

Diabólica presencia

Álvaro Ruiz Abreu

Lugar de confrontación, donde incide la herida de la historia con la palabra, la ciudad de Becerra dejó de ser la de San Agustín, una utopía realizable, o bien la cuna de la civilización, el anuncio del porvenir como quería el Renacimiento. Becerra quiere escribir el poema de la ciudad, pero la ciudad es materia, sustancia permanente, compuesta por millones de moléculas. Y entre el todo y sus partes no hay unidad sino una forma; él vislumbra en la ciudad que quiere mostrar un aspecto del vacío, un espacio diabólico llegado en *Relación de los hechos*.

Becerra sabe, como Calvino, que el poeta del siglo xx es un filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, “demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad, mientras que lo que muchos consideran la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, piafante y atronadora, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles herrumbrosos”.¹

La ciudad se ha secado y no basta cantar su desdicha. Para el poeta es un semillero de imágenes rotas, dispersas, pero a fin de cuentas útiles a su finalidad. Es la tumba de la civilización occidental, como lo anunció Oswald Spengler, y sin embargo es también una necesidad de la vida moderna.

Becerra escribe con intención de revelarnos la silueta ligera de la ciudad, dejando como telón de fondo la carga que tiene para el que la soporta. Es como Leopardi, que traza imágenes de la felicidad inalcanzable a través de los pájaros, una voz de mujer, la transparencia del aire y sobre estos elementos coloca la luna. Como dice Calvino, “el milagro de Leopardi fue el de quitar al lenguaje su peso hasta que se

¹ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989. p. 24.

asemejara a la luz lunar”. Becerra pone en el lenguaje toda su fuerza, un peso a veces desmedido, para igualarlo no a la luz lunar sino al fuego, como diabólica presencia que devora las ciudades.

En la ciudad real de Becerra el amor es una extensión de esa luz quemante, y a la vez una profanación. Y aquí hay otro término de su poesía: profanar, en el sentido de transgredir la silueta de la historia, es su medio y su fin. Con el lenguaje diverso que usó y la sintaxis quebrada, Becerra intenta transgredir el mundo que le tocó vivir. ¿Utopía? ¿Sueños de un soñador? Con su verso, él quiere traspasar el tiempo de la poesía, que es el tiempo del amor, de la guerra y la muerte. En el *Eclesiastés* leyó que hay tiempo de amar y tiempo de odiar, tiempo de nacer y tiempo de morir, tiempo de recordar y tiempo de olvidar.

Quiere asimismo convertir a la mujer, no la que se desea, sino la que se inventa, en tiempo. Es decir, en la poesía de Becerra la mujer es principalmente objeto no del deseo sino de la imaginación. Becerra la convierte en bruja de los sueños, en amante inalcanzable. Es emblema de la intimidad, no sujeto social. La ciudad es hembra, su signo es el polo opuesto a lo masculino. Becerra construye una ciudad imaginaria a partir del universo erótico.

Este tabasqueño vivió en el Distrito Federal menos de veinte años, y sin embargo estuvo en tránsito hacia otro lugar. Es un espacio que no le pertenece. Se lo han prestado, nada más, y así lo entiende. Ya se ha hablado de la influencia de Efraín Huerta en la poesía de Becerra.² Ambos le cantan a la ciudad. Becerra la descubrió un poco tarde y la convirtió en asombro. Es decir, la ciudad del tabasqueño carece de las penumbras y las luces que le había puesto Efraín Huerta (1914-1980). En su célebre poema “Declaración del odio”, Huerta le hincaba los colmillos de la desesperanza a los tristes burgueses ciudadanos. Ponía en duda el rostro humano de la ciudad impugnando a su diferentes clases sociales. Huerta demolía en sus versos el gran edificio moral, el sueño que fue la Ciudad de México. Las imágenes se detenían en el ciudadano de la calle, en los homosexuales, en los holgazanes. Su poema es un canto contra la arrogancia. Y algo más: un lamento por el escenario que el mismo poeta describía.

² Véase Andrés González Pagés, “José Carlos Becerra, Rey Midas de la poesía”, ponencia presentada en el homenaje a Becerra, el 31 de mayo de 1989, en Villahermosa, Tab. Dice Pagés que al leer *Relación de los hechos*, “habré pensado en Efraín Huerta”.

