

## Muestrario poético: una lectura de *Anagnórisis*, de Tomás Segovia

Judite RODRIGUES  
Universidad París X

Manuel de Diego BALBUENA PANTOJA  
Universidad de Sevilla

Se acaba de publicar en España, en la editorial Pre-textos, el último poemario de Tomás Segovia, *Siempre todavía*, que reúne los poemas escritos entre 2006 y 2007. Las palabras del poeta hispano-mexicano nos invitan a “recobrar el sentido” de los versos de Machado. “Hoy es siempre todavía”<sup>1</sup> escribe el poeta sevillano, “mañana es también hoy”<sup>2</sup> contesta Tomás Segovia en *Figuras y melodías*. Pasado, presente y futuro se funden en un punto único que es la palabra poética. Comentando los versos de Machado, Tomás Segovia afirma la exigencia de hacerse cargo de la herencia del pasado:

Lo que dicen esos dos magníficos versos de Machado es que la historia, como la humanidad lo ha sabido desde siempre, excepto tal vez en el colmo de la actual frivolidad, no consiste en tener futuro, sino ante todo en tener pasado. [...] no se puede tirar a los muertos por la borda. La humanidad no sería histórica, es decir no sería humana, si hubiera empezado con nosotros, y si los muertos no estuvieran embarcados con nosotros, tiránicamente, en este barco del que no se apearán nunca: el buque Todavía.<sup>3</sup>

Reanudamos aquí con una escritura poblada por la presencia de los muertos; ese buque “Todavía” nos remite pues a una Comala marítima. En ese navío purgatorio, la voz poética se define como depositaria del legado de los padres. Recuerda y recoge Segovia la siguiente acepción: “Agnición [...] En el derecho hereditario... la declaración por parte del heredero de aceptar la herencia. *Diccionario Enciclopédico Espasa Calpe*”.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Antonio Machado, “Proverbios y cantares”, en *Poesías completas*. Madrid, Espasa Calpe, 1969, p. 198.

<sup>2</sup> Tomás Segovia, *Poesía (1943-1997)*. Madrid, FCE, 1998, p. 395.

<sup>3</sup> T. Segovia, *Sobre exiliados*. México, El Colegio de México, 2007, p. 140.

<sup>4</sup> T. Segovia, *Poesía (1943-1997)*, p. 219. (En adelante, las referencias que aparecen entre corchetes fueron tomadas de esta edición.

Para comprender mejor esa labor de acercamiento al pasado individual y colectivo proponemos volver las páginas del poemario que marcó un hito en su trayectoria: *Anagnórisis*. Verdadero laboratorio del trabajo de memoria, esta obra se construye como una búsqueda de la palabra donde se da el reconocimiento, palabra seductora, palabra fiel y disidente. Nuestro trabajo es un breve muestrario con la única pretensión de invitar a la lectura de una de las obras imprescindibles de las letras poéticas contemporáneas.

*Anagnórisis* marca una primera etapa en la trayectoria poética y vital de Tomás Segovia. La vida y la obra de este poeta están, de hecho, íntimamente ligadas. Para Segovia la poesía debe estar en contacto y diálogo constante con lo cotidiano y lo real. Es por eso que da poco crédito a la invención en poesía. En una entrevista (que, en el caso de nuestro poeta, suele llegar a ser una conversación) realizada para el periódico mexicano *La Jornada* propone una clasificación singular de los diez mandamientos del artista: “El primero: no inventar, el segundo: no inventar, el tercero: no inventar... y así hasta el diez”,<sup>5</sup> después añade: “cuando me siento que ando mal es cuando veo que estoy inventando”. La poesía de Tomás Segovia es por lo tanto una poesía de la experiencia. Ahora bien, la escritura de este libro de poemas corresponde a un momento de crisis para el poeta: los conflictos no resueltos marcan la necesidad para él de un tiempo de retiro y de meditación: “Yo les decía a mis amigos que llega una edad en la vida de un hombre en que tiene que retirarse a meditar en el desierto y yo he decidido que París es el desierto, y me voy a meditar al desierto”.<sup>6</sup> Es entonces en París y en Montevideo donde Tomás Segovia compone *Anagnórisis*: el alejamiento y la distancia van así a situarlo en un lugar privilegiado para poder meditar. Este poemario consiste en una primera mirada global sobre su trayectoria y por ello es particularmente rica en enseñanzas por su valor de recuento. Este sentimiento de término y de conclusión da una dimensión más reflexiva a este conjunto poético que se construye de forma autónoma y que presenta un panorama completo del análisis del poeta (observación, búsqueda de causas y de consecuencias, y objetivos a alcanzar). Un verso resume esta intención: “para acordarme de por qué he vivido” [222]. “Para” enuncia el fin, “por qué” profundiza en las razones y objetivos perseguidos, y “acordarme” inscribe al enunciador poético en el trabajo que por lo tanto le corresponde: el trabajo de la memoria.

