

Tomás Segovia: la palabra como verdad de la experiencia

Juan Pascual Gay

Profesor-investigador de El Colegio de San Luis. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel III. Actualmente está elaborando una historia de las revistas literarias mexicanas, cuyo primer volumen se encuentra en proceso de edición.

Contacto: jpascualg2011@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE

exilio; lenguaje; desnudez; resistencia.

KEYWORDS

exile; language; nudity; resistance

RESUMEN

Tomás Segovia, exiliado a partir de la guerra civil del 39, en lugar de conformarse con esa situación, ha elaborado a lo largo de su trayectoria reflexiones en torno al exilio no como suceso puntual o particular, sino como condición del hombre. Así, el exilio originario revela una serie de actitudes hacia el lenguaje que ya no pueden remitirse a un suceso histórico, sino que más bien revisten la tarea del escritor y del intelectual: resistencia y desnudez del lenguaje en un espacio imaginario igualmente desnudo.

ABSTRACT

Tomás Segovia, exiled from the 1939 civil war, rather than settle for that situation, has developed throughout his career reflections on exile not as timely or particular event, but as the human condition. Thus, the original exile reveals a series of attitudes towards the language that already cannot refer to a historical event, but rather are of the task of the writer and intellectual: resistance and nakedness of the language into an equally naked imaginary space.

Tomás Segovia se ha caracterizado por reivindicar, tanto en sus ensayos como en sus poemas, el desierto y la intemperie en tanto que espacios privilegiados para la creación. Sin duda, ese espacio vasto y deshabitado opera como una metáfora de la escritura misma. Pero no es sólo eso, sino que al retomar y rehabilitar ese paraje, imaginario y literario, se inscribe muy conscientemente en toda una tradición estética, en particular, aquella vinculada con el fin de las Luces y el comienzo del romanticismo. Como siempre en Segovia, nada resulta del azar, nada es una casualidad, ni obedece a una arbitrariedad, en particular, a la hora de hablar de sus ensayos. El desierto en Segovia se asocia con el viaje y con la nada, aparece vinculado con el silencio originario y con la creación, ya sea en sus ensayos, ya en su poesía. El desierto es el lugar del nómada, del camellero, del beduino; de aquel que hace su casa en todas partes o la lleva siempre a cuestas, de la misma manera que el artista levanta su casa en todas partes. El artista es un nómada en sentido figurado pero significativo para la estética del hispano-mexicano. Para Segovia el desierto es fundacional no sólo en términos de espacio, sino también en tanto que oráculo que vuelve indivisible al poeta del profeta. El desierto es un paisaje inhóspito, lo cual resulta por lo menos paradójico en un poeta calificado como “familiar del mundo” (Sucre, 1985, 367-372). Lo inhóspito es aquello que no ofrece seguridad, un lugar incómodo, ingrato, arriesgado. ¿Cómo conjugar ese calificativo acertado y preciso de “familiar del mundo”, con este otro que remite *a priori* a una inadecuación entre el entorno natural y el poeta? Tomás Segovia exhibe esta paradoja y la resuelve al formularla como una premisa necesaria para su obra desde ese momento: “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?” (2009, 661). Segovia dice que para el poeta la palabra verdaderamente poética es errante, no sólo porque está en el afuera, sino, incluso, porque está fuera de sí misma.

LA PALABRA Y LA RESISTENCIA

El poeta es el portador de la palabra, pero no su dueño; el hacedor de palabras que se originan en la intimidad misma de la palabra; en palabras de Maurice Blanchot: “se parece al eco, cuando el eco no sólo dice fuerte lo que primero fue murmurado, sino que se confunde con la inmensidad murmuradora, es el silencio transformado en el espacio resonante, el afuera de toda palabra” (1992, 45). Ese afuera condiciona la relación con la palabra a la hora de dotar de sentido el afuera, porque la palabra por mucho que signifique no puede dar cuenta de ese sentido completo del que forma parte el silencio. Para Segovia es la palabra la que se abre al sentido, puesto que la naturaleza de la palabra es la apertura a la realidad. ¿Hay un afuera más inmenso que el del desierto? ¿Acaso el desierto no produce a la vez una sensación de orfandad y desamparo que linda con lo ilimitado? ¿La palabra no exhibe su naturaleza fundacional en la nada representada por el desierto? ¿Podría existir un paraje más adecuado para la alianza entre el poeta y el profeta? El desierto es exterioridad pura, pero también interioridad completa, dos espacios complementarios y antagónicos: la palabra se cierra sobre sí misma, pero eso que la clausura al mismo tiempo la abre hacia el mundo, la impulsa hacia la realidad. Interioridad y exterioridad se dan cita en la inmensidad del desierto que, como afirma Gaston Bachelard, “Parece entonces que por su “inmensidad”, los dos espacios, el espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen consonantes. Cuando se profundiza la gran soledad del hombre, las dos inmensidades se tocan, se confunden” (1975, 241). Por eso, dice Blanchot que “la obra doméstica