Becerra, amigo de Efraín Huerta y uno de sus lectores atentos, siguió el título de esa declaración y escribió “Declaración de otoño”, incluido en *Relación de los hechos*, un poema que resume el tormento que produce la urbe en el alma. La ciudad a la que alude Becerra se mete en el corazón y en el pensamiento. Produce no pesadillas, sino escalofríos durante el sueño. Su poema es despiadado. Invoca en sus imágenes no la Ciudad de Dios, sino la profana Ciudad del Diablo. Tal vez esto llevó a González Pagés a decir: “Habré identificado a Becerra, por ello, como a un poeta que prefiere las cosas de los hombres por encima de las de los dioses, por cuanto tiende a la prosificación del verso”.³

Becerra hace de esta lucha mítica (la luz y las tinieblas, Dios y Satanás) una conversación infinita, una disputa sin víctima ni verdugo, sin rendiciones. En esa “Declaración de otoño” no hay un yo poético que nos introduzca en la catástrofe citadina como en el poema de Huerta, sino un personaje que se anuncia constantemente en el verso “He venido”. Es Dios de nuevo en la Tierra, anunciando su llegada a los hombres. Ese verso se repite, y luego viene la relación de la ciudad con los muertos: “Dadme mis huesos y los huesos de mis muertos/ y los pondré a florecer en la noche”.

Ese “personaje” que se anuncia ve rostros perdidos, conoce el “hueso del mundo”, las ventanas encendidas en la noche. Ve el amanecer socavado por el relámpago que saca de sus tumbas a los muertos. La ciudad, entonces, se va poblando de cadáveres, de doncellas muertas. “He venido”, tal vez, a presenciar la hora del desastre en este pellejo sucio que es la ciudad.

El personaje se interna en los laberintos de la ciudad. Ahí está la hoja seca, los muertos como en una danza perpetua. Los vivos son los muertos, y éstos imágenes solamente. Las prostitutas se encuentran “embalsamadas dentro de su sonrisa”. Las leyendas se juntan en estas paredes tristes. Dice Becerra: “Conozco esta ciudad, estos orines de perra, esta piel acechante de gato”. Y también las calles que lo asedian. Ve las atrocidades clandestinas que la ciudad promueve: el miedo, la duda, el terror. La luz que se disuelve en la mirada. Como Huerta, Becerra sólo contempla ruinas a su alrededor. Como Cavafis, descubre en la ciudad a una vieja hechicera que roba el alma de los hombres, les arrebató su vocación adolescente.

³ *Ibid.*, p. 2.

Becerra construye un universo en descomposición. En la ciudad todos los seres vivos van hacia su caída. No hay compasión alguna para la ciudad, que no es un espacio sino un símbolo: sepulcro, infierno, noche infinita, sombra que revela sombras. El lugar de la muerte. Hay que ver en la ciudad el símbolo de la negación de la vida. Es ese infierno vacío al que se refería Lezama Lima, cuando le preguntaron si creía en él:

—De acuerdo, de acuerdo. Hay infierno. Pero he aquí lo que sucede: ¡está deshabitado! No hay nadie en el infierno y quizá nunca ha habido nadie. Además, tal vez sería bueno recordar la visión memorable de una Santa en la que se reveló que había infierno, pero que estaba vacío.⁴

La ciudad que intenta conquistar Becerra no es ese infierno vacío sino un infierno repleto. ¿Lleno de qué? De olvido, de sombras. La cultura se encuentra ahí, también el arte y la poesía. Su viaje de las tierras bajas del sureste al Valle de México tuvo una finalidad precisa: decir su verdad. Vino, pues, a expresar lo inexpresable sobre este valle convertido en escaparate del mundo y en la puerta de entrada del purgatorio. Lo moderno encuentra su opuesto en lo antiguo; la palabra del poeta es distinta a la de la Biblia. Modernidad y purgatorio. El poeta deja al descubierto su misión, la que al menos pretende cumplir: mirando por la ciudad; sólo así podrá conocerse. Intenta señalar con sus versos el doble rostro de la ciudad. Es una realidad monstruosa y una imagen delicada. El poeta quiere hacer luz sobre el mundo informe. En el comienzo fueron las tinieblas. La ciudad construida por los versos de Becerra es bíblica, nacida de la confrontación de lo informe con la luz y la forma. Y ahí se encuentra la voz del poeta para hacer la luz y producir las formas. Dice Becerra que ha visto la ciudad, una agonía en todos sus órdenes. Un infierno sin luz:

He visto abandonados a su luz, llagados en su luz,
He visto en las cocinas el hollín de las lágrimas,
La grasa quemada de un cielo prohibido,
He visto las madrigueras donde la luna se limpia la sangre
Como un amor proscrito.

