

**EL ARRAIGO EN LA ESCRITURA EXPUESTA DE  
TOMÁS SEGOVIA**

AUTOR JUAN PASCUAL GAY

En una entrevista con Mónica Mateos sostenía Tomás Segovia: *La poesía es crear sentido. Pero no utilizo el crear como aquello de “Dios creó”, sino como descubrir y así es una responsabilidad. La poesía no se produce sola, no hay una ley inexorable que la produce. Hay que descubrirla, no inventarla.* Y más adelante: *Para mí [la literatura] si no tiene que ver con la vida cotidiana y con la realidad, me parece admirable y me importa una chingada.* (MATEO, 1999 1-2)

Quizás esta manera de entender la poesía explique de algún modo el empleo de Tomás Segovia de figuras recurrentes en su escritura tales como el nómada, el profeta, el pastor. Arquetipos que remiten al origen de la civilización (“originariedad” es uno de los términos frecuentes de Segovia), cuya relación con el mundo-entorno es particular y cuyo simbolismo está ligado a la cofundación de la realidad misma. No se trata de la esquemática aplicación de las teorías jungianas, sino de algo más amplio, elástico y flexible. Se trataría, más bien, de representaciones de un motivo; símbolos que pueden variar bastante en el detalle sin perder el modelo; paradigmas que toman una dirección instintiva y a la que tienden de manera natural<sup>1</sup>.

Cualquiera de los modelos que emplea Segovia, no sólo se traslada al origen de la moral o muralla de la sociedad, sino también al comienzo de la palabra. Es un lugar común identificar al pastor con el poeta: Hesíodo, en su *Teogonía*, describe cómo las musas se le acercaron en las laderas del Helicón, mientras cuidaba el rebaño, para entregarle una rama de florido laurel e infundirle voz divina. Esta anécdota es hoy un arquetipo que se encuadra en un espacio determinado: sólo en estas condiciones de serenidad y soledad puede descender la Divinidad para conceder sus dones, para transmitir al hombre el don del canto (COLINAS, 1989, 33). Por eso, el pastor es también el profeta: el poeta-profeta (recuérdese a este propósito “el salmo es mío” de León Felipe, pero también *Salmos al viento*, título de uno de los primeros poemarios de José Agustín Goytisolo). De este modo, la palabra poética de Tomás Segovia, en primera instancia, surge como un grito por hacerse palabra y articulación antes que un lenguaje de galanteo. Aquí la naturaleza sustituye al artificio pero al final lo constituye como tal, *porque sólo el lenguaje articulado nos puede hacer atentos a la inmediatez de los primeros gritos* (Maurizio Ferraris, 2001, 112). Por eso la poesía evoca y, por eso también, convoca.

Así, la escritura “originaria” de Tomás Segovia lleva al lector al terreno de lo sagrado, de lo órfico. El decir sagrado verdaderamente lo es cuando el desbordamiento (el decir emocionado es la forma elemental y primaria del arte) se vuelve consciente de su significado religioso, cuando sabe que es una participación en las cosas (*el familiar del mundo*), que la expresión evoca y hasta convoca. Ya no es el canto, es el rito. Pero hay algo más, porque cuando el poeta alcanza a acallar el canto, el sentido convocador aparece plenamente. Así no es ya el rito, sino el emblema: aquello que es representación simbólica de otra cosa. *La representación sagrada cierra así el ciclo: es desbordamiento, pero convocado* (SEGOVIA, 2001, 32-33). La verdadera poesía es la que crea. Como Orfeo que, en el viaje de los argonautas, vence a las sirenas. Esto es lo más significativo para mi propósito. Las sirenas representan la tentación del arte (el arte entendido como artificio o artefacto), por oposición a la hermosura de la vida misma. Orfeo las vence. *Es el triunfo de la poesía viva sobre el esteticismo. De la vida creadora sobre la vida estética en el sentido kiekergaardiano* (SEGOVIA, 2001, 66). El viaje de los argonautas representa *el viaje de la vida*. Las sirenas distraen la derrota

de la barca de la vida. Orfeo rompe la distracción, ayuda con su canto a que el viaje prosiga, desciende a los infiernos, ha recorrido la vida de una a otra punta, pero está anclado. La navegación de Orfeo es una navegación de cabotaje antes que de circunnavegación; una navegación de cofa antes que de sextante y astrolabio. Orfeo está fondeado, amarrado, anclado (que no es estar varado, encallado, arrumbado) en la hermosura de la vida a través de la palabra. Por eso la poesía órfica, aunque sea una elaboración muy posterior, lleva su nombre, une la cultura occidental y la oriental y de este modo acordará el pensamiento humano. Sólo él podía ser el poeta religioso en el sentido griego de la palabra, porque la palabra poética no es otra cosa que música dolorida, música que por estar traspasada del dolor funde, una vez más, poesía y pensamiento. Dicho de otra manera, la palabra poética está cerca del acto religioso, y sólo el acto religioso, a diferencia del mágico, es un acto de amor porque sólo él conoce el sacrificio. Por eso todo sacrificio simboliza un movimiento de piedad hacia el mundo, hacia la vida, hacia el tiempo.

