



Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

ISSN: 0188-9834

noesis@uacj.mx

Instituto de Ciencias Sociales y Administración
México

Pascual Gay, Juan

Reuniones, dispersiones. Notas sobre ideas literarias de Tomás Segovia

Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, vol. 23, núm. 45, enero-junio, 2014, pp. 222-249

Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Ciudad Juárez, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85929886010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

RESUMEN

Este artículo quiere dar cuenta de diferentes ideas expuestas por Tomás Segovia a lo largo de su oficio de escritor en ensayos, cuadernos de notas y entrevistas. Segovia no desarrolló un pensamiento unitario y sistemático, sino que, más bien, desarrolla esas ideas en diferentes contextos, textos y pretextos, pero esas ideas acaban por volver siempre a un ideario que otorga una cohesión insospechada en su obra. Además, muchas veces, sin decirlo, deja entrever la tradición literaria y cultural a la que se adscribe y que permea su obra entera.

Palabras clave: Poética, ideas literarias, dispersiones, reuniones.

ABSTRACT

This article wants to give an account of different ideas put forward by Tomás Segovia along his trade of writer in essays, books of notes and interviews. Segovia did not develop a unitary and systematic thinking but, rather, it develops these ideas in different contexts, texts and pretexts, but these ideas end up always return to an ideology that gives a surprising cohesion in his work. In addition, many times, without saying so, hints at the literary and cultural tradition ascribes to that, and that permeates his entire work.

Keywords: Poetic, literary ideas, dispersions, meetings.

Reuniones, dispersiones. Notas sobre ideas literarias de Tomás Segovia

Meetings, dispersions.
Notes on some literary ideas
of Tomás Segovia

*Juan Pascual Gay*¹

-
- 1 Nacionalidad: Española. Grado: Doctor. Especialización: Literatura mexicana siglo XIX y XX. Adscripción: Programa de Estudios Literarios. Literatura Española y Mexicana (siglos XIX y XX) El Colegio de San Luis A. C. Correos electrónicos: jpascualg2011@hotmail.com; jpascual@colsan.edu.mx

Fecha de recepción: 15 de abril de 2013

Fecha de aceptación: 5 de octubre de 2013

Tomás Segovia (1927-2011) fue un hombre que escribía o un escritor que vivía. En este caso, no importa el orden de los factores. Si, en ocasiones, es difícil separar entre vida y obra, en Segovia es casi imposible. Una imposibilidad que, más bien, exhibe de manera ajustada y precisa lo que supuso el binomio escritura-vida para el hispanomexicano. Pero quizás me he apresurado un poco. Una anotación en su cuaderno de notas, *El tiempo en los brazos*, título tomado de la *Epístola moral a Fabio*, parecería contradecir la afirmación anterior: “Escribir en lugar de vivir. Qué monstruosidad” (Segovia, 2009: 573) o, también, “Suprema humildad: prioridad de la vida.” (Segovia, 2009: 609) La monstruosidad es un desorden grave de proporción de las cosas según lo natural; es una perturbación de lo natural para volverlo antinatural. Segovia sabe muy bien lo que dice, porque para escribir es necesario antes vivir; sin vida no hay escritura, ni arte, ni poesía, ni nada; solo es posible cualquier actividad una vez que se vive. Una evidencia que, sin embargo, pasa a menudo desapercibida.

La escritura es una elección como cualquier otra, pero siempre remite a la existencia previa. No obstante, esta observación tiene consecuencias también en la escritura de Segovia, en particular en sus cuadernos de notas, en donde afirma que “es sobre todo eso: la reflexión, eso y la porosidad de las fronteras entre géneros de la que hablaré después, lo que hace que a mis ojos estos cuadernos no sean ni mi diario íntimo ni mi testimonio de una época, de un medio, o ni siquiera de una vida” (Segovia, 2009: 14). Pero el origen de estos cuadernos tiene una ascendencia que los emparenta, aunque sea por oposición, con el diario de Cesare Pavese: “A Pavese lo leí bastante después. También me influyó, claro, pero Pavese me influyó porque el diario de Pavese es un diario, pero se llama *El oficio de vivir*, o sea, no es lo mismo que un diario que es la biografía de vivir, no del oficio.” (Segovia, 2011: 77) Segovia mostraba así su reticencia hacia la escritura privada que, en muchas ocasiones, sustituía a la lectura de la obra verdadera del autor respectivo. Esta precaución la exponía así el autor: “lo que hemos perdido es una noción precisa del sentido de la vida; no necesitamos solo que nos alimenten para que podamos seguir adelante; necesitamos

también que nos digan para qué nos alimentamos y para qué vamos adelante” (Segovia, 1991: 44).

En este sentido, la búsqueda de esa información biográfica o autobiográfica se justifica en tanto que busca un testimonio. Es esa naturaleza testimonial la que sitúa la fuerza de la escritura de Pavese en el ojo, es decir, en su capacidad para dar cuenta de lo evidente sin reproducirlo: “Es decir que, como ellos, ha encontrado el ojo, una especie de ley de visión novelística que viene a ser como las leyes de la perspectiva en pintura. Pero lo que ve con los ojos es otra cosa. Ve un mundo donde los seres se comunican y se adivinan. Esos gestos y esas palabras no son incoherentes [...], sino que tienen sentido, y un sentido comunicable” (Segovia, 1991: 57). Pero lo son siempre que las palabras y los silencios, los gestos y ademanes, se combinan entre sí, porque las palabras para Tomás Segovia no son símbolos que esconden una realidad detrás de la que perciben los sentidos o que remiten a la realidad misma, sino signos cuyas relaciones y combinaciones construyen el sentido no ya de la palabra, sino de esa parte del todo que significan.

Dicho esto, Tomás Segovia, una vez que asume la existencia, elige escribir; solo a partir de este momento puede decirse en rigor que la escritura es vida o, quizás habría que decir, que la escritura es el cauce que orienta la existencia. Pero la evidencia no se queda únicamente en este reconocimiento, traslada su responsabilidad al lenguaje como un instrumento al servicio del ser y no de sí mismo, por eso añade más adelante: “El lenguaje es la casa del ser (Heidegger), pero a condición de que lo deje de ser. Si no, es la más cara del ser” (Segovia, 2009: 597). Una consigna que alberga la tentativa decisiva de Segovia a lo largo de su obra, de su vida; esa responsabilidad que se traduce, en palabras de Guillermo Sucre, en un pensamiento poético muy preciso:

Segovia escribe no para proponer algo, mucho menos para imponerlo, sino para *exponerlo*. Subrayo este último verbo porque, obviamente, lo estoy empleando, como el propio Segovia, en su doble acepción: expresar, exponer algo es arriesgarlo. El riesgo consiste en expresar algo que no solo no está constituido “culturalmente”, sino que tampoco corresponde a una realidad, ni siquiera a una experien-

cia, socialmente existente. En tal sentido, el pensamiento de Segovia es *poético*, tal como él entiende este término: en vez de discurrir sobre una situación ya dada, la poesía quiere cambiarla y constituirla (Sucre, 1985: 367).