⁴ David Huerta, *Muerte de Narciso*, *Op. Cit.*, p. 9.

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

Pero no es su *voz* la que habla en “Declaración de otoño”, sino la del Enviado, Cristo que pasa por la tierra como en el *Gran Inquisidor*. Ciudad de ayer y de hoy, en la que inciden lo sagrado y lo profano, la modernidad y el atraso. Esto lo ha visto Octavio Paz con lucidez:

La realidad exterior o interior de Becerra, a un tiempo el escenario y la materia de sus actos y de sus sueños, era la ciudad. La real y la imaginada, confluencia de épocas y lugar de aparición de lo inesperado. La ciudad, teatro de todas las mitologías. México City, la Gran Tenochtitlán, en cuyas avenidas se cruzan los espectros de Moctezuma (manto de plumas ajadas) y Juárez (chaqué apolillado) con las imágenes radiantes —puro *nylon*— de Batman, Mandrake y Narda.⁵

La ciudad que vino a conquistar López Velarde para así darse un baño cosmopolita también tuvo un significado similar en Becerra. Pero el jerezano busca en los misterios urbanos asimilar su desarraigo, “entregarse a la memoria y los sitios que la propician”.⁶ Becerra no busca misterio alguno, sino las ofertas culturales de la metrópoli. Comparte con López Velarde el asombro ante el espectáculo nocturno, el estilo de una bohemia incipiente. Aquél no sólo viene a rescatar su “paraíso perdido” provinciano, sino a confirmar que sus motivos literarios tienen alma:

El campo, las montañas, los cementerios, el cielo, los atributos de la mujer lejana, el reloj aldeano, el otoño, el peso de la vuelta al terruño, las virtudes de la vida claustral y el secreto.⁷

Lector asiduo de la poesía de López Velarde, Becerra encontró también en su biografía un arma no tanto para defenderse de la ciudad, como para imitarla y luego rebasarla. A ambos la ciudad los recibió y los contagió de su encantos y su tragedia. Los llamó y acudieron solícitos

⁵ O. Paz, “Prólogo” a *El otoño recorre las islas*, *Op. cit.* p. 16.

⁶ Sergio González Rodríguez, “Ramón López Velarde y la ciudad de México”, en *Biblioteca de México*, Núm. 14, marzo-abril, 1993, p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

a la seducción de esta gran cortesana. Necesitaban los servicios de la ciudad, sus afeites y su locura. Para la generación de Becerra se trata más que de un motivo simplemente explotable, de una veta literaria, un embrujo.

Jaime Labastida publicó en 1965 el poema *Ciudad bajo la lluvia*, donde la ciudad es “exilio de cemento”, caracterizada por el humo de las azoteas. Es asimismo la evocación del pasado colonial. Llueve sobre la Ciudad de México, ceniza, premonición de la muerte. El poema de Labastida se hace suave por sus endecasílabos que dan unidad a la estructura del metro extenso que usa. El poeta opta por un pedazo de casa, un cuarto donde el aislamiento fabrica un “pedazo de historia”. Para Labastida la ciudad no tiene el carácter bíblico que hemos visto en los versos de Becerra. Es un sitio terrible en el que anida el odio, el miedo, el vacío. “Su rostro es una bronca blasfemia” y la tierra es sólo mugre.