La convicción nítidamente errante de la escritura ha llevado a Tomás Segovia a fijarse en otro icono representativo de su actitud hacia la escritura y el arte: el nómada, el camellero. La palabra no sólo encarna los valores del exilio, sino también los de la errancia. El nómada es el que vaga sin domicilio fijo, acaso porque en ese vagar radica su arraigo (*el nómada hace su casa en todas partes*). Se lee en el poema 'ser de intemperie' de *Cuaderno del Nómada*:

¿Qué podrá evocar el Nómada que no sea desnudez y no esté a la intemperie? La fuerza que ha abrazado es tener siempre sus casas recorridas por el viento, su lecho siempre en alta mar, su corazón distante siempre entre la lluvia y las neblinas. Y sin partidas, en una sucesión interminable de llegadas, pues ha visto en el río de los días que ninguna jornada pudo ser la primera, y sabe que no existe para él reposo, que todo descanso apoya sobre alguna raíz su peso (SEGOVIA, 1998, 421).

Parece, entonces, que para Segovia arraigar no es, o no es sólo, echar raíces que lo inmovilizan, sino más bien establecerse, fundarse firmemente en algo, aunque sea movimiento o en movimiento. Por eso, también, Tomás Segovia distingue entre el nómada y el vagabundo:

No es lo mismo el nómada que el vagabundo. Claro que es posible que Rimbaud fuera nómada incluso si él mismo se creía un vagabundo.

Nunca había entendido eso: por qué el vagabundo no funda. Mientras que el pastor funda. No es casualidad que Abraham fuera pastor (SEGOVIA, 1988, 444).

Y no es necesario, como decía al principio, que el espacio del arraigo sea un espacio material o físico; aunque ese espacio en el que arraiga Tomás Segovia conlleve su riesgo, puesto que, como el nómada, abandona lo cubierto, lo seguro y se arriesga en la intemperie, a lo expuesto:

Está uno encerrado en lo abierto. No, tampoco es eso: lo abierto es lo que se abre desde dentro, es interioridad. El excluido está a la intemperie. No está en lo abierto, sino en lo expuesto. Lo abierto es una interioridad que se abre sobre lo expuesto. Lo expuesto se abre sobre la nada [...] El artista es el albañil que levanta la casa del hombre y tiene que salir a lo expuesto para poder levantarla (SEGOVIA, 1988, 443).

De este modo, el poeta-nómada se convierte en el poeta-pastor-nómada: *pastor de los hombres* (Segovia, 1988, 444); el profeta de la tribu; las palabras de la tribu:

“El que hace su casa en todas partes” ¿no es justamente el gran artista? Lleva consigo el arte: la virtud de hacer la casa. El nómada es el pastor. ¿El más alto artista no es el pastor de los hombres? (“Les mots de la tribu”) ¿Es el Profeta? ¿El poeta-profeta es el poeta pastor nómada? ¿Paga con ello un precio excesivo? ¿O al revés es el único que puede ser el familiar del Mundo? (SEGOVIA, 1988, 444).

Escribió Heidegger, resumiendo casi dos siglos de exploración poética, que *el poeta es el pastor del ser*. Octavio Paz señalaba:

El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos... La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio: es una imagen. Sólo que la imagen cobra cuerpo porque está atada a un suelo y a un momento: cuatro chopos que se elevan al cielo de un charco, una ola desnuda que nace de un espejo, un poco de agua o de luz que escurre entre los dedos de una mano, la reconciliación de un triángulo verde y un círculo naranja. La obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora (PAZ, 1983, 21).

Y también:

La verdadera vida no se opone ni a la vida cotidiana ni a la heroica; es la percepción del relampagueo de la otredad en cualquiera de nuestros actos, sin excluir los más nimios. (PAZ, 1976, 266).

O, parafraseando a Claude Esteban, podría decirse que del lugar inicial y concreto arranca la fuerza que nos empuja irresistiblemente hacia otros lugares (ESTEBAN, 1979, 8).