momentáneamente está “afuera” restituyéndole una intimidad; impone silencio, da una intimidad de silencio a ese afuera sin intimidad y sin reposo que es la palabra de la experiencia original” (1992, 47). Segovia ha dedicado algunas consideraciones acerca de la “errancia del lenguaje” de la que dice que el poeta se embarca “en la errancia de un lenguaje que explora, rastrea y salta cercas a la caza del sentido” (2005, 67) o, también, a propósito de *El Quijote*, asienta que “la impresión que deja [...] no es simplemente la de que la vida es como un camino, sino la de que hay un mundo, dicho de otra manera una manera de ver el mundo, donde el hombre recorre libremente los caminos, sin meta precisa, sin ambición material o egoísta, sin trabas inventadas, al azar de los encuentros y las incitaciones: en una palabra, a la aventura” (2005, 67). El poeta sale a la caza del sentido mediante una palabra que se abre a la realidad. Este lenguaje, que es del dominio del poeta, no es precisamente el que le corresponde al crítico de poesía, ni siquiera el específico de la poesía, sino propiamente al poeta, ese “lenguaje errante e inobediente” que no se hace sino que nace, que reside en la poesía misma pero no en el lenguaje que habla de ella, “en la que hablan otras voces que no son las del *yo* del poeta” (Segovia, 2005, 69). El verdadero poeta, el poeta sabio, es el que se entrega a la palabra, pero no porque sea suya o sea su voz o su *yo* sea el portador, sino porque esa palabra viene de muy lejos y lo que menos importa es adónde va. En este sentido, la palabra es errante, pero sobre todo “inobediente”, que no implica necesariamente que sea “desobediente”. Este rasgo del lenguaje presupone varias cosas. En primer lugar que el hombre debe buscar el sentido y que eso necesariamente implica ponderar ese o esos sentidos, para valorar el ser y el mundo. Esa búsqueda del sentido está orientada por la verdad, entendida de manera muy general pero condicionada por el lenguaje. Segovia exhibe sus premisas: “Digo que el lenguaje errante, ése que será sometido a diversos controles pero considerado antes de ese sometimiento, y que sirve lo mismo para la verdad que para la mentira, no tiene por eso ninguna autoridad. Decir que

tengo autoridad significa que los demás están obligados respecto a mí” (2005, 82). Esa autoridad no reside en el lenguaje mismo, puesto que éste es libre, a no ser que se hable con la verdad pues entonces el lenguaje goza de autoridad, pero se trata de una autoridad que no obliga a obediencia alguna. Por tanto, “hay pues una autoridad anterior a la obediencia, una autoridad inobediente en este sentido. El lenguaje verdadero se autoriza en la verdad, pero en el nivel práctico sigue siendo lenguaje errante; la verdad como pura palabra sigue errando por la historia” (2005, 83).

La palabra inobediente representa mejor que nada la resistencia y la disidencia no sólo a las instituciones, sino sobre todo a su etapa previa, la institucionalización de la palabra, cuya consecuencia es que “el lenguaje libre y errante de la sociedad siempre propenderá más a la justicia que al orden, y el lenguaje controlado y autoritario del poder siempre se aplicará mejor al orden que a la justicia” (Segovia, 2005, 121). La palabra errante e inobediente es la palabra de la crítica y de la disidencia porque su función esencial es la resistencia no sólo al poder propiamente, sino también al pensamiento dominante. Pero esa palabra resistente lo es precisamente porque cumplimenta el origen mismo del lenguaje, como dice Maurice Merleau-Ponty: “el lenguaje no está al servicio del sentido y no gobierna, sin embargo, al sentido. No hay subordinación entre ellos. Aquí nadie comanda y nadie obedece. Lo que queremos decir no está delante de nosotros, fuera de toda palabra, como una pura significación. No es más que el exceso de lo que vivimos sobre lo que ha sido ya dicho” (2006, 94). En este contexto, merece la pena atender al prefijo *contra-* empleado constantemente por el autor, como ejemplo de ese lenguaje inobediente que atiende siempre a la crítica: “viaje a contrapelo”, “crítica a contraluz”, “contracorrientes”, “retorno a contramano”, etcétera. Ese prefijo aclara la idea de Segovia de la palabra inobediente, expresión de un pensamiento presidido por una crítica que nada busca presidir. Este marchar a contrapelo es una actitud de fondo en la tarea intelectual de Segovia, como él mismo asienta:

“Precisamente el descubrimiento de que uno se mueve a contracorriente consiste en cierto asombro frente a los desplazamientos en masa de la corriente central, especialmente cuando viene hacia uno desde una posición que, desde el punto de vista de uno, suprimía la posibilidad misma de ese movimiento” (1988, 242). Por eso, aceptar sin discusión o sin revisión crítica lo instituido es adherirse a esa opacidad que contraviene la naturaleza de la palabra errante e inobediente, que fomenta aún más la negrura y que desarma al lenguaje mismo al volverlo inoperante: “aceptar sin discusión lo instituido no es evidentemente humildad o buena fe, como tantos pretenden, sino que es querer coincidir con la opacidad y la fuerza y por lo tanto necesariamente querer dominar” (1988, 436). En este sentido, la palabra es también resistencia.

La palabra poética verdadera es originaria y aparece no como servidumbre del yo sino como su encomienda. El yo del poeta, parece decir Segovia, es el espacio de la palabra originaria, pero no porque el poeta se apropie de esa expresión, sino porque es la palabra la que se adueña del yo del poeta. Por eso la poesía no es ya el lenguaje del yo, o uno de sus lenguajes, sino el lenguaje originario que abre la realidad al poeta. Así, la voz del poeta, según la entiende Tomás Segovia, no es lenguaje propiamente del poeta, sino una pluralidad de voces a pesar, incluso, del poeta mismo. Pero tampoco quiere decir esto que el sujeto poético sea un puro transmisor, sino que la palabra originaria se asienta en el lenguaje de ese yo poético que, si es verdaderamente poético, ni lo limitará, ni lo recluirá en sus sentidos, menos aún menoscabará esa plétora de significados y significaciones que constituyen la palabra poética.

LA PLAYA, EL DESIERTO, LO ABIERTO

El lenguaje natural es un instrumento que nos sitúa justo allí, en la playa de la existencia; mediante ese bamboleo entre la conciencia y el mundo.

