

Daniel Ayala Bertoglio

SENTIDO Y RESISTENCIA

EN LA OBRA ENSAYÍSTICA DE TOMÁS SEGOVIA



Akademia

En sus casi sesenta años de labor ensayística Segovia se mantuvo atento a las problemáticas de la época que le tocó vivir y bajo una perspectiva inquieta nos ha legado valiosas reflexiones humanísticas. En la introducción a *Sentido y resistencia en la obra ensayística de Tomás Segovia* Daniel Ayala nos dice que “el ensayo, al no ser una forma cerrada y concluyente del pensamiento, permite a quien se decanta por él una libertad sin coacciones de ningún tipo; este hecho hace que Tomás Segovia vierta sus reflexiones de acuerdo con sus más profundas convicciones en consonancia con una fidelidad hacia sí mismo”, la presente obra busca proporcionar una vía, de entre las muchas posibles, para adentrarse al universo de este poeta-crítico, relacionando sus postulados mediante un eje que pudiera ser igual de esclarecedor: la resistencia.

Sentido y resistencia en la obra ensayística
de Tomás Segovia



Colección Akademia
Arte y Literatura



Sentido y resistencia en la obra ensayística de Tomás Segovia

Daniel Ayala Bertoglio

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias



EL COLEGIO
DE SAN LUIS



Sentido y resistencia
en la obra ensayística de Tomás Segovia
Primera edición digital, 2023

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000

Producción:
Programa Editorial Universitario
Mesón de San Antonio
Alonso núm. 12, Centro
Guanajuato, Gto.
C. P. 36000
editorial@ugto.mx

Diseño de portada: Ximena Contreras Sánchez
Formación: Ángel Hernández Carrillo
Corrección: Fabiola Correa Rico

Esta obra es parte de la Convocatoria
de Publicaciones Académicas 2022.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción
o transmisión parcial o total de esta obra bajo cualquiera
de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento
previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

ISBN Universidad de Guanajuato: 978-607-441-988-7
ISBN El Colegio de San Luis: 978-607-8906-37-6

Hecho en México
Made in Mexico

Para Lu y Leo

Índice

Preámbulo	13
I. Salir con vida	21
Primeros años en México	24
El maestro y la moral	28
Apertura al mundo y a la escritura	38
II. El centro y el margen	47
Integración y distanciamiento	50
Encuentros y desencuentros	57
Las revistas, los grupos	62
Reconocimientos y navegaciones	72
III. La claridad del pensamiento	77
Apuntes al ensayo	78
La crítica y el diálogo	86
El poeta ensayista	97
El umbral	106
IV. El ensayo y la resistencia	111
El caudal de una obra	122
Las cartas, los diarios	130
Un lenguaje inobediente	141
La traducción	151

V. La resistencia como moralidad	159
Inactualidad	161
Los intelectuales	171
El oficio y la artesanía	177
Coda: El sentido recobrado	185
Referencias	189

*Por una vez me lo diré a mí mismo
Porque tampoco tiene cara para nadie
Quien no sabe qué cara poner ante el espejo
Porque tiene que haber un sitio
Donde yo siempre dé la cara
A todo aquello a lo que alguna vez
No pude dar la cara*

Tomás Segovia

Preámbulo

La reiteración quizá sea una falencia de las más visibles en el presente trabajo, pero quizá sea también inevitable, ¿cómo salvarse de repetir, con infinitamente menos pericia, las ideas de un pensador tan luminoso como Tomás Segovia?, ¿cómo tratar de explicar aquello que tan claramente ha descifrado él mismo?; la tarea se antoja sumamente complicada y, por ese motivo, mi objetivo al presentar las siguientes páginas no es otro más que el de proporcionar acaso una vía, de entre las muchas posibles, para adentrarse en su universo ensayístico. “La misión de la crítica —escribió Octavio Paz— no es inventar obras sino ponerlas en relación”.¹ En buena medida, eso es lo que el presente trabajo persigue: tratar de relacionar las obras de un poeta-crítico que, a lo largo de casi sesenta años de labor ensayística, nos ha legado un caudal de potentes reflexiones en torno a unos temas no menos intensos y penetrantes.