Así, el viaje y la errancia para Tomás Segovia no son los signos comúnmente aceptados del desarraigo del mundo, antes bien una forma de su destino; un destino aceptado no sólo para llegar a ser *el familiar del mundo*, sino también, y sobre todo, para fundarlo de nuevo. Por eso, la escritura de Tomás Segovia es una escritura sabia; la escritura es sabiduría porque reposa en la conciliación con las cosas, la realidad, la vida:

Yo nunca he escrito para hacer un poema o para tener una obra, sino para vivir más lúcidamente. Para mí la escritura es una historia de amor, no con la literatura, o la estética, o ni siquiera con la belleza, ni con la historia literaria o cultural o incluso con la historia general, sino con la vida (SEGOVIA, 2000, 209)

El poeta es, pues, el hijo pródigo que siempre regresa aunque esté partiendo. Por eso dice Segovia que *el tiempo de la poesía es el tiempo del Hijo*, y su modo de operar es la *anagnóresis*, el reconocimiento o una segunda fundación: un volver a arraigar.

Antes hablaba del espacio del poeta y del pastor. Ese espacio descrito por Hesíodo es el Mediterráneo, espacio fundador de nuestras representaciones culturales. Frente a esa ladera del Helicón se encuentra el mar y el mar de arena, el desierto (el nómada y el camellero). Así, la lírica originaria y el espacio arquetípico se funden, son realidades consustanciales. El paisaje costero contiene a la vez la seguridad y la inestabilidad, el ocio y el temor al vacío del mundo, la vida sedentaria del pastor y el viaje a lo inaccesible del nómada: la presencia y la ausencia.

Sin duda, las naturalezas del pastor, del cazador, del nómada, son distintas, pero en algo coinciden. Coinciden en su particular percepción del tiempo, en su singular inclusión en la Historia. Para el cazador, como para el pastor, el tiempo que decididamente les conviene es el de la espera, que no es ni presente, ni pasado, ni futuro, sino suspensión del tiempo mismo entre lo que todavía no ha acontecido, pero puede acontecer, aunque no acontezca nunca. Y lo que acontece, si acaso llega, es una irrupción, un sobresalto, un espasmo en una duración que dura: el instante. Por eso, la ilusión del yo es tal vez la imperfección de su memoria, que no se acuerda de sí misma, que no tiene más recuerdos, que refleja fragmentariamente el tiempo en lugar de absorberlo en su totalidad. La imaginación sería la actividad compensatoria o refleja de la imperfecta absorción del tiempo. La otra cara de la memoria, los huecos de la memoria, la concavidad de la memoria. Imaginar: lanzarse tras el olvido; compensar el olvido; rellenar la memoria. Los niños de la guerra tenían poco consuelo en la memoria, a diferencia de sus mayores; en ellos domina la sensación, no ya de exilio, sino de desarraigo: nunca tomaron posesión de aquello que les arrebataron. La sensación de desposesión de Segovia no es respecto a lo que perdió, sino de lo que nunca tuvo pero le dijeron que perdió. Así la presencia de Segovia se resuelve en una perpetua ausencia; y es esa sensación de vacío la que lo domina todo (GARCÍA, MONTERO, 1997). De ahí, que para Tomás Segovia, la atención sea una virtud superior. En lugar de compensar el olvido, como hace la imaginación, debilitando poco a poco la memoria, la atención fortifica, activa al máximo, y la recobra en lo posible. Pero hay que cuidarse mucho del peligro de la falsa atención que es distraerse activamente. La atención, evidentemente, es una especie de pasividad, de máxima tensión pasiva, pero en la orilla del tiempo, en el margen, en el desarraigo. Por eso es posible arraigar plenamente en la palabra y por eso, también, es posible que Tomás Segovia se traslade de un lado a otro estando firmemente enraizado (la historia frente a lo originario).

