

APRENDIZAJE DEL DESARRAIGO EN *ANAGNÓRISIS* DE TOMÁS SEGOVIA

JUDITE RODRIGUES

Université Paris Ouest-Nanterre La Défense

Tomás Segovia es poeta a la intemperie y poeta transgresor de fronteras que habla desde fuera, desde el más allá. Libera su escritura de los límites, cualesquiera que sean. Es poeta recalcitrante y aferrado a la escritura: sigue a sus más de ochenta años “siempre y todavía”. El título del penúltimo poemario, *Llegar* (Ediciones Sin Nombre, 2007), nos invita a considerar una trayectoria dedicada a la palabra agradecida. El recorrido, que abarca ya más de veinte libros de poemas, nos lleva por los territorios del nomadismo donde el personaje lírico aparece bajo los rasgos del deseado, del aprendiz, del huésped, o del contemplador. Para intentar descifrar los andares de un personaje lírico en una poesía en perpetuo movimiento proponemos echar una mirada hacia atrás, hacia el poemario en el que se asentaron por primera vez los conflictos del sujeto lírico: *Anagnórisis*. Octavio Paz, lector del libro antes de su publicación, lo definió como “una declaración de fe o, más bien, el relato de un viaje espiritual” (Paz, 2008: 128). Este poemario, que supuso un primer balance en su trayectoria, se construye como un laberinto, señalado mediante flechas, en el que se da el reconocimiento del yo poético. Se construye como una partitura musical que se inicia con un preludio “como discurso que no cesa” (Paz, 2008: 129), en el que se van insertando las canciones y demás composiciones (“Preludio con canciones”, el preludio como matriz de cerca de mil versos y treinta poemas interpolados); a continuación se encuentra un breve interludio

dominado por el sentimiento amoroso (“Interludio idílico”, siete poemas) y la tercera parte (“Señales y pronunciamientos”, veintidós poemas) cierra provisionalmente el poemario con siete poemas en prosa que expresan unas tentativas de respuesta a la pregunta del “reconocimiento”. Juan García Ponce, en su extenso análisis de *Anagnórisis*, apunta que una de esas respuestas consiste en la reconciliación con uno mismo y en el diálogo con el mundo: “es la expresión de una aventura interior que concluye en una reconciliación y al expresarse a sí misma encuentra al mundo y lo expresa” (García Ponce, 2001: 143). La composición de los primeros poemas (cronológicamente hablando) de *Anagnórisis* coincide con el final de un “viaje a los infiernos” vivido por el autor, como él mismo afirma en una carta escrita a Ramón Gaya desde Montevideo el 15 de junio de 1964 (Clemente, 2007), en el siguiente año viaja a París para “retirarse a meditar en el desierto” (Sánchez y Gómez, 2006). De ahí que la tonalidad del poemario sea tan reflexiva y ahonde tan a fondo en los conflictos personales. Después de una poesía más bien contemplativa, anclada en la patria de aquí abajo (“la patrie d’ici bas” [91]),¹ con unas composiciones que profundizan en la temática de la convivencia del hombre con la naturaleza, *Anagnórisis* da un paso más en la introspección e inaugura la reflexión sobre la mitología del nómada. Invitamos aquí a una lectura que dé cuenta de las errancias y de las búsquedas de la voz lírica. La memoria personificada, la madre amante, “materna Eurídice”, y la bruja Orfandad, son algunos de los personajes femeninos que acompañan al sujeto lírico en su regreso a los orígenes. El viaje al Hades, la herida fundacional, inaugura el itinerario cuya meta anunciada es la anagnórisis del sujeto. El presente estudio girará en torno a dos ejes: el primero intentará poner de manifiesto la trayectoria y errancia del sujeto con la consecuente creación de un personaje lírico: el Nómada. El segundo eje versará

¹ Para evitar repeticiones molestas, las referencias entre corchetes corresponden a la edición de Tomás Segovia (1998), *Poesía (1943-1997)*, Madrid, FCE.

sobre las búsquedas de ese personaje poético: indagación de su identidad (representaciones del yo lírico), búsqueda amorosa y conquista de las palabras.

* * *

El poemario se presenta como un taller de memoria en el que la exigencia de vuelta al pasado es el punto de arranque: “como a la luz hay que nacer a la memoria” [225]. En esa vuelta a los orígenes se encuentra el exilio histórico, un desarraigo que Federico Patán analizó como “un exilio de imagen multiplicada en galería de espejos” (Patán, 1982: 11). El único poema que nos da una referencia explícita a ese exilio republicano es el poema “Aniversario (julio 1936)” [271] en el que se identifica como herida original la de la guerra civil española. En el lamento del huérfano (“Canción de huérfano” [246]), esta herida fundadora condena sin apelación a un destierro y a un vagabundaje perpetuo. Le son entonces vetadas la constancia y la permanencia en un lugar único. Su nacimiento en el sufrimiento marca así su destino de peregrino impulsado por el viento: “otra vez empujado a este simún del tiempo/ como otra vez en el dolor nacido” [285].

El recurso a los mitos se hace convocando al personaje de Ulises. La leyenda de Ulises evoca, en efecto, el viaje y las aventuras, pero también el regreso a Ítaca y la anagnórisis violenta del héroe con la masacre de los pretendientes. Este mito revisitado es aprovechado como un contraejemplo en algunos de los poetas llamados del exilio. Luis Cernuda expresa, por ejemplo, años antes de su muerte, su fidelidad a la errancia y su disponibilidad al viaje a través del recurso al mito de la *Odisea*: “Disponible por siempre [...] / Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope” (Cernuda, 2002: 187). Tomás Segovia comparte con Cernuda esa fidelidad a cierta forma de andanza y peregrinaje por el mundo, sin embargo, se distancia de él en su *Suite del infiel* cuando contempla la posibilidad de un “infiel retornado” [306]:

...cuando llegó vencido, y se dejó caer sobre aquella misma hierba cuyo vaho caluroso antaño respiró su reposo impaciente, se abrió lo que pensaba ser su tumba, cayó del otro lado, y era otra vez lo mismo: la misma luz, el mismo prado, las mismas castas brumas... Ulises [305-306].

