

José Carlos Becerra: Entre dos vertientes de la poesía mexicana

GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

RESUMEN. A partir de la teoría de las generaciones y la aplicación de la intertextualidad, el autor distingue y matiza los rasgos poéticos que José Carlos Becerra comparte con la poesía del medio siglo mexicano y con la que se forjó en los sesenta. Asimismo, se anota la presencia de Becerra entre los poetas de la siguiente década.

A Federico Patán

I
José Carlos Becerra nació en Villahermosa, Tabasco, el 21 de mayo de 1936. De acuerdo con la aritmética generacional de Enrique Krauze en "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", Becerra pertenecería a la generación del 68. Sin embargo, algunas actitudes políticas del poeta tabasqueño muerto en 1970, así como la lectura de un poema de la prehistoria de *El otoño recorre las islas* y la confrontación de esta obra con la de algunos de sus contemporáneos, permiten reconocer rasgos generacionales y poéticos de Becerra que abrevan en las aguas reposadas de la poesía del medio siglo y en las corrientes turbulentas de la contracultura y la antipoesía desbordadas alrededor de 1968.

En el artículo citado, Krauze se propone "personalizar a la cultura" mexicana del siglo xx por medio del bosquejo de "cuatro tipos ideales" en cuyo perfil se reconozca a los intelectuales mexicanos; si bien la búsqueda del "perfecto 1915" o del "1968

esencial” resulta infructuosa, pues “las generaciones no son rígidamente homogéneas y vistas en el interior pueden estar constituidas por promociones (oleadas) o constelaciones centrífugas” (29-30). Con escepticismo, Krauze utiliza la teoría formulada por Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*; asimismo, suscribe las ideas de Octavio Paz (“lo que distingue a una generación de otra no son tanto las ideas como la sensibilidad, las actitudes, los gustos y las antipatías, en una palabra: *el temple*”: (28), y sigue el deslinde generacional de Wigberto Jiménez Moreno, a quien se debe la propuesta de las cuatro estaciones de la cultura mexicana. De acuerdo con este hallazgo, los intelectuales adánicos de nuestro siglo nacieron entre 1891 y 1905, y fueron bautizados por Manuel Gómez Morín como generación de 1915. El temple de los nacidos entre 1906 y 1920 se forjó en el movimiento vasconcelista y la lucha por la autonomía universitaria. La siguiente ronda comprende a los nacidos desde 1921 hasta 1935. Se le conoce como generación de medio siglo debido al nombre de una revista editada por una de sus promociones. Cierra el ciclo la generación de 1968. Son los nacidos entre 1936 y 1950. Una pacífica familia cultural —concluye Krauze—: padres fundadores e inquisitivos; hijos revolucionarios institucionales: nietos críticos y cosmopolitas; bisnietos iconoclastas (28).

Retomando la propuesta de Krauze de “no hacer fetiches con los números” (28), Eduardo Lizalde (1929), Gerardo Deniz (1934) y Gabriel Zaid (1934) representan —con Francisco Cervantes (1938), José Emilio Pacheco (1939) y Becerra— la primera oleada de la generación del 68.¹ En ellos, el deseo de trascender los valores poéticos absolutos del medio siglo (la

¹ Al ubicar generacionalmente a los poetas del 68, se aprecia cierta confusión derivada de la presencia frontal de la segunda promoción: Raúl Garduño (1942), Elva Macías (1944), Alejandro Aura (1944) y Elsa Cross (1946), entre tantos poetas y narradores que iniciaron su formación al término de los sesenta, y a quienes también se les conoce (o se han autodesignado) como generación del 68. Con ellos convive Becerra en el taller de la revista *Mester* y publica, en compañía de Garduño, Ayala y Aura, *Poesía joven de México* en 1967.