Entonces el poeta, el poeta-pastor, el poeta-pastor-nómada, el poeta-profeta alcanza al poeta-sabio. Así, en la escritura de Tomás Segovia, el amor, la hermosura y la escritura del mundo son caras de lo mismo: de lo que no es *Historia* (historia

entendida como una sucesión de acontecimientos, como movimiento); y tratan de revelar lo *originario* (principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de una cosa). Por eso *la Historia no tiene sentido sino con relación a la restitución de lo originario* (SEGOVIA, 2001, 58); así pues el lugar del arraigo se establece en términos de la dicotomía de lo *originario* frente a lo *histórico*: la búsqueda de lo *originario* a través de la *originaridad* de la palabra poética. Por eso también, para Tomás Segovia, la escritura no busca la imaginación ni la fantasía, sino en el misterio *que precisamente no es invención porque no tiene nada que ver con lo que ha sido escondido [...] se puede inventar todo menos el misterio, el cual hay que descubrirlo —o mejor dicho captarlo sin descubrirlo* (SEGOVIA, 2001, 36). De ahí que el poeta fundamental revele:

*La Historia es al mismo tiempo el lugar donde hemos perdido lo originario y el terreno en que lo buscamos* (SEGOVIA, 2001, 58). De este modo el poeta puede llegar a ser el poeta-profeta; porque si en todo profeta hay algo trágico, ello se debe en parte a que un profeta no postula el acontecer, sino que el acontecer mismo lo postula a él, lo reivindica. Es decir, lo originario se reivindica desde lo histórico, porque lo originario permanece. Lo originario no está sólo al final de la Historia, sino que aparece históricamente en la Historia misma. *Somos históricos porque estamos separados de lo originario* (SEGOVIA, 2001, 58); si fuéramos originarios permaneceríamos idénticos a nosotros mismos, inmutables. Pero la historia no tiene sentido si olvidamos lo originario. *La memoria de los orígenes es la forma histórica de su aparición* (SEGOVIA, 2001, 58). Es su participación, una participación que encarna en los símbolos, paradigmas o arquetipos, del pastor, el nómada o el profeta. Estos iconos representan no sólo la fundación, la errancia, la palabra; sino también esa extraña dialéctica, paradójica pero no antitética o contradictoria, entre la presencia y la ausencia. El nómada, como el pastor y el profeta, sin estar dentro de la moral de la sociedad, sin habitar intramuros de la ciudad, están presentes, aunque su presencia se resuelva de manera metonímica. Su presencia radica, paradójicamente, en su ausencia. El margen y, por tanto, el exilio se vuelven centrales. Es necesario pensar, desde luego, en las condiciones biográficas, en el exilio de Tomás Segovia. Segovia conoció desde niño el destierro. A los nueve años constaba ya en su pasaporte la condición de exiliado, primero en París, luego en Casablanca y finalmente en México. Y parece que esta condición de exiliado ya no le ha abandonado, más por una actitud personal que por razones de otra índole. Por jugar con el título de uno de sus libros, *La luz provisional* (1950), podemos decir que en la poesía de Tomás Segovia siempre ha habido una conciencia de luz y provisionalidad. Pero, al mismo tiempo, una conciencia de presente, de presencia y de ausencia. Por eso pretendo estudiar en este ensayo esos paradigmas o símbolos más o menos universales de la escritura de Segovia, como el nómada o el pastor, marcados por el presente, la presencia y la ausencia (Luis García Montero, 1998, 1).

Tomás Segovia, hispano-mexicano pero escritor mexicano, ocupa un lugar destacado en el *árbol hemerográfico de la literatura mexicana* “elaborado recientemente por el Consejo Editorial de *Letras Libres* queriendo dibujar nuestra heráldica que es, venturosamente, la de casi toda la literatura mexicana del siglo XX” (Christopher Domínguez Michael, 7 (1999) V). Tomás Segovia aparece en ese árbol genealógico junto con García Ponce en la dirección de la *Revista Mexicana de Literatura* en su segunda época, en la primera había sido dirigida por Emmanuel