La lección que se aprende es la de sacar provecho de todos los instantes de la vida, sin nunca caer en la nostalgia vana e improductiva. Promete seguir el precepto del *carpe diem*: “juró, sin nostalgia, amar el paso fugitivo de los días [...] dar lo suyo a cada instante” [306]. La aventura se hace cíclica y eterno renacimiento (“el ciclo una vez más se cierra” [256]); la expresión “otra vez” y el verbo “volver a” (“volver, de pronto ver, volver a ver / volver a oír” [266]), recurrentes en el poemario, son los elementos que informan de esta renovación constante. Y si en Cernuda el retorno era inaceptable, en Segovia se presenta como probable, es más, emplea el futuro gramatical para introducirlo (“volverá revestido [...] sabrá reconocerlo” [303]). Ulises vuelve así revestido con las lenguas adquiridas durante su periplo (“la boca impura de otras lenguas” [303]). Penélope aparece bajo los rasgos de una tejedora, pero sin ser nombrada (“la que guardó su casa / y que no olvidó el nombre que enterraron” [303]). Sólo ella sabrá reconocerlo. Pero la errancia acaba siendo lo que define a esta pareja (“vuestra casa inundada de errancia” [303]), las idas y venidas serán pues constantes (“y el vaivén de los dos / será el tejido” [303]). Por eso la trayectoria del locutor lírico se construye en la imagen de la renovación perpetua y del ciclo. El símbolo que mejor evoca este recorrido es el de la rueda. Usualmente asociada con la idea del destino y la fortuna aquí se revisita la luz de su experiencia y se vuelve “mi suprema rueda de infortunio” [257].

El infortunio y la desdicha que se abaten sobre él suponen la condena al exilio perpetuo que le obliga a ser extranjero en todos los países. Luis Rius, poeta hispanomexicano perteneciente a la segunda generación del exilio, declinaba también su identidad en un poema que oficializaba su situación de ex-

tranjero (“Acta de extranjería”, *Cuestión de amor y otros poemas*, 1998). En la escritura de Tomás Segovia, el yo poético se dirige a sí mismo como extranjero a través de un desdoblamiento de la identidad: “Contempla bien, meteco, / huésped arisco de uno u otro arraigo” [246]. La palabra “meteco” alude a la antigua Grecia y se emplea para designar a los extranjeros en Atenas, que no gozaban de los mismos derechos que los habitantes de la ciudad. La diferencia en el tratamiento expresa aquí el rechazo y la exclusión que sufre el inmigrante. El hablante poético se presenta en calidad de huésped. Circula de casa en casa, de arraigo en arraigo y de patria en patria. Pero la figura del extranjero evoca la inadaptación al medio. En la poesía de Luis Ruis, por ejemplo, el extranjero aparece invariablemente en situación de inadecuación con el espacio; domina pues su escritura un sentimiento de incompreensión. En Segovia, el sentimiento de extranjería es rápidamente sustituido por el de nomadismo. Pues si el extranjero hace referencia a la inadaptación, el nómada por el contrario evoca la capacidad de adaptación a diferentes medios.

En la escritura de Tomás Segovia, el *homo viator* se inscribe en la familia de los nómadas, pueblos que se desplazan y cambian de región siguiendo las estaciones. La elección de esta figura no es anodina, ya que el nomadismo hace referencia a la victoria sobre el espacio y a la aptitud de comprender la naturaleza, así como a la integración en un grupo. El vínculo de solidaridad se establece con el medio natural, patria fiel del poeta. El yo poético se define como el nativo de las corrientes de agua y encuentra sus signos de identidad en la naturaleza:

Aléjate sin un reproche, adentrándote, contaminándote, converso de las lluvias, los soplos, las borrascas, confabulado con el persuasivo estío, adicto de la primavera y su ágil droga, susurrador de tenue enigma de las silabeantes nieves —y sin sombra, sin sombra de albedrío cuando enciende el otoño su punzante hermosura. Piérdete pues, no hay sitio en que no sea compatible esta fidelidad clarificada, invisible, inlausurada “Climas” [309].

Las estaciones y los diferentes cambios de climas marcan así las mudanzas de ciudadanía. Sus compatriotas no son otros que la lluvia, el sol, los árboles, el mar... Es testigo privilegiado de los trastornos de la naturaleza y se muestra capaz de descifrar su lenguaje: “oigo al sol y su eco responderse” [231]. De hecho, la poesía de Tomás Segovia da la palabra a los elementos de la naturaleza que, personificados, encuentran así un espacio de expresión. El diálogo entre el sujeto poético y el medio que le rodea se instaura de esta forma por la interacción. Ambos necesitan el uno del otro y están, por lo tanto, en situación de interdependencia: “respiro el aire gris que me respira” [294]. La inspiración poética encuentra su fuente en la poesía romántica donde la naturaleza se convierte en el marco privilegiado de la expresión del yo. Los extravíos del sujeto lírico se encuentran en los impulsos de la naturaleza (“el humo errante” [268], “la errancia de las olas” [268]). El arisco huésped citado anteriormente encuentra la hospitalidad generosa y consoladora en los elementos de la naturaleza (“cerrado cielo hospitalario casa de grisura / [...] intemperie hecha abrigo” [220]). La residencia del personaje poético no sabe de fronteras y es la belleza la que va a constituirse como la patria constante: “moraste siempre en la belleza fugitiva” [309].

