

Tomás Segovia: los ojos abiertos a la noche*

P

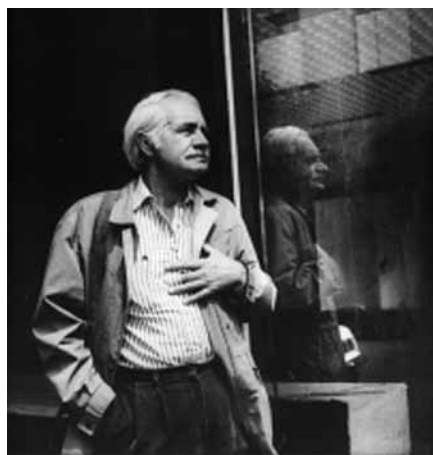
ara Tomás Segovia, la entrevista escrita (a diferencia, por ejemplo, de la radiofónica o la videográfica) es un género basado en un malentendido, sobre todo cuando el entrevistado es precisamente un escritor: éste firma una especie de seudotexto, suscribe unas palabras en las que no ha tenido un absoluto control (como sí lo tiene –o al menos busca tenerlo– ante sus propios textos). La convención en que reposa el género de la entrevista provoca diversos equívocos; el principal surge del uso de comillas o guiones, que produce en el lector la falsa certeza no sólo de que lo dicho por el entrevistado es textual, sino de que coincide con su pensamiento o con su particular modo de desarrollar e hilvanar las ideas: creemos leer lo que él dijo como si lo viéramos decirlo, esto es, como si no hubiera existido un trabajo del entrevistador, un montaje y una alteración (mayor o menor) al transcribir las notas o las cintas magnetofónicas.

Para numerosos periodistas, el atractivo de la entrevista radica en descolocar al entrevistado y crear un texto intermedio entre la obra personal de éste y el lector. No obstante, para Segovia ese puente resulta espurio: en su trabajo personal, un escritor lo dice todo (o intenta decirlo con sus propios recursos y sólo con ellos), la obra habla suficientemente y cualquier agregado es una mera curiosidad adventicia. Bajo ese ángulo, la entrevista con un escritor no tiene mayor validez que una mera charla de café.

Una misma entrevista es muy diferente según la transcriba una u otra persona. En una rueda de prensa, un autor puede emitir una frase que cada periodista ahí reunido entenderá y transcribirá a su manera (puede incluso no modificar la frase: bastará el contexto en que la coloque para cambiarla por completo). ¿Radica el valor de la entrevista en la pregunta que el entrevistado nunca se habría hecho, o

* Esta entrevista apareció originalmente en *Librero*, núm. 17, El Parnaso/Gandhi, México, enero-febrero de 1992, pp. 3-6. Se publica aquí con la autorización de Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo.

en la capacidad del entrevistador para registrar una respuesta? Y finalmente, la subjetividad capturada en el 'seudo-texto', ¿corresponde a la del entrevistado, a la del entrevistador o a una mezcla de ambas que se da, por una irreplicable ocasión, en una tierra de nadie? En todo caso, reacio a jugar ese juego de equívocos, Tomás Segovia solicita que se asiente un hecho oculto en las entrevistas mayoritarias: no se trata de "sus" palabras textuales sino del reflejo de su pensamiento en la subjetividad de los entrevistadores. Por lo tanto, en las páginas siguientes, Segovia habla a través de sus escuchas: éstos han transcrito 'lo que piensan que Segovia dijo' aquella mañana de marzo de 1988 (o más bien 'lo que



piensan haber escuchado', puesto que se basan en la parte de la entrevista en que el poeta autorizó el uso de una grabadora). Dicho de otro modo: los entrevistadores han armado un texto que no pertenece a Segovia ni a ellos mismos, sino a la conjunción de subjetividades (tan válida o inválida como cualquier conversación, según el nivel en que se le considere). No se trata de un texto, entonces, sino del pretexto para angular un espejo.

D.G.D.

Los años recientes han visto surgir el cuerpo central de la escritura de Tomás Segovia, sobre todo a partir de la publicación del volumen *Poesía* (1982), que reúne textos escritos entre 1943 y 1976. Más tarde, en 1985, aparece *Poética y profética*, uno de los textos capitales de la ensayística mexicana, un gran tejido de ideas en torno a las grandes preocupaciones de este siglo acerca del lenguaje como sustento y abismo de la cultura humana. Uno de los apartados de este libro marca con su título el tono que insufla el juego del pensamiento en Segovia: "Las tareas del iconoclasta".