Carballo y Carlos Fuentes (Letras Libres, 7, (1999), I-VI). El hecho es relevante porque un hispano-mexicano estaba a la cabeza del Consejo Editorial de una revista de literatura mexicana; porque paradójicamente esta empresa poco tenía que ver con la que fundara del mismo nombre pero trabucado Antonio Castro Leal en 1940; y porque, a contrapelo del nacionalismo y del casticismo mexicano de esos años, la *Revista Mexicana de Literatura* resultaba un cauce privilegiado donde exteriorizar las inquietudes cosmopolitistas y universalistas de sus colaboradores. De este modo, la *Revista Mexicana de Literatura* venía a ser una continuación natural de publicaciones tales como *Contemporáneos* y *Taller*, en las que el quehacer literario y cultural carecía de nacionalidad. La comparación no parece forzada, además, si se atiende a las palabras del propio Segovia: “lo que sí se nota es una historia latinoamericana. Yo creo que en mi formación literaria se advierte la presencia del llamado grupo de contemporáneos de Méjico [sic]” (GARCÍA DELGADO, 1977, 4). Hay que decir que mientras los Contemporáneos gestaban su poética (controvertida poética desde el no menos controvertido agrupamiento generacional), tanto en Europa como en Estados Unidos aparecían los grandes poemas simbólicos. En 1920, Paul Valery no tanto entrega cuanto se deshace de *Le cimetière marine*, T. S. Eliot publica en 1922 *The Waste Land*; 1922 es también el año de las *Elegías de Duino*, de Rilke; el mismo en que Yeats rubrica *The Tower*. Casi todos los Contemporáneos ambicionaron y alcanzaron la consecución de este asedio al poema mayor: *Nostalgia de la muerte* (1938), de Xavier Villaurrutia; José Gorostiza concluyó *Muerte sin fin* en 1939; Jorge Cuesta publica *Canto a un dios mineral* (1942); *Sueños* (1933), de Bernardo Ortiz de Montellano; Gilberto Owen su *Perseo vencido* (1948)... Como afirma Vicente Quirarte: “los Contemporáneos se caracterizaron por la concreción del trabajo poético en un libro central o en un poema extenso, la idea del libro anunciada por Flaubert y desarrollada por Mallarmé” (QUIRARTE, 1990, 61).

Sin embargo, todo escritor se mueve constantemente en esa cuerda floja que si no confunde la ficción con la realidad, sí las mezcla en muchas ocasiones, como todo el mundo; y no sólo los escritores sino cuantos han relatado algo desde que empezó nuestro conocido tiempo, y en este tiempo conocido nadie ha hecho otra cosa que contar y contar, o preparar y maquinar su cuento y su historia. Así, cualquiera cuenta una anécdota de lo que le ha sucedido y por el mero hecho de contarlo ya lo está deformando y tergiversando.

La lengua no puede reproducir los hechos ni por tanto debería intentarlo, y de ahí que en algunos juicios, supongo se pida a los implicados una reconstrucción material o física de lo ocurrido, se les pide que repitan los gestos, los movimientos, los pasos envenenados que dieron o cómo apuñalaron para convertirse en reos, y que simulen empuñar una y otra vez el arma y asestar el golpe a quien dejó de estar y ya no está por su causa, o al aire, porque no basta con que lo digan y cuenten con la mayor precisión y desapasionamiento, hay que verlo y se les solicita una imitación, una representación o puesta en escena, aunque ahora sin el puñal en la mano o sin cuerpo en qué clavarlo, ahora en frío y sin sumar otro crimen ni añadir una nueva víctima, ahora sólo como fingimiento y recuerdo, porque lo que no pueden reproducir es el tiempo pasado o perdido ni resucitar al muerto que ya pasó y se perdió en ese tiempo.

Eso indica una desconfianza última en la palabra, entre otras cosas porque la palabra —incluso la hablada, la más tosca— es en sí metafórica y por ello imprecisa, y

además no se concibe sin ornamento, a menudo involuntario, lo hay hasta en la exposición más árida y suele haberlo en la interjección y el insulto. Basta con que alguien introduzca un ‘como si’ en su escritura; aún más, basta con que haga un símil o una comparación o hable figuradamente (“se puso hecho una furia o “se comportó como un patán”, ese tipo de expresión coloquial que pertenece a la lengua más que al hablante que elige, no hace falta más) para que la ficción se deslice en la escritura de lo sucedido y lo altere y falsee.

En realidad, la aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos, delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase y el propio verso, el propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. “Relatar lo ocurrido” es inconcebible y vano. También la idea de testimonio es vana y no ha habido testigo que en verdad pudiera cumplir con su cometido. Y además uno olvida siempre demasiados instantes, también horas y días y meses y años. Olvida uno años enteros, y no necesariamente los más insignificantes. Todo lo perdemos porque todo se queda, menos nosotros. Por eso cualquier forma de posteridad tal vez sea una afrenta, y quizá lo sea también entonces cualquier recuerdo.

Así, todo escritor nace con vocación de olvido. En algunos casos, sin embargo, las plurales formas del pecado, van torciendo esa vocación y adornándola con los oropeles de la fama, la gloria y hasta la inmortalidad. Casi todos los escritores devienen traidores a su vocación, que no es otra que la de ir languideciendo entre noches insomnes y amaneceres más o menos inútiles. Cuando aparece la tentación, cuando el escritor ansía el fervor del público, o elabora proyectos que lo alivien del olvido, está traicionando su destino. Surge así la lucha infructuosa y algo patética por perdurar, esa lucha que el escritor entabla consigo mismo y con sus fantasmas, y que no es sino la coartada de su fracaso. Pocos escritores hay que, alejados de intrigas y conciliábulos, permanezcan fieles a su destino. Pocos escritores hay que sepan que la meta, como dijo Borges, es el olvido, ese animal que todo lo devora, esa enfermedad que nos iguala y reconcilia con el polvo del que procedemos.