*Anagnórisis* permite al poeta elaborar un primer balance de sus andanzas y de sus dependencias. El título del poemario testimonia así este esclarecimiento de una identidad hasta ese momento oculta o envuelta en brumas. La anagnórisis es en efecto el momento del reconocimiento y de la identidad revelada. En las creaciones literarias, este episodio corresponde a una situación con una fuerte intensidad dramática: el velo levantado y la bruma disipada permiten la identificación del protagonista. La bruma es de hecho una imagen recurrente en la obra: es aquella que entierra en el olvido (“la niebla me sepulta” [221], “la niebla borradora de preguntas” [225]), pero es también

<sup>5</sup> Mónica Mateos, “La sabiduría de la humanidad está en la poesía: Tomás Segovia”, en *La Jornada*, México, 8 de enero de 1999, pp. 39-40.

<sup>6</sup> Ivonne Yocasta Sánchez Gómez, “Entrevista con Tomás Segovia (audio)”, 2006. [www.rfi.fr/actues/articles/074/article\\_243.asp](http://www.rfi.fr/actues/articles/074/article_243.asp) (28/03/2006).

ella quien ofrece algunos instantes de ignorancia y de despreocupación (“niebla de paz que pone en tregua / al fanático azul” [223]). Ahora bien, la afirmación de la identidad no puede hacerse sin el pilar fundacional de la memoria. La anagnórisis va a darse también en la progresión de las tinieblas hacia la luz y hacia la transparencia (“la niebla al cabo habrá de despejarse” [225]).

Este poemario se construye como un laberinto poético donde la lectura cronológica pierde su sentido. El poeta guía al lector de página en página en un trayecto indicado por flechas, para hacerle penetrar en los círculos concéntricos de su espíritu atormentado. Las vías de acceso a la obra son múltiples y la progresión puede hacerse de diversas formas. Por otra parte, canto y música dominan el poemario que se presenta como una composición musical inacabada. El preludio reúne más de la mitad de los poemas, luego el interludio se ejecuta brevemente y ofrece una corta pieza de temática amorosa. La coda parece dar conclusión al único interludio. Las “señales” cierran el conjunto en una *suite* que se revela abierta a temas variados. El final reúne siete fragmentos de música donde el ritmo se instala en la continuidad de la palabra y de la prosa. El recital dado por el locutor poético sorprende y desconcierta: prosa poética, canciones intercaladas, canción infantil, presencia de un coro a la manera antigua, poema-diario, cancioncillas, poema-preludio de cerca de 1 400 versos... La palabra poética saca partido de los diversos modos de expresión puestos a su disposición y compone un concierto de sentimientos, de emociones, de dictámenes, de descubrimientos, de reflexión, de rebelión, de resignación, de humanidad pero también de contemplación y de deseo. En este concierto de sentidos todo se metamorfosea: los seres humanos se descomponen (“seres bultos y voces duermen juntos” [220]), pierden sus contornos (“surgen formas” [220]) y los elementos de la naturaleza participan de este festival musical una vez dotados de capacidad sensorial (“habla a solas el sol en el poniente, / mas toca su lejana voz de oro” [231]). Prosopopeyas y personificaciones se suceden para hacer de los sujetos de la naturaleza los principales instrumentos de la representación musical. Conviene por ello mostrar cómo el trabajo de memoria va a unificar esta sinfonía de sentidos. La memoria del poeta, convidada al banquete en la hora del balance, va a declinarse bajo dos formas: el elemento humano (mediante la personificación) y el agua.

En la representación de la anagnórisis del poeta se convoca a varios personajes. El primer interlocutor de la voz poética es naturalmente la memoria a la que apostrofa invitando a abrir los ojos. El poemario se abre con el sueño de los amantes: la ciudad dormida todavía y atrapada por la niebla (“la ciudad amanece entre los brazos de la niebla” [220]). El espacio urbano y los elementos de la naturaleza aparecen humanizados mediante el recurso al campo léxico de los hechos amorosos (“caricias”, “besos”, “labios indecisos”, “susurro”, “suspiro” [220]) y el sujeto poético, cual diablo cojuelo, contempla el sueño de la ciudad y exhorta a la memoria a participar en este movimiento de las tinieblas hacia la luz. El sujeto lírico, jefe de orquesta, dirige esta sinfonía de obertura e impone los cambios de ritmo: *allegro* (“disuélvelo fusión dilúyete memoria / entra en las aguas lávate flota” [221]) y *moderato* (“sosiégate memoria / atrévete a mirar ya pasó todo” [222]).