La casa, además, adquiere una importancia decisiva en las reflexiones literarias de Segovia, a la manera del principio de *Enrique de Ofterdingen*, de Novalis: “¿Adónde os dirigís? -Siempre a la casa”. Pero igualmente hay que decir que ese pensamiento poético preside el pensamiento crítico de Segovia, unas reflexiones que exponen, pero sobre todo arriesgan. ¿Qué arriesga la crítica de Segovia? Ante todo, esa responsabilidad originaria de la palabra hacia el ser. Si el lenguaje es la casa del ser, es éste el anfitrión de aquél. Así, el lenguaje al servicio de la existencia, está igualmente al servicio de la transparencia. Por eso, la evidencia y el silencio se resuelven como artilugios necesarios para exhibir la realidad, aun cuando esa realidad sea monstruosa y aterradora, como escribía Octavio Paz a propósito de Segovia: “Su escritura me parece a un tiempo clara y vertiginosa. Si la realidad es así y no como la vemos, su transparencia es aterradora” (Paz, 1994: 126). Paz expresaba así no la tentativa de Segovia, sino su cumplimiento; y también una poesía y una poética comprometida con la realidad. Pero tanto la responsabilidad como el compromiso son actitudes y contracorrientes que acaban por cifrar la moralidad del hispanomexicano. El lenguaje de esta forma no es un modo de relacionarse con el mundo, sino una manera de arraigar en él. Pero, ¿cómo arraiga Segovia en el lenguaje que es un paso previo para refundar el mundo, aunque posteriormente ese arraigo cambie de sentido? Arraiga a partir de la crítica y mediante la crítica de la crítica, aunque se trate de su propia crítica. No se trata de la negación por la negación, sino de la negación a condición de volver a ver de nuevo o ver de otra manera. Así lo dice Guillermo Sucre: “Si la conciencia crítica funciona de manera radical, no es para quedarse en la negación misma [...]; ésta genera siempre un sí; no el habitual o esperado, sino el otro sí, el que nace, y por ello es más lúcido, después de muchos rechazos o de muchas confrontaciones” (Sucre, 1985: 367).

Tomás Segovia se aparece como alguien dueño de múltiples y variados intereses: preocupado por un autorretrato, a lápiz o carbón, en el que se adivina el magisterio de Ramón Gaya en el arte del dibujo, mientras alumbra un asunto aparentemente inaccesible en su ensayo más inmediato; ocupado en dedicar su tiempo a encuadernar artesanalmente los volúmenes de su diario *El tiempo en los brazos*, por obra y gracia de El taller del poeta, y, a la vez, acudir a su cita cotidiana, siempre imposterizable, con una mesa en el café de turno, desplegando las páginas en blanco a la espera de los primeros ritmos que las emborronen, ya fuera en el Café del Comercio en Madrid, en el de la librería Gandhi en Miguel Ángel de Quevedo, en el recoleto Moeli, en la no menos coqueta Coyoacán o, antes, en el Café el Chufas, que José de la Colina recuerda como un “café de escritores, pero ‘lugar de paso’, no de tertulias nocturnas o diurnas como las de otros cafés del Centro” (2011). Conviene precisar un poco más, así lo hace el mismo José de la Colina, al distinguir entre los espacios más propicios para la escritura y aquellos destinados a la conversación. Los ya nombrados más bien cafés para escritores que escriben; otros, como el Madrid, el Tupinamba o el Campoamor en el centro de la ciudad de México, propicio para escritores que hablan y departen, en medio de tertulias y conversaciones estridentes o discretas, al calor de la amistad y el trato preferente o de la curiosidad y el interés puntual.

Artesano y artista, Hefestos y Orfeo, pertenece a la estirpe aristocrática de los humanistas en lengua española del siglo xx. Tomás Segovia clarifica su obra y su vida a fuerza de arremetidas contra las modas al uso, efímeras y fugaces, falaces e ilusorias, pero también hacia los poderes constituidos que por mero interés han tratado y tratan de condicionar tanto la libertad de pensamiento como de creación. Segovia ejemplifica la libertad del hombre y del artista frente a las instituciones en momentos en los que graciosamente conceden dádivas al artista, no por el hecho de serlo, sino por pertenecer a este o aquel grupo, por profesar estas o aquellas ideas, un reconocimiento sospechoso, en no pocas ocasiones, de una lealtad hacia un ideario o unos intereses antes que a la obra misma. En uno de sus escritos integrado en el conjunto *Cartas cabales*, “Resistencia a los estimulantes”, manifiesta su rechazo

a las ayudas estatales para los artistas: “no creo que para ese fin sea especialmente inteligente la idea de ‘apoyar’ (quiere decirse financiar) a los escritores y artistas individuales. Sobre todo cuando la sostienen gobiernos de ideología declaradamente neoliberal, a quienes debería repugnarles ese descarado proteccionismo” (Segovia, 1996: 106). De lo que se infiere que la verdadera reconvención no reside en esas políticas culturales, sino en la aceptación de esas mismas políticas, traducidas como becas, prebendas o migajas, por quienes de labios hacia fuera se declaran antiliberales, pero de puertas adentro disfrutaban de los programas que los favorecen.

Tomás Segovia fue un intelectual doblemente incómodo: en primer lugar, porque él mismo no encontró otro acomodo que esa incomodidad manifiesta hacia grupos, instancias e instituciones; en segundo, porque su congruencia personal lo volvía un reproche hacia otros compañeros y colegas, hombres de cultura y de letras, cuyas palabras no se acompañaban de sus acciones. Esta coherencia irrenunciable que traspasa tanto su pensamiento como su escritura tuvo un correlato nítido en una vida que reposaba en una moralidad innegable. La fuerza de ejemplar de su actitud, construida con hechos y acciones, palabras y silencios. A Segovia le convienen esas palabras que Maurice Blanchot consigna en relación con el intelectual: “El intelectual conoce sus límites, acepta pertenecer al reino animal del espíritu, pero es incrédulo, duda, asiente cuando hace falta, no aclama. Por eso no es el hombre del compromiso [...] Lo que no quiere decir que él no tome partido; al contrario, habiendo decidido de acuerdo con el pensamiento que le parece tener la mayor importancia, habiendo sopesado los pros y los contras, se convierte en un obstinado infatigable, pues no hay mayor valor que el valor del pensamiento” (Blanchot, 2003: 57-58).

Segovia no se ha dejado eclipsar, ni engatusar, tampoco embaucar, por esas migajas económicas o de reconocimiento o de fama, muchas aceptadas por comodidad e incompetencia; al contrario, en ocasiones su vida y su obra ha ido a contracorriente, como titula uno de sus libros de ensayos. Ir a contracorriente que es no perder el lugar en tanto intelectual, no dispersarse en tanto humanista, no abdicar de su autoridad magisterial. Para Tomás Segovia, vivir a contrapelo no es

necesariamente adoptar esa actitud de *enfant terrible* que a otros les ha redituado lo suficiente como para ocupar espacios y lugares públicos como a regañadientes, cuando en realidad era eso precisamente lo que buscaban. En este sentido, firma un ensayo ejemplar, “Los intelectuales y la prosperidad”, en el que denuncia la parálisis del intelectual cegado por la prosperidad, como si ésta no fuera objeto de crítica precisamente por la ceguera en la que sume a la razón: “La embriaguez de la prosperidad, puesto que es una embriaguez colectiva, toma un aspecto sagrado. La crítica en este clima se siente oscuramente amenazada, inerme e inquieta ante ese *divus tremens*. Pero eso no es más que el principio: después se siente en falta” (Segovia, 1988: 290). En realidad, el pensamiento de Segovia no busca exhibir a estos intelectuales, sino denunciar el hecho de que hayan abdicado de la crítica siempre insustituible e irremplazable, incluso cuando parece sustituible y reemplazable, una renuncia que no es sino aceptación de esa embriaguez colectiva denunciada: “El sentimiento del derrotismo no es sino la nostalgia de participar en la fiesta colectiva, en el delirio sagrado, y la clases dirigentes no podrían encontrar, consciente o inconscientemente, mejor manera desarmar a la oposición que la de favorecer ese exaltante irracionalismo que turba la mirada a quien intentase verlas de frente” (Segovia, 1988: 293). De ahí, la importancia de la excentricidad para Segovia; es decir, aquella que tiene para el intelectual ocupar no un lugar central sino marginal, aledaño a cualquier centralidad, puesto que solo así es posible ver, sino con claridad, al menos con aquella claridad de la que otros carecen, incluso, cuando reivindican desde esa centralidad una marginalidad.

