. Rara afirmación que se antoja simplista, incluso.

Apaciguado en mi celda, despiojando mi alma,  
 /hablándole con voz dulce como animal asustado,  
 hablo y hablo de todo esto sin parar hasta que siento mi  
 boca seca mientras mi lengua me empieza a crecer  
 hasta aplastarme por completo  
 y alguien entonces sigue hablando por mí  
 y ahora yo me convierto en su frase.

"El halcón maltés"<sup>107</sup> presenta un héroe separado de la voz poética que lo enuncia desde un *yo-tú*, un *yo* que va hacia un *tú* a quien se está hablando. Este poema tiene un claro correlato con la película que estelarizó Humphrey Bogart y a partir de la cual, se infiere, nace el poema y no de la novela del mismo nombre de Dashiell Hammet dada la devoción que Becerra profesaba por Bogart.

Ruiz Abreu, a propósito de este poema, afirma:

Bogart era un luchador derrotado de "burlona mirada" en busca del halcón —una utopía. [...] Se hizo viejo el *ring* donde Bogart luchó con la vida (los *sets*) el heroísmo se gastó de tanto repetirse. Un héroe de la pantalla no es para Becerra más que un símbolo de arrogancia en un tiempo dominado por la anticultura. No cree en el héroe positivo: es una fantasía social.<sup>108</sup>

No es que Becerra crea o no en el héroe positivo, eso es muy difícil de saber, habría que preguntarle y, aunque eso sucediera, daría igual. El héroe en Becerra, concretamente en el

---

<sup>107</sup> Becerra, 170-173.

<sup>108</sup> Ruiz Abreu, 223.

"Halcón maltés", sufre la estructura y el fin de su discurso, ya que sigue la consigna de la poesía misma —ser de círculo exigente— y como tal, según se vio en Savater, su ser heroico es tolerable si es vencido.<sup>109</sup> Huelga decir, que la búsqueda del halcón maltés no es una utopía, es la búsqueda del mensaje, de la verdad.

Como se acaba de expresar, el héroe en las tres categorías sigue sosteniendo la preocupación por el mensaje como única manera posible de restaurar "algo". Si el mensaje es extraviado u olvidado, la actitud heroica se pierde. Aquí, en estas categorías, los héroes están tan inmersos en este mundo que pierden de vista el mensaje, por lo tanto el héroe fracasa, como expresaba Campbell.<sup>110</sup>

Si, 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  
     /imaginado mensaje.

[...]

Ah, qué viejo, pero qué viejo se ha vuelto ese ring  
 donde tanto luchaste  
 qué cansado se ha vuelto aquel heroísmo,  
 cuántos pasteles se elaboraron con ello, y ya nadie  
 se los estrella a nadie en la cara como tú sabías  
 sutilmente hacerlo.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Savater, 200.

<sup>110</sup> Campbell, 201.

<sup>111</sup> Becerra, 172.

Del poema "Batman" por ahora sólo se dirá lo que apunta Ruiz Abreu: "los reflectores (en ese gran *señ*) alumbran a la soledad del héroe de nuestro tiempo".<sup>112</sup>

El héroe épico cuestionado-humanizado representa al héroe ciudadano<sup>113</sup> que existe como mera posibilidad de la esperanza vulgar, jamás pensado fuera de la estructuración del mensaje. Se trata de un héroe absolutamente fracasado.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Ruiz Abreu, 225.

<sup>113</sup> Todos los héroes son ciudadanos, incluso Tarzán, es decir responden a las necesidades de una sociedad que necesita crear figuras de culto para que los ciudadanos comunes vuelquen sus expectativas y cancelen sus frustraciones a partir de ellos.

<sup>114</sup> Campbell, 205.

## CAPÍTULO IV

### **4. La misión poética del héroe en el poema "Batman"**

En este capítulo se abordará de manera primordial el poema "Batman" de Becerra; que se enmarca dentro de la tercera categorización de la taxonomía antes propuesta, *héroe épico-fantástico-cuestionado-humanizado*. Se incluye dentro de todo un capítulo por contener éste la condensación de las estructuras míticas y heroicas con las que se han construido las primeras partes del estudio. Y por constituir dentro de la poética de Becerra, el caso más evidente de las preocupaciones por categorizar a un héroe mítico, hallándose al mismo tiempo, desvinculado, escindido de su quehacer heroico como producto de consumo infructuoso de una sociedad civilizada, que ya no busca al héroe humano sino al fantástico inalcanzable. Lo que convierte al poema en un reflejo del fracaso del hombre ante la posible salvación o, al poema mismo, como un fracaso.

#### **4.1. Del héroe del *comic***

Al interior del universo becerriano existe una preocupación por el escenario de la ciudad. Y es ahí, donde se suscita la acción, donde concurre la voz poética. Los héroes anteriormente

descritos son personajes de la ciudad; tanto el *Mesías* como *Batman* son inherentes a las estructuras de la *polis*. Se había mencionado anteriormente<sup>115</sup> que esta entidad es producto de sociedades altamente civilizadas, dado que es harto necesario ofrecer modelos éticos.<sup>116</sup> En los inicios de la sociedad —la primitiva— los guerreros, quienes representaban la fundamentación ética de los valores de la comunidad, aparecían tabuados, no debían hacer ciertos actos porque ponían en peligro el bienestar de la tribu.<sup>117</sup> A medida que la sociedad fue evolucionando, se fueron exaltando estas figuras hasta situarlas como uno de los cultos más fuertes de la ciudad.<sup>118</sup>

El héroe, sea guerrero o profeta, es un producto social a través del cual se atribuyen conductas posibles que nunca habrán de alcanzar a los *mass media*,<sup>119</sup> pero es importante que existan para que opere la dominación del discurso político imperante.

El héroe, al que se ha denominado épico, en esta época de fin de siglo y de milenio, es cuando más ha visto su prolife-

---

<sup>115</sup> Ver apartado 1.2., h. 18.

<sup>116</sup> De acuerdo con Mercedes Garzón: "La ética, por un lado, describe nuestro comportamiento en relación con la moral establecida y analiza y critica a esta última; por otro, intenta proyectar un horizonte que abra distintas posibilidades de relación social. Mercedes Garzón, *La ética*. México: CONACULTA, 1997, p. 5.

<sup>117</sup> Ver apartado 1.1.3., h. 12.

<sup>118</sup> Ernest Cassirer, *El mito del estado*. México: FCE, 1985, pp. 222-264.

<sup>119</sup> Al hablar de *mass media* se utiliza como referencia lo que Eco ha designado como "una sociedad de masas de la época de la civilización industrial, [donde] observamos un proceso de mitificación parecido al de las sociedades primitivas y que actúa, especialmente en sus inicios, según la misma mecánica mitopoyética que utiliza el poeta moderno". Cassirer, 221.

ración en la cultura debido al triunfo del capitalismo estadounidense, y ha sido difundido, a través de lo que se ha denominado *comic*, o historieta, mismas que inicialmente no eran vehículo de dominación sino de satirización; Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra señalan a este propósito:

Hasta el 7 de enero de 1929, el *comic* había sido principalmente de humor crítico y sátira de costumbres. Sus tramas surcaban los ámbitos de la vida cotidiana: el hogar, la oficina, la escuela, y sus personajes eran caricaturas de gente ordinaria o fauna antropomorfa dotada con vicios y virtudes propios de la condición humana. El realismo gráfico, en cambio, nace escapista. Obsesionado por la fantasía y la aventura elige como personajes a héroes justicieros de rabioso individualismo. Sus territorios son [entre otros] grandes urbes arquetípicas — como Metrópolis y Ciudad Gótica—, rigurosamente vigiladas por todopoderosos ediles de la justicia (*Superman* y *Batman*).<sup>120</sup>

Según señalan, el *comic*, con esta nueva modalidad de héroes que ellos definen como "oníricos", entra en México en los años treinta, acto que responde a necesidades sociales, con Tarzán como el paradigma. Irene Herner sostiene que entre los héroes particulares de esta modalidad, concretamente Superman y Tarzán —y *Batman* por extensión— no hay diferencias, si

---

<sup>120</sup> Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México 1934-1950*. México: Grijalbo, CNCA, 1994. p. 11.

podiera haberlas serían meramente escenográficas y, además agrega:

Ambos son héroes dotados de poderes superiores a los del hombre común y son mitos típicos de la sociedad urbano-industrial que requiere de personajes extraordinarios que encarnen las exigencias de potencia que el ciudadano vulgar alimenta y no puede satisfacer.<sup>121</sup>

Es pues, una necesidad intrínseca en Becerra, producir una emanación citadina, un ser ciudadano sitiado a la vez; si cuestiona la ciudad es harto necesario que ponga en tela de juicio también sus productos. Y es, bajo esta óptica, como aparece Batman en la poética becerriana. El multicitado Ruiz Abreu señala la preocupación constante de la voz poética por las cosas de la ciudad, baste recordar el poema "Épica" para corroborar esa preocupación.

"Batman"<sup>122</sup> es el poema donde el mito heroico se encuentra más degradado y donde el mensaje, finalmente, asesina al héroe, y es la voz poética la que triunfa. Se pretenderá, entonces, establecer dentro del poema los rasgos que conforman la voz poética y al ser heroico que ahí se presenta, así como postular similitudes o diferencias del *yo* enunciante al *tú*, con quien se establece la conversación.

---

<sup>121</sup> Hemer, 180.

<sup>122</sup> Becerra, 173-178.

#### 4.1.1. Batman, el Caballero de la Noche<sup>123</sup>

Antes de realizar cualquier análisis del poema conviene, para su comprensión total, referir la historia del personaje de ficción con el que Becerra trabaja: *Batman, El hombre murciélago*.

*Batman* fue creado en Estados Unidos de América por *Bob Kane* en el año de 1939, apareciendo por primera vez en *Detective Comics # 27*, en el mes de mayo.

*Batman* tiene por *alter ego* a *Bruce Wayne* (o *Bruce Wayne* a *Batman*), quien es un multimillonario de Ciudad Gótica,<sup>124</sup> las fichas de referencia del personaje apuntan como estatura: 1,90 m y un peso de 95 kgs., de ojos azules y cabello negro.

La historia de la conformación del héroe se establece en dos momentos: el primero, cuando el pequeño *Bruce*, a los seis años de edad, recorría los campos de la mansión *Wayne* y cae dentro de una caverna infestada de murciélagos, así el niño establece una rara división entre mundos distintos y a la vez posibles. Un segundo momento llega dos años más tarde, cuando en un callejón, detrás del cine en donde la familia *Wayne*, integrada por *Thomas*, *Martha* y *Bruce*, acababa de ver la película "La marca del Zorro", un asaltante llamado *Joe Chill*, les disparó, a sangre fría; el asaltante huyó cobijado por la noche. Aunque la policía apareció, llegó demasiado tarde para

<sup>123</sup> La mayor parte de la información de este apartado se ha rastreado por la *Internet*, bajo *Batman* como criterio de búsqueda.

<sup>124</sup> Nombre de la ficticia ciudad donde opera.

ayudar a los *Wayne*, pero la médico y trabajadora social *Leslie Thompkins* llegó a tiempo para dar alivio a los traumas psicológicos que esto le hubiera podido generar al joven *Bruce*. Junto con *Phillip Wayne*, tío y tutor legal de *Bruce*, y con *Alfred Pennyworth*, el mayordomo de la familia *Wayne*, trataron de conducir al joven *Bruce*. Éste, al no poder olvidar la muerte de sus padres, juró vengarse de todos los malhechores. *Bruce* creció entrenándose hasta lograr el máximo de perfección física e intelectual. A la edad de 18 años, comenzó a usar su vasta fortuna para viajar por el mundo en busca de aquellos que pudieran enseñarle cómo combatir el crimen con efectividad, comenzando así su rito iniciático, básicamente en el Oriente, por lo que domina la meditación y las artes marciales.