Becerra construyó su propia ciudad poética. En otro poema, “Épica”, vuelve al mismo asunto. Pero ya no es alguien que viene a la ciudad y al mundo a decir su verdad o su mentira, como en “Declaración de otoño”. Ahora el poeta habla del dolor que le produce la ciudad, del progreso que se le viene encima con su pestilencia. Le duelen sus semejantes. El tono bíblico no desaparece del todo, pero no es tan acentuado como en “Declaración de otoño”. Becerra se vuelve sobre sí mismo y el polvo con que está hecha la ciudad. Hay vendas, olor a pirámides y también la nostalgia que invade al poeta. El crepúsculo lo remite a otros lugares, tiempos ya sepultados. Ha visto la construcción de las avenidas, de los hospitales, de los templos. El poema hace justicia a su título, “Épica”. De esa mirada no ha brotado sino indiferencia, rencor. Vio a los enfermos, morir a los “antiguos guerreros”. La ciudad, como una novia de blanco, le duele. Se siente asediado por los amos del futuro, los grandes constructores de las nuevas ciudades. “Los sacerdotes de las nuevas costumbres, los muertos del futuro.” Esta ciudad es una inmensa resurrección de los muertos. El poeta ve a Lázaro en el tranvía y en el restaurante, en el ataúd y en el puente. Establece comunicación con los muertos.

En fin, “Épica” es otro de los poemas perfectos de Becerra, en el que la armonía se impone por la fuerza de sus versículos. Es un canto melódico a la ciudad que toma diversas formas; a veces es hembra hambrienta, a veces, animal. O bien una herida en la noche infinita.

Me duele la pulcritud inútil, la voluntad académica,
La cortesía de los ciegos,
La caricia torva como una virgen insatisfecha.

Comienza con una afirmación rotunda, “Me duele esta ciudad”, y va describiendo las causas de ese dolor hasta colocarlo en los sepultureros de Lázaro, en la vanidad, en el tiempo detenido. Y cierra el poema, no con la misma queja, sino con el paisaje que se vuelve carne. “Sí, me duele este atardecer, esta boca de sol y de verano.” Es la ciudad corrompida, tristemente exprimida que José Emilio Pacheco ha poetizado desde *El reposo del fuego*, en la que cabe el horror, el milagro de la vida, la devastación y el aniquilamiento. También a Pacheco le duele esta ciudad que compartió con Becerra.

Junto al poema anterior se encuentra “El fugitivo”, otro paso más en su visión cosmopolita del mundo en descenso, otro gran estallido lírico. El poema extenso adquiere una extraña dimensión temática, rítmica e imaginativa. Estamos frente a un poeta de mirada profunda, abarcadora. “El fugitivo” es un poema que coloca como protagonista a la ausencia, el exilio voluntario. Y de ahí pasa Becerra a deslindar la lucha que libra el hombre en la tierra; poema de la ciudad en fuga, que se explica por su historia: la de la huida sobre las ruinas del tiempo. Ya no fluyen las horas, se ha paralizado el reloj de la historia. Entonces el poeta va hasta las entrañas del hombre y encuentra en su naturaleza el deseo de la ruptura, el viaje sin retorno. El ser humano es nómada. Huye del *otro* y de sí mismo, de la noche y de la luz. El fugitivo es el hombre sin máscara, que se desnuda de y frente a la sociedad. Nada lo cubre sino su propio ser, el que también se esfuma y no deja sino restos de su falsedad:

Los que me aplauden mienten, los que me niegan mienten;
Soy el falso profeta que nadie esperaba,
Soy mi hermoso recuerdo, soy mi falso recuerdo, soy el tigre de la oveja
Y la oveja del tigre en un antro de espejos.

Por los rincones de su propia alma, va huyendo el fugitivo. Va, como un profeta desarmado, sin interlocutor y sin aplausos. Rechaza lo que no es verdadero, porque él mismo se declara en estado de impureza. En esta situación el hombre es impuro no porque su naturaleza así lo quiera. Es la historia la que contamina su alma. El poema sigue su

narración, en la que el fugitivo huye de todo. Sabe, además, que es sólo una forma de su viaje interminable.