Es al alba cuando todo se determina. Ahí es donde se encuentra el locutor poético: “qué glacial esta aurora / en cuyo umbral me han puesto y han cerrado la puerta” [273]. Ahora bien, el alba es el instante que simboliza la unión y el acercamiento de los contrarios. El oxímoron es pues el recurso estilístico que va a poner en evidencia la unidad de las realidades que parecen excluirse y que va a definir el pacto de la memoria (“intemperie hecha abrigo” [220], “hervía / fría la mar” [227], “son los huecos de presencia” [243]). La invitación hecha a la memoria es pues la de recorrer en sentido inverso la trayectoria del poeta:

puedes ya abrir los ojos  
no te va a herir la vida nuestra  
[...] estás donde querías no te arredres  
lo vamos a soñar todo otra vez [222]

El posesivo “nuestra” indica la unión entre una memoria indócil e intimidada, y el yo poético que aspira a asumir su historia. Al sujeto lírico le conviene entonces remontar las aguas del pasado, regresar sobre sus pasos para poder contemplar su propia crónica de un infame rechazo (“Y vivo aquí entretanto sin delatarme nunca / aunque no puedo más, hermanos míos, no puedo más” [226]). Acompañante en el periplo de este remontar las aguas, la memoria se dibuja bajo las características de un personaje femenino: una viuda violada pero deseable: “desnuda la memoria aún es hermosa” [223], “viuda memoria” [227], “[...] blanca memoria violada / como entonces dormías desnuda frente al tiempo?” [232]. Esta memoria sin defensa, desnuda, enlutada y vagabunda, sigue siendo difícil de encarar y el sujeto poético se vale de algunos filtros para poder contemplarla (“tu intacta desnudez me cegaría / a mí el de los ojos impuros” [232]). La voz lírica se presenta aquí en términos de impureza para proceder a este retorno vertiginoso a las fuentes de la vida.

Pero la memoria se disimula igualmente bajo la apariencia de Mnemósine, personificación de la memoria en la mitología greco-romana, madre de las nueve musas. Ella es aquí la compañera fiel del sujeto poético que bebe de su pecho: “al menos tú sigues a mi lado / [...] aún probaré la seca costra insípida / de aquel tónico chorro de tus memorias” [273]. El poeta asocia aquí la vejez a la memoria y es bajo los rasgos de una madre desconsolada y abrumada por la huida de sus hijas que se dibuja este personaje. Es el interlocutor poético el que la lleva a cuestras (“Marcharemos, / tú hinchada y fría entre mis brazos” [273]). Imágenes llamativas con fuertes contrastes cromáticos toman ahora el relevo en la representación alegórica de esta marcha nocturna donde el sujeto poético transporta su memoria violentada, ensangrentada, degollada: “Iremos hasta el fin, memoria degollada, y - / ¿qué podrá de este horror salvar la muerte?” [272].

Un poema del preludeo, “Recitativo desperato”, se construye como un apóstrofe vehemente, incluso violento, donde el yo poético herido se dirige directamente a la memoria. Ésta es ahora representada bajo los rasgos de una anciana que nos recuerda a las de los cuentos infantiles. El tono es agresivo, el estilo enfático y declamatorio, y el

poeta se muestra particularmente virulento y lleno de resentimiento. Aquí el apóstrofe marca una distancia y una incompreensión entre los dos personajes. El personaje que representa a la memoria queda en efecto inmóvil y mudo frente a esta exhortación. Los recursos oratorios de la voz poética (imperativos, interjecciones, frases exclamativas) se quedan sin efecto: “Pero no, nada, no te mueves” [271]. Sorda a las arengas del poeta, la anciana cuenta y recuenta los recuerdos de la misma forma que un avaro cuenta sus monedas de oro. Ella lleva consigo una alforja que contiene las imágenes manchadas y deslucidas del pasado que ella distribuye con cuentagotas. Las imágenes destiladas son aquí los recuerdos dispersos y olvidados. La memoria toma así la apariencia de una mujer avara que rechaza deshacerse de sus recuerdos, aquellos mismos que atormentan el espíritu del sujeto poético que sólo aspira a liberarse de los traumatismos de su pasado. Pero en esta batalla interna e íntima, la memoria queda siempre victoriosa (“Está bien, tú ganas otra vez” [271]). La condena del poeta es entonces cohabitar con esta mujer inoportunamente fiel, esposa asustadiza que no quiere romper con el pasado. Encadenado a su historia y recluso en sus heridas originales, el sujeto lírico esgrime una amenaza: la de la separación definitiva con esta mujer víbora. Y va más lejos que proponer un simple divorcio amistoso: amenaza con asesinarla. Ese asesinato consiste en el olvido total, a riesgo de perder la integridad de su historia:

Pero piensa, memoria, vieja avara, esposa remilgada (¡la obscena eres tú!), piensa que yo también te puedo dar la espalda, que puedo morir viudo, célibe, desmemoriado [...] si un día me decido a entrar sin ti en la noche, a hundirme solo en la profundidad de la amante inmensa, la gran amante indiferente y ávida, y estéril como tú, pero que ella sí va a devorarme sin asco ni avaricia —¡la hambrienta!— y no pensando en nada. [271]

Es en los brazos de su amante donde amenaza refugiarse. Y esta otra mujer no es otra cosa que el olvido, mujer devoradora de hombres, que aunque estéril parece dispuesta a aceptarlo y a absorberlo todo. En la hora del balance, el poeta constata que esta memoria perjudicial y perniciosa le ha costado caro (“todo lo que me has quitado” [271]). Esta memoria obsesiva, esta mirada desesperadamente vuelta hacia el pasado, ha acabado por robarle algunos instantes de su vida.