Años después, *Bruce* volvió a Ciudad Gótica con el firme propósito de combatir el crimen. Sin embargo, sus habilidades no bastaban, requería de una mayor ventaja sobre sus enemigos. Los murciélagos que recordaba de su infancia lo inspiraron para adoptar una figura que atemorizara a sus contrincantes. *Bruce* confeccionó un traje azul y gris, que incluía capa y capucha. Desde ese momento, en las noches, *Bruce* se transformaba en *Batman*, *El Caballero de la Noche*. En un principio luchó solitariamente, más tarde, la policía fue su aliada, diseñando la señal con la que era llamado *Batman*. A esta lucha, *Batman*, incorporó a un joven acróbata de nombre *Richard Grason*, que como él, perdió a sus padres en un homicidio en masa dentro del circo donde trabajaban. *Wayne* lo adopta, quedándose co-

mo su mentor hasta cumplir su mayoría de edad. *Richard* tomó el manto de *Robin*.

*Batman* es el único entre los justicieros que oculta su verdadera identidad tras una máscara y un disfraz que, según parece, es su verdadera identidad, dicen los fanáticos, mientras que su papel diurno es el de ser petimetre y filántropo de la sociedad, que es su verdadero disfraz. *Batman* es también un atleta excepcional, hábil en todas las formas de combate físico y, asimismo, excelente detective, amo del engaño, que dirige su guerra contra el crimen desde su *Baticueva*, cuartel general dentro de una cueva que se halla bajo la mansión *Wayne*. El héroe nunca entra en acción sin su cinturón especial que contiene un amplio surtido de aparatos sofisticados, herramientas auxiliares, como *lasers*, cápsulas de gas, cuerdas y *bumerangs*. Su principal medio de transporte es el silencioso y aerodinámico *Batimóvil*.<sup>125</sup>

#### 4.2. La situación de *Batman*: un héroe disfrazado y confundido

Con *Batman* se asiste a una conformación enigmática tanto de la ciudad como del héroe. De entrada el problema con el que se enfrenta el lector del poema, es con el intertexto de

---

<sup>125</sup> El lector de *Batman* se podrá encontrar con un sin fin de aditamentos del cinturón y con unidades móviles de desplazamiento que llevarán por supuesto el prefijo *Bati*.

una figura mítica, generada aparte, con historia completa y disfraz; es decir tuvo su conformación heroica en otro lado. El disfraz es parte esencial en este discurso poético —en Becerra esto se repite con frecuencia, recuérdese el poema "Licantropía", donde la voz poética es un lobo. El lector sabrá que, a partir de la lectura del título, es harto necesario asumir la imagen de un héroe cuyo escenario, por antonomasia, es la ciudad, y cuyo rostro y cuerpo están cubiertos, es decir, disfrazados. Pero ¿qué significa el disfraz?

El disfraz, o mejor, el travestismo, tiene su forma fundamental en el cambio de trajes correspondientes a diversos sexos. [...] De otro lado, el disfraz puede ser concebido como reflejo del "aspecto distinto" que las cosas y los seres expresan en el mundo con su individualidad, teniendo sus raíces en la unidad primordial y originaria. Así cada parcela de ser se disfraza para construir un ente aparentemente autónomo.<sup>126</sup>

Por otro lado Roger Caillois identifica al disfraz con el mimetismo y le otorga un carácter de utilidad a aquél o aquello que lo practique: "Si una semejanza parece indiscutible, debe ser útil; si la utilidad es indudable eso prueba que hay realmente imitación".<sup>127</sup> Caillois se refiere a insectos y animales, pero ¿qué hay del hombre cuando se disfraza? En el caso de Batman se parte de una figura animal que utiliza como fuente de poder la

---

<sup>126</sup> Cirlot, 173.

<sup>127</sup> Roger Caillois, *Medusa y cia*. Barcelona: Seix-Barral, 1962. p. 79.

transmutación de las características del animal al hombre que porta el disfraz. En las sociedades primitivas el disfraz era tomado no como la *representación* de algún dios sino como su verdadera *presentación*: "según los egipcios, sus monarcas eran engendrados realmente por el dios Ammón que tomaba la forma del rey reinante y así disfrazado tenía la cópula con la reina".<sup>128</sup>

Atendiendo a la primera connotación del disfraz en Cirlot, en lo que se refiere al travestismo, sin duda emana del deseo que el hombre tiene de recuperar la unidad de la divinidad; el caso de la androginia ha sido visto ya tanto en Eliade como en Campbell.

El hombre experimenta, periódicamente, la necesidad de recobrar (aunque sólo fuese lo que dura un relámpago) la condición de la humanidad perfecta donde los dos sexos conviven. Tal es el caso del dios hindú *Shiva* que se representa como un ser andrógino. María Zambrano, refiriéndose al tema, afirma: "Toda investidura es vestido mágico que reviste al hombre del algo extra humano que le falta".<sup>129</sup> El hecho de que *Batman* parta, para su conformación heroica, del murciélago, tiene un carácter muy revelador; la figura de este animal por su condición antropomorfa es una fuente infalible sobre la empatía humana. Tal es el caso de los vampiros. Roger Caillois argumenta sobre este fenómeno:

---

<sup>128</sup> Frazer, 178.

<sup>129</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*. México: FCE (Breviarios), 1955, p. 160.

En mi opinión de ningún modo es casualidad que las creencias en los espectros chupadores de sangre utilicen como paso natural una especie de murciélago. En realidad, el antropomorfismo de éste resulta particularmente profundo y rebasa con mucho el estadio de identidad general de estructura (presencia de verdaderas manos con el pulgar en posibilidad de oponerse a los demás dedos, mamas pectorales, flujo menstrual periódico, pene libre y colgante).<sup>130</sup>

Como se puede percibir, la factura de *Batman* es prácticamente la misma al momento de usar el disfraz: transforma su cuerpo en un murciélago aparente, y se convierte en una mezcla de hombre y animal incorporando para esto, a su estructura conductual, las costumbres del murciélago, como el aparecer de noche, y guiarse por instrumentos sofisticados y no por la vista, como lo haría el murciélago por ondas de radar. Y simbólicamente *Batman* resulta un transexuado en busca de su conformación como divinidad, de ahí su imposibilidad para el amor carnal; característica que en el poema "Batman" se sostiene: "dejando atrás los rostros de las muchachas que te gustaron".<sup>131</sup> Eco, vincula el disfraz de *Batman* con una tendencia homosexual del personaje:

Al igual que en el caso de Superman y el Sabueso de Marte [refiriendo el caso de Batman] es siempre indispensable que su traje sea una malla elástica adherida

---

<sup>130</sup> Roger Caillois, *El mito y el hombre*, 53.

<sup>131</sup> Becerra, 175.

al cuerpo: lo que corrobora la hipótesis de aquellos que, como el ya citado Giammanco, ven en estos héroes, y en sus condiciones masculinas, ciertos elementos homosexuales.<sup>132</sup>

*Batman*, además de portar un disfraz, porta otro elemento que se añade a la complejidad del personaje: usa máscara con capucha. Es menester, entonces, explicar el concepto simbólico de la máscara. Para Cirlot la máscara es una transformación que

tiene algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y lo ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya "otra cosa" pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse, de ahí la máscara.<sup>133</sup>

La preocupación de la máscara en Becerra está verificada como la posesión absoluta de lo otro que representa la máscara, es decir, está tomada en su ser primitivo no de representación sino, de entidad real; esto se puede verificar ampliamente en el poema "Licantropía" donde se manifiesta una metamorfosis de hombre a lobo —la voz poética adopta actitudes de "lobo"— y también en el poema "El hombre de la máscara de hierro", en donde la metamorfosis aparece manifestada de héroe-divinidad a hombre que cuestiona eso que ha sido la voz.

---

<sup>132</sup> Eco, 251.

<sup>133</sup> Cirlot, 299.

El caso de *Batman* es una conjunción entre máscara y disfraz que, al confundirse, potencian una cualidad heroica; recuérdese que Batman se cubre el rostro con una capucha <sup>134</sup> y el cuerpo con material elástico y un calzoncillo que deja entrever el pene, como se apuntaba anteriormente.

Ya al interior del poema, la voz poética utiliza *traje* para englobar todos los componentes del atuendo de *Batman*. Lo que va a generar, como personaje, una entidad sumamente complicada: un hombre transexuado que emula a la divinidad, avergonzado y confundido de lo que es en realidad: un hombre como cualquier otro y que, además de que la noche confirme esa necesidad de ocultarse, semejando a los murciélagos, su capucha reafirme la invisibilidad de su contenido psíquico. *Batman* se revela como un personaje aislado, enigmático, y rígido en sus estructuras mentales incapaz de separarse de su discurso y eso parece ser lo vergonzoso y triste del personaje. *Batman* no tiene derecho a cuestionarse nada, su única misión es sostener el discurso heroico como producto de una sociedad industrializada.

En el poema la rigidez hiperbólica y enigmática del personaje se viene abajo. El traje deviene como un receptáculo de su discurso, generado por una señal externa, a la que, constantemente, hace alusión la voz poética enunciante, *verbigratia*: "La señal... La señal... La señal..." El heroísmo de *Batman* sólo se

---

<sup>134</sup> De la capucha Cirlot expresa: "deviene símbolo de la esfera superior, esto es, del mundo celeste [...] y significa invisibilidad, es decir, muerte. [...] invisibiliza el contenido psíquico". Cirlot, 118.

posibilita en el poema en el momento en que existe la conjunción entre la señal y el atavío del traje que, dicho sea de paso, nunca sucede.

Y entre tanto miras tu capa  
contemplas tu traje y tu destreza cuidadosamente  
/doblados sobre la silla, hechos especialmente  
/para ti,  
para cuando la luz de ese gran reflector pidiendo tu  
/ayuda, aparezca en el cielo nocturno,<sup>135</sup>

El traje, entonces, es una entidad independiente de la cual emana todo ese ser heroico conformado. La voz poética ve al héroe posibilitado si está disfrazado y encapuchado: el héroe está doblado claramente en la silla. Recuérdese cómo Eco destacaba la doble personalidad del héroe, con *otro* que hacía las veces de ciudadano completamente común.<sup>136</sup> Y esta cualidad es la que privilegia la voz poética sobre el héroe conformado. La doble personalidad se otorga a partir de la señalización del traje, lo que constituye, para la literatura y la psicología, mecanismos típicos de desdoblamientos, como se mencionaba anteriormente. El héroe es víctima de su modelo esquizoide de desdoblamiento; el yo escindido marca la diferencia entre el héroe y el no héroe: se es héroe si se tiene el traje y la señal; es decir no hay un equilibrio sano entre las dos personalidades. Laing define al yo del esquizoide como un yo no encarnado en con-

<sup>135</sup> Becerra, 175.

<sup>136</sup> Ver apartado 1.2.3.3., h. 37

traposición al yo "sano" que "encarna en su propio cuerpo que posee".<sup>137</sup>

*Batman*, la figura de *Batman*, nunca aparece como héroe, solamente se muestra como una posibilidad heroica que, para ese momento —el que dura la narración— es completamente inútil, y, al parecer, el personaje aguarda el momento de hacer efectivo su discurso heroico y ser eso, un héroe, no un héroe en posibilidad.

En el poema conviven el personaje y la voz poética que narra. Esa voz narrativa establece un "diálogo" carente de respuesta; le narra al lector, o mejor, le denuncia al lector, el movimiento del personaje, sus reflexiones y disquisiciones, y señala ese desdoblamiento de personalidad, ese ser heroico que no se manifiesta, dado que al ser un personaje importante para la conformación de un orden social, la misma sociedad es quien demanda sus acciones. Savater apunta: "El héroe es un hombre precioso e imprescindible el día de la Revolución, pero hay que fusilarlo a la mañana siguiente".<sup>138</sup> Entonces, el héroe en el poema, está asesinado sin su traje, es el hombre que no quiere ser hombre, quiere ser el otro, no el humano, tal vez la conjunción de divinidad hombre-murciélago:

requiriendo tu rostro amaestrado por el esfuerzo de  
/parecerse a alguien  
que acaso fuiste tú mismo  
o ese pequeño dios, levemente maniático,

---

<sup>137</sup> Laing, 61-73.

<sup>138</sup> Savater, 191.

que se orina en alguna parte cuando tu te contemplas  
/en el espejo.<sup>139</sup>

En este sentido, el espejo funciona como símbolo de los mitos comunes, dice Cirlot, "como puerta por la cual el alma puede disociarse y 'pasar' al otro lado".<sup>140</sup> Las personalidades se confunden y se reprochan esa posibilidad de ser divinidad que se escapa disociándose por el espejo.