La figura del nómada, que será desarrollada más prolongadamente en la continuación de su producción poética (especialmente con el “Cuaderno del Nómada” de *Partición* [418-431]), encuentra aquí una representación todavía limitada. En efecto, *Anagnórisis* corresponde a la génesis de la creación del personaje del nómada. Su presencia aquí es sugerida, aunque no totalmente afirmada. Se define aún como el “solitario” [309] o el “vagabundo” [309]. Estas figuras del “viajero” [309] están presentes al igual que la imagen del “nómada” [357] (“un nómada irreconciliable” [280]). Sin embargo, la evolución del personaje tiende distintivamente hacia esta definición del viajero que se desplaza en concordancia con la naturaleza. Así pues, el nómada no es un vagabundo abandonado, ni un caballero errante en búsqueda de entuertos

que desfacer, ni un extranjero indeseable: es el viajero que funda sus patrias en cada partida. Éstas son múltiples: “tu patria intermitente” [246], “tu patria es variable” [309]. La discontinuidad de las patrias da cuenta de su reticencia a creer en el invento de las naciones, así comunica su recelo a afirmar su pertenencia a una comunidad de personas. Coloca el amor como preexistente a la creación artificial de las patrias (“Amor en el que fui sembrado / tierra de mina de antes de las patrias” [233]); este amor es entonces el abono de la “matria” (“sonámbulo subsuelo matria inmóvil” [233]). Además las patrias del poeta no tienen carácter político o social, simplemente hablan de la unión entre el hombre y su medio. En el poema “Mitología del nómada” [267-268], la peregrinación cobra la forma de un diario poético donde cada jornada corresponde a una etapa en el éxodo original y al anclaje en el país de acogida. Los exiliados son descritos como almas en pena que vagan sin dirección precisa, son viajeros con fardos llenos de signos de ruptura y de visiones horrorosas de la guerra: “asustados pasean su fardo de huellas y de signos” [268]. La antítesis entre el adjetivo “asustados” y el verbo “pasear” traduce bien el desfase que hay en esos hombres y mujeres que pierden su patria y se sienten abandonados en tierra extranjera. La antítesis subraya el carácter trágico de un destino que sella la separación con la madre patria. En una entrevista concedida a Xavier Guzmán Urbiola, Tomás Segovia comenta este poema que inaugura la figura del nómada:

Esto está escrito durante un paseo por Reforma y por el centro, cuando había Reforma y centro. Un paseo bajo la lluvia en el que tuve muchas evocaciones de mi infancia —de mi infancia nómada—, que me traían unas escenas inesperadas, aparentemente incoherentes, unas escenas sueltas, de cuando era niño y vivía en París, en el exilio, un niño de guardería; de cuando era niño en Casablanca, Marruecos, y de cuando era niño en algún pueblo español, que no sabía dónde estaba —todavía no lo sé muy bien—. Lo que hice fue hilar esas escenas, sin más explicaciones, tal como yo las había estado reviviendo en ese paseo (Guzmán Urbiola, 1998: 40).

El mar (cuya imagen es recurrente en la poesía de la primera generación del exilio [véase Sicot, 2004b: 5-23]) se convierte en el refugio melancólico de la sensibilidad del poeta. Con anterioridad ya señalamos la importancia del agua en la poesía de Tomás Segovia, pero hace falta notar que el mar es aquí el objeto de todas las fascinaciones. Da además una explicación a esta admiración hecha inspiración: “admirable y estéril el mar solo / el incansable mar sin huellas” [283]. El mar es inigualable por su capacidad para borrar todas las marcas. Ningún estigma puede dejarle huella, por lo que aparece siempre virgen de todas las señales visibles. Pero aunque la superficie parece barrer las cicatrices de la vida, éstas continúan presentes en las profundidades. El mar es entonces por sí solo el oxímoron esencial: el que significa a la vez la presencia y la ausencia. De hecho, es a lo que aspira el sujeto lírico: afirmar su presencia en una trayectoria vital hecha de ausencias sucesivas.

La soledad y la ausencia se reflejan en las aguas de la discordia: “las olas de todos los meandros del silencio, la soledad y la pálida ausencia” [268]. El sujeto poético invoca al mar, a la playa y a la tierra. El recurso al apóstrofe oratorio acentúa este vínculo entre el sujeto lírico y los elementos de la naturaleza, anfitriones del banquete del éxodo. Las playas son el primer lugar de amarre para los huérfanos de la diáspora. El mar viene después a apaciguar las heridas de la separación; y es en términos de quemadura y de fuego como se encuentran descritas las magulladuras de la infancia (“hijos caídos de una infancia carbonizada” [268]). Sobre las cenizas del nacimiento conviene construir una nueva vida. El poema juega así sobre antítesis de temperaturas: “fría piel”, “tocado por un hielo”, después “hormigas al sol”, “bullente y recalentada” [268]. Estos choques de temperaturas evocan la colisión de dos mundos, el trauma del exilio y la confusión de los sentimientos. Se puede, además, observar que en la poesía de Tomás Segovia el fuego representa a menudo el ayer; y el agua, el hoy. La voluntad de reencontrar su historia y de unificar el pasado y el presente conlleva la

fusión del agua y del fuego, tipo de sinestesia de los elementos. El diálogo sólo puede construirse con la naturaleza. Los seres humanos aparecen animalizados (“ingenuas hormigas” y “blanca bandada de palomas” [268]), y llegan a abandonar su envoltura corporal para convertirse en ángeles (“tres ángeles debiluchos” [268]).