En 1988 se inicia la recopilación de sus ensayos en tres tomos. El primero recoge sus dos libros iniciales como ensayista: *Actitudes* (1970) y *Contracorrientes* (1973), sobre los cuales escribe el crítico Salvador Espejo Solís:

Con un rigor estilístico sólo proveniente de la poesía (lo que no significa ligereza o adorno sino justamente lo opuesto, hondura y renuncia a los lugares comunes, a los sobreentendidos virulentos), Segovia se interna en los conflictos primigenios del individuo a través de un siempre móvil juego de propuestas que alterna la audacia con el humor, la más desnuda honestidad con el más fundamentado acopio de fuentes. No es "fácil" esta prosa precisamente por su transparencia [...], pero a la vez resulta arduo (difícil) no jugar el abierto juego que propone, no adentrarse en estos usos inéditos de la inteligencia y el gozo, no convertirse en activo interlocutor y prolongar cuestionamientos y hallazgos.

Los tomos restantes (publicados uno en 1990 como *Trilla de asuntos*, y el otro en 1991 como *Sextante*) conjuntan ensayos aparecidos en diversos medios desde 1952 hasta 1988. Un nuevo título complementa la obra ensayística de Tomás Segovia, *Cuaderno inoportuno*, así como otros volúmenes extienden y diversifican su obra poética, entre ellos *Casa del nómada* y *Noticia natural*.¹

HUBO UNA VEZ

"Mi familia era de médicos. Yo estaba destinado, pues, a la Medicina; incluso estudié un año de la carrera. Se suponía que todos debíamos ir por ese rumbo; por ejemplo, todas mis

1 En el año 2000 se le otorgó el Premio Octavio Paz, en 2005 fue ganador del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo y en 2008 obtuvo el Premio Federico García Lorca. Entre sus obras posteriores a la primera publicación de esta entrevista destacan los poemarios *Fiel imagen* (1997) y *Sonetos votivos* (2005 y 2008); los libros de ensayo *Alegatorio* (1997), *Recobrar el sentido* (2005) y *Digo, yo*, así como el libro de relatos *Otro invierno* (2001) [nota de La Colmena].

hermanas son biólogas. Cuando empecé a escribir, hacia los quince años de edad, luego de una niñez trashumante, viviendo en distintos países, no tenía la menor información humanística. Empecé a escribir con una ignorancia absoluta de lo que fuera literatura y arte. Rápidamente fui quemando etapas y a los diecinueve años pude más o menos relacionarme, pero todo dentro de un universo muy pequeño: el mundo de los españoles refugiados en México. Me movía en ese medio, en mi familia, en la escuela, con mis amigos. De modo que los primeros textos un poco logrados aparecían inmediatamente en revistas de refugiados españoles. A los veinte años hice una lectura de poemas en el Ateneo Español de México, y no sólo estaba llena la sala sino los pasillos y la escalera. Creí que esto era lo natural para un escritor que se iniciaba; que uno escribía y era casi al mismo tiempo reconocido. No me había dado cuenta de que el mundo no es así. La explicación que encuentro ahora es que ese mundo de refugiados (que aún creían que iban a derrocar a Franco) era un ambiente muy cerrado donde importaba mucho la continuidad, es decir, que hubiera una nueva generación, que todo siguiera. Así que cada vez que un muchacho empezaba a escribir le hacían un caso enorme, todos se enteraban. Había una especie de solidaridad extrema”.

—*¿Continuó en ascenso su carrera literaria?*

—Como yo era soberbio, me dije muy pronto: el acto más orgulloso que uno puede hacer a los veinte años es casarse. Y lo hice. Claro, la cosa se empezó a poner difícil. Al principio me ganaba la vida como mecanógrafo (suelo decir que trabajaba de “mecanógrafa”, eran los puestos más bajos que siempre son ocupados por mujeres). Había tenido que abandonar los estudios, aunque mi transcurso por las universidades siempre fue incierto: de la Medicina pasé a la Filosofía; luego opté por la carrera de Letras, que dejé porque había que mantener a la familia. Ocurrió así que sin tener ningún título solicité una beca al Colegio de México. Ya antes solía asomarme de vez en cuando por ahí; conocí a Antonio Alatorre y Margit Frenk, así como a Ernesto Mejía Sánchez, José Durand, Enrique González Rojo, Ramón Xirau... Y por ese entonces di mi primera conferencia, naturalmente en el Ateneo Español. Era aniversario de Victor Hugo y me invitaron con el pretexto de que yo hablaba francés (también me había ganado la vida enseñando ese idioma). Cada vez que se preparaba un ciclo de conferencias, los españoles querían que hubiera un joven. Me puse a leer y estudiar a Hugo, y escribí un texto que fue a la vez mi primer ensayo y mi primera conferencia.