#### **4.3. "Batman": La mutación del héroe becerriano hacia la unicidad del ser-poeta: la verdadera máscara**

El héroe profético de Becerra ha sufrido una mutación dando salida a sus preocupaciones sobre los mecanismos mediante los cuales debe situar la revelación del discurso. El héroe becerriano, en este poema y bajo la tercera taxonomía, ha dejado un poco la dimensión salvadora de un Jesús y ha vislumbrado una forma a través de la cual pueda dar cauce a su misión heroica. "Batman", sin lugar a dudas un héroe, es el elegido por Becerra para sepultar la misión tanto profética como poética del salvador, es probable que a éste lo haya elegido dado las características humanas del personaje: su empatía con la noche, su ser sombrío, su máscara y capucha que lo aíslan y, al mismo tiempo, lo vinculan con los otros, a quienes engaña.

---

<sup>139</sup> Becerra, 175.

<sup>140</sup> Cirlot, 194.

En Becerra *Batman*<sup>141</sup> es la revelación de la angustia discursiva, la conformación del mensaje y de la poesía conjunta, la simultaneidad de los disfraces y las tipificaciones éticas del héroe. Mitad hombre y mitad ser etéreo: verdadera poesía tan inoperante como la verdad que tiene por decir. Becerra ha hecho con *Batman* una máscara, la ha extendido para poder adentrarse por los laberintos de su función poética y profética. El poeta, el único capacitado por la tribu para articular el discurso de la comunidad, se convierte ahora en *Batman* para dejar en claro las posibilidades del hombre a través del discurso. *Batman* con su miembro viril al descubierto es la posibilidad de un ser que no teme ante la fuerza de la verdad. Becerra lo ha elegido con la intención de deponer las armas discursivas, y revelarnos su propia carne en su incorporación como héroe y poeta, como arquitecto tal vez millonario; pero, cuál es su riqueza, sino aquella exploración del lenguaje poético sólo por haber hallado la verdadera imposibilidad del discurso poético redentor.

*Batman* pertenece a la ciudad como ese ser imposible que tanta falta hace, así, el poeta, es ese *Batman* imposible que explora Becerra en su poema.

El poema es un todo dinámico, un todo simultáneo: acciones que se concatenan y que generan imágenes al mismo tiempo. El héroe, en el principio, es inmanente, aún no aparece, está en lo alto e irá apareciendo conforme los gerundios se va-

---

<sup>141</sup> *Batman* cursivo se utiliza para referirse al personaje, mientras que entre comillas se refiere al poema.

yan proyectando, irá en el mismo discurso, el discurso de héroe que cada noche retoma las mismas palabras y sale a la hoja para librar batallas escritas.

Recomenzando siempre el mismo discurso,  
 /el escurrimiento sesgado del discurso, el lenguaje  
 /para distraer al silencio;  
 la persecución, la prosecución y el desenlace esperado  
 /por todos.<sup>142</sup>

El discurso de héroe, tal vez con baticinturón atado al cuello o con el último lenguaje del que según dice es para distraer al silencio. Aquí entonces, el silencio es el estado natural de las cosas. Tempestad y calma. Porque el héroe en reposo se angustia y nos da un poco de sí queriendo ser poeta. Un compromiso del héroe en acción. El héroe nació para esperar, tal vez en todo lo alto, que enciendan la famosa señal y salga de su modorra para jugar a la divinidad profética de quien es la figura encarnada del bien. Por eso usa el traje; para esquematizar las diferencias y caminar con el traje bien puesto y no ser más hombre. Y es que la función del héroe sólo le toca a él.

*Batman* aguardando la misma señal. El héroe debe leer entre líneas, debe saber que la señal, sea cual fuere, significa que el reposo vendrá después y una nueva aventura se recordará en palabras, porque nuestro héroe, este héroe, se empieza a negar y habrá de terminar con el discurso en la boca.

---

<sup>142</sup> Becerra, "Batman", 173-178.

El poeta, la voz quiere decir: *Quiero decir/ el gran experimento*. Quiere decir que no muy en el fondo, quiere encontrar el misterio del antifaz, del traje bien confeccionado que significa una salvación: un juego del tiempo y de la tradición poética occidental. Una épica que culminará con una tragedia amarga, pero no con la muerte sino con la victoria que ya nada le retribuye; seguramente todo ha pasado y su voz no halló victoria.

Entonces el héroe, *Batman*, se levanta de su sopor mientras no es nadie, y es la esperanza de un *Batman-Dios*:

porque las luces eternamente se apagan de pronto,  
 /mientras volvemos a insistir a través de ese  
 /corto circuito,  
 de esa saliva ininterrumpida a lo largo de aquello que  
 /llamamos el cuerpo de Dios, el deseo de luz  
 /encendida.

Tres personas distintas: el héroe, la palabra, y el Dios que van levantándose como reflejo de la masa.

*Batman* se esconde en una especie de capullo para salir en forma de discurso, de decurso, de galope hacia la poesía que es su verdadero traje: "(Acertijos empañados por el aliento de ciertas frases, de ciertos discursos acerca del infinito.)".

Después nos llevará a las imágenes intimistas, a las repeticiones del gerundio para que se vaya mezclando todo y no poder dejar de sentir la misma pena de quien intenta el mismo discurso, tan fallido para el que lo genera, tan importante para quien salva. Y es que aquí radica todo el problema: el héroe tiene como misión única la encomienda de una salvación, y ya

lo hemos visto con demasiado cansancio, la poesía no salva, ni siquiera con la justicia del poema sino con el nombre del poeta. Nuestro héroe vuelve, en una especie de estribillo, a increpar esa necesidad de repetir las mismas angustias metafísicas que dan las palabras: "Recomenzando el mismo discurso".

Es un poema que, como los actos del héroe, tendrá un mismo fin: la cursi victoria; será otra vez lo mismo: la necesidad de hacerlo todo y ser héroe-divinidad con héroe-poeta, que es el único capacitado para manchar a nuestro ídolo, ¿quién es capaz de rebajar a nuestro ídolo, a un dios que se esconde y aparece para salvarnos? Pues el héroe-poeta que sobaja el nombre bendito de *Batman* y lo reduce a pura palabrería, a puro desenfreno repetitivo como las hazañas del héroe que han de cantarse.

Y nos vamos acercando al cataclismo, a la torre de babel heroica, donde *Batman* ha dejado de ser Bruce Wayne, el millonario, para llamarse de día Becerra Ramos, arquitecto. Es la esquizofrenia más fina. Entonces quién es nuestro verdadero héroe cuando dice:

el movimiento desde adentro del deseo y el  
 /movimiento desde afuera de las palabras,  
 como dos gemelos que no se ponen de acuerdo para  
 /nacer,  
 como dos enfermos que no se coordinan para  
 /levantar al mismo tiempo el cuerpo de  
 /trapecista herido.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Aquí puede haber una posible alusión a Robin.

Becerra ha tomado ya partido y se ha puesto la máscara él mismo, todavía no se sabe si de poesía o ambrosía. La mente vaga y se estaciona en medio de las palabras que, en literatura, no pueden ser otra cosa más que hechos; abre paréntesis para lavarse el cuerpo con la palabra y no olvidar la condición de hombre que sigue desempeñando cuando olvida a *Batman*.

Y es el reposo aguardando la señal que no cae en el cielo, ni de arriba ni de abajo; reposo de héroe-poeta que quiere alejarse y no tomar partido aún cuando acaba de hacerlo.

La señal se convierte en la instancia obligada, el mecanismo con el cual puede estallar la acción y abandonar a la poesía que nos va aburriendo porque no se halla. Y descubrir así, la voz que va hacia el tú, como si hablara al espejo, como si *Batman-poeta*, fuera el mismo dúo que *Wayne-Becerra*. Así tan de repente se inicia el diálogo del gigante poético con el disminuido gigante heroico:

Así sonríes sin embargo, confiado otra vez en tu  
/discurso,  
mirándote pasar en tus estatuas  
flotando nuevamente en tus palabras.

Es un diálogo heroico, donde la voz la lleva quien maneja al lenguaje, donde vence aquél que más palabras haya vertido a la hora de la guerra. El héroe-poeta le va quitando la cualidad de héroe a *Batman*. Es un momento sublime en la consecución

de la palabra, en la rapidez y agilidad con la que nuestro héroe se quita las embestidas de trabajar con un personaje tan callado, tan confundido por su mismo discurso heroico, que se ve suplantado por una práctica estética; y ¿no es acaso el héroe, *Batman* un esteta? Sí, su condición de héroe no le puede plantear otra alternativa. Se inicia después del reposo humano la pelea babilónica, la confusión de las lenguas, las guerras pánicas a velocidad de lengua, ¿cómo lo hace? Coordinando cada movimiento, subordinando un golpe a otro, quitándole el filtro mágico con el que se adquirirían poderes y suplantando una batalla en campos diametralmente opuestos. Y es que el héroe, aquí, está en desventaja: Becerra, en un acto de gran egolatría, nos hace ver su montonerío verbal contra sí mismo, quizá contra sí mismo.

*Batman* es puesto a ras del suelo y, ante semejante violación, se le olvida quién es; *Batman* solamente funciona con el traje puesto, Batman es héroe y en reposo queda vacío; Becerra sólo se siente poeta cuando escribe y, después de la confusión de las lenguas, viene la confusión de los rostros:

requiriendo tu rostro amaestrado por el esfuerzo de  
 /parecerse a alguien  
 que acaso fuiste tú mismo  
 o ese pequeño dios, levemente maniático,  
 que se orina en alguna parte cuando tú te contemplas  
 /en el espejo.

Han dejado de ser los que decían, *Batman*-poeta divaga mientras la noche sigue subiendo, los movimientos empiezan su orgía verbal para concluir con la muerte de la doncella, con la bella durmiente, con una concepción mental de tiempo, difamada:

y mientras tanto tú no llegas aún para salvarte y salvar a  
                   /esa mujer  
 que según dices  
 debe ser salvada.

La señal no llega, la incertidumbre de no poder descubrir el rostro de la poesía porque no hay con quien hacerlo. Esperar la señal para ponerse a escribir, y hablar de su dolor que generara el cautiverio de las palabras, aunque *Batman* se halla en una situación menos comprometida que el poeta. Porque nuestro amadísimo héroe-poeta o no sabe leer la señal o ha olvidado la señal que, seguramente, tendría que haber sido de amor o *como quieran llamarle*. La señal que el poeta aguarda es cualquier nombre, cualquier provocación para acudir y ser héroe, para repasar la vida como si fuera literatura. Quiere que *Batman* se acabe, para junto con él, colgar su traje de poeta y buscar la claridad en aumento: el resplandor que se va y que no es el mismo que solía ser. El héroe humanizado, el héroe demasiado humano que es el hazmerreír de los Argonautas, porque jamás fue un héroe mitad hombre, mitad divinidad.

De pronto el amanecer descubre a las dos criaturas y los dos creen que la señal ha llegado, creyeron ver la luz, la acción,

creyeron verse en los trajes iluminados por el reflector que era el aviso del paraíso.

y otra vez te paseas y otra vez te vuelves hacia la venta-  
/na  
pero ese resplandor... pero ese resplandor que  
/descubres de pronto,  
es el amanecer  
palidísimo gesto de esa luz entre los edificios, donde el  
/silencio  
enhebra las pisadas de todo lo nocturno.

Sólo la luz del amanecer es la que queda. El héroe-poeta ha triunfado al final con la luz de la palabra poética, mientras de *Batman* quedan sólo dos sílabas sin compromisos, por el amanecer, rumiando la derrota en la calle desierta.

#### 4.3.1. Las voces en "Batman"

El poema se presenta a partir de una voz narrativa que genera otras dos voces que acaban por confundirse; una voz que enuncia las tribulaciones que asaltan a *Batman* establecido como un narrador *omnisciente*; y otra voz que abre el poema como para permitir acotaciones acerca del devenir del mismo poema: resume su construcción formal y el conflicto mítico del héroe por permanecer activo en la conformación del mensaje, renunciando a este cometido para señalarlo dentro del decurso del poema.