Estos episodios de visiones sobre el exilio componen un conjunto que el enunciador poético identifica con un collar: “buen collar, de todos modos, el que forman en hilera estas escenas, para apresar el triste cuello del alma flotante. Oh vagabundos...” [269]. Aderezo surrealista formado por los traumas de su historia personal. “A pesar de todo”, dice, esta alhaja es suya y adorna su cuello con las marcas de su pasado. Una vez disuelto el cuerpo, es el alma la que identifica al sujeto. Reducido a espectro realzado por una joya familiar (el exilio heredado), el propietario es asfixiado por este collar hecho cuerda, estrangulado por sus recuerdos. Esta herida sin cesar reabierta y purulenta, requiere un bálsamo reparador (“el bálsamo que imploras” [246]). Pero la llaga no se cierra, y las espinas de este collar despellejan su alma. Su condenación es la de la agonía eterna: “por no más que una llaga estás pegado / al pulmón impecable de la vida” [246]. El exilio es, pues, una marca indeleble (“no hay dónde desterrarse del exilio” [257]). Pero no es el destino de un solo hombre el que está relacionado con este funesto adorno: el plural de “vagabundos” evoca de hecho a la colectividad y al éxodo masivo.

Al igual que las patrias del sujeto lírico son múltiples, sus vidas son presentadas como si fueran diversas y no todas exitosas. La errancia aparece a veces duplicada por una huida hacia adelante, en la que el nómada toma el aspecto de un fugitivo: “un nómada dudoso en actitud de huida” [248]. Llegada la hora del balance, el censo de sus vidas es una etapa obligatoria. El cuadro creado es particularmente abrumador. La memoria, asociada a menudo al agua, deja salir a la superficie los cadáveres de las diversas vidas del poeta: “de la ahogada penumbra vagamente emerge / el bulto

emocionante y mutilado / de mis vidas en ruina” [225]. *Anagnórisis* parece someter al lector a la visión del campo de batalla de las vidas del sujeto poético después de los conflictos y las guerras de afirmación del territorio. Los campos léxicos dominantes son los de la destrucción, de la ruina y de la masacre. Ruina y naufragio se asocian para completar el panorama de su existencia: “la soberbia ruina / de mis antiguas hambres naufragadas” [283]. Los diferentes fragmentos del prelude testimonian una cierta desilusión y un sentimiento de fracaso. La amargura se manifiesta en el rechazo a sacrificarse para salvar su propia vida: “tampoco yo ‘daría la vida por mi vida’” [243]. Constatación trágica que expresa la insignificancia y la mediocridad de su vida pasada. Y si la multiplicación de las vidas designa los fragmentos de la existencia, los recorridos estallados, las series de huidas, la expresión de una vida dividida sugieren entonces una existencia mutilada. La mitad de su recorrido vital parece no haber tenido sentido: “la mitad de mi vida es terreno mostrenco” [273]. De esta manera resulta coherente que no se sienta como un ser completo: “vuelvo a pertenecer a un sexo y a una raza / en que me reconozco sólo a medias” [264].

* * *

Cuando en el poemario el recurso a los mitos se hace menos presente, encontramos algunas huellas del recorrido del nómada. Desde este momento, la voz poética se deja llevar hacia una expresión más autobiográfica: los lugares son citados con precisión y las acciones y actitudes de los poetas están ancladas en la realidad. Las nubes confieren una unidad temática a este fragmento poético donde los paisajes se dibujan a través del cristal de un tren, o incluso el humo de los bares y de los cafés [277-284]. La poesía se convierte en poesía de diario de a bordo y poesía que invita al viaje: “en tren crucé en tierra macilenta y agriada / entre el dormido Nayarit y Sinaloa abierta” [279]. Los periplos, los reencuentros, los descubrimientos son el objeto de inspiración poética. El

hervor de la capital es así fuente de escritura. La trayectoria del poeta se escribe al hilo de las páginas: “y cubrí de una sentida escritura / muchas usadas hojas” [278]. Uruguay, por ejemplo, se extiende en todo su esplendor (gracias a las descripciones personificadas de los paisajes), pero también en toda su decadencia, cuando la barbarie invade la ciudad. Algunos paisajes parecen rivalizar en belleza: “la árida pedriza pura / viendo cómo el sol cruel cauterizaba / la estremecida negra piel del río” [278]. Sin embargo, la descripción de la capital y de su agitación mecánica es el signo de una civilización que deja en el borde de la carretera algunas de sus criaturas:

vi a una negra en harapos y de confusos ojos
 que con una voz harapienta hablaba con lo negro
 y después en el túnel
 vi a un anciano precario de vacilantes piernas
 que avanzaba goloso sonriendo a la Muerte [280]

Los países extranjeros son los lugares de paso donde el nómada echa el ancla de forma provisional. La mirada proyectada sobre estas ciudades nos recuerda los sentimientos demostrados por Cernuda durante su exilio en Inglaterra. El poema “Impresión de destierro” (*Las Nubes*, escrito en 1939) nos sitúa en un viejo salón inglés, de muebles viejos y de polvorientos parroquianos. Entroncamos aquí con lo que sería una de las temáticas de la literatura del exilio: la idea de extranjería. La atmósfera de cansancio y de abatimiento presente en Cernuda encuentra un eco en los versos de Tomás Segovia cuando describe sus desplazamientos por la ciudad: “me arrastré enmudecido de un hemisferio a otro / y exasperé las calles de ciudades ajenas” [208]. El ser extranjero parece unir estas dos poesías. El sujeto lírico es el espectador de un mundo decadente al que no pertenece. El silencio traduce la extranjería del sujeto y su inadaptación al lugar. El Otro, desprovisto de toda humanidad, se ve así representado como un espectro, un ser camino a los infiernos.