La playa representa ese espacio indeciso y ambiguo, impreciso e incierto, en donde una presencia se convierte repentinamente en ausencia, pero también donde la ausencia está amenazada por una presencia inminente. La presencia es presente. La playa que se levanta sobre la nada sin embargo es el espacio de la presencia. La playa representa ese lugar en que la obra del hombre difícilmente permanece y cuya permanencia, en todo caso, se aboca al recuerdo al que invita el vestigio y la huella o, más precisamente, el recuerdo de ese vestigio y esa huella una vez que han sido desaparecidas por el efecto de la marea. El sentido de la playa es el de la tentativa del artista por edificar algo a sabiendas que su fin no es esa construcción sino la siguiente. Un poco como dice Blanchot en “Palabra bruta, palabra esencial”: “Una palabra que nada nombra, que no representa nada, que no se sobrevive en nada, una palabra que ni siquiera es una palabra y que maravillosamente desaparece toda entera, inmediatamente después de su uso” (1992, 33). En cuanto a la obra, la playa significa su desaparición; en cuanto al artista, su nomadismo constante. Pero también significa el límite entre la tierra y el mar en donde el hombre se abre al mundo, puesto que no hay más allá que la apertura misma. Dicho de otra manera, el espacio en que la palabra opera como dadora de sentido, sin agotar plenamente ese sentido al que se dirige. Si el desierto invoca la libertad de la palabra, la playa convoca su búsqueda de sentido.

El lenguaje es esa cuerda floja que oscila entre el interior y el exterior, entre el hombre encerrado en sí mismo y el hombre abierto al mundo. El desierto compendia igualmente tanto la vastedad íntima como la geográfica, pero se trata de una inmensidad de diferente grado como acota Gaston Bachelard: “nosotros descubrimos aquí que la *inmensidad* en el aspecto íntimo, es una *intensidad*, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima” (1975, 231). La intensidad íntima se corresponde así a la inmensidad física. El lenguaje es instrumento o medio de comunicación con el mundo, gra-

cias al cual el mundo invade nuestra conciencia y nuestra conciencia invade el mundo. Tomás Segovia pertenece a la estirpe de los poetas románticos cuyo empeño es apresar la realidad, una realidad que sin embargo no es la comúnmente aceptada, sino aquella de la que dice Luis Cernuda, a propósito de “El espíritu lírico”, un temprano ensayo de 1932, que “un poeta, dicen, es un soñador. Quizá... En todo caso no es soñador quien persigue un sueño, sino quien persigue la realidad [...] el poeta escribe sus versos cuando no puede hallar otra forma más real a su deseo. Por ello un poema es casi siempre un fantasma, algo que se arrastra lánguidamente en busca de su propia realidad. Ningún sueño vale nada al lado de esta realidad, que se esconde siempre y sólo a veces podemos sorprender” (1994, 47-48). Segovia, no obstante, no se queda en esa dialéctica entre el adentro y el afuera, sino que consigna precisamente la posibilidad de un afuera-adentro y un adentro-afuera. De esta manera, la playa es el espacio privilegiado para mostrar ese espacio indeterminado desde donde el hombre, mediante la palabra se abre al mundo y el mundo, a su vez, lo penetra. No sorprende entonces que Octavio Paz, al referirse a algunos poemas de Segovia de 1965, integrados en *Historias y poemas* [1958-1967], contemporáneos de otros de *Anagnórisis*, consigne esta directriz:

Lo que manifiesta la naturaleza es indiferencia frente al hombre y reconciliarnos con esa indiferencia hermosa -¿no es ese el *tema* de gran parte de tu poesía?- es abrir el yo, reconciliar el ver con el estar. Ver y ser visto, en algún momento, es lo mismo. De ahí, me imagino, la forma de esos poemas: cerrada y, sin embargo, abierta. No terminan en sí mismos: se abren hacia algo indecible. Terminan en puntos suspensivos. Son una afirmación de la hermosura exterior y una reticencia. Lo mismo sucede, hasta cierto punto, con tus poemas en prosa. En unos y otros la forma -la del poema y la contemplada-presentan una suerte de fractura mínima, casi invisible: la de la subjetividad. Tal vez por esto prefiero tus poemas largos. Te veo

en ellos más libre de ti mismo, menos *frente* al mundo y la realidad y más en ellos, menos preocupado por ser o por saber quién eres y qué es lo que ves. (2008, 73)

La distinción es relevante, pero lo decisivo es que ya entonces Tomás Segovia buscaba ese impulso que acercaba su poesía a la realidad, directriz sobre la que gravita toda su obra, cada vez más depurada, a cada momento más precisa y ajustada a ese propósito. La propuesta de Segovia es un adentramiento, un entrar en el mundo a condición de desplegarse ahí adentro aún más, un adentrarse que no es sino un abrirse en el adentro de la realidad que se regresa como verdad del poema. El lenguaje cierra y abre, clausura y dispersa, al mismo tiempo. Concluye Segovia: “el lenguaje sirve para construir el sentido, o como dicen en inglés, para *hacer sentido*; pero aun así podríamos no hacerlo. Si lo hacemos es porque nos da la gana, pero esa gana no por ser gana es absurda: querer hacer el sentido es lo mismo que aceptar que *debemos* hacerlo. Lo humano no es necesidad, sino imperativo, ley moral, valor” (2005, 79-80). Por lo tanto, si lo humano es imperativo, la poesía en tanto que “extremosidad del hombre” es un deber moral, no una necesidad, tampoco un fatalismo, ni menos aún un sugestivo azar. Se trata de un imperativo sometido a las condiciones del lenguaje, a su vez, al servicio de esa moral. El lenguaje es inobediente. Es inobediente si garantiza la libertad del individuo. ¿Qué relación hay entonces, para Tomás Segovia, entre la libertad y la ley? Pues que la libertad, en tanto que obediencia a la ley, garantiza la universalidad de la afirmación, pero también la inviolabilidad de la autoridad exterior de esa ley, de manera que a la vez que preserva su valor de decadencia individual, la cobija al margen del sentimiento. Así, la garantía de la libertad es la verdadera causa de la libertad. Se trata de un espacio moral en donde se manifiesta una libertad como expresión de la libertad pero sin agotar su totalidad: “No digo la libertad, sino una libertad, en la que se manifieste sin duda la libertad en su generalidad, pero no en

su totalidad” (2005, 196).