El poema está conformado por 132 versículos en 23 estrofas. En los primeros seis versículos, antecidos por el título "Batman", la voz poética enuncia este conflicto:

- 1      Recomenzando el mismo discurso,
- 2      el escurrimiento sesgado del discurso, el lenguaje  
para distraer al silencio;
- 3      la persecución, la prosecución y el desenlace  
esperado por todos.
- 4      Aguardando siempre la misma señal,
- 5      el aviso de amor, de peligro, de como quieran  
llamarle
- 6      (Quiero decir ese gran reflector encendido de  
pronto...)

Vamos a examinar dos de los sentidos en que puede darse la lectura: la primera es la anecdotaria, la voz hablará del discurso del héroe como un esquema según se verá en su oportunidad, y la segunda donde la voz poética hace alusión a la conformación del mensaje: recomenzando la misma situación de renunciamiento ante el mensaje; pareciera como si la voz poética hubiera entendido que el mensaje es imposible de enunciar; sin embargo, la preocupación heroica de la voz no desfallece. Puede tomarse como una especie de postulado poético: la voz reconoce lo inasible e inaccesible del lenguaje frente a un *ello* y vuelve el discurso otra vez a romper el silencio para que la conformación de la verdad se genere y "el desenlace esperado por todos" será el fracaso de la enunciación de la verdad. Es decir, la voz poética necesita de las mismas señales

a partir de la cuales se potencie el discurso tanto poético como heroico. La voz sólo puede emplear sus mecanismos cuando la señal aparece en el firmamento, "siempre la misma señal": el gran reflector. Hablando de la experiencia poética Albert Béguin apunta: "El poeta pretende así, realizar más que imitar, el acto que creó al mundo: al entrar en la percepción de la unidad, se convierte, a su vez, en el creador".<sup>144</sup> Con lo anterior se pretende poner de manifiesto que, la voz poética, además de enunciar su preocupación por la conformación de un discurso, crea su propio universo a partir de una serie de señales con las que se activan ambos discursos. Obviamente lo que podamos pensar acerca de la similitud con el héroe de ficción está dado solamente por el título, que genera que todos los significados se vinculen a los elementos que constituyen la esencia de *Batman* —como inicialmente fue concebido—, de tal suerte que, si leemos "Aguardando siempre la misma señal", la carga significativa de la señal estará dada por el contexto del texto y se imaginará, seguramente, el elemento de la historieta: una luz con un murciélago.

La voz poética de los primeros 42 versículos señala la aparente dirección del poema, donde la voz se enuncia como un *yo-yo*: el yo le habla a su propio yo; y es a partir del versículo 43 que aparece un protagonista dentro del poema: un posible *Batman* a quien la voz poética (*yo*) se dirige (*tú*): 44 "Así sonríes

---

<sup>144</sup> Albert Béguin, *Creación y destino, Ensayos de crítica literaria*. México: FCE, 1986. p. 151.

sin embargo, confiando otra vez en tu discurso"; la voz poética manifiesta abiertamente la existencia de un discurso heroico con un esquema determinado. Álvaro Ruiz Abreu en la "interpretación" que hace del poema, señala algo que deja sin la menor explicación y que constituye un aspecto medular tanto para la conformación del discurso heroico como para la generación del discurso poético, ético y estético en Becerra; Ruiz Abreu dice simple y parcamente: "es un poema en clave: en forma de historieta".<sup>145</sup> Afirmación que, si se analiza detenidamente, resulta ser un disparate: un poema jamás puede tener forma de historieta, puesto que si es un poema —cosa en la que está de acuerdo el mencionado autor— de lo único que puede tener forma es de poema. Tal vez, quien esto escribe, se puede imaginar que Ruiz Abreu quiso decir, posiblemente, que el poema, como está concebido se presenta sectorizado por momentos que se repiten, por imágenes que se repiten, iniciando la acción en sí de la narración en el versículo 43.

Lo anterior tiene que ver con lo que Eco denomina *esquema iterativo* —que es cuando una serie de acontecimientos se repiten según un esquema fijo— propio de la narrativa popular manifestada en los *comics* de aventura, en la novela policiaca, en fin, hasta en los programas televisivos.<sup>146</sup> Este esquema brinda al lector, que sólo busca entretenimiento, "encontrar una vez punto por punto [en la historia] aquello que ya sabe, aquello que

---

<sup>145</sup> Ruiz Abreu, 223.

<sup>146</sup> Eco, 242-249.

desea saber otra vez".<sup>147</sup> Es decir, es una historia con una no historia. "Un placer en que la distracción consiste en el rechazo del desarrollo de los acontecimientos, en sustraernos a la tensión pasado-presente-futuro para reiterarnos a un instante, amado por su repetición".<sup>148</sup> Estructuralmente, Eco identifica a este mensaje como el "típico de alta redundancia", relacionado con una actitud infantil —primitiva— de la percepción del mundo.

Es decir, tal vez aquello que Ruiz Abreu quería apuntar era que, el constructor del poema sabía, perfectamente, el esquema de estructuración de *Batman*, identificó las señales concretas, mismas que repetía para entrar dentro de este esquema de iteración. En el primer momento del poema, la voz aislada señala la repetición con la que se habrán de suscitar las acciones del discurso narrativo, sin historia regular, postulando un esquema negativo inverso en las estructuras del discurso del *comic* de *Batman*, para el discurso poético que se verifica en el poema. Dicho de otro modo, la voz poética identifica los elementos del discurso regular de *Batman*: el automóvil: 26 "el Divinal automóvil", la señal para llamar al héroe: 43 "La señal...", el disfraz: 53 "contemplas tu traje" y su deber heroico salvador: 72 "[la mujer] que según dices" 73 "debe ser salvada". Los cuales son llevados, fársicamente, en el sentido opuesto: el

---

<sup>147</sup> Eco, 246.

<sup>148</sup> Eco, 246.

automóvil con llantas ponchadas, la señal que no aparece, el disfraz que no se usa y la mujer que no es salvada.

Ahora bien, la voz poética comparte, también, el esquema del discurso: el mensaje imposible, mismo que se repite después de los elementos que constituyen y construyen el discurso "cómico" de *Batman*.

Desde el inicio del poema los elementos se van intercalando y la iteración del discurso poético es obtenida conjugando los elementos (no-historia de *Batman* y voz poética) mediante el conocido recurso del versículo que es, en sí mismo, iterativo; al otorgar, éste, un paralelismo que, a veces, sirve para repetir una idea, "en forma semejante pero no igual".<sup>149</sup> Como se veía con anterioridad, en el poema, está la constante y recurrente alusión al discurso:

- 1      Recomenzando el mismo discurso
- 2      el escurrimiento sesgado del discurso
- 21     Palabras enchufadas en la corriente eléctrica del vacío
- 23     Recomenzando, pues, el mismo discurso
- 28     Recomenzando, pues, la misma interrupción.

Inmediatamente después de la preocupación por el discurso, que para los efectos de este estudio se le otorgará el nombre de *preocupación poética del mensaje*, se intercala el discurso de la no historia iterativa propia de *Batman*:

---

<sup>149</sup> López Estrada, 85-92.

- 3 la persecución, la prosecución y el desenlace esperado por todos
- 4 Aguardando la misma señal
- 25 el Clásico desperfecto a la mitad de la carretera
- 26 el Divinal automóvil con las llantas pinchadas.

En lo que se ha considerado el segundo momento del poema, a partir del versículo 43, existe una fusión de preocupación, no del personaje, que finalmente está aislado, sino de la voz enunciante con el mismo héroe en posibilidad. La voz poética inicial parece probar el discurso del mensaje salvador en el primer momento del poema: un discurso que tiene y tendrá el estigma del fracaso en sí mismo, mientras quiera conformarse como heroico. La voz enunciante, en el segundo momento, "conversa" con el protagonista (agonista por la manera en que es mostrado el personaje), y se refiere a su discurso:

- 44 Así sonríes sin embargo, confiando otra vez en tu discurso,
- 45 mirándote pasar en tus estatuas
- 46 flotando nuevamente en tus palabras.

Si se atiende a la significación, lo que está enunciado no es el problema del héroe, es el problema de la voz enunciante; si bien es cierto, el héroe está conformado por un discurso, a éste, en sí mismo, no le preocupan las palabras sino su devenir heroico, *Batman* no es poeta, ni siquiera escribe, es acción no pasión; a quien verdaderamente le preocupan las palabras es al

narrador, a la voz enunciante. Es aquí donde se empieza a generar toda esta confusión de personalidades, de desdoblamientos y, de pronto, el poema se convierte en la enunciación de las preocupaciones de la voz poética, que toma como pretexto al héroe *Batman* a partir de su negación; en los versículos 60 al 63 inclusive, se devela levemente el desdoblamiento del cual ya se hablaba páginas ha:

- 60 requiriendo tu rostro amaestrado por el esfuerzo  
de parecerse a alguien  
61 que acaso fuiste tú mismo  
62 o ese pequeño dios, levemente maniático,  
63 que se orina en alguna parte cuando tú te contemplas en el espejo.

Entonces, la voz poética, construye lo que Frazer llama un deslinde de culpas: "De este modo [al decir no soy yo el que dice eso, ni al que le pasa] la culpabilidad de crimen mágico [en este caso sería crisis de la misión ético-poética] recaerá sobre alguien que esté mucho más capacitado para soportar su peso".<sup>150</sup> Es decir, al fusionar la voz poética con la preocupación del personaje se logra "disfrazar" la preocupación poética por una preocupación ética del discurso heroico.<sup>151</sup>

- 73 y mientras tanto tú no llegas aún para salvarte y  
salvar a esa mujer

<sup>150</sup> Frazer, 37.

<sup>151</sup> La postura ética del héroe se centra en la libertad y la instauración de un mundo ideal.

- 74 que según dices  
75 debe ser salvada.

De manera que la voz poética realmente se instala en ese camino entre el decir y el no decir, entre la historia y la no-historia que vuelve una y otra vez

- 118 Y otra vez te paseas  
119 ¿quieres desovillar el hilo de saliva, el hilo de palabras sobre el que te balanceas en precario equilibrio?  
120 ¿En qué juego de frases, en qué humillante silencio has puesto el oído?

Y al final del poema, la voz poética acepta su monólogo, sólo que como monólogo del discurso heroico, aceptando también el fracaso de ambos: del héroe y del discurso poético como entidades reveladoras de la verdad. Acaba siendo, entonces, una tragedia dominada por el conocimiento que la voz poética tiene de sí misma y del discurso iterativo del discurso particular. Este conocimiento nace, precisamente, de la piedad que experimenta la voz poética por el héroe, por sí misma y por el mundo. Conocimiento que, a la luz de María Zambrano, deriva en tragedia:

Y el conocimiento que la tragedia traía era simplemente el conocimiento del hombre. La reabsorción de cualquier destino, de cualquier falta también, por monstruoso que sea en la condición humana.<sup>152</sup>

Es la reabsorción de la voz poética con el universo de las palabras y el discurso humano, siempre sin el traje apareciendo en la misma calle poética. El de la voz, ¿habrá leído a Morelli?

#### 4.3.1.1. Algo de los usos del gerundio en "Batman"

El esquema poético iterativo en la unidad "Batman" se logra, gramaticalmente gracias a las *formas no personales del verbo*, básicamente, el gerundio, que cumple con la redundancia del lenguaje en el poema, dando un aspecto de continuación de las acciones *ad aeternum* reforzando así la función acertada del versículo. Y permite disolver el sujeto que enuncia para dotar al poema de mayor ambigüedad y, de ese modo, potenciar dos posibles lecturas. La mayoría de las veces el gerundio en el poema está utilizado como adverbio, aunque carezca de un verbo principal y, por consiguiente, de un sujeto. Samuel Gili Gaya dice del gerundio como adverbio :

El gerundio en su significación adverbial no deja de ser verbo. Viene a ser una acción secundaria que se suma a la del verbo principal modificándola o descri-

---

<sup>152</sup> Zambrano, 222.

biéndola. El sujeto es, naturalmente, el mismo del verbo principal. En nuestra representación psíquica del hecho, puede sentirse predominantemente el gerundio como una cualidad del verbo (adverbio), o como otra acción atributiva al sujeto del verbo principal (participio activo). En *el perro huyó aullando*, la acción de *aullar* es ciertamente una modificación adverbial de *huir*, pero puede adquirir cierta independencia que la haga semejante a lo que expresaría el participio de presente *aullante*, si éste estuviera en uso.<sup>153</sup>

Los gerundios expresan la manera de producirse la acción verbal a que se refieren sólo que, en "Batman", no existe ese correlato verbal. Gili Gaya dice que cuando no hay verbo principal "éste [el gerundio] adquiere carácter de participio activo del sujeto. [...] Se alude en estos casos a la acción en transcurso, en su producirse, es decir, *mientras* o *cuando se producía*."<sup>154</sup> Tal es el caso, según se apuntaba en "Batman":

- 1      Recomenzando siempre el mismo discurso
- 4      Aguardando siempre la misma señal,
- 13     perdiendo siempre la cuenta de sus huesos
- 16     Llamando, llamando, llamando
- 17     Llamando desde el radio portátil oculto [etcétera]

Lo que permite que las acciones no acaben porque, nunca se resuelven y, no hay correlato ni de sujeto ni de verbo, esto hace que se aporte al contenido poético una imagen dinámica a

<sup>153</sup> Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Vox, Bibliograf, 1991. p. 194.