Los intentos por desacralizar la ciudad que hemos visto en los poemas anteriores, Becerra los resume de alguna manera en “El hombre de las máscara de hierro”. La ciudad, el hierro de las rejas (*la cárcel*), la celda, las ratas, los piojos, son elementos que usa el poeta para construir la gran catedral en la que va a cantarle a la ciudad su torpeza. Para Becerra, la ciudad primero es un motivo literario; luego, es un espacio donde se desliza el lenguaje, es decir, este la hace posible. Es lugar sagrado donde no se cumple cosmogonía alguna sino la destrucción del hombre. La ciudad es el centro de la diferencia humana, como predijo Vico. No es decadencia que marca a la civilización del siglo xx, según Spengler. Es historia que puede estar en la celda íntima que cada ser humano lleva dentro. El hombre moderno está atado al hierro. Y Becerra impugna con frecuencia a este engendro de la modernidad. Sólo la palabra puede romper esa uniformidad. El poeta se pone una máscara y se transforma. El lenguaje lo esclaviza y al mismo tiempo lo libera de las cadenas de hierro. Seguido por la imagen de la prisión, el poeta va “andando, andando, andando,/ por la revelación de mi celda”. Ha deseado tanto a la ciudad que termina por inventarla. Entonces ha debido huir de ella. Es la ciudad, encarnación del deseo, del amor, del odio y de la venganza, la que lo martiriza. Se le escapa de las manos, se vuelve una quimera. Sin embargo la ciudad está presente. Sigue al poeta a todas partes, con su silueta de hierro. El hombre que la habita es un Prometeo, sujeto no a las deidades, sino al cemento y al hierro.

De todos los poemas sobre la ciudad que escribió la generación de José Carlos Becerra, ninguno llega a esta terrible imagen:

Apaciguado en mi celda, despiojando mi alma, hablándole con voz dulce
como a

[un animal asustado,

Hablo y hablo de todo esto sin parar,
Hasta que siento la boca seca mientras mi lengua me empieza a crecer
(...)

Es la ciudad que entra por los poros del cuerpo y se vuelve celda, el purgatorio de la era moderna. La lleva el hombre, por tanto, pegada a la piel, a sus cuatro costados, como su propia cárcel. “Sitiado en su

epidermis”, que diría Gorostiza, el hombre de la máscara de hierro es el poeta mismo. Y ahora es preciso recordar la estrecha relación que existe entre Gorostiza y Becerra. Andrés González Pages la vio “en la adjetivación violenta de algunos de los pocos versos medidos que pueden encontrarse en *Relación de los hechos*”.⁸

En la ciudad, Becerra tuvo la revelación de la poesía como ensoñación, imagen inacabada del mundo y de los hombres, pero también la disfrutó intensamente. Nada tan placentero para él como ser ciudadano y dedicarse a ver el cine. El cine es una industria que crece y se alimenta de las ciudades, en las que seguramente Becerra aprendió a apreciar de manera intensa el mundo de las películas. Primero de niño, en Villahermosa, se inicia en él la afición y después en México se vuelve un cinéfilo de tiempo completo, vicio que se convirtió en verdadera vocación. Siempre en contacto con gente del cine, críticos y directores, Becerra tuvo una verdadera cultura cinematográfica que en su poesía aparece como una larga secuencia, de manera diversa. Cada poema no ofrece una escena, sino varias que no tienen cronología, ni un mismo tema. Es como el cine de Bergman, en el que el tiempo de la narración se rompe para dar paso a la conducta del personaje. No se podía ser cosmopolita en los años sesenta sin meterse hasta el fondo en el mundo del cine, que fue experimento, moda, expresión cultural.⁹

Cada poema suyo, decía, está hecho de tomas en las que cuenta más la psicología, fragmentada —y con regresos al pasado, al presente o al futuro del personaje— que su anécdota. Becerra escribió poemas pensando en las imágenes de la pantalla. El cine le provoca estragos, durante un tiempo no hace sino ver películas en grandes cantidades y desea ser director cinematográfico; luego, piensa adaptar a la pantalla la plasticidad de la imagen del poema. Algunos poemas no sola-

⁸ Pages ve enormes “deudas estilísticas” de Becerra para con el autor de *Muerte sin fin*. Y dice que ambos poetas hicieron lo que el Rey Midas, convertir en oro lo que no lo era.

⁹ Su amigo y paisano, el químico Armando Pérez, dice que cuando estudiaban la secundaria en Villahermosa, cada noche se metía al cine Principal, que no era el único de la ciudad, pero sí el que estaba a media cuadra de la casa de Becerra. Años más tarde, en 1962, Becerra le propuso crear un cineclub, que sería el primero en la capital tabasqueña. “Carlos enviaba la película de México por avión, yo la recibía y la llevaba al cine. Estrenamos *Viridiana*; fue un éxito pasajero, pues pronto fue imposible sostener el cineclub.”

mente tienen título de película sino que parecen inclusive un guión cinematográfico. Becerra los escribió pensando tal vez en las imágenes que producirían visualmente.