¿Dónde se sitúa ese espacio, ese lugar, esa encomienda? En esa playa en la que el hombre y el mundo, mediante el lenguaje, se predisponen, persuaden, seducen recíprocamente. El vocablo “playa”, dentro de las ideas literarias de Segovia, es tan importante como la del “desierto”, pero por motivos distintos. Si el desierto como imagen de sentido remite a un paraje deshabitado y arbitrario, desolado e inmenso, en donde la palabra resulta un principio de orden, el reconocimiento de un cosmos y no de un caos, la playa exhibe el límite entre la tierra y el mar, participando en ocasiones de ambas fronteras naturales, de naturaleza opuesta pero con sentidos intercambiables: de donde se parte y a donde se llega, en el que se edifica a condición de que esa casa imaginaria sea demolida. La playa representa el lugar que el artista ocupa para hacer de la realidad su presa, pero ¿dónde está ese lugar que ocupa o que debería ocupar? Ese lugar está “en la orilla de un lugar intocable, inocupable, inutilizable, donde la realidad es nombrada antes de ser nombrada” (2000, 42), desde este lugar sin lugar, desde este espacio sin espacio, desde esta marginalidad más allá del margen, el poeta y el artista dan cumplimiento cabal a su existencia: “entonces el hombre presencia el mundo, es su testigo y él es su encomienda” (2000, 43). La orilla además de mostrar literalmente la excentricidad, permite a quien se alberga en su margen una visión más transparente y nítida de aquello que se ofrece a los ojos.

La playa, como el desierto, son espacios originarios, es decir, aquellos lugares que contribuyen a que la obra de arte sea verdaderamente obra de arte en su valer originario. Si la playa es un espacio imaginario, también lo son la partida y la llegada. ¿Qué entiende Segovia por partida? La partida es el abandono del hogar para volver más tarde, pero es un alejamiento originario, anterior a la historia y, sin embargo, imprescindible para su comienzo; se trata de un pensamiento mítico. El pasado no es el punto de partida para el hispano-mexicano. Segovia ubica lo originario en una temporalidad anterior a la historia misma, puesto que de otro modo sería ya

un principio. El punto de partida es a su vez el punto de llegada del poeta en cuanto poeta, pero no del poeta en cuanto hombre. Lo originario es esa playa en la que comienza todo antes de que nada comience, pero sin la que no habría principio alguno. La orilla es el lugar inocupable, pero también la orilla del tiempo que, sin embargo, lo inaugura. La orilla del tiempo es el lugar desde donde se acepta el tiempo mismo, su irreversibilidad. La posibilidad de volver a un tiempo anterior, aunque sea figuradamente, se debe a la aceptación del carácter inalterable de ese tiempo que se va para siempre y que, por lo mismo, en esa huida permite el regreso, pero no la repetición:

La aceptación del Tiempo es la aceptación de su irreversibilidad del Tiempo que hace de la muerte una meta y una necesidad. Acepta el Tiempo quien acepta crecer orgánicamente (estar vivo): quien acepta no regresar; quien acepta perder sin repetición; quien acepta el pasado. En una palabra quien acepta la responsabilidad y el sentido.

Es evidente que todas las tentativas de abolir el Tiempo –incluyendo el abstraccionismo- tiene este significado. Y que son demoniacas. [...]

Importante no confundir la redundancia, la repetición paralizada, la multiplicación mecánica (disco rayado, etcétera) con la reiteración renovada, o sea la repetición a lo largo del tiempo, en el tiempo. (Segovia, 2009, 540)

La playa y el desierto, en tanto espacios originarios, favorecen aquello que dice Blanchot, que no dice propiamente Segovia pero lo presupone en alguno de sus sentidos: “la obra exige que el escritor pierda toda “naturaleza”, todo carácter y que, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierta en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal”(1992, 49). Posiblemente Segovia, sin aludir a la afirmación personal, tampoco a ese vaciamiento radical, conviniere en vaciarse a condición de llenarse de realidad y luz; luz y realidad

que no le impidieran mirar frente a frente a esa realidad real, no sólo para desnudarla sino sobre todo para desnudarse. El vaciamiento al que invita Segovia es a condición de rellenarlo de mundo.

El desierto es también el mar de arena, una inmensa y desoladora playa. ¿Qué hace el hombre perdido y abandonado en medio de un páramo? Aquello para lo que el lenguaje se vuelve un artefacto insustituible resulta de pergeñar ese impulso humano originario: “ser hombre es buscar el sentido, y eso implica valorar el sentido, lo cual implica a su vez valorar la vida, valorar el mundo, valorar el cosmos, valorar el ser” (Segovia, 2005, 81). Segovia, premeditadamente, utiliza la ambigüedad para tratar de comprender el espacio de la creación, salvaguardando permanentemente esa indecisión entre el adentro y el afuera para la que la imagen de la playa es ejemplar; un poco a la manera que propone Blanchot al afirmar que “una obra está terminada, no cuando lo está, sino cuando quien trabaja desde dentro puede terminarla desde afuera; ya no es retenido interiormente por la obra, sino por una parte de sí mismo de la que se siente libre, de la que la obra contribuyó a liberarlo” (1992, 48). Alejarse de la propia obra, aún antes de finalizarla, es también una manera de abandonarla, de comenzar a derruir ese espacio imaginario en que el artista se hospedó durante un tiempo, sabiendo que apenas era una etapa más de su tarea y a la espera del siguiente alto. Esa construcción imaginaria, constante y permanente, edificada a partir de alejamientos y abandonos, remite al nomadismo del gran artista. Se trata de un desplazamiento cuyo destino se encuentra en el reconocimiento de lo originario, en la vuelta improbable a Ítaca. Para Segovia, el profeta es el poeta, pero no en virtud de la cualidad visionaria asociada tradicionalmente al profeta, sino precisamente debido a ese espacio desértico en que surge la palabra originaria. Maurice Blanchot aclara la relación de esa palabra con el desierto y la naturaleza de esa comunión: “la palabra profética es una palabra errante que retorna a la exigencia originaria de un movimiento, oponiéndose a toda estancia, a toda fijación, a