Al recorrer las páginas ensayísticas de Segovia observamos que dicha labor encontró un cauce donde las ideas que permean su pensamiento pueden salir a la luz por medio de muy diversas formas, su capacidad de relación entre temas y momentos históricos van configurando una obra donde lo

1 Octavio Paz, “Sobre la crítica”, en *Corriente alterna*, 12.^a ed., México, Siglo XXI, 1981, p. 41.

mismo cabe la crítica literaria, social y política, la reflexión acerca del lenguaje, la vida cultural y la manera en que la poesía se relaciona con su manera de entender el mundo. El ejercicio escritural para dirimir dichas cuestiones fue, para Segovia, un centro gravitatorio donde pudo manifestar todo aquello que, si bien la vía poética le resultaba muy eficaz para expresarlo, el ensayo se le revelaba como más pertinente e idóneo para esa necesidad comunicativa. Del ensayo se ha escrito que remite tan fuertemente a la persona que lo escribe que sería inútil obviar los acontecimientos vitales de su autor, sus inclinaciones y posicionamientos ante la realidad que le circunda. En esta vía se orienta el primer capítulo de este trabajo; se trata de indagar en los hechos que de alguna manera fueron delineando el pensamiento de Segovia, el mundo que le tocó vivir, sus maestros y las enseñanzas que de estos obtuvo. El objetivo no es, por supuesto, caer en la tentación de responder a la obra mediante la relación que esta guarda con la vida, sino más bien tratar de abrir la puerta al sentido, de ir comprendiendo el porqué de las particularidades de una obra cuyo autor se nos presenta por todas partes, que desborda el texto y nos hace pensar que su literatura nunca estuvo desligada de su vida.

En ese sentido, Juan Pascual Gay menciona que la escritura fue una elección vital de Tomás Segovia, una decisión originaria, acaso como cualquier otra; sin embargo, al elegir el lenguaje como manifestación de su propia interioridad, esta decisión hizo que su pensamiento, que su vida, que su propio ser, se encontraran ya tan compenetrados que no nos es posible pensar uno sin el otro: “solo entonces, una vez aceptadas las responsabilidades de la decisión adoptada, puede decirse en rigor que la escritura es vida o, quizás

habría que decir, que la escritura es el cauce que encauza la existencia”.²

Un ejemplo palpable de esa relación vida-literatura es el hecho de que Segovia fue un exiliado, aunque esa decisión no estuvo en sus manos puesto que, siendo niño, más bien fue llevado al exilio; pese a que esta circunstancia estuvo siempre presente en su vida —y de alguna manera también en su obra—, Segovia no hizo de ella un tema central para su literatura. La experiencia del exilio, para parafrasearlo, es una condición cada vez más frecuente en el ser humano, pero a la vez es una condición limitante si se lo toma como una forma de rencor; en tanto poeta, Segovia vivía el exilio como una forma personal y no como una ideología o programa literario; así, al hablar de su poema *Anagnórisis* (1967), y el verso: “exilio, agrio deber, te quemo tu mentira”, explica: “no me refiero solo al exilio español, sino a esa condición general de ciertos hombres, del poeta fuera de su tierra. Esa idea de que el poeta es un exiliado la debemos creer hasta cierto punto. Uno se exilia al renunciar a ciertas participaciones, y no me refiero al poeta con mayúsculas, sino a una persona como yo, que decide en su adolescencia no vivir como la mayoría y buscar un personal sentido de la vida”.³

Dicho alejamiento será el tema del segundo capítulo. Luego de su apertura al ámbito cultural mexicano, Segovia va a participar en grupos e instituciones, creará y dirigirá revistas, conocerá a gran parte de los más importantes

2 Juan Pascual Gay, *El huésped del tiempo. Ensayo sobre ideas literarias en Tomás Segovia*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2013, p. 19.