La defensa a ultranza de Albert Camus pergeñada por Segovia en diferentes artículos es inversamente proporcional a su crítica del compromiso del intelectual sostenido por Jean Paul Sartre, aun cuando no siempre se le nombra pero obviamente es el término de comparación que le permite sostener la elección primera. Pero como siempre en Segovia, es la evidencia de lo aparentemente accesorio y circunstancial, en tanto que medular y fundamental, lo que impulsa su argumentación: “El problema de los compromisos del arte está mal planteado porque finge ignorar que el arte siempre ha estado

comprometido, aunque no con ese mundo amputado, estrechamente histórico con el que quieren comprometerlo ahora, sino precisamente contra esa y las otras amputaciones” (Segovia, 1991: 17-18). Ahora bien, ¿qué rescata o, mejor, desde dónde rescata Segovia la actitud de Camus sin caer en el lugar común del escritor comprometido, sin embargo, salvaluarde su compromiso con la literatura? Y responde sino de manera previsible, al menos consecuente: “Seguramente el ser como nadie hombre de nuestra época inmediatamente, y gozar del margen necesario para tomar distancia y, precisamente, no ser solo hombre de su época, no hacer de eso una meta, no detener la época” (Segovia, 1991: 15). La actitud de Camus incide en la universalidad de su literatura, pero no por tanto por su paradigma ideológico, como por una libertad sabiamente asumida; una libertad traducida, en ocasiones, en actitudes aparentemente sometidas a un ideario político, pero que, en realidad, ese ideario está traspasado completamente por la libertad.

Así, no es la ideología la que condiciona la libertad, es la libertad misma la que acaba por situar la ideología allí donde debe estar. Se trata de construir, en todo caso, una libertad tutelada por la crítica y la autocritica, es decir por la expresión o por el lenguaje: “esta universalidad es solo posible en un mundo de expresión. Un mundo donde la libertad es irrenunciable, pero no es pura; que no es un orden cerrado y concluso, pero tampoco un caos; un mundo, en una palabra, que no sería tal sin nuestra conciencia, pero que no por eso inventamos de cabo a rabo” (Segovia, 1991: 34). Segovia advierte en Camus no solo al intelectual que rechaza las injusticias, sino sobre todo las soluciones de compromiso que las disfrazan o maquillan, siendo en ocasiones más devastadoras y perniciosas que las injusticias mismas. Segovia dice que el intelectual no debe comulgar con ruedas de molinos, sino resistirse a comprender lo incomprensible, pero que no puede dejar de comprender aunque exista una mínima posibilidad, pues se trata de la razón, “y no es que el pensamiento libre esté siempre o solo del lado de la razón. Pero incluso cuando reclama los derechos de lo irracional exige siempre, implícita o explícitamente, la instancia de la razón” (Segovia, 1998: 294). Tampoco, claro, el intelectual tiene que aceptar lo

inaceptable, porque en ese caso la aceptación no sería sino sumisión y mansedumbre frente a lo único que no puede plegarse: la evidencia. Es entonces cuando el pensamiento de ver incluso cuando aparentemente no ve nada; “el pensamiento debe entrar en la noche como en el día con los ojos bien abiertos, porque sus noches no son ceguera sino visiones de la negrura” (Segovia, 1988: 296). El intelectual, la razón que representa, no se identifica con la disidencia, tampoco con la crítica, pero sí las garantiza. Y la disidencia cuando se trata de una doctrina, un pensamiento, una corriente o un poder constituido central, siempre es una marginalidad. Así el margen, frente a las amenazas a las que se somete a la razón, asegura la independencia del intelectual, en tanto que intelectual. Y aquí, quizás haya que subrayar un principio que suele pasarse por alto a la hora de hablar del lugar de Segovia, si bien es cierto que el margen es una elección, no quiere decir necesariamente que lo sea para Tomás Segovia, sino para ese Tomás Segovia como intelectual, de manera que su actitud refrenda otra de las afirmaciones de Blanchot: “el intelectual está tanto más cerca de la acción en general y del poder cuanto menos se mezcle en la acción y menos poder político ejerza” (Blanchot, 2003: 56).

Segovia desde el principio apuesta por el margen y la marginalidad, por lo que su empeño fue el de no ceder en sus ideas y convicciones frente a corrientes de pensamiento más aceptadas y generalizadas. La introducción a ese ramillete de ensayos agrupados bajo el título *Contracorrientes* es elocuente de lo que entiende por eso: “ir a contracorriente puede considerarse que es retroceder, pero también que es estar de vuelta. Y en todo caso el rumbo que los tiempos toman en cada momento tiene que depender en parte de sus remolinos, resacas y ramales” (Segovia, 1988: 237-238). La marginalidad de Segovia no se resistió, ni siquiera rehuyó, los remolinos y resacas de las diferentes coyunturas que sufrió. Pero siempre lo hizo desde esa marginalidad abstracta que al mismo tiempo que le proporcionaba una saludable distancia, le favorecía adoptar una actitud polémica. El margen, para Tomás Segovia, fue una suerte nada fácil. También debió luchar para no verse arrastrado hacia un centro en el que, sin duda, hubiera perdido su lugar preferente, y que le hubiera impedido afirmar que “más

bien será un punto de vista diametralmente opuesto el que pueda mostrarnos algunas ventajas en la meditación minoritaria” (Segovia, 1988: 239). Lo cual, si revela cierto elitismo no siempre aceptado por el poeta, también advierte de la necesidad de un lugar excéntrico a la hora de iluminar aquello que la proximidad impide ver. Pero el hecho de hospedarse en el margen también se debe a circunstancias derivadas de la comprensión misma del arte. Segovia dice que el problema del arte es “el problema general de la vida humana” (Segovia, 1991: 34), una instancia excluida de las diferentes propuestas del siglo xx que, para aquellos que la atienden, supone la expulsión o, en el mejor de los casos, el apartamiento de los círculos acomodados de decisión. Así, el margen y la marginalidad, si bien pueden ser una elección libremente asumida, también son consecuencia de una situación libremente aceptada.

El margen es el lugar del nómada, ese espacio que le facilita la ubicuidad en puntos distantes mediante el viaje, un trayecto que si impide a veces ir al fondo de cada cuestión, favorece una mirada más amplia del panorama más general y, por lo tanto, refuerza el compromiso adquirido. Esta curiosidad e interés por casi todo exhibidos por Segovia refrendan la naturalidad de su magisterio, siendo él mismo un verdadero maestro sin proponérselo o sin afirmarlo explícitamente. José María Pozuelo Yvancos es autor de una propuesta que, sin dejar de ser polémica, es ilustrativa de por lo menos dos tendencias definidas entre los poetas españoles del siglo xx, igualmente pertinente para los hispanoamericanos. Pozuelo retoma la frase de origen baudelairiano rehabilitada por Luis Cernuda: “todo poeta es, o debe ser, un crítico, un crítico silencioso y creador” (Maristany, 2002: 18-19). No todos los poetas tienen una obra crítica, no todos han reflexionado acerca de la obra poética, no todos han hecho el esfuerzo por trazar las directrices maestras de su poética o de la poética de otros para mostrar así, por contraste, su pensamiento propio. Esta observación, desde luego evidente, sin embargo conviene señalarla como ha hecho Pozuelo. De la misma manera, una vez aceptada esta distinción primaria, el crítico procede a una segunda taxonomía formulada así:

No todos los poetas ejercen la crítica literaria con igual acento y significación. Podríamos configurar dos tipos distintos de crítica de poetas: por un lado, como es el caso de Salinas o Dámaso, o el propio T. S. Eliot, aquéllos en quienes resulta difícil comunicar su pensamiento y actividad de ensayistas o críticos con su obra creadora. [...] Pero hay otros en los que esa comunicación entre obra creadora y talante crítico se da de manera estrecha, tanto por la selección que hacen de su corpus de intereses o referencias, como por la posibilidad de tender puentes entre conceptos de su pensamiento y su lenguaje lírico (Pozuelo Yvancos, 2009: 180).