<sup>154</sup> Gili Gaya, 194.

nivel psíquico del lector. Si se efectúa una gimnasia mental cuantitativa se encontrará que la cantidad de gerundios utilizados en el poema es de 34, cifra considerable, que hace que las acciones se concatenen, unas con otras, conjugándose también algunos infinitivos reafirmantes de esta actitud, dando, todavía más, una acción que se antoja infinita: 80 "y torne a *pasearse* por el cuarto, mirando de vez en cuando por la ventana las luces dispersas de la calle?".

Un gerundio singular, que se presenta en "Batman" es el utilizado, según las gramáticas, incorrectamente, es decir cuando se usa aspectualmente como adjetivo, tal es el caso del versículo 7 que dice:

7 La noche enrojeciendo, la situación previa y el pacto previo enrojeciendo

Presenta claras atribuciones de adjetivo, la academia pondera su uso correcto como adjetivo sólo en los casos de *hirviendo* y *ardiendo*<sup>155</sup> donde no pierden su significación de acción. Este uso de *enrojeciendo* se siente que funciona de la misma manera, comparten la comprensión de los adjetivos antes expuestos. Es un recurso que utiliza la voz poética atendiendo a la imagen visual del concepto, es digamos, un concepto variante de metáfora.

Las acciones se prolongan y las estrofas se unen, unas con otras, las más de las veces por una suerte de coordinación

---

<sup>155</sup> Gili Gaya, 195.

copulativa en lo que constituye el segundo momento del poema, donde se registran seis coordinadas, yuxtapuestamente, mediante una unión copulativa afirmativa y (la 8 con la 9, la 9 con la 10, la 16 con la 17, la 17 con la 18, la 20 con la 21 y la 21 con la 22). Recurso de la voz que otorga un dinamismo y velocidad entre la unión de las estrofas, en la que cada una juega un papel independiente de la anterior, pero unidas por esta suerte sintáctica; cosa que permite que cada estrofa sea, por lo regular, un cuadro "autónomo". Cabe hacer mención que cuando aparece la conjunción, al inicio de la estrofa, va seguida de "perlocuciones" que contienen, en sí mismas, una repetición de acciones simultáneamente: "Y entretanto", "Y vuelves", "Y otra vez", "Y ahora"; cuya función temporal comparten con el gerundio; es decir, es un elemento más que aporta este sentido de reiteración y de repetición del esquema iterativo del propio poema, emulando el de "Batman", como historia que se repite *ad aeternum*.

#### 4.3.1.2. Apuntes últimos

La gran ciudad como el "Gran Escenario" ya no demanda el heroísmo y, la noche, se yergue como la duración de la agonia de un *Batman* en posibilidad de ser. Este héroe aparece sólo de noche invocado por el gran reflector: la señal, que en el poema invoca al discurso heroico, sin esa señal no hay heroísmo. La noche, según Cirlot, "se relaciona con el principio pasi-

vo, lo femenino y el inconsciente [...] como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara".<sup>156</sup> En este sentido, la noche deviene en la negación de la cualidad de la noche. *Batman* habita la noche *donde es y existe*, donde su aventura inicia y se resuelve el esquema mítico del héroe, ese *desenlace esperado por todos*. Solamente que, la acción, no se resuelve, el héroe, cual vampiro, pierde su discurso con el día, el reflector no llega, el heroísmo, entonces, se extingue con el sol. Al final sólo la voz del amanecer es lo que queda. Ha habido una fusión del héroe con la voz poética; y la única triunfadora ha sido la propia voz, la voz en sí misma, el mensaje que nunca ha sido necesario decir, el mensaje olvidado por todos. La humanidad ha olvidado el discurso y ha quedado nuevamente, como Morelli decía, sólo el mensajero con su propia voz saliendo a la calle con su monólogo, con el simulacro de héroe en la lengua y la claridad de la calle aún desierta.

La voz poética, desde el inicio del poema, está consciente de la derrota de su heroísmo; la voz poética conoce el cuestionamiento mitológico de la degradación heroica y la pregunta, que, en boca de Campbell, rezaría así: "¿Cómo comunicarse con personas que insisten en encontrar en la exclusiva evidencia de sus sentidos el mensaje del vacío *omnigenerador*? Muchos fracasos atestiguan las dificultades de este umbral afirmativo de la vida".<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> Cirlot, 326.

<sup>157</sup> Campbell, 201.

- 10 Quiero decir
- 11 el gran experimento
- 12 buscándole a Dios en las costillas la teoría de la  
costilla faltante
- 13 y perdiendo siempre la cuenta de esos huesos
- 14 porque las luces eternamente se apagan de pron-  
to, mientras volvemos a insistir en hablar a través  
de ese corto circuito,
- 15 de esa saliva interrumpida a lo largo de aquello  
que llamamos el cuerpo de Dios, el deseo de luz  
encendida.

La voz poética ha vencido al héroe, que se ha quedado, exigiéndole a su discurso —el del heroísmo— que no lo condene a la tragedia. La voz poética ha quedado en cambio: *Recomenzando siempre el mismo discurso.*

## CONCLUSIONES

El mito, como se ha dejado establecido en el decurso de este ejercicio, parece ser una forma individual de conocimiento, opuesta, en cierto sentido, al *logos*, dado que en la narración del mito los hechos no tiene por qué ser corroborados, cosa que en el *logos* es indispensable para su validación.

Es a partir del mito que el hombre primitivo empieza a descifrar el mundo que le circunda, además de constituir una forma específica de captar aquello que es imposible asir mediante la inteligencia, es decir, que no puede asirse de otro modo. El mito brinda al hombre un consuelo para su angustia existencial, dado que trata de responder al estupor del ser que comienza a interrogarse acerca de su destino. Esta respuesta se manifiesta bajo una forma de creación individual que opera bajo esquemas muy primitivos como lo es el comenzar a "nombrar" ese universo, al contarle el individuo se apodera de él.

El encargado de cumplir con la función de conector entre el nombrar y el reconocer es el poeta mismo; un poeta que busca responder a las preguntas más elementales que le da su condición de humano, a través de los mitos, frente a la totalidad del cosmos.

El poeta es, por tanto, un ser aislado, que tiene una gran misión heroica: reconstruir el universo, escuchar la respuesta del universo a partir del pensamiento mítico y otorgar una res-

puesta, por demás, soberana a la angustia, no para curarla, sino para expresarla y así al recorrerse, recorrer, en un primer momento, el mundo con su escritura.

José Carlos Becerra está inserto dentro de esta visión. A él acuden voces que nombran al universo y que intentan, en acto soberbio, salvar al mundo apuntándolo, recreándolo en su propia poesía, creando un mundo en sí, con su propia disposición, siempre en busca del mensaje, donde el mensaje es, precisamente, esa búsqueda: es la creación en sí del mensaje y de las respuestas que están insertas en la pregunta del origen: José Carlos Becerra, un ser individual, recorre las islas de la preocupación de la humanidad atacando a la pregunta, repitiendo la pregunta. Dentro de esta confusión de voces opta por la mitología de los héroes, en los que expresa su preocupación por cohesionar a la sociedad increpándola, nulificando su función que, a veces, ni él mismo ni sus voces poéticas entienden.

El héroe aparece formulando un discurso que está condenado al fracaso; un discurso que acabará por agotarse a sí mismo, hasta encontrar en el héroe, vencido por su discurso, la fragilidad e inutilidad de su función

Tal vez, el poeta José Carlos Becerra, haya partido de la visión mitopoética como resultado de su fascinación por la ciudad; *Batman*, entonces, se erige dentro de su poética como la última gran imagen para articular lo inenarrable, para asir toda esta carga mítica-heroica de la humanidad, y una mitopoética que cree en sí misma, que, finalmente, si tiene correlato con este mundo, es mera casualidad.

Mientras, tanto la figura de *Batman* como el gran imposible, como Cristo solo, seguirá adornando a la ciudad que nunca existió: la Ciudad Becerra, la Ciudad Poesía.

La crítica poética, y concretamente la crítica de la poética becerriana, se ha ocupado de asuntos, que han dejado unos huecos abismales dentro del estudio de la poesía de auto-referencia. Ahora, casi a treinta años de la producción poética de Becerra, la crítica se ha tratado de asomar un poco más a su poesía, aunque sin dejar de lado la visión que heredó Paz del joven poeta, tratando de hallar en sus formas un elemento de mera emulación "discursiva" sin preguntarse cuál ha sido la razón poética de su discurso, para quien esto escribe está claro: sus características formales obedecen a la preocupación que tiene el poeta de crear un "metapoética", un discurso que hable de la poesía misma, de su fracaso heroico, y de su imposibilidad expresiva, de crear su mandala, de recorrerse como una forma de otoño.

Este estudio, ha tratado de llevar a la poesía de Becerra por caminos más universales, insertándola como paradigma del poeta que entiende al mundo a partir de una clara conformación poética. Una poética destinada a ver a la poesía, para así, ver en ella, no la realidad, sino su propio campo de visión. Becerra hizo poesía para vivir en ella y preguntarse, obsesivamente, el por qué de su heroísmo infructuoso, y recomenzar, tal vez, la palabra poética que intenta, siempre, descubrirse.

**BIBLIOHEMEROGRAFÍA**  
(COMENTADA Y ANOTADA)

**JOSÉ CARLOS BECERRA**

**1. DIRECTA**

- 1.1 Becerra, José Carlos. "Blues", en *Anuario de Poesía Mexicana*. México, 1961. pp. 27-28.
- 1.2 \_\_\_\_\_. "Basta cerrar los labios", en *Cuadernos del Viento*, 30 ene, 1963. pp. 470-471. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.3 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *Cuadernos del Viento*. N° 41-42, mar-abr, 1964. pp. 669-670.
- 1.4 \_\_\_\_\_. "Los muelles", en *Cuadernos del Viento*. N° 45-46, julio, 1964. p. 717. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.5 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *Mester*. N° 5, sep-oct, 1964. pp. 3-9.
- 1.6 \_\_\_\_\_. "Memoria", en *Revista Mexicana de Literatura*. N° 9-10, sep-oct, 1964. pp. 3-4. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 1.7 \_\_\_\_\_. "Esa mano", en *El Gallo Ilustrado*. Nº 129, 13 dic, 1964.  
p. 2. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.8 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *Cuadernos del Viento*. Nº 49-50, ene-  
feb, 1965. pp. 777-778.
- 1.9 \_\_\_\_\_. *Oscura palabra*. México: Mester, 1965. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.10 \_\_\_\_\_. "La hora y el sitio", en *Revista Mexicana de Literatura*.  
Nº 5-6, mayo-jun, 1965. pp. 5-7. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.11 \_\_\_\_\_. "Relación de los hechos". *Revista de Bellas Artes*. Nº  
4, jul-ago, 1965. pp. 73-75. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.12 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *Pájaro Cascabel*. Nº 19-20, sep-nov,  
1965. pp. 44-45.
- 1.13 \_\_\_\_\_. "La mujer del cuadro", en *Correspondencias*. Nº 2,  
s/a, 1966. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.14 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *El Corno Emplumado*. Nº 18, abr, 1966.  
pp. 34-39.