Amarga conclusión que se hace en el poema, donde la memoria, que habría debido ser el pilar de construcción de la identidad del poeta, es aquí todo lo contrario: es una carga que éste debe soportar, llevar y transportar a lo largo de sus vagabundeos por el mundo. Impotente frente a las secuelas de la memoria, se refiere a ella con términos relativos a la herida y la enfermedad: “llagas feas de la memoria” [270]. Conviene señalar aquí la potencia representativa de la escritura de Tomás Segovia. La metáfora animada de la memoria y el recurso a la alegoría proponen una puesta en escena convincente de los conflictos que atormentan al sujeto lírico. La memoria no está sólo personalizada sino que toma vida y dispone de una capacidad de decisión propia. En la poesía de Segovia, la memoria tiene siempre una dimensión sexual: consiste en una figura femenina que se declina bajo los rasgos de la madre, la amante, la mujer fiel, la

viuda, la mujer violada o incluso la mujer estéril. Esta figura encarna todas las contradicciones del personaje. La memoria es ante todo necesaria en la búsqueda de sí mismo y se convierte pues en inalcanzable: “Memoria, detente que te vea un momento, / álzame que domine el panorama...” [266]. Pero ella puede también ser inhibidora y por lo tanto signo de castigo y de represión.

El flujo de palabras de este largo preludio poético (composición musical despojada de toda puntuación) representa bien este largo río que incita a la navegación a contracorriente. En la escritura de Segovia las metáforas del agua son múltiples y en este poemario el tiempo surge caracterizado por este elemento: “la marea del tiempo se derrama / [...] arriba al otro lado inversa catarata” [222]. Con una metáfora hilada, el tiempo aparece invertido y derramado. Es este un tiempo esparcido, disuelto, estallado, pero también un tiempo asesinado: “no tendré paz hasta que incendie el tiempo / tendré que asesinar el hoy y abrirle el vientre” [273]. Una vez que se han suprimido los límites y que se ha anulado la contabilidad científica del tiempo (inadaptado ya a la realidad del sujeto poético) es posible acceder a ese lugar donde comienza la búsqueda de uno mismo:

tiene que haber un sitio  
donde empieza a medirse la distancia  
un oriente escondido una cruz cardinal  
desde donde pensar el detrás y el delante  
el dentro y el fuera  
el más allá y el más acá. [235]

La fusión y confusión de los tiempos facilita así el acceso a las fuentes de la memoria. Ahora bien, la escritura de Segovia recurre con frecuencia a figuras que unen elementos contrarios. Aquí, la paradoja consiste en alcanzar los recuerdos mediante el olvido. Bebiendo de la fuente de Leteo, fuente del Olvido, el sujeto poético puede encontrar las respuestas a sus interrogantes: “‘para acordarme de por qué he vivido’ / entro en las aguas de un blanco Leteo / es la luciente confusión del tiempo” [222]. La inversión del recorrido vital corresponde de hecho a la inversión de las representaciones simbólicas y a los trastornos temporales. Por otra parte, la confusión de los tiempos es también aquí la confusión de los elementos. El agua, el fuego, el aire y la tierra aparecen confundidos y el sol adquiere un aspecto líquido: “sol diluido” [223], “raudales de sol blanco” [227], “el sol se ahoga” [223].

La analogía entre el tiempo y el agua es recurrente a lo largo del poemario. Esta relación de reciprocidad traduce la concepción de temporalidad del yo poético: no consiste éste en un tiempo lineal sino en un tiempo permutado, sacudido, perturbado e incluso saqueado. El agua es entonces mostrada en todos sus estados: lluvia, tempestad, fuente, torrente, ciénaga, hielo, vapor, etcétera. El tiempo toma así diversas formas: “un manantial de tiempo” [222], “zarpaba por el tiempo” [283], “la cascada del tiempo” [284], “el peso de presencia evaporable de las horas” [222], hasta perder toda consistencia, “el tiempo suena a hueco las horas caen a tropezones” [244]. La vida es

pues asociada con naturalidad a este mismo elemento: “el río de la vida se remansa” [221], “desbordado y clemente me sumerge / este preñado embalse de la vida” [224]. Este último verso nos permite también constatar que incluso el agua aparece como ser sexual. Más tarde la memoria toma igualmente la forma del agua: “Memoria [...] / clara y movible como el agua” [266], pero esta vez la comparación, a diferencia de la metáfora, propone una semejanza y no una unidad, ya que la memoria posee un estatus particular en el poemario. Un deslizamiento se opera y pasa de un estado a otro: se convierte en agua y después rápidamente en ser humano: “dilúyete [...] bebe memoria, ablándate respira” [221].