Tomás pertenece a este segundo grupo, en el que comparte un lugar muy visible junto con Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Octavio Paz, Luis Cernuda, Jaime Gil de Biedma o José Ángel Valente, por citar algunos. Pero conviene precisar un poco más. Segovia habla de otros poetas, escribe su poesía, pero siempre desde su actitud hacia la poesía misma, que es la expresión de su actitud hacia la vida. Así su poética va apareciendo tanto a la hora de acometer unos temas o un asunto de su interés particular, como en las páginas en las que atiende la poética de otros escritores. Las ideas literarias de Tomás surgen y crecen de manera orgánica, como si a pesar de los diferentes temas y escritores que estudia, en realidad, obedecieran y respondieran a una postura originaria, anterior incluso a cualquier expresión, a partir de la cual los demás asuntos se van entrelazando y confrontando orgánicamente. Pero también puede considerarse lo contrario, es decir, que aquellos temas e intereses objeto de su curiosidad fueran cayendo de manera natural, casi por su propio peso, hacia ese espacio en el que se hospeda el autor; como si en lugar de jalar de cada uno de ellos hacia sí, fueran estos los que se precipitaran hacia él; como si en lugar de remontarse hacia ellos, estos descendieran admirablemente, pero sin sorpresa alguna. Así, sus ensayos y estudios se complementan y refuerzan a partir de sucesivas confrontaciones y adhesiones que se multiplican infinitamente como el eco o las imágenes reflejadas en múltiples espejos. Pero las réplicas no son mera repetición, sino que siempre añaden

algo que ilumina un aspecto que en la imagen precedente parece que improvisadamente quedó en penumbra, pero tampoco es eso, puesto que esa sensación de oscuridad únicamente se experimenta porque a cada nuevo ensayo la luz es más intensa.

Es por eso que el pensamiento literario de Tomás sorprende siempre, pero esa sorpresa vista con distancia denuncia, por lo menos que la improvisación, obedece a una estrategia argumentativa perfectamente planificada. Desde este punto de vista, Segovia es un escritor y un pensador romántico. Un romanticismo que no solo se exhibe en su ideario, sino en la escritura misma, en la estructura y disposición de sus ensayos, en la sintaxis y el ritmo de su prosa. Da la impresión de que Segovia no presenta una tesis de manera directa e inequívoca, pero es solo una impresión, puesto que construye la tesis alumbrando no ya la tesis misma, sino los aspectos aledaños para acabar por desatender fingidamente la afirmación inicial y situar el debate en otro lado imprevisto y pasmoso que reafirma paradójicamente la tesis misma, pero ya con una intensidad de alumbramiento que procede de esos otros asuntos aparentemente marginales o menores que concluyen por iluminar de otra manera la centralidad de su argumentación, fiel al convencimiento de que “el lenguaje es un espacio para una transparencia y ‘decir’ es ponerse o querer ponerse bajo unos rayos X. Hablar es exponerse” (Segovia, 1988: 432). Pero esa transparencia obedece no ya al lenguaje, sino a la relación de servidumbre del lenguaje con la realidad. El lenguaje es así, el cuerpo que permite percibir la realidad a su través.

Si algo no se ha dicho suficientemente y, no obstante, es una de las directrices irrenunciables de Tomás Segovia ha sido su magisterio, a condición de no ejercerlo exclusivamente en el espacio académico o, quizás, a condición de practicarlo sobre todo en espacios no académicos; unas enseñanzas que desbordaban con mucho, además, aulas y salas, clases y salones, situándose más allá de cualquier lugar que remitiéra a una formalidad para inscribirse en un programa de instrucción personal. El espacio de Segovia fue la plaza pública representada ante todo por el café. Así lo recuerda Enrique Krauze: “La otra imagen de Tomás me remite a un café en la calle Hamburgo en la Zona Rosa. Es una tarde y los comensales en las mesitas discuten, se miran y parten

pastelillos. Junto a ellos, un hombre solitario, con la mirada clavada sobre el papel y los dedos peinando la melena, escribe. Es Tomás Segovia. Era su hábitat natural” (Krauze, 2011). Sí, pero no del todo. En realidad, el hábitat natural de Tomás Segovia era la escritura sobre la página en blanco o, quizás, el blanco de la página, y el café, más bien, albergaba ese otro hábito más íntimo y genuino. El café que algo tenía de hábito, de rito, de liturgia, como si el mero hecho de traspasar esas puertas fuera en sí mismo una convocación de la palabra o como si la caminata hasta el local obedeciera a un ritual amoroso o a un enamorado cortejo de la palabra poética.

Así, el rito se convirtió en una centralidad cotidiana para el poeta, quien reconoce la importancia del café en su vida: “Soy un señor que escribe en los cafés. Toda mi vida he escrito en los cafés; sigo siendo un señor que escribe en los cafés sin ningún pudor, sin ningún temor, sin ninguna aureola...” (Segovia, 2011: 77). Frecuentaba el poeta esos lugares sin necesidad, y menos aún con obligación alguna, de entablar una conversación o integrarse en una tertulia, aunque finalmente así sucediera. Un poco como ese personaje de Benjamín Jarnés quien dice para sí “Yo ni blasfemo, ni rezo: contemplo. Asisto alegremente a mi propia contemplación. Y soy feliz, porque puedo pensar toda la mañana en lo que soy” (Jarnés, 2007: 14). Desde el principio, exhibió su singularidad irrumpiendo en una soledad más cerca de la marginalidad que del margen: “yo había seguido –en esa época puedo decir que marginado, no solo marginal- trabajando fuera de grupos” (Segovia, 2011: 71). Pero la imprecisión al emplear el vocablo “soledad”, porque el solitario que verdaderamente lo es no puede sino formular pensamientos solitarios, lo cual, desde la perspectiva de Tomás Segovia, es inconcebible: “un pensamiento verdaderamente solitario, que no hubiera sido pensado de una u otra forma para ser dicho a alguien, sería necesariamente pura falsedad.

Los anacoretas son por fuerza estériles” (Segovia, 2009: 629). Habría que añadir doblemente inconcebible tratándose de un poeta, no solo por la esterilidad denunciada de ese pensamiento, sino también por la de la expresión misma. Para Segovia la naturaleza de la palabra a la vez funda y es diálogo: “la palabra funda pero la palabra es diálogo.