- 1.15 \_\_\_\_\_. "La otra orilla", en *Revista de Bellas Artes*. N° 10, julio, 1966. pp. 46-47. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.16 \_\_\_\_\_. "El final de una encuesta" , en *El Gallo Ilustrado*. N° 240, 29 ene, 1967. p. 4. [Sobre Torres Bodet]
- 1.17 \_\_\_\_\_. "Ulises regresa", en *Cuadernos del Viento*. N° 59-60, mayo 1966- ene 1967.
- 1.18 \_\_\_\_\_. "La bella durmiente", en *La Cultura en México*. N° 260, 8 feb, 1967. p. X. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.19 \_\_\_\_\_. "Ciertos paseos", en *Cuadernos del Viento*. N° 1, ago, 1963. p. 14. [Incluido en *El otoño recorre las islas* bajo el título de "Cierta paseo"].
- 1.20 \_\_\_\_\_. *Relación de los hechos*. México: Era (Alacena, 39), 1967.
- 1.21 \_\_\_\_\_. "El pequeño César", en *Revista de la UNAM*. N° 9, mayo, 1967. pp. 12-13. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
1. 22 \_\_\_\_\_. "Reposo del guerrero" en *El Heraldo en la Cultura*. N° 86, 2 jul, 1967. p. 4. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.23 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *La Cultura en México*. N° 289, 30 ago, 1967. p. X.

- 1.24 \_\_\_\_\_. "El halcón maltés", en *La Cultura en México*. N° 306, 27 dic, 1967. p. IX. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.25 \_\_\_\_\_. "Apariciones", en *México en la Cultura*. N° 984, 28 ene, 1968. p. 3. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.26 \_\_\_\_\_. "La Venta", en *Revista de la UNAM*. N° 9, mayo, 1968. pp. 16-18. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.27 \_\_\_\_\_. "La Venta", en *Bulletin of Centro Mexicano de Escritores*. mayo, 1968. s.p. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.28 \_\_\_\_\_. "Ya viene el cortejo", en *La Pajarita de Papel*. jun-jul, 1968. s-p. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.29 \_\_\_\_\_. "La hermosa lección", en *La Cultura en México*. N° 340, 21 ago, 1968. pp. XII-XIV.
- 1.30 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *Revista de Bellas Artes*. N° 23, sep-oct, 1968. pp. 63-64.
- 1.31 \_\_\_\_\_. "El espejo en la piedra", en *La Cultura en México*. N° 351, 6 nov, 1968. p. VII. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.32 \_\_\_\_\_. "Batman", en *Amaru*. N° 9. (Lima), mar, 1969. pp. 67-69. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 1.33 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *El Pan Duro*. N° 2, abr, 1969.
- 1.34 \_\_\_\_\_. "El halcón maltés", en *Comunidad*. N° 22, dic, 1969. pp. 796-799. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.35 \_\_\_\_\_. "Cómo retrasar la aparición de la hormigas", en *La Capital*, 15 feb, 1970. p. 16. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.36 \_\_\_\_\_. "Exploraciones", en *Revista de Bellas Artes*. N° 31, mar-abr, 1970. p.35. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.37 \_\_\_\_\_. "Batman", en *Diorama de la Cultura*. 5 abr, 1970. p. 16. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.38 \_\_\_\_\_. "El tema de la zorra", en *La Cultura en México*. N° 429, 29 abr, 1970. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.39 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *Revista de la UNAM*. N° 9, mayo, 1970. p. 3, p. VIII.
- 1.40 \_\_\_\_\_. "3 poemas", en *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. p. 3.
- 1.41 \_\_\_\_\_. "Exploraciones", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 1.42 \_\_\_\_\_. "El halcón maltés", en *Revista Mexicana de Cultura*. N° 73, 21 jun, 1970. p. 2. p. III [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.43 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *El Herald Cultural*. N° 234, 5 jul, 1970. pp. 14-15.
- 1.44 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *El Pan Duro*, jul-ago, 1970.
- 1.45 \_\_\_\_\_. "La Venta", en *El Gallo Ilustrado*. N° 458, 4 abr, 1971. p. 10. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
1. 46 \_\_\_\_\_. "Ulises regresa", en *Revista Mexicana de Cultura*. N° 105, 31 ene, 1971. p. 8. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.47 \_\_\_\_\_. "Dos poemas", en *La Cultura en México*. N° 487, 9 jun, 1971. p. II.
- 1.48 \_\_\_\_\_. *El otoño recorre las islas (Obra poética 1961-1970)*, . México: Era, 1973. 311 pp. [Ed. preparada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, pról. de Octavio Paz].
- 1.49 \_\_\_\_\_. "Poemas", en *La Vida Literaria*. N°, mar-abr, 1973. pp. 6-8.

1. 50 \_\_\_\_\_. "Días dispuestos alrededor", en *Diorama de la Cultura*, 2 dic, 1973. p. 5. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.51 \_\_\_\_\_. "Búho sobre el delirio", en *La Cultura en México*. N° 617, 5 dic, 1973. p. VI. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.52 \_\_\_\_\_. "Poesías", en *Diorama de la Cultura*. 9 mayo, 1976. p. 5.
- 1.53 \_\_\_\_\_. "Oscura palabra", en *Nivel*. N° 173, 1977. p. 3. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.54 \_\_\_\_\_. "El espejo de piedra", en *Sábado*. N° 46, 30 sep, 1978. p. 9. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.55 \_\_\_\_\_. "Poemas del 2 de octubre", en *Sábado*. N° 46, 30 sep, 1978. p. 9.
- 1.56 \_\_\_\_\_. *Relación de los hechos*. México. Villahermosa: Gob. del Estado de Tabasco, 2da ed., 1979.
- 1.57 \_\_\_\_\_. "Desde estos días", en *Proceso*. N° 186, 26 mayo, 1980. pp. 50-51. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.58 \_\_\_\_\_. *La Venta*, pról. de Carlos Pellicer. México: Práctica de Vuelo, 1981.

- 1.59 \_\_\_\_\_. "La mujer del cuadro", en *Expresión* (SECUR, Tabasco). N° 1, jul-ago, 1984. s.p [Este poema no está incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.60 \_\_\_\_\_. "Poema", en *Casa del Tiempo*. Vol. 14, N° 51, Época II, mayo, 1996. p. 16. [Escrito poco antes de su muerte. No incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.61 \_\_\_\_\_. "Crónica de toros", en *Casa del Tiempo*. Vol. 14, N° 51, Época II, mayo, 1996. pp. 26-27. [Ejemplo de su labor periodística, sobre corrida de toros en Tabasco].
- 1.62 \_\_\_\_\_. "La espera", en *Casa del Tiempo*. Vol. 14, N° 51, Época II, mayo, 1996. pp. 28-31. [Cuento. Ejemplo de sus incursiones en prosa].
- 1.63 \_\_\_\_\_. "El nombre de una joven", en *Casa del Tiempo*. Vol. 14, N° 51, Época II, mayo 1996. p. 31. [Este poema no está incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 1.64 \_\_\_\_\_. "Boca en el mundo", en *Casa del Tiempo*. Vol. 14, N° 51, Época II, mayo 1996. pp. 32. [Este poema no está incluido en *El otoño recorre las islas*].

## 2. SEMI-DIRECTA

### 2.1. Antologías

- 2.1.1 Acosta, Marco Antonio. *Antología moderna de poetas tabasqueños*. Villahermosa: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 1971. [De los poemas antologados aquí, sólo "Pequeño muerto" y "Vamos a hacer azúcar con vidrios", no aparecen en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.2 Aridjis, Homero. *Nuevos poetas mexicanos*. *Mundo Nuevo*, N° 10, abr, 1967. pp. 28-29. [Poema "La mujer del cuadro" incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.3 Campos, Marco Antonio. "El espejo de piedra", *Poemas sobre el movimiento estudiantil ... (Antología)*. México, 1973. pp. 73-74. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.4 Castellanos, Rosario. "Los jóvenes poetas mexicanos", en *El Gallo Ilustrado*, N° 310, 2 jun, 1968. pp. 2, 3.
- 2.1.5 \_\_\_\_\_. "Relación de los hechos", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. VII. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 2.1.6 García Moral, Concepción. *Antología de la poesía mexicana*, 1973. pp. 280-286. ["Poemas"].
- 2.1.7 García Rivas, Heriberto. *Historia de la literatura mexicana*. México: Manuel Porrúa, Tomo IV, 1971-1974. p. 170.
- 2.1.8 Gutiérrez Vega, Hugo. *Breve antología*. México: UNAM (Material de Lectura, 38.), 1978. [Incluye carta dedicatoria del compilador a José Carlos Becerra].
- 2.1.9 Hénnart, Marcel. *Actualité poétique du Mexique*, (Antología). Bruselas, Le Thyse, mar-abr, 1967. [Poema traducido e incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.10 Hoyos, Alberto. "Relación de los hechos", en *Revista de Bellas Artes*. Nº 14, mar-abr, 1967. pp. 86-88.
- 2.1.11 Monsiváis, Carlos. *Poesía Mexicana II: 1915-1979*. México: Promexa, 1979. pp. 469-488. [El poema antologado es "La Venta", incluido en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.12 Paz, Octavio. *Poesía en movimiento*. México: Siglo XXI, 1966. pp. 30-31, 85. [Poemas incluidos en *El otoño recorre las islas*].
- 2.1.13 Saz, Agustín del. *Antología general de la poesía mexicana (siglos XVI al XX)*. Barcelona: Bruguera, 1972. [Poema

seleccionado "Oscura palabra", incluido en *El otoño recorre las islas*].

2.1.14 Seligson, Esther. "Nueva poesía mexicana". *El Urogallo*. N° 15, mayo-jun, 1972. pp. 13-14. ["Poemas"].

2.1.15 Shelley, Jaime Augusto. "Poetas (Antología)", en *El Gallo Ilustrado*. N° 458, 4 abr, 1971. pp. 2-12.

2.1.16 Villela, Víctor. "Poesía joven de México", en *Punto de Partida*. N° 11, jul-ago, 1968. pp. 61-64.

2.1.17 Zaid, Gabriel. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI, 1971. pp. 624-630. ["La Venta", poema incluido en *El otoño recorre las islas*].

## 2.2. Correspondencia

2.2.1 Correspondencia. "2 cartas", en *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970, pp. 2-3.

2.2.2 \_\_\_\_\_. "Epistolario Familiar", en *Expresión* (SECUR, Tabasco). N° 1, jul-ago, 1984. s.p. [Cartas dirigidas a su padre entre abril y diciembre de 1969].

2.2.3 Gutiérrez Vega, Hugo. "Carta al poeta José Carlos Becerra muerto en la carretera de Brindisi", en *El Gallo Ilustrado*. Nº 416, 14 jun, 1970. p. 1.

2.2.4 Melo, Juan Vicente. "Carta imposible a José Carlos Becerra", en *Casa del Tiempo*. Vol. 14, Nº 51, Época II, mayo, 1996. pp. 18-19. [Testimonio. Elogio fúnebre].

### 2.3. Entrevistas

2.3.1 Becerra, José Carlos. "Diálogos con Carlos Pellicer", en *La Cultura en México*. Nº 617, 5 dic, 1973. pp. VII-VIII. [Incluido en *El otoño recorre las islas*, pp. 273-285].

2.3.2 Campbell, Federico. "Entrevista con José Carlos Becerra", en *Diorama de la Cultura*, 5 nov, 1967. p. 5. [Incluida en *El otoño recorre las islas*].

2.3.3 \_\_\_\_\_. *Conversaciones con escritores*, (Entrevista) México: SEP (Sepsetentas, 28), 1972. pp. 109-114. [Publicada originalmente en *Diorama de la Cultura*, 5 nov, 1967. p. 5. e incluida en *El otoño recorre las islas*].

2.3.4 Terán, Luis. "Con José Carlos Becerra, beca Guggenheim 1969, entrevista", en *El Gallo Ilustrado*. Nº 377, 14

sep, 1969. p. 2. [Breve charla sobre los planes y opiniones de Becerra en torno a su literatura].

2.3.5 \_\_\_\_\_. "Antes de embarcar a Grecia, entrevista", en *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. p. 1.