Para Cernuda, los habitantes de Londres se transforman en personajes agotados que se encuentran al final de su vida. El hombre que le invita al funeral de su patria (personaje que se puede identificar como el doble del poeta o como el portador de la visión de la España vencida) presenta todos los estigmas de la muerte: “aquel hombre silencioso [...] arrastrando la losa de su tumba” (Cernuda, 2002: 110). En nuestro poeta, el Otro es un ser desprovisto de palabra que se agita hasta el agotamiento: “un bosque simiesco de humanos sordomudos / de un lado a otro hasta la extenuación” [281]. Pero si Cernuda dice exilio (el título no puede ser más evocador), Tomás Segovia dice extranjería, el desfase con la vida, el malestar en la comunidad humana tras el primer exilio. La inestabilidad del nómada lo lleva de hemisferio a hemisferio y de país a país. *Anagnórisis* da cuenta de las diversas travesías. Es por lo tanto una poesía de viaje, una poesía de las antípodas, en la que el sujeto lírico se define a sí mismo como un “poeta antípoda”, liberado en el mundo (“y yo el precipitado, yo el antípoda” [251]).

Uruguay está presente, como se ha visto, bajo los rasgos a la vez de la civilización y de la barbarie. Después, el viaje se completa en las regiones africanas de Marruecos. Casablanca despierta la infancia del poeta y aparece como el primer lugar del aprendizaje de la ausencia: “y por primera vez con reflexivos pasos / midiendo los meandros del silencio / y la pálida ausencia” [280]. El joven niño va y viene por la playa y graba sobre las rocas un nombre hoy olvidado y borrado. Esta palabra no la conocemos, pues el tiempo ha hecho su trabajo y la ha oxidado. Una vez más, la playa es el lugar de proyección de las emociones del poeta. Personificada bajo la expresión de la enfermedad (“una playa tísica” [280]), la playa evoca el sufrimiento. En la poesía de Segovia, el pulmón es signo de vida; ahora bien, aquí, la playa es descrita como atacada de tuberculosis. Las lesiones del pulmón dan fe de la dificultad de vivir y de sobrevivir a la separación. La playa lleva en sí misma el contagio de la ruptura. Las visiones marroquíes son, en este fragmento, evocaciones de la

desolación. La infancia en Segovia remite invariablemente al Doble, y en un caminar surrealista, el sujeto poético pasea su Otro, que es él mismo: “como si condujera de la mano [...] / a mi gemelo afásico preso tras mis ojos / en ávida sustancia enferma modelado” [281]. La pérdida de las palabras simboliza el vacío y la ausencia. Es una atmósfera enfermiza y febril que domina las playas de Casablanca y los recuerdos de la infancia. Los síntomas de una enfermedad respiratoria están presentes en todos lados, y el doble del poeta parece nacer de esta patología.

El silencio nacido sobre las playas africanas contamina el recorrido del poeta. Otra de las etapas de este viaje se da en París, donde compone el poema “Canción del otro silencio” [276]. El verano desempeña aquí un papel de guía que lleva al locutor poético de silencio en silencio: “y de la mano del estío / paso de un silencio a otro” [276]. El periplo se hace ciclo y por todas partes el silencio es su huésped. El trayecto se planifica y algunos destinos parecen constituir etapas necesarias en la formación al nomadismo. El Sur es signo de vida recuperada. En el tren en dirección a la Provenza, Tomás Segovia compone “Cancioncilla del sur” [274-275]. La idea de la afirmación de la vida se manifiesta en la anáfora del verbo conjugado en futuro (“iré”, repetido ocho veces) y en la evocación de los “pulmones encontrados” (“volver a tener / pulmones” [275]). Los infinitivos forman el plan de acción que hay que poner en práctica: “saciar-me”, “inquietarlos”, “incendiar” [275]. Las escalas son numerosas y cada ciudad-etapa representa un paso más en la ruta del nómada. Pero las etapas no son paradas dedicadas a un tiempo de reposo. En efecto, la continuidad, la errancia constante y la inestabilidad geográfica son algunas de las dificultades del nomadismo: “no hay hitos ni descansos / en este insustancial camino que recorro” [277]. Los espacios geográficos marcan, pues, los diferentes altos de un recorrido ininterrumpido. Pero otros hechos, o incidentes de ruta, constituyen igualmente grados en esta evolución. Por ejemplo, en el poemario se hace alusión brevemente a la paternidad:

“la mujer mira al hombre / padecer por el hijo, / y florece” [303]. Entonces quizás, ciertos encuentros o experiencias como la paternidad participan en el jalonamiento de la errancia.

* * *

Diversas vidas, diversas patrias; pero una sola condena. Hay por lo tanto un delito de fuga, y el nómada parece vivir con la sentencia en suspenso: “No puedo más de huir así lanzado / sordo de ira / perdiendo para siempre todo”, “Canción sorda” [251]. ¿Cuál es la causa de su cólera? ¿Qué razones motivan esta huida y este nomadismo constantes? ¿Cuál es la finalidad de su búsqueda? ¿Qué ambiciona? La(s) búsqueda(s) del sujeto poético se precisa(n) en la metáfora que expresa lo que hay de animal en el hombre. En el “Preludio” y las canciones, la analogía hombre / animal se construye con la metáfora del felino con la que el sujeto poético se ve poseedor de los atributos propios de esta especie: “mis condenables garras”, “mis zarpazos” [263], “husmeo una confusa / querencia de animal [...] voy y vengo en mi obcecada busca. / Persigo ecos fugaces, instantáneas fragancias”, “Canción animal” [265]. El recurso a la animalización, expresado aquí con el reconocimiento y la búsqueda por el olfato, define esta exploración como un instinto de supervivencia, un impulso y una intuición que lleva al descubrimiento de un tesoro: “Pensar, viajero, que fuiste hasta tan lejos a remover la noche y poner en desorden los caminos; que te abrasó tan dolorosamente la obsesión del tesoro, su fábula, su oculta fuente cegadora” [309].