Detrás de la destrucción del tiempo cronológico se construye el retorno hacia las fuentes de la memoria. El sujeto poético bebe ahora de las dos fuentes puestas a disposición de quienes quieran consultarlas: Leteo y Mnemósine, situadas ambas cerca del oráculo de Trofonios. Leteo, el Olvido, y Mnemósine, la Memoria, se complementan en la hora de la evaluación. Una vez más el poeta une lo que parecía oponerse. La palabra nace tanto de la memoria como del olvido (“es preciso bañarse en este olvido / desnuda la memoria aún es hermosa” [223]). Un oxímoron asocia estas dos realidades en principio incompatibles: “eterna recordada / cuya presencia es de la raza del olvido” [257]. A estas dos fuentes mitológicas se añade la presencia en el poemario de un lago considerado como la entrada a los infiernos: el Averno. Este lago simboliza aquí la muerte y es a la vez el lugar del nacimiento (las aguas del vientre maternal son aquí sustituidas por las aguas sulfurosas del lago) y el lugar de la muerte puesto que se denomina a sí mismo nonato: “indeseado aborto del averno” [259].

El recurso a las metáforas del agua señala el retorno hacia atrás en el tiempo y por lo tanto también el comienzo. La infancia aparece asociada al arroyo (“El arroyo”, [267]). Pero este retorno hacia atrás tan repentino hace dudar al poeta que, al igual que Segismundo, cuestiona la validez de su existencia: “¿fue todo un sueño?” [222]. Enlaza aquí con la concepción barroca de la vida en la que los seres humanos sólo son personajes de una ficción o de una comedia. En un apóstrofe al amor, la voz lírica da testimonio de su concepción de la existencia: “la ficción vana de esta comedia sórdida de espectros y de infiernos” [254]. Pero la comparación se detiene aquí, pues en Segovia no hay dramaturgo supremo, ni puesta en abismo moralizante, ni lección religiosa; sólo los personajes que habitan su poesía aparecen como espectros, sombras con un destino a veces miserable: “no soy sino un espectro / no tengo más tarea que mi condena estéril” [273]. Los seres humanos son seres maleables, sin voluntad propia, sin capacidad de decisión: son simples receptáculos que esperan la lluvia: “se asienta el mundo con peso perezoso / de esponja bajo el agua” [221].

En *Anagnórisis*, el agua se entremezcla en una red de representaciones y las metáforas del agua constituyen uno de los hilos conductores del poemario. Por su presencia obsesiva, la lluvia, el viento y la bruma participan de la construcción de una poesía que puede calificarse de poesía de la intemperie, poesía del clima: “siempre pensaste más con la estación que con tu pensamiento, aceptaste por tuya la palabra que el clima te depara” [309].

La bruma disipada, las aguas del río serenadas y la luz que sucede a las tinieblas favorecen ahora el trabajo y el deber de memoria. La metáfora de la luz y del nacimiento (a veces las dos se unen como en “dar a luz”) traduce entonces este imperativo autobiográfico: “hay que nacer a la memoria” [225]. Y desde un palacio luminoso el sujeto lírico va a revelar el secreto, hasta entonces bien guardado, de sus orígenes. Dos espacios se diferencian ahora: un aquí de la luminosidad y un allí funesto y oscuro (“la sombra / de aquellos días” [226]). Para poder contemplar este espacio original, el enunciador poético debe proceder a un desdoblamiento:

pero cómo avanzar hacia el origen  
 que cada nuevo paso aparta  
 despertar para verme cómo duermo  
 desde aquí inmóvil ver cómo me alejo  
 y salir a mirarme desde afuera [242]

El margen es el espacio más propicio para la observación y para la mirada distanciada. El sujeto poético se desdobra ahora en un sujeto actor y un sujeto espectador. Esta imagen de una separación entre el cuerpo y el espíritu nos remite a la imaginería de la muerte en el mundo judeo-cristiano, donde el alma se disocia del envoltorio corporal como si de un despojo se tratara, según Ronsard “*assise auprès de Dieu, / citoyenne à jamais de la ville éthérée*”. Pero en Segovia, que invierte las representaciones al igual que invierte el curso del tiempo, este desdoblamiento no lleva a la muerte sino al nacimiento. Y es su doble, aquel que ha sido, el que toma forma en el reflejo de un arroyo. En el poema “El arroyo” [267], el yo poético y su doble se reencuentran (“he vuelto (dije)”). El doble, fiel pero rencoroso, es aquí el dueño de la memoria (“se acordaba de todo”), aquel que viene a atormentar al sujeto poético y que le recuerda la ruptura original. Pero aunque no hay diálogo, el doble está presente bajo las aguas del arroyo, y es el mismo doble quien viene a recordar el divorcio y el abandono cruel del que ha sido víctima. El agua indica aquí la frontera entre estos dos personajes y estos dos mundos: la infancia y la edad adulta. Más que una transición progresiva, se trata de una escisión radical donde la cobardía ha obrado para que el olvido de la infancia se haga sin remordimiento. Arrancado de su infancia, se ve deportado hacia una edad de responsabilidades, adulto antes de tiempo, sufriendo de tal forma un brutal salto. Este poema devuelve su lugar a este doble, hermano paciente y sincero ahora rehabilitado. Este reencuentro establece así el prelude de la búsqueda del tiempo pasado y de la indagación de los orígenes. Pero, ¿qué revelaciones oculta entonces este doble que ha esperado pacientemente su hora? ¿Qué experiencia y qué herida fundan la trayectoria vital del poeta?