soledad, la muerte, la tristeza) va apareciendo desde sus primeros libros. Si esta tendencia se advierte con claridad en la culminación poeticista de Lizalde, *Cada cosa es Babel* (1966), a partir del año siguiente resulta inocultable. Fue José Carlos Becerra quien confirmó el parteaguas con *Relación de los hechos* (1967). Lo siguieron Zaid (*Campo nudista*) y Pacheco (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*) en 1969; Lizalde (*El tigre en la casa*) y Denis (*Adrede*) en 1970. Estos libros contienen el germen de las actitudes vitales y poéticas que habrán de radicalizar, en los setenta, los poetas de la tercera y última promoción: Orlando Guillén (1945), Jaime Reyes (1947), Ricardo Yáñez (1948), David Huerta (1949) y Ricardo Castillo (1954), entre los más "típicos" del 68. Me refiero a la transferencia generacional del escepticismo, la visión desencantada de la sociedad de los sesenta, la sensibilidad cáustica y el rechazo a las rutinas poéticas del medio siglo, tradición cuestionada también desde un frente poético menos sólido por los integrantes de La Espiga Amotinada: Juan Bañuelos, Jaime Augusto Shelley, Jaime Labastida y Eraclio Zepeda.²

Más allá del "temple destructivo" con el que se insertaron en la cultura mexicana gran parte de los poetas del 68, intento analizar un rasgo escritural dominante en las tres promociones de la generación: la intertextualidad. No rechazo la pertinencia de aquella herramienta generacionalista, pero tampoco pretendo imponerla con rigidez sociológica a una de las vertientes más complejas de la poesía mexicana. En contra de esta apuesta, se puede argumentar que la literatura posee una naturaleza intrínsecamente intertextual (o interdiscursiva como se ha discutido de Bajtín en adelante);³ sin embargo, en los primeros

² Entre otros aspectos de "La tradición radical de la poesía mexicana" que estalla en los setenta, Escalante documenta el magisterio de Bañuelos entre los poetas típicos del 68 (1985).

³ Sigo la orientación comparatista de Claudio Guillén: "El intertexto es la utilización por un poeta de un recurso previamente empleado que ha pasado a formar parte del repertorio de medios puestos a la disposición del escritor moderno (321)".

poetas del 68 la voluntad de hacer poesía a partir de referentes literarios y culturales se encuentra en la base de una poética que nombra la “realidad” con distintas voces. En Zaid y Lizalde, Elsa Cross y Francisco Hernández —por citar emblemáticamente a las dos primeras promociones—,⁴ la escritura productiva del texto salta a la vista en epígrafes, parodias, homenajes y referencias implícitas o explícitas al género. Todo lo que Hernández llama “Rasgos comunes” al agrupar sus poemas deliberadamente intertextuales en un capítulo de su *Antología personal*. De ella es el ejemplo:

K

Bajo el dintel, con su cara de santo
 endemoniado, Franz Kafka me dice:
 —Abra la ventana, para que a placer entren
 la escarcha, el orto y la ventisca.
 Coloca su extraño sombrero y el total
 de sus prendas en un diván surgido de la nada.
 Inicia rítmicos movimientos gimnásticos
 y desde su reserva me saludan los carteros de Praga,
 besos de Felice como verdugones y un paisaje
 con tren más niños ciegos.
 A los pocos minutos reina la fatiga.
 Se lava con premura, toma su ropa y huye
 hacia los enigmas del cautiverio (41).

Tal vez quien ha empleado con mayor constancia y conciencia el intertexto es Pacheco.⁵ Por ello se pregunta: “¿Es posible escribir un texto que no suponga otro texto previo, conocido o desconocido por el autor?” (52). Esto y más sitúa la preeminencia de la intertextualidad entre los poetas iniciales del 68:

⁴ Con respecto a los autores de la última promoción, habría que matizar su trabajo intertextual con las palabras de Vicente Quirarte: “esta generación sabe ‘esconder’ su cultura y no hacerla aflorar en el poema como *Cultura*” (8). Si bien Orlando Guillén ha escrito varios textos que versan lo contrario: “Me moriré en París con agua, cerdos!” (97).

⁵ Lilvia Soto ha estudiado de manera notable las modalidades de la intertextualidad en Pacheco (1988).

la justificación generacional de Francisco Cervantes tiene sentido por la metamorfosis de su "delirio lusitano", para decirlo con la frase hallazgosa de Álvaro Mutis (Cervantes 119).