Para conquistar esta joya tan deseada, los caminos por explorar son los de la confusión del tiempo y el entrecruzamiento de las pistas. El espacio recorrido es el del laberinto de la memoria. Ahora bien, en el poemario los apóstrofes a la memoria y las exhortaciones a reconquistar la historia personal del poeta son otras tantas de las tentativas de la afirmación de la identidad: “esperando toparme en cada esqui-

na / como un crüel bautismo / con el rostro de un nómada irreconciliable / que sería ya el mío para siempre” [280]. La errancia tiene como fin el forjarse una identidad, pero también el reencontrarse, reconocerse y reconciliarse consigo mismo. El objetivo perseguido es la anagnórisis del sujeto lírico. La búsqueda de sí mismo va entonces a inscribirse en un proceso de fragmentación del cuerpo. La dispersión y la dislocación corporal son reflejo de la fragilidad identitaria. El sujeto descompuesto se reconoce en diversos rasgos del carácter, no llegando, sin embargo, a ser capaz de establecer un primer contacto consigo mismo:

Yo conocí sus rostros fugitivos:
 uno tenía el de mi bondad (no se acordaba)
 otro era mi antigua fuerza (languidecía)
 y uno había también que me miraba
 (pero no lo sabía)
 con los ojos que yo no tengo ya.
 Ninguno se acercaba. Yo llamaba
 (los hubiera abrevado con mi sangre) “Hades” [249].

El encuentro consigo mismo resulta un fracaso. Las diferentes máscaras del yo no están en condiciones de percibir y de oír las llamadas de la voz poética que las invita a beber de su sangre. La imagen de estos espectros vaciados de su sangre es sobrecogedora. Cabe notar que en la poesía de Tomás Segovia las representaciones del cuerpo son portadoras de sentido y que numerosos elementos corporales están vinculados simbólicamente a una noción muy particular. Así, los pulmones son muy a menudo signos de vida; en cuanto a los ojos, sugieren la recuperación de la memoria. Pero a quien le incumbe desvelar la identidad del poeta es al corazón: “Corazón entre redes” [252], “corazón implícito” [253], “corazón inválido” [269], “corazón abierto” [295]. Se encuentra este mismo acercamiento poético en un poeta como Luis Rius que establece este mismo diálogo con el corazón (“Si a ti no fuera, corazón cautivo...”, *Cuestión de amor y otros poemas* [1998: 39]). En estos dos poetas de la segunda generación

del exilio, el corazón aparece como aprisionado; la sangre dispersada, perdida y fijada evoca una vida por poderes (en Rius: “Se secaría la sangre / tibia y roja en su cuerpo / de distancia aterido” [1998: 39]). Pero para Tomás Segovia la afirmación de la identidad se encuentra en la evolución de las representaciones del corazón. Éste es apostrofado por la voz poética que expone su invalidez y su impotencia a tomar decisiones: “tu vacua invalidez [...] / Trivial y desganado / de lejos mirarás / la angustia del derrumbe” [252-253]. El corazón aquí es el yo poético, es decir, aquí el sujeto lírico mediante el recurso del desdoblamiento confiesa su propia incapacidad de acción. Se convierte así en el espectador de su propia caída. Cuerpo y espíritu son aquí dos entidades distintas: “si entro a habitar mi rostro” [243]. Se alteran los rasgos del rostro y el sujeto lírico se presenta como un personaje mutilado: “yo el desfigurado” [262]. Desprovisto de sus marcas distintivas, pierde su identidad. En la continuación del poemario, el corazón abierto pasa a ser portador de otro sentido y sugiere la hospitalidad. El hogar se construye así sobre este elemento: “Como nosotros que hemos hecho nuestra casa / y nuestra dicha / del propio corazón abierto” [295]. La primera persona del plural empleada en estos versos instala el yo poético en la pareja. El corazón aparece siempre en singular y expresa aquí la protección. Asimismo materializa la invitación al viaje hecha a dos voces. El corazón se revela entonces como el reflejo de las emociones del locutor poético. Ora signo de desolación, ora constatación impotente de los daños (y por lo tanto de la pasividad), el corazón es también signo de la vida y de la acción, e inscribe el sujeto en el viaje y en el franqueamiento de los límites.

* * *

El espacio en el que debe efectuarse la búsqueda de la identidad es el del laberinto. Los caminos se entrecruzan, las puertas son dobles, los senderos tortuosos y bifurcados. El sujeto poético se adentra en los círculos concéntricos del in-

fierno. Este espacio es la imagen del encierro por la repetición al infinito de un mismo movimiento (“oyendo un eco que repite un eco” [284]). Todos los elementos participan así de la tentativa de secuestro de la identidad: “el espacio conspira para cerrarme el paso” [256]. El tiempo también va más allá de los proyectos de encuentro: “salgo y salgo a buscarme y a buscarte / pero la cita es siempre equivocada / porque acudo y acudes pero no acude el tiempo” [243]. El espacio en el que vive ahora es el de la tristeza (“siento que cruzo el espacio más triste” [226]), es aquí donde el sujeto lírico rememora su crimen (“y vivo aquí entretanto sin delatarme nunca” [226]). El lugar donde evoluciona el personaje poético es también el del margen (“por estas márgenes lucientes del mundo” [309]), es el espacio de la exclusión del vientre materno.