El retorno hacia la génesis del sujeto poético se hace a través de una metáfora múltiple que alude al agua (“hundirme” [224]), a la búsqueda en el bosque (“atravesando empurpuradas brumas / en un bosque amoroso” [224]) y al parto (y por lo oscuro de esa carne vine al aire” [224]). El yo poético se despoja así de sus marcas características

y remonta el tiempo hasta su concepción, antes incluso de su nacimiento: “hundirme hundirme deshacer mis rasgos / volver a ser el nunca visto el ciego / el anunciado virgen de memoria” [224]. Este tiempo es pues el de la negación, ya que nada existe todavía para él: “no / no sé nada / nada he visto ni nadie me ha mirado / ni nunca nadie se negó a mirarme [...] soy carne de otra carne nadie me ha despojado / de todos los tesoros de amor que no he tenido” [224]. Las contradicciones de un poeta desposeído de las cosas que no posee todavía y que no poseerá quizás jamás, nos recuerdan una poesía de paradojas donde posesión, desposesión y amor se entremezclan para reflejar la confusión y la desesperación del yo lírico. Gabriela Mistral expresaba, por la vía de la paradoja, su frustración pero también su amor por la desposesión: “amo las cosas que nunca tuve / con las otras que ya no tengo”.<sup>7</sup> Se trata para el poeta hispano-mexicano de un mundo de la creación que se expresa en la negación. Se sitúa pues en el primer día del Génesis: en las Escrituras Dios ordena que la luz se haga. Pero para Segovia el inicio se hace en las tinieblas, y la anunciación del nacimiento da paso rápidamente a la primera herida: “la herida que te funda es veraz como un ojo / que al apagarse apagaría el mundo” [246]. Esta marca de la infancia atraviesa el poemario sin ser nombrada con claridad: está siempre presente en el espíritu del sujeto lírico y determina algunas de sus acciones, pero aparece escasas veces descifrada.

Entonces el retorno a la infancia le obliga a revivir estos instantes, y el locutor poético, omnisciente por su experiencia vital, sabe que grandes dificultades le esperan: “el horror de nacer allá me espera” [225]. A pesar de este renacimiento, el espacio de la infancia es todavía percibido como lejano, “allá” muestra esta distancia entre el enunciador y el lugar mencionado. Es pues el campo léxico de la violencia y de la barbarie el que va a explicar mejor los traumas fundadores. Y como Moisés, abandonado a la voluntad de las aguas en una cuna de fortuna, el niño recién nacido alcanza la orilla en una cuna funesta: “aquella cuna de sangre que me trajo” [225]. Y si Moisés fue el superviviente de la persecución de los hebreos por los egipcios, el sujeto poético lo fue en cambio de una lucha fratricida en la que lo que está en juego rebasa su entendimiento (“aquel febril desastre que no habré compartido” [225]). Esta acogida violenta en el mundo ha estampillado pues su destino de una forma trágica: superviviente y señalado para siempre con el sello de la exclusión y de la barbarie.

En este fragmento del preludio donde se hace referencia a esta herida original, los hechos y el contexto histórico quedan indeterminados. La imagen de una cuna bañada en sangre, asociando el nacimiento a la violencia, es un efecto llamativo, pero no se da ninguna precisión sobre las circunstancias del asesinato o de la matanza. El naufragio al que se refiere puede ser el de su país de origen, España: las playas, por lo tanto, (“duras playas”) serán entonces las de su país de acogida, México. Pero este naufragio puede también ser el de una vida que comienza al alba de una guerra fratricida, una vida marcada por el abandono, y así la cuna ensangrentada recuerda que muy pronto

<sup>7</sup> Gabriela Mistral, “Cosas”, en *Tala*. Santiago de Chile, Pehuén, 1989, p. 91.

fue huérfano de padre y madre. Hace falta esperar algunas páginas (páginas para el lector, pero años para el poeta) para que los hechos aparezcan con fecha. En el poema “Aniversario (1936)”, la víctima toma cuerpo bajo el dibujo de una figura materna: “vi levantarse un impensable brazo / que apuñaló a mi Madre” [271]. Anteriormente, el locutor poético decía no haber participado en el desastre, aquí en cambio aparece como testigo ocular del asesinato. Y lo hace frente a sus lectores con una efeméride para revelar la identidad del criminal. Esa fecha, 1936, nos sitúa en el inicio de la Guerra civil española, y el brazo levantado no es otro que el del fascismo en el levantamiento militar del mes de julio de ese mismo año. Notemos, sin embargo, que si la fecha sitúa con precisión los hechos en su contexto, los asesinos no se ven representados salvo por la metáfora del brazo levantado en el momento de apuñalar a la víctima.