A esa lectura asistió Raymundo Lida, un gran maestro argentino discípulo de Amado Alonso y formado en aquella escuela filológica que por los años cuarenta logró un periodo muy fecundo; vino a México, imagino que traído por Alfonso Reyes, entonces presidente del Colegio de México.

—*¿Cuál era el enfoque de aquella primera conferencia?*

—Elegí, claro, el tema más abstruso de Victor Hugo, a partir de un poema suyo que nadie conocía, llamado “Dios”. Titulé mi charla “La epopeya filosófica en Victor Hugo”, según esta idea: en la época moderna (abarcando el propio siglo XIX) no se podía hacer epopeya guerrera, pero en cambio la forma válida de la epopeya era la filosofía. Afirmé que eso era lo que había emprendido Hugo en ese poema: una epopeya filosófica en la que el héroe no era un guerrero sino el propio Dios. Desde luego, difícilmente pude manejar un tema tan vasto, pero me pareció natural que Lida me felicitara al terminar la lectura, alabando mi traducción de algunos fragmentos del poema de Victor Hugo. Yo había hecho una traducción en verso, quizá de unos quinientos alejandrinos de Hugo, de los que seleccioné cuarenta o cincuenta para la conferencia. Lida quiso ver la totalidad de los versos traducidos, sugirió algunos cambios y al mes siguiente yo tenía una beca en el Colegio de México.

* * *

Bajo la coordinación de Raymundo Lida, Tomás Segovia y los otros

becarios (entre ellos Antonio Alatorre y Margit Frenk) forman un grupo de estrecha colaboración en las investigaciones: “De vez en cuando nos reuníamos a comentar lo que estábamos haciendo e intercambiar informaciones; a veces Lida proponía: ‘Me parece que ustedes no conocen bien la poesía mística del siglo XVI, ¿qué tal si hacemos un curso?’ Entonces él mismo daba el curso, o contrataba a un profesor. Lida era un hombre que lo sabía todo, y la suya era una transmisión artesanal y paternal. Al ingresar me pidió que propusiera un tema de investigación, y pensé trabajar algo que a la vez me sirviera para la tesis (de este modo simplificaba mi trabajo: no podía recibir todos los cursos, ir a clases en la facultad y además trabajar de mecanógrafo). Después de mis lecturas de T.S. Eliot, a quien nadie leía en esa época, me interesaba ante todo una pregunta: ¿qué es el clasicismo? Me había impregnado de las ideas de Eliot, pero para discutir las, como siempre: quería proponer otra idea del clasicismo. Fue el tema que propuse: a Lida le pareció que era muy ambicioso y me sugirió estudiar primero el clasicismo en un sentido más estrecho. Indicó a Lope de Vega; leí casi entero su teatro marcando las referencias al



mundo grecolatino. Yo estaba furioso por ese encargo, pero me daba cuenta de que Lida era un maestro; por apego a él soporté esa tarea”.

Años después Antonio Alatorre relata a Tomás Segovia una conversación con Raymundo Lida. Éste comentó: “Me preocupa Segovia porque siento que mi deber es darle una formación de erudito y asentarle porque vuela demasiado; pero a la vez pienso que él es un poeta y que lo puedo ahogar”. Alatorre respondió: “No me lo parece: esa formación no le hace daño a nadie. Si Segovia es poeta lo será de todos modos”.

Comenta al respecto Tomás Segovia: “Así que Lida mantuvo su rigor para conmigo, pero yo trabajé muy mal: ése fue el año de mi divorcio y se me vinieron encima los líos de la separación. Además fue entonces cuando descubrí el mundo de las mujeres. Yo había pasado del nido familiar al otro nido, el matrimonial; es decir, de una dependencia a otra, y entonces, cuando me divorcié, descubrí a las ‘señoras’ y me di cuenta de sus grandezas. Con todo esto yo no había trabajado muy bien en el Colegio de México, y Lida me tuvo paciencia. A veces me decía: ‘En fin, a ver si el año que entra trabajamos más en serio’. Pero el ‘año que entra’ Alfonso Reyes me cortó la beca y todo eso acabó. Ahora me doy cuenta de que viví en una especie de paraíso, pero el que está en el paraíso no sabe que está ahí hasta que lo pierde. Oficialmente se me dijo que debían renovarse las becas y que el presupuesto no les alcanzaba para mi permanencia. Pero todo se debió a un altercado que tuve con Alfonso Reyes”.