Cuando la búsqueda llega a ser indeterminada y las señales se borran, la desesperación gana terreno al sujeto lírico: “qué espero por qué vivo / por qué cierro los ojos con violencia / sin esperar ya nada sino que muera el día” [244-245]. Es entonces cuando se dirige a la mujer amada (“ángel alma pureza ven / incéndiame lléname hasta los bordes” [245]). La figura femenina como motor de la acción es un procedimiento recurrente en la producción poética de Tomás Segovia. Su búsqueda y su vida toman gracias a ella sentido: “sólo copiada en tus ojos se lee mi vida” [291]. El poemario gira alrededor de tres ejes que presentan una evolución reflexiva en la búsqueda del poeta. El “Preludio” presenta el retorno a las fuentes, la llamada a la memoria y la búsqueda de la identidad, el “Interludio” evoca la presencia fundadora y fecundadora de la mujer amada y, por último, la tercera parte, “Señales y pronunciamientos”, brinda una conclusión más apaciguada a esta reflexión.

El segundo movimiento del poemario coloca a la mujer como principio de vida. A la búsqueda de la identidad se añade aquí la búsqueda de la mujer amada, definida como el objetivo primero de su errar. Como hemos visto, el nomadismo se enraíza en la herida original, pero encuentra su

sentido en la búsqueda amorosa: “como otra vez en el dolor nacido / como otra vez para el amor nacido” [285]. ‘Para’ informa del objetivo de la búsqueda, pero no se trata, sin embargo, de una línea de llegada que marca el final del recorrido. En efecto, memoria y figura femenina participan de la construcción del sujeto poético, aunque de forma radicalmente distinta. La memoria, vertida hacia el pasado, expresa el regreso a las raíces; por el contrario, la mujer amada se dirige hacia el porvenir y ella misma representa el olvido de los estigmas de la historia personal del locutor poético: “a tu lado olvidarme de mi origen / contigo no acordarme de mi raza / querer ser sólo natural de ti / sin nombre y sin señales y sin fidelidades” [263]. El olvido de los orígenes permite así al sujeto lírico construirse una nueva identidad: la del amante. Sólo la figura femenina parece capaz de hacer del olvido un elemento constructor de la identidad. En efecto, en la primera canción intercalada en el “Preludio”, el olvido es portador de la destrucción, de la extranjería y de la exclusión (“Así olvido mi nombre y no digo mi raza / Como extranjero piso los caminos que abrí [...] aunque no puedo más, hermanos míos, no puedo más” [226]). Aquí por el contrario, la mujer amada es su fiel patria, el suelo sobre el que puede libremente detenerse y reposar (“asentando conmigo la inconfesable piedra / secreto arraigo del hogar y de la fragua” [264], “de tan poco que pesas mi suelo se construye” [289]). La estabilidad hay que buscarla fuera de él, y es la mujer la que expresará la constancia, la confianza y la fuerza. El “Preludio” canta así a la mujer deificada y sacralizada:

siempre detrás de mí vino una diosa
que yo delante perseguía

la que acoge y conforta
la que señala con su espera el término
y que sin preguntar
hace posible mi respuesta

y es la estela en el agua
 y el oriente en el aire
 y el regazo donde somos comprendidos
 la que ve mi visión
 la que en mi soledad dialoga
 [...] la aguja del compás
 del que yo soy la punta errante [243-244].

El encabalgamiento estrófico prepara la presentación de esta mujer celebrada que posee todas las cualidades: orienta, escolta, comprende, descifra, da respuestas... Ella es la que permite la instalación del nómada (“la que hace mi casa en todas partes” [244]). La metáfora identitaria es aquí doble: sujeto poético y mujer amada se asocian en una misma figura y son representados por los dos brazos articulados de un compás. Juntos elaboran una geometría de la errancia y de los amores migratorios, un trazado donde la mujer es el punto de estabilidad y de fidelidad. El arraigo se hace, pues, mediante el sexo femenino, que es el portador de la noción de anclaje. La tierra es así el elemento que materializa mejor el sentimiento amoroso (“Amor en el que fui sembrado / tierra de minas de antes de las patrias” [233]). La metáfora se desarrolla con una serie de imágenes complementarias que crean una red de analogías concordantes: la mujer es la tierra y la fecundidad, y el hombre encuentra en ella su fuerza y su inspiración creadora (“soy yo el fértil de ti” [234]). Ella es pues a la vez el origen del movimiento (“dentro de ti me muevo en busca de tu centro” [235]), y el objetivo a alcanzar (“que yo delante perseguía” [243]). Es quien hace del sujeto lírico un actor de su propia vida. Éste accede a través de ella a las iniciativas. Gracias a ella construye y reivindica su identidad. Los imperativos no son ya más propiedad exclusiva de la mujer amada. El locutor poético organiza ahora los juegos amorosos, pues se ha convertido él también en dueño de los preceptos: “Calla desnúdate cierra los ojos / Ríndete a la piel muda y su tórrida noche” [292]. Las mayúsculas que aparecen ahora al principio de los versos evocan aquí la

identidad recuperada. Los versos citados anteriormente, que manifiestan la afirmación y el poder de decisión del locutor poético, nos remiten igualmente a una poesía de la conquista amorosa. Esta poesía que prescribía la horizontalidad es la de Pedro Salinas: “Horizontal, sí, te quiero. / Mírale la cara al cielo [...] Ríndete / a la gran verdad final, / a lo que has de ser conmigo” (Salinas, 1984: 82).

La mujer elegida por el corazón del yo lírico es el polo de estabilidad que permite al sujeto poético incluirse en la primera persona del plural (“nuestro lecho” [290], “nuestra casa” [292]). La mujer identifica a su amante nombrándolo durante la unión carnal: “tus gritos dan mi nombre al paroxismo” [293]. Amor y palabra están de hecho íntimamente unidos en la poesía de Tomás Segovia. La prueba de la cama atestigua así la validez de las observaciones: “No creas nunca tuyas del todo las palabras / que no podrías decirme desnuda” [291]. Las palabras adquieren todo su sentido en el amor.