En Becerra, la intertextualidad es múltiple. Si insiste en reescribir poemas como "El ahogado" adquiere modalidades reflejas, o abiertamente interdiscursivas: "Encuentro con Broncino", "El halcón maltés", "Casablanca" y "Batman". La despersonalización del hablante lírico y el distanciamiento irónico y antipatético no son ajenos al intertexto. Tampoco hay que ignorar la desacralización acelerada del poema ni el prosaísmo de los últimos libros de *El otoño...* En síntesis: un acercamiento (¿un adelanto?) a la ironía de los poemínimos de Efraín Huerta y un distanciamiento evidente con la poesía de los primeros modelos de Becerra: Claudel, Saint-John Perse, Neruda, Paz, Pellicer y Rosario Castellanos:

[el ingenioso hidalgo]

cabecea la batalla como un ángel borracho,
 como un ángel que le ha servido a Dios de Lazarillo
 para que Él camine
 sin tropezar con sus Poderes (230)⁶

II

Cuando se insiste en identificar a los poetas que mejor expresan las consecuencias culturales del 68, se ubica a Becerra entre Paz (*Ladera este*, 1969), Pacheco (*No me preguntes cómo pasa el tiempo*, 1969), Huerta (*Poesía 1935-1968*), Lizalde (*El tigre en la casa*, 1970) y Zaid (*Cuestionario*, 1976). Sin embargo, no se piensa demasiado en los poemas que el tabasqueño escribía por entonces —los que más tarde integrarían su obra póstuma— sino en *Relación de los hechos*. Al respecto, Evodio Escalante cuestionó los libros de los autores antes citados que

⁶ Con excepción de "Vamos a hacer azúcar con vidrios", todas las citas de Becerra corresponden a la segunda edición de su obra poética (1981).

poco o nada tienen que ver con la represión del movimiento estudiantil (1985). Zaid, Pacheco y Becerra son los poetas emblemáticos para Escalante. El primero, por “dos breves poemas que son como latigazos en el rostro de la vergüenza nacional”: “Lectura de Shakespeare” y “No hay que perder la paz” (22); Pacheco y Becerra, porque en los libros mencionados Escalante encuentra “una atmósfera que coincide, y que hasta se adelanta un poco, al tono de los tiempos. Una angustia, una ansiedad de vivir se expresan en versos sombríos y admonitorios” (22). Las propias palabras de Becerra demuestran que, en las dos primeras secciones de *Relación de los hechos*, el poeta logra con exceso otros propósitos:

mis poemas tratan de fijar (relatándolas) el relampagueo de esas *apariciones* o *revelaciones* de una mujer [...] A la caza de esas imágenes, el poeta se lanza desesperadamente para volver a vivirlas, pero fatalmente fracasa, porque esos instantes al ser atrapados por la red de cazar mariposas (que en el poeta se llama imaginación), al debatirse esos hechos que fueron reales en la imaginación del poeta, se convierten en palabras, en monedas de cambio. Han adquirido, pues, otra realidad (287).

Tal vez el desencuentro entre las palabras anteriores del poeta y algunos de sus críticos, se deba al énfasis en el análisis sociológico de *El otoño...* Tratando de eludir esa inercia, sumaré los comentarios previos sobre la intertextualidad a las consideraciones siguientes sobre los libros de Becerra posteriores a 1967. De paso, anoto su presencia en la poesía de los setenta.

Hasta donde es posible clasificar, con relativa exactitud, ciertas manifestaciones literarias politizadas como narrativa o poesía del 68, la obra de Becerra sólo aportaría —ahora sí, desde la perspectiva de Escalante— las dos últimas secciones de *Relación de los hechos* y “El espejo de piedra”, uno de los primeros poemas que respondieron a la matanza del 2 de octubre. En apariencia, no da para más la poesía de Becerra. Sin embargo, ¿de qué manera se explican el escepticismo, los golpeos irónicos y la visión desencantada de los tres últimos libros de *El otoño...* sino es a partir del cuestionamiento al sistema

político y su modelo “estabilizador” iniciado desde fines de los cincuenta? La transferencia de esta actitud primigenia de la generación a la poesía de los setenta explica el endurecimiento del temple destructivo en Castillo, Guillén, Huerta, Reyes y Yáñez. ¿Qué distancia existe entre la sensibilidad cáustica de los “típicos” y la del último Becerra? Mídase en la contundencia de las imágenes de Guillén y en su radicalidad léxica:

Hacer arder la noche en esta esquina
con la mano de Dios que se abotona
el guante del muñón que se encabrona (138)