ESTATUAS BAJO LA LLUVIA

“Cuando era muy joven estaba en constante protesta. No quería tener relación con mi tiempo ni con mis contemporáneos. Me había vuelto orgulloso. No leía sino a los clásicos. Estudié latín, empecé a traducir a Virgilio, por ejemplo. Viví en una especie de torre de marfil. Esto cambió cuando me divorcié porque, como el sexo es una de las claves de la vida, empecé a andar en la vida real, a conocer a las mujeres, y eso rompió mi aislamiento. Esto implicó también que leyera a los modernos, literatura mexicana...”

—¿Su lectura de Eliot cambió luego de haber estudiado a los clásicos?

—A Eliot lo había descubierto cuando joven, súbitamente. Era un pensador que justificaba mi tendencia a la soberbia. En esa época lo que me formó como ensayista, los autores que estaban

configurando mi pensamiento, eran ante todo Eliot y Paul Valéry, dos poetas de torre de marfil, de mirada por encima de la batalla.

—*Tanto en Eliot como en Valéry hay la convivencia del poeta y el ensayista.*

—Creo que puede haber esa convivencia. Hubo una época en que yo sentía que me forzaban a hacer ensayo, y lo que deseaba era escribir poesía. A raíz de mi altercado con Alfonso Reyes fui sometido a un ostracismo; durante un tiempo estuve fuera del medio. Cuando me “perdonaron” y volví a la vida literaria estuve muy activo. Escribía en la *Revista de la Universidad*, preparaba críticas y artículos también para la *Revista Mexicana de Literatura*, colaboraba en Difusión Cultural de la Universidad... Sentía que me forzaban a eso, que no era espontáneo en mí, que yo hubiera preferido escribir poesía. De vez en cuando trataba de resistirme y tenía el puritanismo de decir: un poeta no debe hacer ensayos, un poeta no debe hacer más que poesía y no dar explicaciones, no entrar en alegatos teóricos. Pero eran exabruptos, volvía siempre al ensayo porque hay en mí una parte netamente teórica. Un grave prejuicio sostiene que “el pensamiento mata” y que “un poeta inteligente es frío”. Yo sentía ese reproche un poco como desprecio, porque cuando empecé a relacionarme otra vez con lo que me rodeaba, casi en seguida lo que descubrí fue a los Contemporáneos, entre otras cosas porque en esa época ellos estaban más o menos condenados y por lo tanto me interesaron. Siempre me ha pasado eso, tiendo a la disidencia.

* * *

En 1961, Tomás Segovia sustituye a Juan José Arreola como director de la Casa del Lago, el centro cultural de la Universidad que se encuentra a las orillas del lago de Chapultepec. “Entre otras cosas hicimos mucho teatro; yo estaba rodeado por los que entonces eran los jóvenes directores fuera de las mafias y de los circuitos oficiales, principalmente Héctor Mendoza, Juan José Gurrola y José Luis Ibáñez. Este último era el que más se interesaba en la versificación en el teatro clásico. Hicimos entonces un curso para actores sobre la estructura del verso, cómo está construido y cómo leerlo en voz alta. En la Casa del Lago presentamos una serie de espectáculos sobre poesía que en algún sentido fueron muy innovadores.”

—*A la vez que usted tiene esta educación clásica hay un interés por la experimentación, por los rompimientos.*

—En mis años de formación se entendía el verso clásico como algo ingenuo; en cambio, lo atrevido eran las vanguardias, especialmente el surrealismo. Al cabo de unos años pensé todo lo contrario, es decir, que este siglo es tremendamente infantil y donde ello se nota más claro es en las vanguardias. Por contraste, los clásicos siempre me han parecido mucho más maduros: no rompen nada pero lo ponen en su sitio, no se aferran a un fragmento de lo real ni creen que eso lo es todo. Son más conscientes de la riqueza de las experiencias, más respetuosos de lo real, de la realidad del pensamiento, e incluso de la realidad de la lengua.