3 José Ramón Ripoll, “Marginalidad y exilio”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012, p. 62.

escritores de la época, y con algunos de ellos entablará una relación de amistad, sin embargo, sus elecciones serán siempre orientadas hacia el margen como una forma de libertad para el pensamiento; en este sentido se presentará la multitud de viajes que el autor realizará, y que le acarrearán el mote de “nómada”. Asimismo, se expondrán su elección de vivir entre Europa y México, su importante labor como traductor y su actitud, siempre humilde y agradecida, respecto a los premios literarios que recibió.

El movimiento constante es un tema de relevancia no menor ya que Segovia lo relaciona con su obra, para él, el nomadismo es la manera en que se iría configurando su pensamiento, y tendrá mucho que ver con su forma de afrontar la literatura, el exilio y la propia vida. El nómada no es solo aquel para quien ningún sitio es su asiento, al contrario, es una manera de establecer contacto con las más diversas expresiones, es un ir a un lugar y hacerlo suyo; y si digo que esta elección tiene mucha relación con su obra es porque Segovia descrea de las raíces —entendidas como un arraigo que le haga pertenecer a un lugar determinado—, más bien postulará que, al igual que la palabra que viene de fuera y fecunda a la palabra materna, el poeta nómada que se encuentra en el exterior abre con ello las posibilidades para que la poesía prosiga con su exploración vital.

En los siguientes apartados intentaré indagar la pertinencia que tuvo la escritura ensayística en el pensamiento segoviano, para ello se propone, en el tercer capítulo, un recorrido por las características, a mi juicio, más relevantes del género: su capacidad para encauzarse por terrenos diversos, la fuerte presencia que en los escritos de ese tipo tiene la ética de su autor, la conversación, el debate y el diálogo de ideas como fundamentos de la palabra ofrecida por el ensayista, la crítica libre y sus relaciones con el ejercicio

poético —desde la perspectiva romántica de la cual Segovia se consideraba deudor— y, en fin, las distintas manifestaciones que nuestro poeta-crítico haría de este tipo de escritura: tales como la epístola, el artículo periodístico o el diario-cuaderno.

La manera de reordenar aquellos escritos no necesariamente pensados en un inicio como ensayos, mediante lo que aquí llamaremos umbrales, parte del supuesto de que el ejercicio ensayístico tiene también que ver con una puesta en relación; así encontraremos textos de diferentes épocas agrupados en los más de diez volúmenes que conforman el corpus que aquí se estudia de la obra segoviana, ya sea por su tono o por su temática, dichos libros adquieren una unidad que revela la flexibilidad propia del género y las potencialidades críticas que con ella se asocian.

En esta forma de ser del ensayo, es decir, en sus cualidades de ductilidad, es donde observo el punto de inflexión que se relaciona con el eje propuesto para este trabajo: la resistencia. El propósito del cuarto capítulo es observar dicha relación. De entrada, cabe mencionar que el ensayo, al no ser una forma cerrada y concluyente del pensamiento, permite a quien se decanta por él una libertad sin coacciones de ningún tipo; este hecho hace que Tomás Segovia vierta sus reflexiones de acuerdo con sus más profundas convicciones en consonancia con una fidelidad hacia sí mismo. Para el ensayista, la manera en que su cauce expresivo se resiste a encasillamientos formales le permite ir y venir, cuantas veces sea necesario, a los asuntos que desea tratar, sin el temor a caer en el dogmatismo o el tono perentorio que quizá pudo rozar en alguna época, esto es, el ensayo le concede la posibilidad de rectificar, de no instalarse en unas ideas autocomplacientes y, con ello, acercarse más al sentido de su labor.