La correlación amor / palabras encuentra un eco en la relación entre el silencio y la virginidad. En el poema “Virginidad” [294], el sujeto lírico define su búsqueda de las palabras como una búsqueda de la identidad. A través de las cuales y de la inspiración creadora se forja una identidad de poeta artesano del lenguaje. El mutismo evoca entonces a la musa estéril: “¿es éste ya el momento de romper el silencio / como si al fin rompiera una virginidad altiva / que tanto, tanto tiempo me tuvo fascinado?” [294]. La búsqueda tiene por meta la reconquista de las palabras y el locutor poético invoca la hora del soplo creador encontrado: “¿Será entre tantos otros éste el día / tan en secreto prometido?” [294]. La identidad se hace entonces gracias al mutismo vencido: “Abre tu seno ya, gloriosa, / voy a encontrarme al fin / con la muda mirada de mis ojos” [295]. La sinestesia de la mirada silenciosa evoca entonces el paso del mutismo de la boca hacia la vista. La palabra poética recobrada instala al sujeto en la fertilidad de la escritura.

El monólogo pierde así todo sentido, pues la palabra poética debe estar destinada a una persona, sin la cual aquélla

es equivalente al silencio (“de pronto me has dejado hablando solo / ahogado bajo el peso de mis propias palabras / dirigidas a nadie dichas en la mudez” [259-260]). Es por eso por lo que el lenguaje está muy a menudo relacionado con el acto sexual: “el fuego seminal de mi palabra / el aire muerto seca mi palabra / ya no siembro en tu vientre mi palabra” [260]. La palabra poética, que toma sentido en el diálogo con la mujer amante, hay que manejarla con precaución, porque el verbo puede convertirse en camisa de fuerza. El lenguaje puede producir monstruos: “mi lengua sin destino engendra monstruos [...] / letal palabra en libertad o gen sin ley” [260]. La búsqueda es la del control del lenguaje y la del aprendizaje de la manipulación de las palabras. Decir y nombrar se convierten, entonces, en “decirse”, “nombrarse” y, por último, en “definirse”.

Anagnórisis es el poemario que funda el aprendizaje de la mirada crítica y de la exploración de sí mismo: “Ahora sé abrir mis ojos anegados en aire, mirar desde su fondo distancias luminosas, y hasta reconocer, allá tranquilas y arraigadas, las belicosas costas desde donde vine” [311].

La evocación de los ojos abiertos a las verdades de su recorrido por el mundo sugiere la idea del reconocimiento y del renacimiento del sujeto poético que eligió el nomadismo. Sin embargo, no se erige en dueño del mundo, sino más bien en simple viajero e invitado de la tierra. Se define como “un humano” [309], “un viajero” [309] y, finalmente, “[un] familiar en el mundo” [311]. Tomás Segovia va más allá de la herida primera y se forja una identidad híbrida y plural sustentada en el amor.

[Traducción de Manuel de Diego Balbuena Pantoja].

BIBLIOGRAFÍA

CERNUDA, LUIS (2002), *Las Nubes. Desolación de la Quimera*, 5ª ed., Madrid, Cátedra.

- CLEMENTE, VICTORIA (coord.) (2007), “El hombre y el poeta: homenaje vivo a Tomás Segovia”, catálogo de la exposición, 14 de mayo-15 de septiembre de 2007, Museo Ramón Gaya, Murcia.
- GARCÍA PONCE, JUAN (2001), “Ante el desconocimiento de *Anagnórisis*”, en *Palabras sobre palabras*, México, Nueva Imagen.
- GUZMÁN URBIOLA, XAVIER (1998), “La casa del poeta”, *Biblioteca de México*, 48, noviembre-diciembre, pp. 32-42.
- MATEO GAMBARTE, EDUARDO (1997), *Diccionario del exilio español en México*, Pamplona, Ediciones Eunat.
- (1999), “Tomás Segovia: su visión del exilio”, en María Teresa González de Garay Fernández y Juan Aguilera Sastre (eds.), *El exilio literario de 1939. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de La Rioja, del 2 al 5 de noviembre de 1999*, La Rioja.
- PAZ, OCTAVIO (2008), *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, México, FCE.
- PATÁN, FEDERICO (1982), “Vencer el exilio”, *Sábado* (suplemento de *Unomasuno*), 4 diciembre, núm. 265, pp. 11-12.
- RIUS, LUIS (1998), *Cuestión de amor y otros poemas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- SALINAS, PEDRO (1984), *La voz a ti debida. Razón de amor*, Madrid, Castalia.
- SÁNCHEZ, I. y Y. GÓMEZ (2006), “Tomás Segovia el poeta y el desarraigo” (audio), <www.rfi.fr/actues/articles/074/article_243.asp> [consultado en marzo 2006].
- SEGOVIA, TOMÁS (1998), *Poesía (1943-1997)*, Madrid, FCE.
- SICOT, BERNARD (1999), “Tomás Segovia, el amante de las palabras”, en *Actas del II Congreso Internacional “60 años después: las literaturas del exilio republicano de 1939”*, Barcelona, Associació d’Idees-GEXEL.
- (2000), “De ‘nepantla’ à Ithaque: l’écriture sans limites de Tomás Segovia”, *Caravelle*, 74, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 211-226.
- (2004a), *Ecos del exilio, 13 poetas hispanomexicanos. Antología*, La Coruña, Castro.
- (2004b), “El mar de los desterrados”, *Revista de la Universidad de México*, 10, nueva época, México, UNAM, pp. 5-23.
- (2006), “Último exilio: aproximaciones al grupo de los poetas hispanomexicanos”, *El maquinista de la generación, revista de cultura*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, segunda época, pp. 112-124.