Casi todo lo que hacía Becerra era un ensayo en serio de lo que él no era. Como sabía que su destino era la poesía, entonces jugaba a menudo con la idea de ser director de cine, apoyado en lecturas copiosas y variadas. Fue un lector asiduo de Neruda, del que leyó, aparte de *Residencia en la tierra*, un libro casi olvidado: *Todo el amor*, en el que encontró el poema, casi una canción, “Oda a un cine de pueblo”. Se trata de una evocación del cine como productor de sueños. Los niños, los adolescentes, los enamorados, van al cine no a escuchar a los vaqueros disparar, ni tampoco a afligirse por la mujer cautiva. Su relación con la pantalla es íntima. Las imágenes que se proyectan son parte de la vida de los que están viéndolas. Las ven y las viven. La catarsis es involuntaria aunque tenaz. Pero Neruda solía ideologizar algunas de sus imágenes poéticas. Así lo hace al final de su “Oda a un cine de pueblo”: “Muchos/ de los muchachos/ del pueblo/ se han dormido,/ fatigados del día en la farmacia,/ cansados de fregar en las cocinas”. Con todo, esta canción se extiende por la vida cotidiana de los espectadores y cruza sus ilusiones y sus desvelos como el rayo en la montaña. Becerra aprendió muchas cosas de Neruda. Por ejemplo, el afán por construir la gran poesía amorosa, revolucionaria, de Hispanoamérica. Pero no le tomó, en cambio, nada de la forma practicada por el poeta de Isla Negra. En esto, una vez más, radica la originalidad de José Carlos Becerra. Acumula lecturas, no rechaza las influencias, pero a la hora de enfrentarse a la hoja en blanco, borra todo. Se queda con la forma suya, nada más.

Quería ser Humphrey Bogart, su ídolo en la pantalla y en la vida donjuanesca. “Cuando lo conocí en 1967 ya tenía una gabardina inglesa. Se la ponía y te hablaba como Bogart en Casablanca. Era de morirse de risa verlo y comprobar que no era broma —aunque él hacía creer que sólo jugaba—, sino una imitación formal del actor de *El tesoro de la Sierra Madre*”.

En 1969, al contestar a la pregunta “¿El encuentro con el cine es definitivo en tu obra?”, contestó:

Naturalmente, eso que te dije es nada más para hablar de los escritores, ya que muchas veces he aprendido a describir algo, gracias a la enseñanza que me ha proporcionado un cineasta; quiero decir que el cine (las imágenes cinematográficas) me ha dado muchas veces un estilo literario.¹⁰

Becerra siguió en esta idea a su amigo Lezama Lima, que solía hacer de la poesía un inmenso set cinematográfico. Las imágenes de Lezama van formando –y deformando– cuadros, escenas, secuencias. Parecido a Becerra, Lezama quiere, ante todo, propiciar un juego con las palabras, de las que se sirve para restaurar el paisaje a veces festivo, a veces sombrío de su país. Cuba es para él un gran escenario carnavalesco en el que se invierten los hombres y las mujeres. El carnaval es permanente. Pasa de la sátira a la tragedia, de la risa al drama, con versos que intentan esconder su verdadero significado. Cubrir la realidad con un lenguaje doble es su gran encanto. Lezama fue creando este contrapunto, realidad-símbolo, como un referente del vacío.

Lezama y Becerra hicieron del *vacío* su gran *leitmotiv*. Pero el autor de *Paradiso* lo vistió con dos categorías que ha analizado con perfección indudable Cintio Vitier: el bien y la ausencia. “El bien, no la “idea del bien”, eterno torcedor de la ética, sabemos exactamente qué es, o más bien, *dónde está*, cuándo aparece, cuándo se manifiesta como acto o persona; inseparable de su ser es su aparecer y actuar.” ¿Y la ausencia?, pregunta Vitier, y responde: “La ausencia es lo irreal, lo infernal, el Hades griego y el aquelarre del sabbat (véase *Mañana sábado*, escrito al margen de *La bruja*, de Michelet), la ausencia misma del bien, la siniestra visita que no llega. [...] Entre ambos polos, como una escalera que va del abismo a la luz de los cuerpos gloriosos, *la imaginación*, la diosa que en forma de hormiga desciende señorialmente la escalera [...]”.¹¹

El sentido festivo de la poesía lezamiana es evidente. En *Atraviesan la noche*, la ciudad se llena de músicos, cómicos grotescos, galanes, en mitad de los gritos y las campanillas. Las mejillas se han coloreado. El

¹⁰ “Conversaciones. Con Luis Terán”, *El otoño recorre las islas*, *Op. Cit.*, pp. 291-292.