O en el fraseo versicular de *Cuaderno de noviembre*, deudor, con mucho, de *Relación de los hechos* y *La Venta*:

Nadie busca lo que de sí se extingue; nadie abarca sus
[paredes humanas,
el enamoramiento de sus costumbres áridas; y nadie,
[finalmente, imagina siquiera
que lo que hemos perdido es una oscura, terrible y
[sanguinaria fertilidad del mundo (Huerta 53)

Y en la violencia verbal de Jaime Reyes:

Lo saben. Saben que nada podrán hacer y por eso nada les
[importa
Porque han descendido hasta el fondo de sí mismos y han
[encontrado infiernos,
desolación, bruscas risotadas de los que orgullosos se
[aman sobre la ciudad,
no se esfuerzan, conocen que todo es inútil y que nada
[los salvará (35-36)

Si bien es cierto que la poesía posterior a 1968 parece sostenerse demasiado en la cristalización de la sensibilidad cáustica de los sesenta, desde *Relación de los hechos* hasta *Versión* de Huerta, el verdadero logro de los poetas de la primera y última promoción fue apropiarse de un lenguaje que, sin lirismos impostados, expresa su posición frente a la historia. Algo de ello

intuía Becerra antes de dar a conocer su poesía al inicio de los sesenta. Así lo recuerda José Emilio Pacheco:

Cuando a los 24 ó 25 ya éramos
o sólidos fracasos o promesas dudosas
apareció Becerra con esa voz
inconfundible de los grandes poetas; (1980 51)

Lo anterior nos lleva a pensar por qué Becerra tardó tanto en publicar sus primeros poemas,⁷ o si la reserva con que lo hizo no fue parte de una estrategia para alcanzar a la poesía de su tiempo. Lo que en efecto sucedió en 1967 con *Relación de los hechos*. Este enmascaramiento generacional y poético, deliberado por parte de Becerra, refuerza la idea de que “Los muelles” (poemas escritos entre 1961 y 1967) y *Oscura palabra* (1964), poseen varios vínculos con la poesía de medio siglo.

Antes de comentar los poemas con los que se dio a conocer Becerra, conviene detenerse en dos asuntos, sólo en apariencia al margen de su ubicación generacional. “Conocí a José Carlos Becerra en una situación que nada tenía de literaria —declaró Gerardo de la Torre en 1970—: militando en el Movimiento América Latina, una organización dedicada a la defensa de la entonces incipiente Revolución Cubana” (89). El correlato poético de esta actitud política de Becerra, emparentada con la generación de medio siglo,⁸ aparece en un poema no recogido en *El otoño...*: “Vamos a hacer azúcar con vidrios”, escrito como respuesta a la represión del movimiento ferrocarrilero de 1959:

Vamos a llorar hasta que el lirio
reconozca el error de su blancura [...]

⁷ De acuerdo con el “examen” de la obra inédita de Becerra, Zaid y Pacheco informan que el poeta tabasqueño guardó tres libros completos: *Poemas* (1956-1964), *Diario de mar* (1958-1961) y *Los días y sus designios* (1959-1960) (Becerra 26-27).

⁸ Afirma Krauze: “Política e intelectualmente la Revolución Cubana fue un acontecimiento decisivo en la historia de esta generación. El nacionalismo cultural se había diluido pero seguía siendo un tema de fondo en la novelística, la historia, las preocupaciones filosóficas e incluso la poesía” (36).

Vamos a romper los vidrios de las ventanas
 como lo hicimos de niños, ¿te acuerdas?"
 (Acosta 1971: 25)

Resulta inocultable la liga de estos versos con el poeticismo,⁹ sobre todo el de Lizalde: "¿Qué hacer contra los amos, que pueden golpear las nubes / hasta verter sobre nosotros, un temporal de excremento / de perfume o confeti?" (98). Tanto la actividad política de Becerra como los dos poemas citados subrayan la incidencia de los movimientos sociales de fines de los cincuenta en los gestos y actitudes poeticistas que alimentaron la ruptura de los sesenta con la poesía de medio siglo.