un enraizamiento que fue reposo” (2005, 106). Esta errancia de la palabra profética, de la palabra poética, se suma también a la resistencia de la palabra, debido a la dificultad de detenerla, fijarla, asegurarla. Por detrás de esta movilidad de la palabra, emerge el presentimiento de una existencia móvil. En este contexto hay que entender los vocablos “nómada”, “beduino” o “camellero” utilizados por Tomás Segovia. El pastor es el nómada a la búsqueda de una tierra sólo prometida, es decir, anterior a la tierra. El desierto representa un lugar pero todavía no es un espacio, del mismo modo que es un tiempo, pero todavía no es historia, en el que el tiempo clausura presente, pasado y futuro, puesto que el hombre todavía no se abre al mundo. El desierto es el afuera en el que el hombre paradójicamente está encerrado porque todavía no ha engendrado la palabra. El poeta-profeta, el poeta-pastor-nómada, encarna esa primera palabra que no es todavía la historia pero que la inaugura. Pero ese comienzo no es únicamente el del tiempo instituido, sino también el del nacimiento del mundo en tanto realidad real.

RECONOCIMIENTO Y DESNUDEZ

El autor de *Cuaderno del nómada* defiende la necesidad de regresar a lo originario como principio insustituible del arte, pero se trata de una vuelta atrás que reside en el reconocimiento, “porque no hay poesía, ni siquiera la que se propone lo inhumano como única meta, que no contenga en su comienzo mismo un reconocimiento originario de esta memoria de lo humano” (1990, 495). Octavio Paz añade matices, coloraciones y modalidades al “reconocimiento” propuesto por Segovia: “Tú empleas la palabra *reconocimiento*. ¿Qué es lo que reconoces, quién te reconoce? Por una parte, lo pasado y el pasado. Tu pasado es lo que a ti y sólo a ti te ha pasado [...] Lo pasado son los incidentes, las formas que adopta la “vida anterior”, ese pasado que nunca pasa, casi siempre oculto y que sólo aparece en los días decisivos, para reordenar lo que somos y quiénes somos. Lo pasado

es irrecuperable, pero el pasado está siempre presente. Es, como tú dices, el punto de partida” (2008, 76-77). Lo originario es el sentido de la palabra poética, a pesar de que ésta no consiga apresarlos o de que el poeta fracase en el empeño. A pesar de que ese intento acabe en nada, su valor reside en el esfuerzo mismo. Hay un aspecto en el que insiste Segovia, ese regreso a lo originario se da mediante el reconocimiento de esa “originariedad” o, como él mismo titula uno de sus poemarios, mediante la anagnórisis. La diferencia es la misma que hay entre desvestirse y desnudarse: “el incógnito se oculta necesariamente bajo un disfraz. Darse a conocer es desnudarse. Ser reconocido es ser desnudado.” (Segovia, 2009, 609) La presencia del desnudamiento de alguien por parte de otro alguien que mira, no se da siempre, ni es común, tampoco habitual, puesto que “todos vivimos siempre bajo un disfraz” (Segovia, 2009, 609). Pero el desnudamiento mismo representa la vuelta a lo original:

La desnudez es en efecto una miseria. Pero es también un esplendor. Ese bicharraco resplandece.

La anagnórisis simboliza ese reconocimiento en que damos nuestro asentimiento a una desnudez, a una mísera desnudez —que en consecuencia resplandece.

Porque reconocer no es sólo conocer. Es además reconciliarse, decir sí, acoger, dar la bienvenida.

La anagnórisis simboliza exactamente eso: la *reconciliación* del que ha sido *acogido*. (Segovia, 2009, 609)

La desnudez tiene dos momentos fundacionales: el primero cuando Adán y Eva perciben su desnudez y el segundo cuando se despojan de las hojas de higuera para cubrirse con pieles. Este primer desnudamiento muestra una doble significación: remite a la pérdida del revestimiento de la gracia, pero, a la vez, presagia el resplandor del vestido de la gloria. En

este sentido, el desnudamiento refiere la relación entre naturaleza y gracia o, como dice Segovia, entre naturaleza y salvación. De manera que la gracia, como un vestido, puede ser puesta o quitada, pero sobre todo significa que el origen de la corporeidad humana fue en un principio desnudo, de manera que la desnudez es consustancial a la naturaleza humana. La desnudez a la que apela Segovia es precisamente ese desnudamiento originario mediante el que el hombre se presenta tal cual es. Pero la desnudez no es únicamente una finalidad de la obra, sino también una categoría crítica tal y como opera en Segovia. Así, a la hora de hablar de la obra de Giuseppe Ungaretti consigna lo siguiente:

Desde el primer momento, la poesía de Ungaretti produjo la impresión de una desnudez y de una concisión extremas. Para algunos, incluso, excesivas. Estos últimos son los que empezaron a hablar en seguida de “hermetismo” y de “preciosismo”. Se comprende mal cómo una poesía puede ser al mismo tiempo desnuda y hermética, concisa y preciosista; pero estas son las reacciones que se producen siempre que un poeta decide a expresarse con el máximo de fidelidad. (1988, 108)

Segovia equipara para deslindar desnudez y hermetismo. El hermetismo entendido como un concepto propio de la crítica profesional pero que poco o nada dice en realidad de esa poesía. El hermetismo para Segovia está hecho de lugares comunes consignados en una clave de la que participan lectores y estudiosos en un momento determinado pero que, a la vuelta del tiempo, pierde su familiaridad y resulta incomprensible. Todo lo contrario de esa poesía desnuda que no necesita clave y por tanto no es hermética. La dificultad no puede confundirse con lo hermético. A partir de aquí, registra Segovia su premisa a la hora de leer la poesía del italiano: “lo que algunos consideraban purismo y esteticismo no era pues sino desnudez y lo que otros tachaban de hermetismo otra vez desnudez” (1988,