### 3. INDIRECTA

3.1 Acosta, Marco Antonio. "Una entrevista desconocida a Carlos Pellicer", en *Revista Mexicana de Cultura*. N° 10, 12 mar, 1978. p. 5.

3.2 Anónimo. "Poesía en Chapultepec", en *El Nacional*, 13 nov, 1967. p. 7.

3.3 \_\_\_\_\_. "En Memoria de José Carlos Becerra", en *Diorama de la Cultura*, 31 de mayo, 1970. pp. 10, 12.

3.4 \_\_\_\_\_. "Escaparate" (Relación de los hechos), en *México en la Cultura*. N° 966, 24 sep, 1967. p. 6.

3.5 \_\_\_\_\_. "José Carlos Becerra, poeta de luz y eternidad", en *Diorama de la Cultura*, 28 mayo, 1978. p. 5.

- 3.6 \_\_\_\_\_. "José Carlos Becerra 1937-1970. Informes estrictamente subjetivos", en *El Herald Cultural*. Nº 243, 5 jul, 1970. pp. 14-15.
- 3.7 \_\_\_\_\_. "Negligencia del consulado de México en Nápoles ante el caso de José Carlos Becerra", en *Excelsior*, 2 jun, 1970. p. 14C.
- 3.8 \_\_\_\_\_. "Relación de los hechos", en *La Cultura en México*. Nº 289, 30 ago, 1967. pp. X-XI.
- 3.9 \_\_\_\_\_. "Su mesa de redacción, 5", en *Diorama de la Cultura*, 9 oct, 1966. p. 4.
- 3.10 \_\_\_\_\_. "Tras de un homenaje del Instituto Juárez, los restos de José Carlos Becerra serán sepultados hoy en Tabasco", en *Excelsior*, 6 jun, 1970. p. 24A.
- 3.11 \_\_\_\_\_. "Estrujó al mundo cultural de México la trágica muerte del poeta José Carlos Becerra", en *Excelsior*, 30 mayo, 1970. p. 23A.
- 3.12 \_\_\_\_\_. "Un viaje por la palabra: José Carlos Becerra", en *Excelsior*, 28 ago, 1969. p. 27A.
- 3.13 Aridjis, Homero. "Nuevos poetas mexicanos", en *Mundo Nuevo*. Nº 10, abr, 1967. pp. 21-37.

- 3.14 Asiáin, Aurelio. "José Carlos Becerra, El otoño recorre las islas (obra poética 1961-1970), en *Trophos*. Nº 1, sep-oct, 1980. pp. 53-55.
- 3.15 Bañuelos, Juan. "Endimión a orillas del Adriático", en *Diorama de la Cultura*, 7 jun, 1970. p. 11.
- 3.16 Barnet, Miguel. "José Carlos Becerra", en Samuel Gordon (comp.). *Tropico de voces* (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, *Memoria de 1991*). México, 1992. pp. 257-266. [Lineas temáticas en la poesía de Becerra].
- 3.17 Blanco, José Joaquín. "Cómo el árbol ganado por el viento (*El otoño recorre las islas*)", en *La Cultura en México*. Nº 617, 5 dic, 1973. pp. II-VII.
- 3.18 \_\_\_\_\_. *Crónica de la poesía mexicana*. pp. 246-247.
- 3.19 Cabrera Jasso, Ciprián. "Becerra y Sabines, poesía de los sentidos", en *Casa del Tiempo*, Nº 51, Vol. 14, Época II, mayo 1966. pp. 23-25. [Lectura comparada entre Becerra y Sabines].
- 3.20 Camacho, José Luis. "Sobre la interpretación poética", en *El Heraldo Cultural*. Nº 477, 29 dic, 1974. p. 8.

- 3.21 Campo, Xorge del. "Una voz larga, sonora", en Samuel Gordon (comp.). *Trópico de voces* (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, *Memoria de 1991*). México, 1992. pp. 267-280. [Influencias, características líricas e ideales estéticos en la poesía de Becerra].
- 3.22 Cervantes, Francisco. "Apuntes para los paralelismos y distanciamientos de José Carlos Becerra", en *Expresión* (SECUR, Tabasco). N° 1, jul-ago, 1984. s.p. [Paralelismos entre la poesía de Becerra y la de sus compañeros de generación, en especial la de Juan Manuel Torres].
- 3.23 Cervantes, Raúl. "José Carlos Becerra: la premonición de la muerte en algunos de sus poemas", en Samuel Gordon (comp.). *Trópico de voces* (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, *Memoria de 1991*). México, 1992. pp. 281-294. [El tema de la muerte en la poesía de Becerra].
- 3.24 Cervera, Juan. "Ha muerto un poeta: José Carlos Becerra", en *El Nacional*, 3 jun, 1970. p. 5.
- 3.25 Charry Lara, Fernando. "Poemas de José Carlos Becerra", en *Razón y Fábula, Revista de la Universidad de los Andes*, Bogotá. N° 11, ene-feb, 1969. pp. 128-129.
- 3.26 \_\_\_\_\_. "Poemas de José Carlos Becerra", en *La Cultura en México*. N° 378, 14 mayo, 1969. p. XIV.

- 3.27 Ciper, Gerardo. "Del otoño y otras estaciones (El otoño recorre las islas)", en *El Herald Cultural*. N° 440, 14 abr, 1974. p. 8.
- 3.28 Curiel, Fernando. "La vida propone lo que la muerte dispone", en *La Onda*. N° 28, 23 dic, 1973. p. 3. [Sobre *El otoño recorre las islas*].
- 3.29 Domingo-Argüelles, Juan. "Fotografía de José Carlos Becerra", en *El Gallo Ilustrado*. N° 974, 15 feb, 1981. p. 10.
- 3.30 Donoso Pareja, Miguel. "Relación de los hechos", en *El Día*, 22 ago, 1967. p. 9.
- 3.31 Flores, Miguel Ángel. "Memento moris", en *Casa del Tiempo*. Vol. 14, N° 41, Época II, mayo, 1996. pp. 14-16. [Sobre las incursiones de Becerra en el taller literario de Juan José Arreola].
- 3.32 Godoy, Iliana. "El discurso poético en José Carlos Becerra", en Samuel Gordon (comp.). *Trópico de voces* (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, *Memoria de 1991*). México, 1992. pp. 295-312. [Análisis del poema "Fiestas de invierno", desde el punto de vista de la lingüística estructural].

- 3.33 González Pagés, Andrés. "Rey Midas de la poesía", en *Casa del Tiempo*, Vol. 14, N° 51, Época II, mayo, 1996. pp. 20-22. [Sobre los recursos poéticos utilizados por Becerra en los poemas "Betania", "Ragtime" y "Relación de los hechos"].
- 3.34 González Rojo, Enrique. "La relación de los hechos de José Carlos Becerra", en *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*. N° 442, 1 jul, 1970. p. 22.
- 3.35 Gordon, Samuel. (comp.) *Trópico de voces. Memoria de 1991*. México: Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, 1992. [Dossier Becerra, pp. 239-310. Reproducido parcialmente en *Al Sur* (Suplemento literario de la *Verdad del Sureste*) N° 4 Villahermosa, Tab. pp. 1-6.]
- 3.36 Gutiérrez Vega, Hugo. "Observaciones de primavera", en *Diorama de la Cultura*, 9 ene, 1972. p. 6.
- 3.37 Hoyos, Alberto. "José Carlos Becerra: Hombre infestado por los sueños...", en *El Heraldillo Cultural*. N° 80, 21 mayo, 1967. p. 16.
- 3.38 Huerta, David. "Figuraciones de la pirámide. Una década de poemas mexicanos. 1970-1980", en *Camps de l'Arpa*. N° 74, abr, 1980. p. 14.

- 3.39 Jiménez, José Olivio. "Crónica de poesía, Adoum y Becerra", en *Plural* . N° 34, jul, 1974. pp. 19-25.
- 3.40 Jiménez Aguirre, Gustavo. *José Carlos Becerra: El estigma del mito*. México: UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1990. [Tesis de licenciatura].
- 3.41 \_\_\_\_\_. "José Carlos Becerra: Entre dos vertientes de la poesía mexicana", en *Literatura Mexicana*. Vol. VII. N° 1, 1996. pp. 129-141. [Rasgos poéticos que Becerra comparte con la poesía del medio siglo mexicano, y con lo que se forjó en los años sesenta. Influencias de Becerra en los poetas de la siguiente década].
- 3.42 Leiva, Raúl. "Poesía 1966 (Oscura palabra)", en *México en la Cultura*. N° 928, 1 ene, 1967. p. 6.
- 3.43 \_\_\_\_\_. "Escaparate (Poesía joven de México)", en *México en la Cultura*. N° 980, 31 dic, 1967. p. 6.
- 3.44 \_\_\_\_\_. "Nuevas voces poéticas, José Carlos Becerra", en *México en la Cultura*. N° 986, 11 feb, 1968. p. 3.
- 3.45 Martí, Agustín F. "Libros en México (El otoño recorre las islas)", *Revista Mexicana de Cultura*. N° 267, 17, mar, 1974. p. 6.

- 3.46 Mendoza, María Luisa. "La O por lo redondo", en *El Día*, 14 nov, 1967. p. 2.
- 3.47 \_\_\_\_\_. "Fin del juego", en *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. p. 2.
- 3.48 \_\_\_\_\_. "Fin del juego", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. VIII.
- 3.49 \_\_\_\_\_. "El hielo roto", en *Plural*. N° 129, sep, 1981. p. 45.
- 3.50 Molina, Silvia. *La mañana debe seguir gris*. México: Océano, 1988. [Novela sobre los presuntos amorios de la autora con José Carlos Becerra en Londres].
- 3.51 Monsiváis, Carlos. "Opiniones", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. VII.
- 3.52 \_\_\_\_\_. "Opiniones", en *Poesía mexicana II, 1925-1979*. p. 469.
- 3.53 Montes de Oca, Marco Antonio. "La nueva poesía mexicana", en *El Día*, 15 dic, 1967. p. 9.
- 3.54 Mora, Manuel R. "José Carlos Becerra: Poeta intemporal", en *Expresión* (SECUR, Tabasco). N° 1, jul-ago, 1984. s.p. [Testimonio . Elogio fúnebre].

- 3.55 Nandino, Elías. "Poesía (Relación de los hechos)", en *México en la Cultura*. N° 980, 31 dic, 1967. pp. 1-2.
- 3.56 \_\_\_\_\_. "Balance de la poesía en 1967. José Carlos Becerra (Relación de los hechos)", en *El Gallo Ilustrado*. N° 286, 12 dic, 1967. p. 2.
- 3.57 Ojeda, Jorge Arturo. "Relación de los hechos", en *Ovaciones*. Supl. 299, 15 oct, 1967. p. 4.
- 3.58 \_\_\_\_\_. "Relación de los hechos", en *Caminos*, INJUVE, 1972. pp. 8-12.
- 3.59 Ostrosky, Jennie. "Pellicer y Becerra: diálogo vivo de bocas muertas", en *Excelsior*, 27 feb, 1981. p. 1 Cult.
- 3.60 Pacheco, José Emilio. "En los diez años de su muerte. Prosa en recuerdo de José Carlos Becerra", en *Proceso*. N° 185, 19 mayo, 1980. pp. 50-51.
- 3.61 Paz, Octavio. "La poesía de José Carlos Becerra: los dedos en la llama", en *Diorama de la Cultura*, 2 dic, 1973. pp. 6-7. [Incluido en *El otoño recorre las islas*].

- 3.62 \_\_\_\_\_. "Los dedos en la llama", Prólogo a *El otoño recorre las islas*. México: ERA-SEP (Lecturas mexicanas N° 19 segunda serie). 1985. pp. 13-17.
- 3.63 Pellicer, Carlos. "Un instante con José Carlos Becerra", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. II.
- 3.64 \_\_\_\_\_. "Un instante con José Carlos Becerra", Prólogo a *La Venta*, ed. cit. pp. 4-5.
- 3.65 \_\_\_\_\_. "Un instante con José Carlos Becerra", en *Expresión* (SECUR, Tabasco). N° 1, jul-ago, 1984. s.p. [Testimonio. Breve elogio fúnebre].
- 3.66 Peña, Ernesto de la. "José Carlos Becerra", en *México en la Cultura*. N° 79, 4 abr, 1976, pp. 14-15.
- 3.67 Pereira, Angelina. "En recuerdo de José Carlos Becerra", en *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. p. 3.
- 3.68 Pérez, Alberto Julián. "La poesía neo-vanguardista de José Carlos Becerra", en Samuel Gordon (comp.). *Trópico de voces* (Terceras Jornadas Internacionales Carlos Pellicer, *Memoria de 1991*). México, 1992. pp. 241-256. [Se hace notar los procedimientos de la vanguardia utilizados por Becerra].