El que quiere hablar solo no funda nada, pero el que “se queda hablando solo” tampoco. Ése es el riesgo (hermoso, pero mortal): no hay más remedio que dirigir la palabra. Si no somos escuchados perdemos la palabra –nos perdemos. Todo se derrumba. La única fuerza y seguridad en este mundo es no hablar. Pero lo único que se puede vivir es para hablar” (Segovia, 2009: 620). Hablar es arriesgar, pero sobre todo arriesgarse, y en ese riesgo reside la posibilidad de fundar. Un dirigir la palabra o un puro hablar como el que consigna Maurice Blanchot a propósito de “La amistad”: “La amistad esa relación sin dependencia, sin episodio y donde, no obstante, cabe toda la sencillez de la vida, pasa por el reconocimiento de la extrañeza común que no nos permite hablar de nuestros amigos, sino solo hablarles” (Blanchot, 2007: 266). Es decir, dirigir la palabra mediante un movimiento de acuerdo y devoción, de adhesión y reconocimiento; un movimiento de comunión que vuelve elocuente no lo que se dice sino el acto mismo de decir algo a alguien, como si en el mundo de Segovia las palabras y los gestos no recibieran un sentido, sino que ellos mismos son sentido. En otro lugar explica Segovia lo que entiende por “habla” admitiendo dos fenómenos imprescindibles: la causalidad y la significación mediadas por la preposición “por”:

Esa preposición indica que el signo es sustitución: sucesión temporal. La cosa que significa no solo toma el “lugar” (imaginario) de la cosa significada; también le toma el relevo (real) en el tiempo. Descifrarla es tomarle a su vez el relevo en sentido contrario: otra operación temporal. Las palabras se suceden además en un orden temporal pertinente sin ser causa unas de otras: el nexo temporal que las relaciona es el sentido. Ese sentido opera con un mecanismo que consiste en una simultaneidad de los signos en un espacio imaginario (una “memoria”) y una sucesión en tiempo real. (Segovia, 1987: 28)

De esta manera, significar es sustituir, suplir, relevar, mientras que tener sentido sería establecer relaciones entre un tiempo real y un espacio imaginario.

El café y la literatura han configurado un binomio excepcional. La historia contemporánea no se entiende sin los cafés; en España y México, tampoco la literatura y el arte. La Revolución Francesa y sus consecuencias hicieron de los cafés espacios privilegiados para la difusión de su ideario. Tomás Segovia sentía una afinidad electiva por la Ilustración a la que veía como la cara de la misma moneda representada por el Romanticismo, a contracorriente de la idea comúnmente aceptada de que se trata de otra cosa. Así, en palabras de Segovia, pensaba Octavio Paz, quien “le daba mucha más importancia a la oposición Ilustración-Romanticismo que yo; a mí no me parecía que hubiera ninguna oposición” (Segovia, 2011: 74). Las Luces primero, luego el Romanticismo, gustaron de la plaza pública y de sus espacios significativos, como los salones y los cafés. El café, para Segovia, representaba no solo ese lugar en medio del runrún de la vida, sino también ese ámbito que remitía al momento en que la libertad del hombre se legitimaba. Lewis A. Coser esboza los trazos del café en los albores del romanticismo: “El café ayudó a cristalizar la opinión común de una multitud de opiniones individuales y a darle forma y estabilidad. Lo que el periódico no había sido hasta entonces capaz de realizar se llevó a cabo, en un amplio grado por el café” (Coser, 1968: 36). Tomás Segovia pulsaba la vida en esos locales, no solo al ser un espectador privilegiado sino al formar él mismo parte de ella; un apego a la vida que para José de la Colina explicaba su presencia en el café: “Sí, alguna vez me dijiste que esa puerta, al girar, hacía dialogar el silencio del interior del café con la vida y el rumor de la calle. Y siempre te ha gustado trabajar, silencioso, en medio del rumor de la vida. Eres el poeta de los cafés” (Colina, 2011).

Antonio Bonet Correa, en relación con esos locales, consigna que “su vitalidad ha sido siempre la de un lugar de comunicación, a mitad entre lo privado y lo público, de comunicación de espacios y comunicación de personas, que por igual es un paraíso artificial de meditación y soledad, de cita íntima, de tertulia y tribuna libre de un grupo” (Bonet Correa, 2012: 15). Cualquiera de estas motivaciones se ajustan a lo que podía esperar Segovia, pero hay una más registrada por Ramón Gómez de la Serna que quizás sea la más adecuada, sobre todo para

un nómada paradójicamente que recorre incansablemente los confines de un territorio acotado, no por el espacio, sino por el tiempo: “el café no nació como Ateneo, sino como andén de la Vida” (Gómez de la Serna, 1999: 72). Si en los cafés surgió el espíritu de la Ilustración, era normal que Tomás Segovia sintiera predilección tanto por este espacio como por aquel siglo del que consideraba al Romanticismo una consecuencia natural. Segovia podría firmar estas palabras de Paul Bénichou, “Decartes, Corneille, Molière, Voltaire, Diderot, Rousseau incluso, pertenecen, desde cierto punto de vista, a una misma estirpe” (Bénichou, 1984: 230). Y también estas otras que enlazan el espíritu clásico con el enciclopedista, ya que “uno y otro atribuyen, en el conjunto, a la cualidad del hombre, al equilibrio de la lucidez y del instinto, por la manera como alían ambos lo bello y lo natural, como dibujan el carácter y las exigencias de la verdadera humanidad.” (Bénichou, 1984: 230) Este ideal se cifra en la expresión moral *honnêtes gens*, a la que Segovia se refiere en la entrevista citada con Domínguez Michael: “Lo que la Ilustración había planteado desde un punto de vista de descripción histórico-política [...] era eso: la naturaleza humana. Es decir, los derechos del hombre, el ideal del *honnête homme*: el hombre es ciudadano, tiene derechos por ser ciudadano [...] lo que hace el Romanticismo es radicalizar la Ilustración y decir: ‘es digno no solo el *honnête homme*, es digno todo ser humano.’” (Segovia, 2011: 74). En algún momento del siglo XVIII, la doctrina del *honnête homme* cayó en descrédito al oponerse al virtuoso. Así, al menos, lo consigna Paul Hazard: “Ya no queremos que el *honnête homme* sea nuestro guía, está retrasado; sus cualidades se adquieren a precio demasiado vil para que las envidiemos; mucha suficiencia, una fortuna holgada, vicios aplaudidos constituían su patrimonio; la virtud no entraba en él para nada, y todas las *honnêtes gens* del mundo no valen lo que un hombre virtuoso” (Hazard, 1945: 157).

En opinión de Segovia, el Romanticismo, extremo de las Luces, es quizás el momento decisivo del hombre contemporáneo, como ha reiterado en diversas ocasiones, hasta afirmar que “no encontramos nada en nuestro mundo que no hubiera podido pensarse, casi preverse, desde el Romanticismo. E inversamente, que no pueda explicarse por

él” (Segovia, 1988: 369). O, como dice en otro sitio, los románticos verdaderos entendieron que “el valor y la significación del conocimiento no se fundaba por referencia a sí mismo, sino por referencia al valor y la significación del hombre” (Segovia, 1993: 28-29).

No es casualidad que uno de los textos más reiterados de manera explícita o tácita por Segovia sea el ensayo de su amigo Ramón Gaya, titulado *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*, en el que al principio se leen unas líneas que rebosan a Segovia por todas partes o, acaso, es la prosa de éste la que desborda la de aquél: “la comprensión en cambio es algo muy firme, muy definitivo, muy conclusivo, muy completo; intuir es como abrir una brecha, pero comprender, más que abrir, es cerrar, es apresar, es aprisionar, es abrazar muy fuertemente algo.” (Gaya, 2001: 10-11) A propósito de este ensayo, Tomás Segovia rubrica otro que bien puede considerarse una confesión autobiográfica: “Esa *naturalidad del arte*, como se llama uno de sus ensayos, que no es tan simple como algunos pudieran pensar, es la que le apartó decididamente de lo que un francés llamaría las “ideas recibidas” de nuestra época, y tengo para mí que esa toma de posición tiene algo que ver con el exilio” (Segovia, 2000: 144-145). Benjamín Jarnés, en 1930, leía la conferencia, titulada *Sobre la gracia artística*, que recoge unas palabras muy próximas a las anteriores: “Por lo mismo que se trata de una superabundancia de vida que proclama alegremente su propia libertad, la gracia reúne en sus obras la encantadora movilidad de la pluma y la firmeza rítmica del músculo” (Jarnés, 2004: 90).