111). Una desnudez que revela una de las obsesiones de Segovia, la necesaria correspondencia entre vida y obra, la biografía que, oculta detrás de la obra, sin embargo se muestra en ella, que sostiene esa obra y sin la que no sería esa obra. Por tanto, la poesía es expresión de determinada experiencia, pero el ámbito en el que converge experiencia y obra es el sentimiento, pero un sentimiento que representa esa experiencia vivida. El sentimiento origina la expresión vivida que se traslada a la obra. Pero no es el arte quien dirige ese sentimiento, sino la creación. Las siguientes palabras de Ramón Gaya ofrecen un acercamiento de lo que Segovia entiende por sentimiento:

El arte, en contraste con la creación, es siempre una petulancia, un propósito, un lucimiento, un mérito, una... *idea*; la creación, en cambio, es un acto (no una acción, porque la acción encierra idea, es idea también), la creación es un acto vivo, un acto-naturaleza. La creación es un poder humilde; el verdadero creador está *sometido* a ese poder suyo, y cumplirlo no puede ser nunca un alarde. El arte, por el contrario, es un alarde, un mérito, un orgullo, porque es la versión demoníaca del acto de crear, ya que el demonio no puede crear nada, pero sí puede, en cambio, *fingir* que crea, aunque olvida siempre algo, un detalle que lo delata, olvida esconder su satisfacción, su alegría, porque el creador no puede estar contento ni triste de su poder, sino... *conforme* . (2010, 40)

El sentimiento es así una aceptación que exige un cumplimiento o una conformidad cuyo sentido es la creación antes que el arte. O dicho de otra manera, el arte sólo lo es si se acepta como servidumbre. Es esta servidumbre la que condiciona la importancia del oficio, del artesano. ¿Qué relación hay entre la poesía y esa experiencia vivida presentada por esa poesía? Contesta Segovia:

Es evidente que en esta expresión la experiencia misma se clarificará y realizará, modificará tal vez su esencia o su sentido; pero la expresión lograda

es la revelación que la experiencia se hace a sí misma de su verdadero ser y su verdadero sentido. Y si es cierto que la realización del poema, y por lo tanto la verdad de la experiencia, depende únicamente de las palabras, también lo es que esta realización es la forma definitiva de un sentimiento que la precedía, aun cuando esta predecesión, como el sentimiento mismo, no tenga existencia efectiva más que en su propia realización lograda. (1988, 114)

Para un poeta del sentimiento, aquel cuya obra es la ventana por la que asoma su vida, aunque no sea propiamente su vida, sino su expresión, la poesía es la forma con la que se presenta un contenido cuya existencia es precisamente esa forma, pero que a la vez justifica esa correspondencia con la propia forma y que es anterior a él mismo.

El reconocimiento es ese proceso por el que una persona y una obra de arte obligan a quien las mira a hacerse verdad: por eso la presencia a la que apela Segovia, es la de la revelación y reconciliación, la revelación del ser de quien es mirado, pero también el reconocimiento de su verdad en tanto presencia. Aquí, tanto arte como persona coinciden en la verdad de la presencia, en la presencia del ser:

Eso es lo que quiero decir cuando digo que una obra de arte tiene mirada: es una antigorgona, tiene una mirada que *obliga* con tanta fuerza como la de Medusa –pero en sentido contrario: convierte en vida, despetrifica.

Esto es una anagnórisis. Ese *efecto* sólo lo puede tener una obra o una persona revelándose radicalmente.

Así también para los místicos la visión del Rostro *obliga*, convierte en verdad. Esa es la terrible exigencia del arte –como de la autenticidad de una persona. Y el único motivo de que tanto el arte auténtico como los seres auténticos tengan tan numerosos enemigos encubiertos o manifiestos. (Segovia, 2009, 612)

Esta mirada de quien a su vez mira unos ojos verdaderos ya no está destinada a desviarla, puesto que la verdad de la mirada puesta en la verdad de otros ojos asegura por lo menos la transparencia y la autenticidad. Esa es la mirada de la realidad a la que invita el poeta, pero también la manera de mirarla. El reconocimiento incide en otro aspecto ligado a la palabra: la exigencia de una respuesta por parte del otro, pues

la revelación que un ser nos hace de sí mismo es en sí una exigencia de nuestra propia revelación. Esta exigencia no es una obligación en el sentido de algo forzoso. Es exigencia en el sentido en que una pregunta exige respuesta. [...] Cuando un ser se desnuda ante nuestros ojos no tenemos más remedio que reconocer o negar esa desnudez y a ese ser. No es él, somos nosotros mismos quienes nos exigimos decir: “Yo también soy eso”. Lo cual significa al mismo tiempo “yo soy” y “soy yo”. Reconocer es reconocerse. Decir: “Sí, eres tú” es decir: “Sí soy yo”. La profundidad y la transparencia, el grado de desnudez con que pronunciamos esas frases es el mismo para las dos. (Segovia, 1988, 437)

Octavio Paz, refiriéndose a *Anagnórisis* también alude a la tradición poética occidental en la que se inscribe: “Es un poema que es una declaración de fe o, más bien, el relato de un viaje espiritual. Ese es el gran tema de la poesía de Occidente, desde Dante hasta Rimbaud” (2008, 128). Pero Segovia le concede otro sentido al vocablo *anagnórisis*:

El verdadero sentido del exilio consiste en estar exiliado en la belleza. Así este actual exilio mío. No puedo participar en la belleza porque estoy exiliado. O viceversa. Y viceversa. Ser *reconocido* por la belleza [...] Porque reconocer algo es en su movimiento mismo necesitar ser reconocidos a nuestra vez por aquello que reconocemos. Aunque sea una cosa. Eso tienen en común, por ejemplo, Dios y la mujer. La belleza reconocida y

reconocedora o es diálogo amoroso o es diálogo con el Logos. Por lo menos es la necesidad de eso –o su Deseo, como leo estos días por todas partes. Y en el fondo *todo* exilio es exilio de la belleza. (Cuidado con la palabra: claro que no se trata de toda belleza, más bien de esa belleza del mundo como *sentimiento de lo real* de que hablaba hace años.) (2009, 708)

LA POESÍA ORIGINARIA, LA PLAYA Y EL DESIERTO.