Acaso el espacio proteico que habita la escritura de Tomás Segovia sea un resguardo metodológico para enfrentar la desmemoria y el olvido, tan higiénicos por otra parte. Sin apelar a la necesidad rilkeana sobre los almacenajes empíricos previos a la creación poética, es obvio que hay muchos tramos de la experiencia personal, o de los objetos ordinarios de tal experiencia, que sirven de una manera coercitiva y generalmente anfibológica en el desempeño de la labor poética. La literatura es sin duda un simulacro, pues allí donde termina el cómputo privado de la realidad, empieza a estabilizarse la invención artística de otra realidad puramente literaria; o la invención crítica de una realidad puramente literaria.

Sin embargo, todo acto de escritura inicia aquí y ahora. La escritura es, por definición, deíctica; de ahí la importancia de la posición del escritor frente al espacio, de su aprehensión, del modo en que se posesiona de éste; aunque ese espacio no sea un espacio físico. Así, el espacio privilegiado de Tomás Segovia es el espacio de su escritura. La mirada espacial, la perspectiva elegida genera de manera irremediable actitudes éticas. Se lee, por ejemplo, en el prólogo a *Resistencia*:



Terminaré estas notas celebrando por lo menos la gran ventaja de esta situación, que es la imposibilidad de una postura disidente que no se deje absorber por el “pensamiento correcto” se convierta a su vez en instituida, en sistemática, en establecida. En el pensamiento, en efecto, no hay una posible oposición, lo único posible fuera de la sumisión es la resistencia. (SEGOVIA, 2000, 11)

“Resistir” parece que es lo que siempre ha hecho Tomás Segovia; “resistencia”, oposición esguinzada, clandestina, violenta. Recuerdo que uno de sus libros de ensayos se titula *Contracorrientes* (SEGOVIA, 1988), título que no puede ser más significativo y más acorde con la “resistencia”: corrientes que se derivan de otra principal y a la cual se oponen. Ahora bien, el espacio adecuado para la resistencia es el margen, aunque ese margen, a fuerza de habitarlo y reiterarlo, se haya convertido en un centro. No extraña entonces que los símbolos o los paradigmas o los iconos más significativos de esta actitud encarnen en el profeta, en el pastor, en el nómada, en el cazador. Símbolos de quienes salen de las murallas, de la moral; desde la ciudad, desde el centro y la asedian desde afuera, desde lo marginal; paradigmas que establecen sus límites impalpables allí donde acaban los límites palpables de la ciudad, de la sociedad o que residen en sus bordes; iconos que claman en el desierto del aparente desarraigo.

Y digo aparente, porque Tomás Segovia arraiga en su escritura que, a pesar de la marginalidad, es definitivamente su centro, sin importarle otro u otros centros más o menos establecidos, más o menos reconocidos. *La poesía dice lo que pasa. Pero eso que pasa sólo pasa realmente si es lo que me pasa. Si el poeta habla en primera persona es porque toda persona es necesariamnte primera. Su “yo” no es el de la psicología, es el del lenguaje [...] El yo que dice.* (SEGOVIA, 2000, 59-60)

Esa misma actitud de resistencia es la que le ha llevado y le lleva constantemente a la provocación, a incitación y, por qué no, a la instigación:

Hace muchos años que estoy en clara disidencia con casi todas las ideas aceptadas sobre la modernidad, su sentido y su valor (y más aún, se sobreentiende, sobre eso que llaman posmodernidad). Casi desde siempre he escrito y proferido todo lo que he podido en ese sentido, muchas veces, inevitablemente, dentro, enfrente o en los bordes de las instituciones o los ambientes entregados precisamente a perpetuar y celebrar (y aprovechar, por supuesto) esas ideas aceptadas.(7)

Y es precisamente el hecho de que la marginalidad que habita la escritura de Tomás Segovia, sea su centro el que la convierte en una escritura expuesta, yuxtapuesta, descarnada. Escribe Tomás Segovia:

Cuando alguien se nos presenta como transparente ya no necesitamos desplegar sus pliegues porque para nosotros es como si no estuvieran plegados: no necesitamos exponerlo porque está expuesto. El lenguaje es un espacio para una transparencia, y ‘decir’ es ponerse o querer ponerse bajo unos rayos X. Hablar es exponerse (SEGOVIA, 1988, 432).