¹¹ Cintio Vitier, “Nueva lectura de Lezama”, en *Fragmentos a su imán*, Ed. Lumen, Barcelona, 1978, p. 30.

vozarrón cubre la medianoche. La fiesta es festejo y también derroche de imaginación. La lujuria forma parte de la risa y la diversión. Vitier precisa:

La risa está unida a la sabiduría en los pueblos primitivos, a los que, desde luego y por suerte, todos pertenecemos por el ancestro. Pero el exceso de esta risa, rompiendo en carcajada, está más cerca, por una parte, de aquellas fuentes que Lezama vio en Jamaica y que según nos dijo le parecieron las carcajadas de la naturaleza, y por otra, la de ironía trágica que es propia del mundo de la máscara que es, necesariamente, el mundo de la metáfora.¹²

Algo similar hace Becerra en “Ragtime”, el poema que cierra *Relación de los hechos*, donde la ciudad se llena de ruido en la noche: las sombras de los vivos deambulan en busca de su sepulcro. “La noche va arrojando sus coronas al mar,/ y la ciudad, apoyada en sus muros, asentada en el polvo,/ le dictará al escriba, y el traspíe de un borracho en una calle silenciosa y oscura/ partirá en dos su frase.” Y ahora hay que escuchar los ruidos ciudadanos, el paso de las ratas, el último tranvía que parece un ataúd, el verso que divide la memoria, el ritmo del poema que fragmenta al hombre. “Ragtime” es un poema que alude al sueño monstruoso de la razón que no produce sino muertos. Y está dedicado al amigo entrañable de Becerra, Héctor Raúl Valero, que murió en 1967. Una noche, al salir del cine en el Paseo de la Reforma, Becerra supo por un amigo que Valero se había suicidado horas antes. El poeta no dijo nada. Se fue a su cuarto y se encerró tres días, sufriendo en silencio, hacia adentro, vomitando palabras, poemas, hasta sangrar. Con Valero perdía a un amigo querido, con el que había compartido lecturas, noches, experiencias políticas y vitales.

En ese poema aparece de nuevo la ciudad a la que vino Becerra a celebrar su matrimonio con las palabras y también como exiliado. Visitar la ciudad de Becerra es visitar también la de Pacheco, cuyo signo es la violencia. La vemos en *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. De Heathrow Airport a Vietnam, de Roma y su imperio desastrado a la

¹² *Ibid.*, pp. 29.30.

Gran Tenochtitlan, escuchamos el mismo deterioro. La historia habla la misma lengua. Pacheco creció bajo el asedio de la Guerra Fría y la expansión de los Estados Unidos en el Tercer Mundo. Vio por tanto la devastación de la ciudad primitiva, la muerte de la ciudad real y la aparición de las ciudades satélites. Su poesía es perfecta en la descripción de lo moderno que incrementa y ejecuta la violencia, como en su poema “Un defensor de la prosperidad”, en que un joven

Dejó la moto, la chamarra de cuero, la navaja.

Quiso apagar incendios y muere en la selva “confiado en el vigor que da el Corn Flakes”. La ironía se vuelve tragedia. La ciudad de Pacheco ha perdido su luz primera, en ella el amor es nada, la solidaridad humana no existe, en cambio se levanta el odio, el miedo. Parte del mundo moderno, la ciudad no ha reunido a hombres y mujeres en libertad sino en competencia. Seres de la indiferencia se reconocen en el consumo. Más que almas libres, esclavos del progreso; en vez de hombres, cosas.

Este deterioro lo vio también Becerra. Y lo hizo poesía. Es el gran canto inarmónico que le ha levantado a los muros de la ciudad dispersa, hecha drama de la locura. Pero esta relación entre espacio urbano y demencia, esbozado en *Relación de los hechos*, lo desarrolló Becerra de manera amplia en sus libros *La Venta* y de manera fragmentaria en *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*.