El arte, nos dice Segovia, es una llenazón de vida que irrumpe en el texto literario como una plétora de sentido. Es curioso que palabras y recursos retóricos, asuntos y temas, se inscriban en el caso de Segovia dentro de una tradición asociada a algunos autores del exilio, como si su temperamento literario, en algunos casos su temperatura, se remontara hacia ellos: Bergamín, Jarnés, Zambrano, Gaya, etcétera. Da la impresión que estos autores participaron, salvando las diferencias de edad, gusto y formación, algo así como una afinidad espiritual o un parentesco intelectual.

La palabra oral de Segovia era tan diáfana y persuasiva como es la de su poesía y de su ensayo. Las conversaciones con Segovia, más

allá de otras cosas, resultaban un espectáculo discreto y ponderado, en donde los gestos amables y elegantes, el tono de voz suave y grave, y los temas que se sucedían no sin haber ido cerrándolos y concluyéndolos poco a poco, para que al interlocutor le quedara expedito el camino para futuras reflexiones, constituían un mundo autónomo y exclusivo habitado por una sabiduría humana e intelectual difícilmente comparable. Segovia repetía una y otra vez que el arte, en realidad, era una expresión del hombre, por lo que cualquier hombre, por el hecho de serlo, podía ser un gran pintor, o poeta, o escultor, solo había que dedicarse a ello. Unas palabras debajo de las que se apreciaba una actitud vinculada con el esfuerzo. Segovia fue un ejemplo de constancia, pero había en ese esfuerzo sostenido como una trampa o un truco de prestidigitación. Los trabajos del autor residían en unas de sus palabras preferidas, siempre colgada de sus labios: el amor y la generosidad, como si este binomio compendiará todo lo que en esta vida puede hacer y recibir un hombre. Pedro Garfias consigna admirablemente esa actitud: “Para escribir no hace falta sino una cosa: vocación. Es escribir siempre, y cada hombre tiene algo que decir sea como sea. Si en uno es un tanto la desesperanza, en otro es el amor” (Garfias, 2001: 174). La escritura de este señor renacentista, nómada a tiempo completo, incansable andariego, camellero sin fin, se ajusta a cabalidad a esas premisas. Dueño de un físico envidiable hasta el final, su cabello blanco y profuso se enredaba en guedejas que caían a un lado y otro, con la misma cortesía con la que entrelazaba los dedos de sus manos finas y distinguidas. Al final, ya no era el bigote, sino la barba recortada y cuidada la que encerraba un rostro noble y digno, presidido por unos ojos vivos y curiosos salvaguardados por unos lentes que medaban con el mundo. Se tenía la impresión, desde el momento en que uno se sentaba frente a él, que era lo más importante para el poeta. Es cierto que Segovia provocaba y probaba a su interlocutor, lo sometía a curiosas preguntas cuyas respuestas únicamente tenía él, lo forzaba a incoar inesperadas respuestas que, en lugar de desecharlas, el maestro les daba la vuelta, las dignificaba, las precisaba, para alumbrarlas desde otro lado o, quizás, desde el único lado desde el que podían alumbrarse. Conversar con Tomás Segovia era una aventura sin tregua.

Al leer sus textos, en particular sus ensayos, se tiene la impresión de que más que decir, acaricia las palabras, sujetándolas a un orden y una cadencia raras para una prosa que deslumbra en lo formal desde el principio, como si no pudiera escribirse de otra manera o que cualquier otra escritura no es sino un asedio para aproximarse a ésta, para, una vez que se ha seducido al lector mediante ese ritmo, sorprenderle con una impredecible e insospechada iluminación de sentido, habitualmente por medio una frase sencilla pero rotunda que registra y cierra ese pensamiento desplegado ceremonialmente. Pero su escritura tiene algo de intimidad compartida, de bisbiseo al oído del lector, de complicidad premeditada de la que difícilmente alguien puede desasirse o separarse. Quizás, por eso, si antes de conocer a Tomás se había leído algo de su obra, el encuentro resultaba lo suficientemente familiar como para corresponder a ese clima de complicidad. No era ya el encuentro con un extraño o un desconocido, sino con alguien cuya voz rondaba las interioridades de quien acudía a la cita. También por eso es tan difícil escribir acerca de una escritura sin tener en cuenta al escritor o, también, resulta tan embarazoso hablar de una vida sin contemplar a quien la ha vivido.

Pero hay algo que hace de Tomás Segovia un escritor tan singular como impredecible: seguramente atento a los pulsos de la vida, eligió el margen como espacio privilegiado y la disidencia como moralidad preferente. Contrario a concursar en premios literarios, a pesar de haber aceptado un par de ellos importantes al final de su vida, era una demostración de que el escritor se alberga en otro lugar distinto al común. El rechazo a la centralidad ha condicionado también su escritura, puesto que, en referencia a sus cuadernos de notas, dice que “como diario nunca lo pensé, porque si hay algo que sí ha sido constante en mi vida es que nunca he sentido que yo estaba en el centro de nada, testigo de nada, ni representante de nada, más que de todo, que no es lo mismo” (Segovia, 2011: 77). Su reconocimiento no residía en una fama buscada o procurada a partir de los méritos consignados y refrendados por diferentes instituciones. Segovia era lo opuesto de quienes han hecho de la colección de premios una profesión. Al contrario, él prefería ser leído; de ahí también su generosidad a la hora de participar

en actos, charlas y conferencias, eventos para los que no requería de retribución económica: le bastaba situarse frente al auditorio, platicar con los asistentes, confrontarlos. Da la impresión, en este ámbito en el que cada autor tiene una página web en la que se anuncian ridículamente sus emolumentos hasta por guiñar un ojo a costa del erario público, de que Segovia era un autor extemporáneo. Esta actitud no es, desde luego, exclusiva de este autor, pero sí se puede decir que pertenece a un reducido grupo de escritores.

Desde el principio, la relación de Tomás Segovia con el medio literario y cultural de México fue, por lo menos, ambigua. Puede decirse que se preocupó antes de construir su propio espacio literario que de ampararse tras un grupo o una promoción definida. Esta inadecuación no solo es achacable a la importancia que le concedió a la individualidad, sino también a su condición de extranjero en México. Hace poco, en una entrevista mantenida con Christopher Domínguez Michael, otro intelectual, Roger Bartra, denunciaba la dificultad de un mexicano hijo de españoles exiliados a la hora de ubicarse en determinado espacio social: “La integración de extranjeros en México es muy compleja y paradójica. Por un lado, aparentemente, hay una gran recepción, pero por otro hay un distanciamiento muy grande, y eso es algo que he heredado” (Bartra, 2012: 70).

Para Tomás Segovia, nacido en Valencia y desterrado a México después de múltiples vicisitudes, no debió de ser una excepción la dificultad a la hora de integrarse. Probablemente esta imposibilidad le condicionó desde muy pronto para comprender que si quería dedicarse a las letras y a la tarea intelectual, el camino lo debía recorrer solo. Él mismo lo reconoce en la entrevista concedida a Christopher Domínguez, en donde aclara: “me eduqué en los colegios del exilio en México. Hubo varios donde los estudiantes éramos mayoritariamente hijos de exiliados y nuestro mundo era un poco un gueto” (Segovia, 2011: 71). Esto no quiere decir de ningún modo que no tratase a compañeros y colegas e, incluso, que no formara parte de algún grupo más o menos definido, pero sí que su convicción fue netamente personal, al margen de intereses de otros, y que esta persuasión añadió un *plus* a sus decisiones posteriores.

Es difícil entender la trayectoria de Tomás Segovia sin atender a esta observación y por eso resulta imprecisa y equívoca la que Jordi Gracia y Domingo Ródenas dedican al hispano-mexicano: “Quizá la obra más relevante de este grupo sea la de Tomás Segovia, que acertó a integrarse en el engranaje cultural y académico de México [...], no sin dificultades” (Gracia y Ródenas, 2011: 342). Si algo no permitió Tomás Segovia fue formar parte de ningún engranaje o aparato cultural, al contrario, su experiencia es la búsqueda de la independencia intelectual y la libertad personal a cualquier precio.