Dice Guillermo Sucre que:

Esta declaración resume a un tiempo su aventura poética y su pensamiento o actitud frente al mundo. Lo que busca Segovia no es un poder sino una marginalidad: ser capaz de cuestionar las ortodoxias, los fanatismos y, sobre todo, las buenas conciencias. Esa marginalidad implica igualmente la búsqueda de un centro. Si la conciencia crítica funciona de manera radical, no es para quedarse en la negación misma[...]; ésta genera siempre un sí: no el habitual o esperado sino el otro sí, el que nace, y por ello es más lúcido, después de muchos rechazos o de muchas confrontaciones. Segovia escribe no para proponer algo, mucho menos para imponerlo, sino para exponerlo. Subrayo este último verbo porque, obviamente, lo estoy empleando, como el propio Segovia, en su doble acepción: expresar, exponer algo es arriesgarlo (SUCRE, 1985, 367)

O como dice el propio Segovia: *El que dice arriesga todo porque es la única manera de poder, quizá, ganar todo* (SEGOVIA, 1988, 434).

Hablaba antes de la desconfianza última hacia la palabra de quien quiere dar cuenta de la realidad. Tomás Segovia apuesta definitivamente por la palabra, pero no para reproducir la realidad, sino para descubrir la poesía misma: *La poesía no se produce sola [...] Hay que descubrirla*. Tanto la invención como la exposición implican un riesgo. Y el riesgo consiste en expresar algo que no sólo está constituido culturalmente, sino que tampoco corresponde a una realidad, ni siquiera a una experiencia, socialmente existente. En tal sentido, el pensamiento es poético, tal como él entiende este término: en vez de discurrir sobre una situación social ya dada, la poesía quiere cambiarla y constituir la. En otras palabras: si escribir es asumir la responsabilidad del lenguaje, vivir poéticamente sería transponer esa responsabilidad a la experiencia misma. Y esta responsabilidad hacia el lenguaje es la que salva al poeta y al lenguaje mismo: *Porque el decir humano no puede coincidir nunca exactamente con los actos y los pensamientos humanos. No porque el lenguaje sea impreciso —o no sólo por eso—, sino también y sobre todo porque el lenguaje es más preciso y más “verdadero” que los actos, y, en cierto sentido, que el pensamiento mismo* (433).

Es esa actitud activa, furtiva, predadora, hacia la palabra poética la que le lleva a la manipulación del lenguaje; por ejemplo, mediante la invención de nuevas palabras como “llenazón”, “gozogozas”, “engrisecida”, “incazable”, “indomiciable”... El poeta es un cazador, un predador de la palabra que hace de ella su presa, pero también su encomienda. Se lee en el largo poema *Ceremonial del moroso*: (SEGOVIA, 1998, 670) *empezará la caza de palabras*, o también:

Me pide un lento nombre que no usurpe  
La callada labor de la mirada  
Ardiente cazadora que suelta toda presa  
Que no me exima de su palpitación  
De mano siempre abierta que no empuña  
Que asigne una memoria a mi memoria

Pero me voy a limitar al título de este poema: “*Ceremonial del moroso*”; porque la paronomasia implícita “moroso-amoroso” converge en “ceremonial”: “ceremonial del moroso”, “ceremonial amoroso”; “amor ceremonioso”, “demorada ceremonia”. El pleonasma “demorada ceremonia” incide en el significado de “ceremonia”, pero también en el signo mismo de “ceremonia”, porque la “ceremonia” es “morosa” porque es una “ceremonia”; es decir, que para que así sea necesita de aquellas formalidades, de aquellas exteriorizaciones, de aquellas ritualizaciones, que se deben guardar para honrar y enaltecer lo profano; pero en el caso de Tomás Segovia, para fundarlo o confundarlo: restituirlo.

Es significativo el título del ensayo aludido de Guillermo Sucre sobre Tomás Segovia: *El familiar del mundo* (SUCRE, 1985, 367-372). Porque eso hace el rito, como la palabra: reinaugurar un tiempo ya inaugurado, volver sobre sí mismo al paso del tiempo mismo, renombrar lo nombrado en el tiempo, demorarse en el amor que reta definitivamente el tiempo (o lo reta en uno de sus sentidos).