Ese lugar del espíritu es la playa para Segovia, el espacio originario de la poesía capaz de congregarse en un instante todos los espacios y todas las voces, a pesar del poeta mismo o precisamente por eso, en ese lugar imaginario, ambiguo e impreciso, que une y, a la vez, dispersa la tierra, el cielo y el mar. La playa es el espacio privilegiado para el reconocimiento porque como el desierto o la intemperie misma son estados y parajes naturales. Pero que sean parajes naturales no quiere decir que se hayan naturalizado para el hombre, sino que, como el hombre mismo, deben naturalizarse. La naturalización del mundo necesita previamente la naturalización del hombre en tanto hombre mediante el arte, como sostiene Segovia:

El arte es el proceso de naturalización del hombre.

El hombre no es un ser natural, pero se hace natural. El arte no es sino la manifestación de este proceso. Y a su vez toda manifestación de este proceso es o una forma de arte o una forma de fundar el arte.

Hay que naturalizarse hombre como quien se naturaliza griego o persa. Con la diferencia de que nadie nace hombre –quiero decir hombre natural.

Nacemos en la historia, y nos hacemos naturaleza “artificialmente”- es decir por artificio. (2009, 569)

El arte, en tanto artificio, dota al hombre de aquellos mecanismos y resortes necesarios para naturalizarse como hombre. Ese proceso de na-

turalización es el que desemboca en el reconocimiento de lo originario. En este sentido, el arte es un medio privilegiado para que hombre se haga natural hasta el punto de que en un “poema logrado ser y significar no se distinguen”. Aquí reside el reconocimiento originario que reclama Segovia:

Como todos los que buscamos una madre, mi ansiedad es la sed de ser reconocido. De ahí mi interés en el ser elegido (que es lo mismo que ser reconocido).

La relación ideal para seres como yo es encontrar una persona, no que entienda y aprecie lo que uno dice, sino para quien uno sea lo que dice –o diga lo que es. De ahí la poesía: en un poema logrado, ser y significar no se distinguen. Un poema es lo que dice, y no dice otra cosa que lo que es. La expresión alcanza al ser.

(Pero eso son los poemas. Su autor, no es tan seguro. Por eso no se trata de hacer poemas, sino de ser poeta –para alguien.) (2009, 589)

Ser elegido o reconocido por otro, en virtud de la palabra como el ser mismo de quien dice, es ese reconocimiento originario. Los poemas son un cauce para alcanzar esa tentativa, pero no es sólo eso o no es lo único que persigue Segovia, sino ese reconocimiento fuera del poema; el reconocimiento del poeta, quien hace poemas pero que no es esos poemas, cuya presencia está separada del poema logrado, pero que reclama la misma atención. La playa, entonces, es ese lugar en donde el poeta pone a secar su obra, pero él no es ya esa obra, sino que sigue habitando la ambigüedad entre la tierra y el agua. La playa así es el espacio del poeta que propicia su relación con la realidad mediante la obra, pero él no es la obra, tampoco la realidad se hospeda completa y entera en esa obra, sino una parte de ella. La playa representa el espacio en donde comienza el reconocimiento de la realidad, sin ser propiamente realidad todavía. Esa realidad lo es una vez que se transforma en poema, pero no ya sometida al vaivén de la ma-

rea, sino preservada en la orilla, mientras que el poeta sigue sometido al compás de esas olas que acarician la playa, que al tiempo que lo acercan lo alejan de la realidad en tanto reconocimiento.

Pero el elegido es el reconocido, ¿quién es aquél que es elegido? No lo es el que está perdido, sabiendo además que estar perdido todavía no es la perdición, “la perdición es decidir que se está perdido”. Ser o saberse elegido es el camino de la salvación y la gracia; “ser elegido significa: vivir en lo decisivo, afirmar que nada de lo que pasa y nos pasa es indiferente o intercambiable, aceptar que nada pasa en vano (en hueco). Afirmar que la vida está llena, es un lleno, que *hay* plenitud” (2009, 599). El elegido, el que se salva, es quien acepta la llenazón de la vida como una plétora de sentido que rebosa por todas partes. Pero no basta con afirmarlo, se trata de una decisión semejante a la de quien quiere perderse: no basta con ser reconocido, hay que aceptar esa elección. Por eso Tomás Segovia, a pesar de haber vivido un exilio histórico, no se siente propiamente exiliado, puesto que el saberse elegido, es decir, reconocido, le impide admitirse exiliado, aun cuando de una manera más general, ontológica diría, considere que todo hombre es un exiliado. Segovia no puede admitirse como exiliado circunstancial por el hecho de que eso implica no reconocerse, aceptarse como perdido que es abocarse a la invisibilidad, a la insituabilidad: “El exilio y la orfandad son lo mismo: haber perdido la posibilidad de reconocerse” (2009, 606). Sin embargo, ¿no es el artista desde el principio un exiliado puesto que ha aceptado crear? Aceptarse como poeta es así mismo asumirse como ininterpretable e insituable o, quizás, hay que decir que esas cualidades se refieren antes a la obra que al poeta. Con todo, el poeta no deja de participar de estos atributos, pues “hacer arte es aceptar vivir *abiertamente*” (2009, 608).