Tomás Segovia, como otros coetáneos, sufrió una indeterminación, casi una indiferencia, a la hora de pertenecer a una literatura u otra, a la española o mexicana o hispanoamericana, una especie de tierra de nadie en la que se hospedó a lo largo de su vida. Octavio Paz denuncia esa confusión, muchas veces alentada por los países y las instituciones, en relación con el grupo de exiliados en el que sitúa a Tomás Segovia: “En 1939, casi niños, llegaron a México; desde entonces viven entre nosotros. ¿Son mexicanos o españoles? El problema me interesa poco; me basta con saber que escriben en español: la lengua es la única nacionalidad de un escritor.

Pero nuestros críticos se obstinan en considerarlos como extranjeros y omiten sus nombres y sus obras en estudios y antologías mexicanos. Los de España, más soberbios y tajantes, ignoran hasta su existencia” (Paz, 1994: 309). Más conciliadoras son estas otras palabras de Paz: “Siempre he visto a Ramón Xirau, Tomás Segovia, Manuel Durán, Gerardo Deniz, Luis Rius, Jomo García Ascot, José Pascual Buxó y Enrique Rivas –para citar a los más conocidos– como poetas mexicanos. Mejor dicho, hispanomexicanos” (Paz, 1995: 311). Pero la actitud de Paz, en el momento de formular estas palabras, obedecía a una postura personal, apenas compartida y, mucho menos, aceptada. La mirada cosmopolita y universal de Octavio Paz no dejó de resentir la incomprensión y la descalificación. Segovia registra la pertenencia a un grupo como una etapa ordinaria de muchos escritores: “en la vida de muchos escritores hay un momento grupal, un momento en que se relacionan y luego cada uno va por su lado” (Segovia, 2011: 73). En el trasfondo de sus principios, ideas y certezas, aparece la experiencia

del exilio o el exilio propiamente, pero como eso: una vivencia, si radical y extrema, no necesariamente coercitiva de su actividad. Ese exilio primero que permeó su existencia, sin embargo, le descubrió algo más que de otra manera hubiera sido poco menos que imposible: la convicción de que el verdadero desarraigo comienza cuando alguien es expulsado del vientre materno. A partir de ese momento, el mundo se transforma en un territorio sin fronteras ni barreras, sin limitaciones de lenguas y culturas, que el hombre recorre en su vida. El nomadismo no es un accidente o un ornamento en la experiencia de Segovia, sino la manifestación más depurada de su condición de hombre. En palabras del autor: “Extranjero propiamente yo no me siento en ningún sitio, pero precisamente porque no me siento extranjero en ningún sitio es otra manera de sentirme extranjero en todas partes” (Segovia, 2011: 76). Los rastros y vestigios de su deambular se registran en su escritura, una literatura concebida e ideada, profundamente arraigada en una conciencia histórica de estirpe romántica. Así, Tomás Segovia fue un escritor serio, cuya poesía se reviste de especial gravedad al hablar de los temas del hombre de siempre. Quizás, por ello también, sus versos son tan cercanos, tan familiares, tan reconocibles; esas cosas que oímos y compartimos en cualquier tertulia con amigos, pero que, desde luego, ni diríamos ni escribiríamos tan bien.

La poesía de Segovia reconcilia al hombre con su vida; evocativa y convocante lo traslada a otro lugar en donde se reconoce en comunión con sus semejantes. La poesía de Segovia, a diferencia de algunos de sus ensayos, es un espacio de concordia y convivencia, de afinidades y afectos, en la que el autor está muy próximo al hombre de carne y hueso.

Los ensayos, algunos de ellos, son otra cuestión. Polémicos y beligerantes, irónicos y sarcásticos, no dejan de invitar al juego, pero es una partida según las normas y reglas establecidas por el autor. Si algo define su prosa más intelectual es la lucidez: en unos casos para alumbrar lo que está oscuro o en penumbra, también para dotar de mayor oscuridad a la oscuridad misma o para ver aunque nada se pueda ver; en otros, para alumbrar lo iluminado, un poco a la manera de la lámpara de Diógenes, hasta cegar al lector que, entonces, se

vuelve hacia sí mismo para perfilar esas imágenes paradójicamente desfiguradas y opacadas en el mismo exceso. Luz es la palabra que le conviene a los ensayos de Segovia. Octavio Paz escribe acerca de su inteligencia crítica: “Decir que su inteligencia es luminosa sería decir poco y sería inexacto. En realidad no sé si es inteligente: su escritura me parece a un tiempo clara y vertiginosa. Si la realidad es así y no como la vemos, su transparencia es aterradora” (Paz, 1994: 126). Pero una luminosidad que, como la poesía, reside en la generosidad y en el reconocimiento de los otros. Por eso, Tomás Segovia recordaba con frecuencia el artículo de Guillermo Sucre relativo a su poesía, titulado “el familiar del mundo” (Sucre, 1985: 367-372), extraído de uno de sus versos. Si eso fue, entre otras muchas cosas, Tomás Segovia, eso también es su literatura.

Entendió muy bien que la disidencia en un mundo cada vez más hipócritamente homogéneo era la única actitud capaz de delatar las supercherías y engaños de la sociedad de consumo y, a la vez, situaba al intelectual en un lugar inocupable para los demás desde donde lanzar sus críticas y diatribas. La crítica, para Segovia, era igualmente una muestra de respeto y reconocimiento hacia los otros, aunque a algunos otros no les gustara. Segovia no entendía el margen como un ámbito privilegiado, sino como un hábitat natural para el ejercicio intelectual. Sucre lo dice en unas pocas pero elocuentes líneas: “lo que busca Segovia no es un poder sino una marginalidad: ser capaz de cuestionar las ortodoxias, los fanatismos y, sobre todo, las buenas conciencias” (Sucre, 1985: 367). El conflicto no es en Tomás Segovia un mal o una circunstancia que haya que evitar o soslayar; no se hace de la vista gorda, aun cuando muchos se la hicieran. Segovia supo muy pronto que el conflicto forma parte del estar en el mundo del hombre, así lo conveniente era educarse en él, aun cuando otros no lo quisieran advertir. Esta constatación explica así mismo la difícil integración en México del autor. México no es un país que guste del conflicto, sea cual sea y de la naturaleza que sea. Tampoco Segovia es propiamente un heterodoxo, no busca la confrontación y la beligerancia por el hecho de hacerlo, sino que, más bien, cuestiona actitudes y saberes aceptados por estar ahí, sin haber sido sometidos a las exigencias de la

razón. Esta necesidad de cuestionar e interrogar, de someter a pruebas racionales, costumbres e ideas, hábitos y principios, lo ubica en cierta marginalidad y lo prefigura como heterodoxo a simple vista, cuando, en verdad, no lo es propiamente. O, mejor dicho, así es si se acepta que el intelectual cabal es a la vez un heterodoxo y un marginal.

Vida y obra en Tomás Segovia son lo mismo, no hay posibilidad de distinción. Esta suerte de ejemplaridad la registra el propio autor en un texto dedicado a Emilio Prados, amigo y maestro, que comienza con una evidencia que pocas veces se toma en cuenta: “Es verdad que no puedo estar seguro, sabiendo que un ser humano es siempre más complejo de lo que uno puede abarcar con la mirada, de que él no haya imaginado nunca algo de este tenor” (Segovia, 2000: 25-26). Difícilmente, una o dos o múltiples miradas pueden abarcar al hombre que hay en Tomás Segovia y, por lo tanto, tampoco a su obra.