—*En su ensayo “La tercera vida de Nerval” se afirma que los románticos son nuestros clásicos, sin contradecir el hecho de que el Romanticismo es una gran vanguardia.*

—En ese sentido lo es. Creo que el Romanticismo es la última gran revolución del espíritu. No revolución en el sentido político sino espiritual; cada vez me convenzo más de que no es una vanguardia. Es la modernidad, pero en otro sentido mucho más profundo. El Romanticismo es nuestra época, y me parece que las vanguardias banalizaron esa revolución profunda. Además (esto ya es más sutil, habría que afinar para ser convincente) las vanguardias, quizá sin percatarse del todo, son tentativas de recuperación que finalmente desactivaron la potencia subversiva del Romanticismo. Parece que no, pero por eso parece que no: porque son tentativas insidiosas y más o menos inconscientes. No digo que un vanguardista lo haga a propósito. Voy a simplificar demasiado, pero se trata más o menos de esto: me

parece que la mirada vanguardista, de un modo similar a lo que hizo el positivismo, reduce la potencia subversiva del Romanticismo porque no es capaz de abarcar esa potencia, porque no es capaz de resistirla. Sólo por ello se hace una reducción; por eso digo que toda vanguardia es terriblemente reductiva. A medida que pasa el tiempo es más claro para mí que el Romanticismo no es reducción; es una tentativa de hacer la síntesis del mundo clásico y el mundo antiguo. No cabe duda de que en parte esa búsqueda ha abortado, pero aún está aquí esa propuesta, podemos seguir tratando de cumplir esa promesa, porque todavía está viva: hacer la síntesis. No negar, suprimir o superar el mundo clásico, sino reconciliarlo con la verdadera Antigüedad.

—Desde luego, no es esa la noción de Romanticismo que enseñan las escuelas.

—Uno recibe la noción francesa del Romanticismo, que es absolutamente deformada y chauvinista: la de que es un movimiento “individualista”, de nostalgia por la Edad Media, volcado al sentimiento. ¿Qué significa eso? Es más individualista Ovidio que Víctor Hugo. ¿Por qué llamar a esto una literatura individualista? Cuando redactaba aquella primera tesis sobre el clasicismo compartía la postura de Valéry y Eliot según la cual “ya hemos superado el Romanticismo” (era lo que estos dos poetas tenían en común y con lo que yo me identificaba). Sin embargo, al leer el libro de Albert Béguin *El alma romántica y el sueño* me sorprendió descubrir que el Romanticismo no era lo que yo creía; y me reconocí en los autores que estudia Béguin. Como poeta me siento más afín

a Novalis o Hölderlin que a Eliot. Leyendo de verdad a estos poetas lo primero que uno descubre es que la calificación de individualista es falsa: uno de los problemas primordiales del Romanticismo es precisamente la locura, entendida como una tentativa de fundirse con el cosmos. ¿Cómo puede llamarse a eso individualismo?

“El Romanticismo inventa a Hegel y Marx. Es la primera vez que unos filósofos, sabiendo netamente lo que quieren, exigen disolver el yo. Es la primera vez que un europeo puede en verdad sentirse otro, por ejemplo budista. En cuanto a ese interés que se les adjudica de volver a la Edad Media, muy bien, sí, por supuesto, pero si uno examina los textos románticos descubre que se ocupan treinta veces más de Grecia que del Medievo. El Romanticismo entendió que hubo una desviación en el pensamiento occidental. Este desvío tiene, desde luego, orígenes muy remotos: probablemente ocurre en Grecia, y luego tiene un desarrollo en el Renacimiento y en el siglo XVII con el surgimiento del racionalismo. En el siglo XVIII viene el estallido, la apertura; porque el Romanticismo pertenece al XVIII y no al XIX. Todo sucede entre 1750 y 1800. El racionalismo era incapaz de entender la relación que hay entre Grecia, Roma y la Edad Media. Los románticos se dan cuenta de que estos tres momentos son lo mismo, y que el pensamiento racionalista (llamémoslo así para simplificar, porque es mucho más que eso) estaba generando un desvío, un corte tajante de la tradición. En darse cuenta está lo moderno; al descubrir eso los románticos descubren simultáneamente (no como consecuencia) que el pensamiento del hombre es el mismo en todas partes.”

Y SIN EMBARGO, A VECES, TODAVÍA

—En el ensayo sobre la poesía de Xavier Villaurrutia que abre *Actitudes*, usted menciona la idea romántica de abrir los ojos a la noche.