- 3.69 Redondo, Víctor. "José Carlos Becerra: descubrimiento reservado a la pasión", en *El Suplemento Cultural*. N° 39, 16 ene, 1983. pp. 1-3.
- 3.70 Ríos, Edmundo de los. "Esta inmensa Relación de los hechos", en *La Vida Literaria*. N° 9, oct, 1970. pp. 20-21.
- 3.71 Ruiz Abreu, Álvaro. "José Carlos Becerra: el poeta reencarnado", en *Casa del Tiempo*, N° 51, Vol. 14, Época II, mayo, 1996. pp. 10. [Breve nota biográfica e introducción a la serie de artículos sobre Becerra aparecidos en la revista citada].
- 3.72 \_\_\_\_\_. *La ceiba en llamas, (Vida y obra de José Carlos Becerra)*. México: Cal y Arena, Libros de la Condesa, 1996. 360 pp. [Biografía novelada].
- 3.73 \_\_\_\_\_. "Encenderé la lámpara de los sueños", en *Casa del Tiempo*, N° 51, Vol. 14, Época II, mayo, 1996. pp. 11-13. [Apuntes sobre los inicios literarios de José Carlos Becerra y contenido en el libro *La ceiba en llamas*].
- 3.74 Torre, Gerardo de la. "En memoria de José Carlos Becerra", en *Revista Mexicana de Cultura*. N° 9, jun 21, 1970. s.p.
- 3.75 Valero Recio Vargas, Angélica. *La muerte como retórica y premonición en una breve muestra poética de José Carlos*

*Becerra y Raúl Garduño. Acercamiento estilístico. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1996. [Tesis de Licenciatura].*

- 3.76 Vallarino, Roberto. "En La Casa del Lago. Betania, espectáculo poético", en *Gaceta UNAM*. N° 28, 16 abr, 1979. p. 28.
- 3.77 \_\_\_\_\_. "José Carlos Becerra y la obra inconclusa", en *Unomásuno*, 23 mayo, 1980. p. 21.
- 3.78 \_\_\_\_\_. "José Carlos Becerra, ejemplo de voluntad estilística y conceptual", en *Unomásuno*, 24 mar, 1979. p. 22.
- 3.79 \_\_\_\_\_. "José Carlos Becerra y la obra inconclusa (I)", en *Unomásuno*, 21 mayo, 1980. p. 16.
- 3.80 \_\_\_\_\_. "José Carlos Becerra y la obra inconclusa (II)", en *Unomásuno*, 22 de mayo 1980. p. 18.
- 3.81 Valle, Mario del. "José Carlos Becerra: El reposo del guerrero". en *El Día*, 4 jun, 1970. p. 13.
- 3.82 \_\_\_\_\_. "En memoria de José Carlos Becerra", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. pp. I-VIII.

- 3.83 Vargas Llosa, Mario. "Sobre José Carlos Becerra", en *La Cultura en México*. N° 440, 15 jul, 1970. p. VII.
- 3.84 Varios. "Comentarios a la poesía de José Carlos Becerra", en *Revista de la UNAM*. N° 9, mayo, 1970. pp. 1-3.
- 3.85 \_\_\_\_\_. "Comentarios a la poesía de José Carlos Becerra", en *Revista de la UNAM*. N° 9, mayo, 1970. pp. 1-3.
- 3.86 \_\_\_\_\_. "In Memoriam", en *El Gallo Ilustrado*. N° 416, 14 jun, 1970. pp. 1-3.
- 3.87 \_\_\_\_\_. *Diccionario de escritores mexicanos*. México: UNAM, tomo I 1988. pp. 162-164.
- 3.88 \_\_\_\_\_. "A la memoria de José Carlos Becerra" en *Revista Mexicana de Cultura*. N° 73, 21 jun, 1970. pp. 1-2.
- 3.89 Verduchi, Enzia. "Bitácora de ciertas islas", en *Casa del Tiempo*, N° 51, Vol. 14, Época II, mayo 1996. pp. 17-19.  
[Recuerdo de cómo se acercó a la poesía de Becerra].
- 3.90 Vilalta, Maruxa. "Teatro. Betania: empresa de poetas", en *Excelsior*, 11 mar, 1979. p. 4.
- 3.91 Vilchis, Abrahám. "Para pasar la noche en un espejo". *Casa del Tiempo*. México: UAM, N° 77-78, jul-ago, 1998.

- 3.92 Villela, Víctor. "Breviario informativo comentado. Informes estrictamente subjetivos", en *El Heraldó Cultural*. N° 268, 27 dic, 1970. pp. 6-7.
- 3.93 \_\_\_\_\_. "Intento de acercamiento. La decepción de la cultura en la poesía de José Carlos Becerra" en *El Heraldó Cultural*. N° 284, 18 abr, 1971. pp. 5-8.
- 3.94 Wong, Óscar. "Los símbolos en José Carlos Becerra" en *Eso que llamamos poesía*, Casa de la Cultura del Estado de México, 1974. pp. 36-39.
- 3.95 Xirau, Ramón. "Opiniones", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. p. VIII.
- 3.96 \_\_\_\_\_. *Mito y poesía*. México: UNAM, 1973. pp. 153-154.
- 3.97 Zaid, Gabriel. "Relación de los hechos", en *La Cultura en México*. N° 436, 17 jun, 1970. pp. V, VII.
- 3.98 \_\_\_\_ y José Emilio Pacheco. "José Carlos Becerra", en *La Cultura en México*. N° 441, 22 jul, 1970. p. XV.
- 3.99 Zea, Alejandra. "Betania", en *La Cabra*. N° 6, mar, 1979. p. 12.

3.100 Zendejas, Francisco. "Yet... (Relación de los hechos)", en *Excelsior*, 14 sep, 1967. pp. 1, 8.

#### 4. ACERCA DE LA FUENTES

4.1 Aguiar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica), 1990.

4.2 Alcina Juan. *Romancero viejo*. Barcelona: Planeta, 1987.

4.3 Álvar, Carlos. *La poesía épica y de clerecía medievales*. Madrid: Taurus, 1988.

4.4 Auerbach, Erich. *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura*. México: FCE, 1950.

4.5 Aurrecoechea, Juan Manuel y Bartra, Armando. *Puros cuentos III, Historia de la historieta en México 1934-1950*. México: Grijalbo, CNCA, 1994.

4.6 Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México: FCE, Breviarios, 1978.

4.7 Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1980.

- 4.8 Bastida Mouriño, Vicente. *Codificación de los campos míticos*. Murcia: Universidad de, 1991.
- 4.9 Béguin, Albert. *Creación y destino, Ensayos de crítica literaria*. México: FCE, (Vol. I), 1986.
- 4.10 Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1992.
- 4.11 \_\_\_\_\_. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México: UNAM. 1987.
- 4.12 Caillois, Roger. *Medusa y cía*. Barcelona: Seix-Barral, 1962.
- 4.13 \_\_\_\_\_. *El mito y el hombre*. México: FCE, 1988.
- 4.14 Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: FCE, 1959.
- 4.15 \_\_\_\_\_. *Las máscaras de Dios*. Madrid: Alianza, 1969.
- 4.16 Carlyle, Thomas . *Los héroes*. Madrid: Sarpe, 1985.
- 4.17 Cassirer, Ernest. *El mito del estado*. México: FCE, 1985.

- 4.18 \_\_\_\_\_. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: FCE, Vol. 2, *El pensamiento mítico*, 1972.
- 4.19 Castiglioni, Antonio. *Encantamiento y magia*. México: FCE, 1947.
- 4.20 Chaves [sic], José Ricardo. "El jardín de los magos en flor. Magia y literatura". México: *La Jornada Semanal*, 12 de abril de 1998.
- 4.21 Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Bogotá: Labor, 1994.
- 4.22 Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1963.
- 4.23 Díez del Corral, Luis. *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, 1957.
- 4.24 Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al pato Donald*. México: Siglo XXI, 1976.
- 4.25 Dumézil, George. *El destino del guerrero*. México: Siglo XXI, 1971.
- 4.26 Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Lumen/Tusquets, 1995.

- 4.27 Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1972.
- 4.28 Falcón Martínez, et. al. *Diccionario de la mitología clásica*. México: Alianza, (II Vols.), 1989.
- 4.29 Frazer, James George. *La rama dorada*. México: FCE. 1996.
- 4.30 Gadamer, Hans-Georg. *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós, 1997.
- 4.31 García Gual, Jaime. *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus, 1981.
- 4.32 Garzón, Mercedes. *La ética*. México: CONACULTA, 1997.
- 4.33 Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Vox, Bibliograf, 1991.
- 4.34 Glówinski, Michal; Aleksandra Okopién-Slawinska, Janusz Slawinski. "La épica". En *Textos y contextos, (Selección, Traducción y Prólogo Desiderio Navarro)*. La Habana: Editorial Arte y literatura, 1985.

- 4.35 González, Juliana. *Ética y libertad*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1989.
- 4.36 Guerrero, Gustavo. *Teoría de la lírica*. México: FCE, 1998.
- 4.37 Helguera, Luis Ignacio (Estudio preeliminar, selección y notas de). *Antología del poema en prosa en México*. México: FCE, 1993.
- 4.38 Herner, Irene. *Tarzán, el hombre mito*. México: SepSetentas, 1974.
- 4.39 Herrera, Víctor. *La sombra en el espejo*. México: CONACULTA, 1997.
- 4.40 Homero. *Iliada y Odisea, (Introducción de José Almoína)*. México: Jus, 1960.
- 4.41 Jakobson, Roman. *Ensayos de poética*. Madrid: FCE, 1977.
- 4.42 Jung, Carl Gustav. *La simbología del espíritu*. México: FCE, 1962.
- 4.43 Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica), 1965.

- 4.44 Laing, Ronald David. *El yo dividido*. México: FCE, 1964, pp. 39-76.
- 4.45 López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1987.
- 4.46 Mardones, José María, y Nicolás Ursua. *Filosofía de las ciencias humanas y sociales*. México: Fontamara, 1994.
- 4.47 Menéndez Pidal, José. *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Madrid: Espasa-calpe, (Col. Austral), 1974.
- 4.48 Norman, Dorothy. *The Hero: Myth/ Image/ Symbol/ World*. New York and Cleveland: World Publishing Co., 1969.
- 4.49 Paz, Octavio. *La casa de la presencia, (Obras Completas)*. México: FCE (Vol. 1.), 1991.
- 4.50 \_\_\_\_\_. *El arco y la lira*. México: FCE (3ra. edición), 1972.
- 4.51 Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Puebla: Colofón, 1987.
- 4.52 \_\_\_\_\_. *Edipo a la luz del folklore*. Barcelona: Bruguera, (Libro amigo), 1983.

- 4.53 Raglan, Lord. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. New York: Oxford University Press, 1937.
- 4.54 Ramos, Óscar Gerardo. *Categorías de la epopeya*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1988.
- 4.55 Rank, Otto. *The Myth of Birth of the Hero*. New York: Robert Brunner, 1952.
- 4.56 Reisz, Susana. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.
- 4.57 Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. México: Destino-libro, 1992.
- 4.58 Segovia, Tomás. *Poética y profética*. México: FCE, (2da. Edición), 1989.
- 4.59 Siemens, William Louis. *Mundos que renacen. El héroe en la novela hispanoamericana moderna*. México: FCE, 1997.
- 4.60 Skorupski, John. *Símbolo y teoría*. México: Premià, 1985.
- 4.61 Varios. *La Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.

- 4.62 Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.
- 4.63 Wellek, René y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), (Cuarta edición), 1966.
- 4.64 Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. México: FCE (Breviarios). 1955.