Una demora que no es tanto, ahora, una espera, como su residencia, espacio y hábitat. La espera del cazador que aguarda, acecha, rececha su presa: la espera de un tiempo desde un tiempo que no ha pasado, ni se ha perdido y, acaso, ni siquiera es ya tiempo convenido; porque la palabra es radicalmente tiempo y por eso es posible moverse en su silencio; por eso la retirada de la palabra puede ser sed y espera y no simple ausencia. La espera, pues, es silencio y tiempo suspendido. En efecto, silencio y mudez son dos términos reiterados en la escritura de Segovia:

Empiezo posponiendo  
Empiezo por la pura suspensión  
Por no querer saber cómo empezar  
Empiezo anticipadamente triste  
De manchar la pureza de la espera  
Empiezo por callar

El poeta paradójicamente guarda un silencio elocuente. Como dice Segovia:

Esa tentativa es paradójica, pero no absurda. Guardar silencio no consiste en un aprisionamiento, en un secuestro del silencio dentro de un arca con triple llave, sino en una guarda, en una custodia, en una encomienda, que lo tiene a su cargo pero nunca lo hace su propiedad. Lo que caracteriza al lenguaje poético es justamente que puede guardar silencio mientras habla, es decir que no apresna nada, no atesora, no encierra nada útil (SEGOVIA, 2000, 77).

El poema no encierra porque no delimita, es decir, no define, y su lenguaje rebosa del texto por todas partes.

“*Ceremonial del moroso*”. Y así como la caza (“*Empezará la caza de palabras*”) exige una iniciación, una ceremonia, una liturgia; así también la escritura, la escritura poética digo, la escritura entendida como alumbramiento y revelación, requiere de su ritual. Porque hay muchas maneras de cazar, como existen muchos modos de pastorear y nomadear (*moroso pastor de intranquilas palabras*). Me refiero,

sin embargo, a la caza mágica, primitiva, ancestral, en la que la ceremonia se resuelve en imprecación, invocación, ensalmo, para que propicie la revelación de la palabra, para que el espejo se vuelva lámpara: *Que mi decir confiese que hubo siempre algo/Antes del nombre que lo ha dado a luz*; y, ahora sí, para tenerla (a la palabra) definitivamente *capturada, captada o concaptada* (la alzada del arraigo después del desarraigo y anterior al desarraigo mismo: no tanto un anclaje metodológico, cuanto ontológico).

Pero me refiero también a la caza furtiva, distinta, disidente; porque la escritura de Tomás Segovia ha sido y es, de alguna manera, un acto de desobediencia a *recetas y consignas de época* que otros acataban sumisamente *mientras se convencían de ser así libres y originales*; y es efectivamente una desobediencia porque equivale a no fundar la escritura y la escritura poética en una estética, *sino en la raíz mucho más profunda de la naturalidad del hombre y de su vida* (SEGOVIA, 2000, 147).

## BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA DELGADO, Rafael. “Tomás Segovia un poeta sin patria”. En *Ínsula*, 363 (1977).
- GAYA, Ramón. “A una verdad”. En “Sonetos de un diario”. *Taller*, 7 (1939).
- PAZ, Octavio. *Sor Juan Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE, 1985.
- *Poesía en movimiento*. México: siglo XXI, 1966.
- “Pintado en México”. *El País*. Madrid 7 de noviembre de 1986.
- QUIRARTE, Vicente. *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*. México: UNAM, 1990.
- SUCRE, Guillermo. “El familiar del mundo”. En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1985.
- SEGOVIA, Tomás. *Fiel Imagen*. En *Poesía (1943-1997)*. México: FCE, 1998.
- “El incesto, polo del amor”. En *Ensayos (actitudes / contracorrientes)*. t. 1. México: UAM, 1988.
- “Dos veces “te amo, o de cómo el amor no empieza nunca”. En *Ensayos (actitudes / contracorrientes)*. t. 1. México: UAM, 1988.

- “Ramón Gaya, poeta”. En Rose Corral, Arturo Souto Alabarce y James Valender (eds.), *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México*. México: El Colegio de México, 1995.

---

<sup>1</sup> Los símbolos que emplea Tomás Segovia están relacionados con los símbolos estáticos según C. S. Kirk los entiende: “Muchos [mitos] poseen referencias o grupos de referencias simbólicas, pero estas referencias son dinámicas y alegóricas de manera compleja, y suponen además la transposición de episodios o situaciones enteras a unos niveles semánticos o emocionales distintos. La mayoría de las funciones operativas y especulativas del mito comportan algún grado de transposición de este estilo, e incluso la interpretación estructural de los mitos halla su significado implícito no en los temas estáticos, sino en sus relaciones” (1985, 289).