En este poema, es el retorno a la infancia lo que constituye el eje de construcción de la composición; el “yo” poético reivindica su herencia del exilio. En un poema de Luis Cernuda de título similar, “1936”, de *Desolación de la quimera*, los hechos son más detallados, el testimonio pretende ser verídico (se trata de valorar la participación y el sacrificio de aquellos que colaboraron en la batalla luchando en las filas de las Brigadas Internacionales). Un hombre aparece aquí explícitamente identificado (se dice que formaba parte de la Brigada Lincoln) y es a este hombre al que el poeta se limita a dar las gracias. Conviene señalar el traspaso siempre complejo del pasado histórico: Cernuda abre su poema exhortando al recuerdo (“recuérdalo tú y recuérdalo a otros”), y en Segovia la transmisión histórica parece que sí se ha logrado, aunque quedando siempre incomprendida (“tanto tiempo después y aún no comprendo” [225]).

Notamos parecidos sentimientos de injusticia, de impunidad y de exclusión entre la primera generación de exiliados y la segunda. Esta herencia parece aceptada, y se trata pues de apropiarse de ella y de construir a partir de este abono fundacional. La metáfora de la tierra informa de las raíces parentales. De esta manera padre y madre están presentes en la poesía de Tomás Segovia bajo la forma de los huesos enterrados. Y entonces a través de la exhumación de los cuerpos el sujeto poético puede proclamarse vencedor en la batalla por la memoria. Con rabia, impaciencia y determinación, él desentierra la osamenta materna:

con terca uña sañuda  
descamaré la tierra en que me pongas  
hasta arrancarle, un día deslumbrantes,  
robados a tus minas tenebrosas  
los huesos maternos. [251]

Cava la tierra con la mano. Esta metáfora de la excavación da cuenta de la dificultad de apropiarse del legado materno y de recuperar los recuerdos de la infancia. En la poesía de Segovia, los huesos indican el pasado, por eso el sujeto aparece desprovisto de ellos: la expresión “en carne y sangre” [275], que califica al locutor lírico, da fe de esa ausencia de osamenta constitutiva.

Se encuentra en diversas ocasiones la operación que consiste en cavar la tierra para recuperar el pasado “cavé, si bien lo miro, en muchos pérfido parajes” [310]. Cuando ya los huesos han sido desenterrados y la memoria exhumada es posible fundar una trayectoria vital: “Ahora avanzo, he extendido por fin a todas partes el suelo que sostienen padre y madre con huesos confundidos” [311]. Este movimiento de hundimiento en la tierra corresponde al descenso a los infiernos, pero sin ser sinónimo de muerte, más bien al contrario: traduce el renacimiento del sujeto poético. Destaquemos por otra parte que en la poesía de Segovia el padre está casi ausente. Es la figura de la madre la que renueva la filiación. La búsqueda de los orígenes desemboca de hecho en el descubrimiento de la Madre enflaquecida: “tierra, vislumbraba amargo y fuerte, por fin, a medias descubierto el seno de la Madre descarnada” [269]. De los huesos a la tierra no hay más que un paso y la madre toma entonces la forma de un suelo, sepultura del sujeto lírico: “y tú, madre confusa, / sepúltame en tu amor informe” [254]. Mar y madre designan el comienzo y el retorno hacia los orígenes: “el mar de todos mis comienzos” [281]. Como el universo poético de Tomás Segovia está poblado por figuras femeninas, no es ninguna sorpresa ver la figura de la madre suplantar a la figura paterna. Por otra parte, el sujeto poético hasta se ve implicado en un crimen contra su padre, cómplice de las tentaciones parricidas de la noche: “bien lo supe, en el fondo, que habría de verme implicado con la noche y sus tendencias parricidas, cuando quise llegar cada vez más abajo” [310]. La exploración de las raíces parece dar lugar a un complejo de Edipo donde el locutor poético se desmarca de la figura paterna para acceder a lo más profundo del vientre de la madre, al refugio materno. De esta forma es en el hueco de su vientre donde se siente protegido; por otro lado jamás ha pedido salir de ahí: “tuve que ser forzado, ¿por qué lo negaría? llegué sin mi concurso, el aire es seco y pálido y sus brazos no estrechan. Me resistí, fui peso muerto, nunca pedí que me trajeran” [310]. Se comprende entonces por qué el poeta prefiere hablar de “matría” en lugar de patria.