III
Oscura palabra es un poema extenso en siete partes que equilibran, con acierto notable, el dolor por la muerte de la madre del poeta con los tanteos formales de su poesía inicial. Lo que en "Los muelles" resulta fallido por forzarse el poeta a expresar el clima asfixiante de *Residencia en la tierra*, se logra con eficacia en *Oscura palabra* por el trastocamiento de un orden poético desconocido hasta entonces en la escritura de Becerra. La muerte y la recreación de la ausencia dejan atrás las falsas acometidas de la soledad: "para morir, para suministrarlos / la mano venidera del olvido" (38), los objetos abandonados en la escenografía existencial del alma encuentran una justificación exacta en la descompostura del orden doméstico:

Pero no hay luces para caminar así por la casa,
 pero no hay luces para caminar así por el mundo,
 y yo voy tropezando, abriendo puertas que ni siquiera
 [estaban cerradas;
 y sé que debo seguir, porque los muebles y los cuartos
 y la comida en la cocina y esa música en un radio

⁹ Desde posiciones encontradas, Lizalde (1981) y Escalante (1985) han documentado la historia de la "vanguardia" poeticista de Enrique González Rojo, Marco Antonio Montes de Oca y el propio Lizalde.

[vecino,
 todos se sentirían de pronto descubiertos, y entonces
 ninguno en la casa sabríamos qué hacer (66).

Podrá argumentarse que esta manera de sentir y de hablar no fue fundada plenamente por Becerra sino recibida de la poesía inmediata,¹⁰ pero es innegable la fuerza lírica que el poeta otorga, por primera vez, a su poesía.

Si “Los muelles” representan un aprendizaje y *Oscura palabra* convence por el dominio de los recursos heredados del medio siglo, *Relación de los hechos* enfrenta a Becerra con la ruptura de aquella tradición. Ese libro es el itinerario de una escritura orientada a la creación de un modelo poético personal. Pese a que los mejores resultados de esta época son más palpables en *La Venta*, en su búsqueda Becerra escribió algunos de los mejores poemas de *El otoño...*: “Adiestramiento”, “Apariciones”, “Las reglas del juego”, “Épica”, “El pequeño César”. En éstos —o en los textos menos logrados de *Relación de los hechos*— conviene recordar el empleo dominante de los recursos sintácticos. Valga el ejemplo de una tentativa tan promisoriosa como la última sección, “Ragtime”. En buena medida, su exuberancia gramatical y léxica se debe a la supervivencia de la desarticulación del mundo a la manera de *Residencia en la tierra*:

Pero hay algo sin embargo en el lodo y en la mirada de aquel
 [que tortura su lengua, describiendo la muerte,
 hay algo sin embargo en el lodo y en la palabra de aquel que
 [ha escuchado el portazo del vacío,
 hay algo dulce y obstinado en las oscuras manchas de sal que
 [el amanecer deja en los rostros de los recién llegados
 [a los puertos,
 hay algo en el alcanfor donde la ropa vieja se pudre invisiblemente,
 sin ostentaciones orgánicas, sin combates sangrientos; (133)

¹⁰ Lo más obvio ha sido la vinculación con Jaime Sabines, pero conviene recordar que los primeros anticipos de “Algo sobre la muerte del mayor Sabines” Se publicaron en noviembre de 1965; es decir, cuando Becerra había terminado *Oscura palabra*.

Liberado de esta actitud, Becerra emprende la escritura de *La Venta*, uno de sus mejores libros. Si el poema del mismo nombre aparece desfasado cronológicamente (1964-1965), no lo está respecto a la calidad del conjunto. Es notable el nuevo orden de preocupaciones del poema que da título al libro: una inmersión antropológica que se consume en el lenguaje. No sin razón, en una antología tan rigurosa como *Omnibus de poesía mexicana* es el único texto de Becerra seleccionado por Zaid.

La frontera temática entre el primer poema de *La Venta* y los poemas restantes permiten señalar otro inicio poético para el libro: “Movimientos para fijar el escenario” (1967). En él, la presencia plena de Lezama Lima cumple una función más unitaria y benéfica, pues retrasa esa actitud meditativa, en extremo perjudicial para la etapa última de Becerra. La corrupción de los textos a través del humor representó la mejor contaminación de la realidad que pudiera emprender el poeta tabasqueño: en el espacio desacralizado del poema conviven imágenes cinematográficas con manifestaciones y figuras *pop*.