—En la época en que escribí los primeros ensayos sobre Villaurrutia aún no había leído el libro de Béguin y todavía desconfiaba del Romanticismo; dejé de hacerlo muy poco a poco. El primer ensayo con un enfoque distinto es “La tercera vida de Nerval”; ahí aclaro un nuevo camino con un total apego al credo romántico. Uno de los poetas a los que en su tiempo acusaban de intelectual (y que también se manifestó contra el Romanticismo) fue Gilberto Owen; sin embargo tiene un poema en el que confiesa: “Yo, nuevo Ulises, yo, nuevo romántico”. En una carta Owen envió algunos de sus últimos poemas a Elías Nandino, con una

posdata: “En mis versos estoy usando la palabra ‘corazón’. Ni modo”. Está asumiendo su Romanticismo.

—*¿También la actitud del ensayista sería mantener los ojos abiertos en la oscuridad?*

—Claro. El ensayo es un género muy amplio pero, en fin, en la medida en que se “oponga” a la poesía, el ensayo siempre presentará una parcialidad porque representa una metalengua, es decir, un lenguaje que habla de otro lenguaje. Por el contrario, no considero a la poesía una metalengua, a pesar de que ha estado de moda decir que lo es, que el tema de la poesía es la poesía. Yo no lo creo. Afirmando que es también su tema (no “únicamente”). La poesía es un lenguaje de primer nivel, es lo que en términos de los lingüistas se llama “lengua natural”, una cuyo contenido no es otra lengua.

* * *

A la permanente discusión en el reino de la lingüística acerca de la correspondencia entre la realidad y las palabras, Segovia dedica *Poética y profética*. Comenta: “Me parece que el dogmatismo es un rasgo característico de nuestra época; sucede además que es una época fuertemente metalingüística, saturada de lenguajes operativos (esos subsistemas estructurales que pretenden ser universales, esos códigos de especialistas), y el dogmatismo está en la naturaleza misma de esos lenguajes. En *Poética y profética* se afirma que hoy en día el dogmatismo es una forma del conocimiento, es conocimiento pero también tiene un lado que es obstrucción del conocimiento. Esos subsistemas no se pueden contener a sí mismos. No pueden decir: ‘Yo explico hasta aquí, y lo demás es misterio y oscuridad’. No, no pueden detenerse; pretenden explicarlo todo porque si no, sienten que todo lo que han explicado pierde fuerza, vigencia”.

—*Y la poesía no pretende explicarlo todo, es un todo en sí misma. ¿Qué sucede entonces con la poesía amorosa, que es un proceso de integración con lo otro? Por ejemplo, usted inicia un poema con estos versos: “Quisiera haber nacido de tu vientre / haber vivido alguna vez dentro de ti”.*

—Me gusta ese poema, porque me parece de esos que a veces escribe un poeta sintiendo que casi no le pertenecen; es como una idea que circula por ahí y que todo mundo ha tenido y uno está encargado de expresarla. No quiero decir con eso que no lo haya sentido como experiencia personal, pero al tener el hallazgo, al encontrar en mí ese deseo de haber nacido de ese vientre,

inmediatamente sentí que era uno de esos temas universales, de esos sentimientos que todos van a reconocer porque de una u otra manera todos lo han tenido. Es una de las alegrías del poeta (que no son muchas), cuando de pronto siente eso: que tiene el encargo de expresar lo que otros quizá no pueden, o de ayudarlos a reconocer lo que estaban sintiendo. Recuerdo muy bien lo que sentí en ese momento, esa gana de haber nacido de un vientre amado. Me da la impresión de que no es muy frecuente en un hombre, de pronto y por puro amor, sentir ese deseo de maternidad, de que la amada sea madre. En la época en que empecé a reflexionar sobre estas cosas (por supuesto después de un desengaño amoroso, que es lo que lo hace a uno pensar, abrir los ojos en la oscuridad), relacionándolo con mi caso, traté de entender lo que significa el mito de la madre virgen, que aparece por todas partes. Una de las cosas que significa es la tentativa de participar simultáneamente en lo femenino y la maternidad. En ese tiempo descubrí afinidades profundas con Gérard de Nerval y lo veía en él, que no conoció a su madre y no la recordaba (y que es también mi caso, por eso me identificaba con él), y me parecía reconocer en su obra el mito de la madre virgen; en cierto modo ese mito representa el deseo de ser hijo y padre de la misma mujer, y la manera de realizar eso es ser hijo de virgen. Por otro lado, eso siempre se relaciona con la figura del poeta/profeta. Es muy frecuente el personaje mítico del profeta (que es también a su vez una imagen del poeta) como hijo de virgen. Es frecuente el semidiós hijo de virgen. En todo poema hay una anunciación.