El complejo de Edipo, del que se ha hecho mención antes con el asesinato del padre, encuentra una prolongación en la referencia al incesto. En efecto, recurriendo a la mitología, el poeta asocia la figura de la mujer amada con la de la madre. Es Eurídice, esposa de Orfeo, quien adquiere en este poemario una dimensión materna. La expresión “materna Eurídice” [245, 247] cierra un primer fragmento del preludeo y abre el siguiente con una descripción del personaje. La ninfa Eurídice evoca la figura de la mujer amada y la tentativa de rescatarla de los infiernos gracias al talento y al encanto de su esposo. Pero ella posee aquí la autoridad de una madre. La figura materna evoca a la vez la dulzura (“dócil esfinge” [247]), el sostén (“columna única” [247]) y la firmeza del carácter (“monumento de firmeza” [247]). Esa “materna Eurídice” está dispuesta a los sacrificios más duros (“del averno nativo que por mí traicionaste” [247]), pero rechaza dejarle como herencia el Infierno (“devuelta a tu subsuelo negándomelo en dote” [248]). Es entonces con empatía que él hace alusión al personaje (“pequeña Eurídice” [247]). El mito de Eurídice trata de la pérdida del ser amado, y aquí asistimos a la separación entre el hijo y la madre (“dejándome alejarme / transformando mi andar en

una huida” [247]). Pero en este caso es el niño quien elige partir, es él quien actúa sobre ella, quien la metamorfosea y la petrifica: “te he transformado ya en estatua” [247]. El poder de petrificar le hace así caballero de Medusa a pesar de sí mismo (“forzado [...] / a poner en mi escudo esta odiosa Gorgona” [248]). La figura materna adquiere el aspecto de la piedra, y gracias a una metáfora arquitectónica se convierte en estatua, en columna y en jamba. Fijada en la piedra, su voz se convierte en silencio; y Eurídice parece entonces abandonar a su hijo: “llamándome tu muda voz de paralítica” [247], “pero Eurídice Eurídice di algo / no calles no me dejes hacer esto” [248]. La separación culmina con la muerte de la madre. Pero no se trata de un suicidio, como pasó con Yocasta. Aquí la madre es asesinada, y dos hipótesis de lectura son ahora posibles sobre quién es el causante de su muerte: o ha sido asfixiada por el peso de los recuerdos (“de pronto estrangulada por horrendas raíces” [247]), o bien fue asesinada por su propio hijo (“he cavado tu tumba” [247], “esta letal mirada que te hiela” [248]). Convertido en Gorgona, el sujeto poético parece haber hecho todo lo posible para provocar la ira de los dioses. A la vez incestuoso, parricida y matricida, es pues condenado al abandono y a la exclusión. Sin madre y sin raíces (“yo sin ti y sin ellas / exiliado en el aire y en la ira” [248]), asume su condición de réprobo y, como Orfeo desconsolado, emprende el viaje de regreso. La poesía de Segovia es una poesía de la metamorfosis y de la fusión de los mitos: la madre es a la vez una Eurídice petrificada y una Ariadna “disuadida” que rechaza seguir a Teseo; por su parte el sujeto poético adopta la forma de Teseo, de Orfeo e incluso de Gorgona. Es pues una poesía que adapta y revisita los mitos revelando las interrogaciones de identidad del locutor poético.

Una palabra parece definir la infancia del sujeto poético: “orfandad”. Esta condición vital toma aquí el aspecto de una figura femenina que va a funcionar como el reflejo invertido de la madre: “Orfandad [...] / soy tu hijo o tu hechura / háblame madre inversa / vientre de ausencia” [236]. Esta figura funciona como una anti-madre; en todos los puntos se opone a la dulzura y a la benevolencia del amor materno. Esta mujer es la esfinge que renace de las cenizas de la combustión de la madre: “tu cuerpo son cenizas de un hada consumida / sobre la fulminada arboladura de una trágica madre descarada” [242]. Y como la quimera de Cernuda, única superviviente de la batalla de los hombres, el yo poético observa con desolación su destino de campo de ruinas, de osario funesto: “me entregas por morada el valle de tus lágrimas / por reino la infinita región de tu rechazo” [256]. Notemos por otra parte que este retorno hacia el mundo de la infancia se hace mediante el recurrir a un mundo literario destinado a los niños, el cuento (aquí bajo la forma de poemas) o la canción infantil, que se adapta a la situación de la enunciación. La bruja, dotada de todas las herramientas propias de su profesión (escoba y risa maléfica) y de sus atributos característicos (“desdentada / tiene pelos en la barbilla / y la voz cascada” [239]), se preocupa por saber si el pequeño crece (“y enseña el meñique si estarás ya gordo” [237]). La bruja, Orfandad, marca el destino del sujeto poético con el sello de la exclusión y del rechazo.

*Anagnórisis* se presenta como un poemario fundacional en el que se realiza un trabajo de memoria. El libro permite un recorrido por un universo de metáforas, meta-

morfosis, fusiones de los mitos poblados por figuras femeninas. El personaje poético acaba forjándose una identidad nueva: la del nómada. El nomadismo no es condena sino elección. Es por lo tanto viajero y “familiar en el mundo” [311]. Tomás Segovia va más allá de la herida primera y compone esta obra personal que da fe de sus experiencias de vida, de temporalidad y de amor. Su proyecto poético da cuenta de una escritura comprometida con la palabra, una escritura vívidamente sensorial que trasciende la experiencia biográfica.