Los ecos del mejor Becerra que acabamos de comentar aparecen en *Fiestas de invierno*. Ya sea en dos excelentes muestras de intertextualidad refleja que actualizan *Oscura palabra*: “Días dispuestos alrededor” y “Por el tiempo pasas”, ya por la “inacabable tensión amorosa” —palabras del poeta— que reaparece en “Con el saqueo henchiste tu casa”, o por la dualidad intertextual entre lenguaje profano y litúrgico de “Fiestas de invierno”. En ellos es notable el distanciamiento versal con que se trabajan asuntos anteriores:

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

Por lo visto, el poeta no trata de ser novedoso sustituyendo

atmósferas y vocabulario sino que, a través de la contención emotiva, evita las caídas en un lirismo exacerbado. Pero si el enmascaramiento del hablante lírico constituye la fuerza poética esencial en los textos mencionados, la gracia de su equilibrio depende de cuánto se aleje Becerra del tono admonitorio, de la actitud contemplativa, que ya anticipan los peores momentos de *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*:

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

Es desconcertante que Becerra intente alguna chispa de humor (o de poesía), al chocar el pedernal de lo concreto con lo abstracto en metáforas tan frecuentes como “la sillita de nuestra infancia”; o al sentirse responsable de las grandes interpretaciones: “Oh, trasfondo, almacenamiento de frigoríficos para conservar la carne de Dios, el habla rigurosa de la eternidad: la relación de lo intemporal con el tiempo” (187). En este sentido, una de las escasas excepciones de *Fiestas de invierno* se manifiesta por la notable recuperación del sentido festivo en las imágenes de “El yo es odiable”.

Antes de morir, José Carlos Becerra publicó siete poemas de *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*. La cifra es significativa ante cualquier sospecha de premura por parte de los editores de *El otoño...* “Son poemas terminados —advirtieron Pacheco y Zaid—, en modo alguno borradores. Sin duda, él hubiera modificado algunos y suprimido otros antes de dar sus nuevos libros a la imprenta” (29). Gracias a esa decisión de riesgos compartidos, después de 25 años de la muerte de Becerra, las islas de *El otoño...* aún emergen entre dos vertientes de la poesía mexicana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACOSTA, MARCO ANTONIO. *Antología moderna de poetas tabasqueños*. Villahermosa: Universidad Autónoma de Tabasco, 1971.
- BECERRA, JOSÉ CARLOS. *El otoño recorre las islas (obra poética 1961-1970)* (edición de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid). México: Era, 1981.
- CERVANTES, FRANCISCO. *Heridas que se alternan*. México: FCE, 1985.
- ESCALANTE, EVODIO. "La tradición radical en la poesía mexicana. 1952-1984" *Casa del Tiempo* 49-50 (feb-mar. 1985): 15-31.
- GUILLÉN, ORLANDO. *Versario pirata*. México: CNCA, 1994.
- GUILLÉN, CLAUDIO. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985.
- HERNÁNDEZ, FRANCISCO. *El infierno es un decir. Antología personal*. México: CNCA, 1993.
- HUERTA, DAVID. *Cuaderno de noviembre*. México: Era, 1976.
- KRAUZE, ENRIQUE. "Cuatro estaciones de la cultura mexicana" *Vuelta* 60 (dic. 1981): 27-42.
- LIZALDE, ENRIQUE. *Autobiografía de un fracaso*. México: Martín Casillas Editores-INBA, 1981.
- PACHECO, JOSÉ EMILIO. "Del plagio involuntario: la 'plaga insulsa'" *Vuelta* 8 (jun. 1977): 52.
- . "En los diez años de su muerte. Prosa en recuerdo de José Carlos Becerra" *Proceso* (mayo 19, 1980): 51.
- QUIRARTE, VICENTE. "Prólogo". *Poetas de una generación*. Selección y notas de Jorge González de León. México: UNAM, 1981.
- REYES, JAIME. *Isla de raíz amarga, insomne raíz*. México: Era, 1977.
- SOTO, LILVIA. "Realidad de papel: máscaras y voces en la poesía de José Emilio Pacheco". *Lugar de encuentro*, compilación de Norma Klahn y Jesse Fernández. México: Katún, 1988.
- TORRE, GERARDO DE. "En memoria de José Carlos Becerra" *Revista Mexicana de Cultura* (jun. 21, 1970): 9.