Con todo, quizás pueden establecerse estas directrices, rutas o caminos que permiten acercarse con la mirada limpia a una obra que, como todas, siempre aparecerá inaccesible a pesar del esfuerzo de los críticos, historiadores y teóricos; una escritura a la que únicamente, como también confirma el autor, se puede señalar sin mancharla puesto que, por mucho que uno escriba sobre esa obra, siempre estará ahí, ofreciéndose a cada nuevo o viejo lector, sin que necesite de intermediarios que menoscaben o contaminen unas palabras que residen en su propia claridad o, como escribe también Segovia, en la *Luz de aquí*. (1958) Un poco como hace el propio Segovia a la hora de leer textos de otros escritores. Su crítica o, mejor, sus comentarios buscan respetar en todo momento la intención del autor, mirar por detrás de la escritura misma para adivinar o conjeturar la postura adoptada, de manera que es el hombre mismo y no tanto su escritura lo que parece desvelar; pero más que el hombre mismo, ese hombre en un determinado momento que le lleva a escribir lo que escribe. Da la impresión que más que indagar estrechas estrategias textuales, lo que nos ofrece Segovia es al poeta o artista desnudo, para, a partir de esa desnudez, revestirlo, poco a poco, de los mecanismos que accionan su poética. Por ejemplo, nos dice de unos sonetos de Ramón Gaya que “el verdadero poeta sabio no va a pasar más allá de la expresión de su dolor, del dolor como

tema, por ese motivo, sino porque es más verdad” (Segovia, 1996: 35). En donde lo importante no es el dolor, sino la verdad de ese dolor que ya no es el tema o motivo, sino el hombre y por eso su arte, sea el que sea, se vuelve irrepetible pero también irrenunciable. Puede decirse, también con las mismas palabras de Segovia, pero aplicadas a la literatura, que “escribir sobre pintura pocas veces ayuda a ver un cuadro. Casi estoy tentado a decir que nunca, porque al escribir sobre pintura se trata de otra cosa” (Segovia, 2000: 136).

También escribir sobre una escritura se trata de una cosa, seguramente tan imprecisa y desatinada como aquella al servicio de la pintura, pero puesto que he querido hablar de esta escritura no me queda más remedio que hacerlo, sabiendo bien que lo poco o lo mucho que he dicho en estas páginas en realidad es un tributo, no un homenaje, ni siquiera una celebración, sino más bien una retribución pálida a unas enseñanzas irrepetibles. El empeño es modesto, pergeñar rutas y caminos literarios de un nómada, sabiendo que al día siguiente el viento del desierto habrá borrado esas huellas y rastros para que otros vengan a tratar de consignar otras derrotas y vías tan efímeras como éstas. Por suerte, la obra queda siempre allí, al margen de nuestros esfuerzos, muy sabiamente, accesible a quien quiera echársela a los ojos, sin otra cortapisa que el gusto de viajar por una *vidaobra* u *obravida* ejemplar en su exclusividad, pero también en su generosidad, puesta ahí, como en vida el autor, a merced de quien la quiera leer, conocer y aprender.

Tomás Segovia, renacentista y aristócrata, ni cedió ni se plegó a las exigencias de otros, tampoco a las convenciones y acostumbramientos que muchas veces acaban por transformar la literatura en una plataforma de exhibicionismo al mejor postor. No dudó, a la hora de elegir entre la obra y el reconocimiento, en inclinarse por la obra. Quizás a esta elección deba su marginalidad, no porque su literatura lo sea, todo lo contrario, sino porque el único medio a su alcance para edificar una obra verdaderamente central fue la marginalidad y el margen. En otro lugar, a propósito del talento, sentenciaba que es “la medida del oro puro” (Segovia, 1988: 425). Quizás, para quien lo sabe y para quien no es necesario recordárselo, es suficiente y está bien. Así, por lo menos,

parece que le sucede a Segovia, sabía y conocía de su talento y fue suficiente y estuvo bien.

Referencias bibliográficas

- Bartra, Roger. 2012. "El intérprete de las mutaciones. Entrevista por Christopher Domínguez Michael", *Letras Libres*, 167: 68-75.
- Bénichou, Paul. 1984. *Imágenes del hombre en el clasicismo francés* (Trad. Aurelio Garzón del Camino). México: FCE.
- Blanchot, Maurice. 2003. *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión* (Trad. y pról. Manuel Arranz). Madrid: Tecnos.
- _____. 2007. "La amistad". En *La amistad*, traducido por J. A. Doval Liz, pp. 264-267. Madrid: Trotta.
- Bonet Correa, Antonio. 2012. *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra.
- Coser, Lewis A. 1968. *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo* (Trad. Ivonne A. de la Peña). México: FCE.
- De la Colina, José. 2012. "Entonces, Tomás Segovia.../1" [en línea]. http://www.letraslibres.com/blogs/correo_fantasma/entonces_tomas-segovia-1. (18 de noviembre de 2012).
- Garfías, Pedro. 2001. *La voz de otros días. Prosa reunida* (Ed. José María Barrera López). Sevilla: Renacimiento.
- Gaya, Ramón. 2001. *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Valencia: Pre-textos.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1999. *Pombo* (Pról. Andrés Trapiello). Madrid: Comunidad de Madrid/Visor.
- Gracia, Jordi y Domingo Ródenas. 2011. *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona: Crítica.
- Hazard, Paul. 1945. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII* (Trad. Julián Marías). Madrid: Revista de Occidente.
- Jarnés, Benjamín. 2004. *Sobre la gracia artística* (Pres. Domingo Ródenas). Sevilla: Renacimiento.
- _____. 2007. *Elogio de la impureza. Invencciones e intervenciones* (Introducción, y selección. Domingo Ródenas). Madrid: Fundación Santander Central Hispano.

- Krauze, Enrique. 2012. "Retrato de poeta en el café" [en línea]. <http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-laredacción/retarto-de-poeta-en-el-café/>. (18 de noviembre de 2012).
- Maristany, Luis. 2002. "El ensayo literario de Luis Cernuda". En Luis Cernuda. *Prosa, T. I, Obra Completa, T. II*, pp. 18-19. México: Si-ruela.
- Paz, Octavio. 1994. *Obras completas. Generaciones y semblanzas. Domi-nio mexicano, T. IV*. México: FCE.
- _____. 1995. *Obras completas. Fundación y disidencia. Dominio hispánico. T. 3*. México: FCE.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2009. "La crítica literaria de Luis Cer-nuda". En *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, pp. 179-194. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Segovia, Tomás. 1958. *Luz de aquí (1952-1954)*. México: FCE.
- _____. 1987. *Cuaderno inoportuno*. México: FCE.
- _____. 1988. *Actitudes. Contracorrientes. Ensayos. T. I*. México: UAM.
- _____. 1991. *Sextante. Ensayos. T. III*. México: UAM.
- _____. 1993. *Páginas de ida y vuelta*. México: Ediciones del Equilibris-ta.
- _____. 1996. *Alegatorio*. México: Ediciones sin nombre.
- _____. 2000. *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*. México: Ediciones sin nombre/UNAM.
- _____. 2009. *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*. Valencia: Pre-textos.
- _____. 2011. "Luz de aquí. Entrevista por Christopher Domínguez Michael". *Letras libres*, 156: 70-77.
- Sucre, Guillermo. 1985. "El familiar del mundo". En *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, pp. 367-372. México: FCE.
- Ungaretti, Giuseppe. 1958. *Sentimiento del tiempo* (Trad. Tomás Sego-via). México: Imprenta Universitaria.
- _____. 2006. *Sentimiento del tiempo, La tierra prometida* (Trad. Tomás Segovia). Barcelona: Galaxia Gutenberg.