CONCLUSIÓN

Esa plenitud de lo real necesita previamente una definición o aproximación al sentido de lo real para comprender ese reconocimiento al que insta Segovia. Para el poeta lo “real” tiene dos significados: “Real: ex-sistente; que está, que se sostiene afuera: lo que resiste: opacidad”; y también “Real: verdadero (opuesto a “ilusorio”): lo que tiene sentido” (2009, 599). De este modo, la poesía no sólo participa de lo real, es real, porque está afuera, es exterior al sujeto, y en ese afuera se sostiene, pero porque se sostiene resiste; la palabra errante de Tomás Segovia, además de inobediente, resiste, no es ya una palabra rebelde o subversiva, sino resistente, precisamente porque se opone la fijación y lexicalización, estatismo y solidificación a la que someten las instituciones al lenguaje. En esta resistencia incesante y permanente del lenguaje libre reside su inobediencia. Pero la resistencia es el “rasgo más inmediato de lo real”;

por eso lo que la palabra “real” evoca en primer término en casi todos los espíritus es la realidad de los objetos. Real y material llegan a ser sinónimos en el habla vulgar. La materia de la física tradicional es resistencia pura, opacidad impenetrable. Una piedra puede partirse y volverse a partir en un sinnúmero de fragmentos: todos ellos siguen siendo impenetrables; todos ellos siguen presentando un rostro que es una *faceta*, siguen dejando ver una pura exterioridad. (Segovia, 1988, 431)

La palabra resiste afuera para no ser absorbida por el pensamiento dominante del tipo que sea, pero no por resistir puramente, sino precisamente para seguir siendo errante e inobediente. La resistencia es la cualidad de la palabra que garantiza su libertad. En este sentido es opaca, no porque no impida el paso de la luz, sino porque se niega a ser asumida por un sistema de lenguaje aún más opaco e impenetrable, formulado a partir de consig-

nas y dogmas. Así se trata de una opacidad reactiva a la opacidad misma. Esa opacidad de la palabra errante, libre y real, representa el sentido que “se funda en la iluminación. Es porque podemos instalarnos en la iluminación, en lo dador de sentido, en el protosentido que es simple comprobación, simple palpitación de que hay sentido” (2009, 600). De manera que lo real es un sentido anterior o primero al sentido mismo, a la adquisición del lenguaje que dota de sentido lo real, puesto que lo real otorga ya un sentido al existir. Ese sobresentido o sentido posterior al intuido es iluminación pura “por lo que podemos dar sentido a lo que sea, ver lo que sea” (2009, 600). Pero ese “protosentido” sin ser propiamente palabra, “habita la Palabra esencial”, “un órgano de vivir en la luz, un pulmón en la luz”.

El sentido primero es previo a la palabra pero sin embargo constituye ya esa palabra esencial, en este sentido la opacidad de la palabra errante representa una luminosidad que se suma a la luz de la existencia. También por eso el reconocimiento no es de algo que alguien dice, sino precisamente de quien dice lo dicho. En este sentido, la “Honrada advertencia” que inaugura el libro de ensayos *Resistencia* es ejemplar:

Por fin me parece adivinar algunas briznas de coherencia en el tenue eco que despiertan algunas de mis páginas. 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. (Segovia, 2000, 7)

Palabras más cercanas a un memorial que a una memoria; un memorial en tanto que consigna por lo menos uno de los sentidos de la palabra

resistencia empleados por Segovia. En este caso, como crítica a las ideas aceptadas sin revisión acerca de la modernidad, es decir, en contra del pensamiento dominante que, si bien sirve para pensar la realidad, “tiende a sustituirse a ella. Esto se ve más fácilmente desde otro lenguaje. O desde un contralenguaje en el interior de ese lenguaje” (Segovia, 1988, 239). Es decir, desde un lenguaje que es resistencia. Pero la resistencia no es mera oposición política o social, es decir, no es la oposición a un gobierno puesto que tampoco está hecha para gobernar, “sino para... resistir”, (Segovia, 2000, 125) aunque es precisamente en esa resistencia a un pensamiento dominante donde mejor puede advertirse la naturaleza “resistente” de la palabra. La “resistencia” inherente a la palabra errante aparece cuando la palabra es verdaderamente errante e inobediente, no importa si es en un poema, en una prosa breve, etcétera, pero ese resplandor ilumina aún más en un discurso crítico, porque necesariamente esa palabra crítica está al servicio de la errancia e inobediencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: FCE, 1975.

Blanchot, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis e introd. Anna Poca. Barcelona: Paidós, 1992.

_____. *El libro por venir*. Pres. Emilio Velasco y trad. Cristina de Pretti y E. Velasco. Madrid: Trotta, 2005.

Cernuda, Luis. *Prosa*. T.II. En *Obra Completa*. T. III. Ed. Derek Harris y Luis Maristany. Madrid: Siruela, 1994.

Gaya, Ramón. *Obra completa*. Pról. Tomás Segovia y ed. Nigel Dennis e Isabel Verdejo. Valencia: Pretextos, 2010.

Merleau-Ponty, Maurice. *Elogio de la filosofía. Seguido de el lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Trad. Amalia Letellier. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

_____. *Lo visible y lo invisible. Seguido de notas de trabajo*. Trad. Estela Consigli y Bernard Capdevielle. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Paz, Octavio. *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*. México: FCE, 2008.

Segovia, Tomás. *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*. Valencia: Pre-textos, 2009.

_____. *Ensayos. Actitudes. Contracorrientes*. T. I. México: UAM, 1988.

_____. *Trilla de asuntos*. Vol. II. México: UAM, 1990.

_____. *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*. México: Ediciones sin Nombre, 2000.

_____. *Recobrar el sentido*. Madrid: Trotta, 2005.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: FCE, 1985.