En cuanto a la temática, considero a la resistencia como parte medular de la ensayística segoviana, toda vez que se ha tomado en cuenta que su elección por el margen y la vida a contracorriente de los postulados centrales es, para él, una moralidad. En este sentido se destacará el tipo de lenguaje, desprendido de la idea de poesía que tiene Segovia, y cómo lo utiliza en el ensayo. Este lenguaje es refractario con todo aquello que proyecte establecer, como postulados inamovibles, sus ideas y, con ello, pretender superponerse a otros lenguajes y formas de pensamiento mediante la imposición; se trata, en suma, de un lenguaje que Segovia llama inobediente.

Un último capítulo se centra en la escritura del ensayo como forma moral. Si bien es cierto que en la tradición el ensayo puede derivar de las epístolas morales, el posicionamiento de Tomás Segovia al respecto va más bien en otro sentido, se trata de una forma de cómo afrontar la realidad, de resistir a lo que se ha denominado “pensamiento único” como legado de una época niveladora de las formas de ser y de pensar. No se deberá confundir, sin embargo, dicho posicionamiento con el hecho de ser un moralista, es decir, en sus ensayos, Segovia comparte su manera de entender la vida, su deseo es entablar un diálogo con sus interlocutores —siempre alejado de vituperios o revanchismos—, de exponer sus ideas, pero no de imponerlas como un canon de comportamiento; es en este sentido que no se trata de un moralista.

Desde su punto de vista, la moral y la resistencia pueden ser aquello que salve a la humanidad de caer en el sinsentido, y justamente esa labor, que por principio debería ser acometida por quienes se dedican a reflexiones humanísticas, es la que hemos perdido. En un mundo donde la excesiva búsqueda por la novedad ha sido aceptada por la

mayoría, Segovia se rebela y opta por la inactualidad, es decir, se declara abiertamente fuera de su época, no como quien desacredita el progreso en sí mismo o mira hacia el pasado con nostalgia y recelo conservador, más bien como alguien que pretende poner en cuestionamiento las ideas que se han dado por válidas; ese carácter inactual le permite resistirse a modas pasajeras, a dejarse arrastrar por la corriente y a estar atento a las manipulaciones provenientes de los ámbitos socioculturales, políticos y económicos.

En consonancia con todo lo anterior, el tema final de este trabajo hará referencia a la especulación y a la simulación en las que ha desembocado la idea de arte y artista. Segovia opone a estas ideas las de oficio y artesanía como una forma de reivindicación de unas formas donde todavía se puede observar el conocimiento manual; la distinción entre ambas esferas no es, sin embargo, del todo sencilla, es necesario recordar —y eso es justamente lo que hace Segovia en sus ensayos dedicados a dicha cuestión— la larga tradición donde artistas y artesanos convivieron, y las rupturas que se sucedieron, ya en el s. XIX, entre ellos.

Mediante esta distinción, como sucede con otros de sus temas, el poeta-crítico no pretende imponer su visión ni mucho menos un retroceso que elimine los pasos andados; lo que se permite es reflexionar el estatuto del arte moderno como una exacerbación de la individualidad, como un alejamiento de la moral del oficio y, mediante dichas críticas —con ejemplo de su propia obra— restituir la dignidad propia del trabajo artístico, más allá de éxitos o prestigios tan efímeros como sus propias obras.

Por medio de estas breves líneas introductorias quizá se pueda observar la unidad que pretendo en este trabajo. Los núcleos formales y temáticos que observo en la ensayística segoviana parten, por supuesto, de los propios postulados

que en ella se contienen, sin embargo, es evidente que no son, ni mucho menos, todos los que su monumental obra ofrece; la resistencia, el hilo conductor que he propuesto, tampoco alcanza para recorrer las múltiples implicaciones que se desprenden de sus páginas; es por este motivo que, para cerrar mi investigación, incluiré una coda donde al menos se ponga de manifiesto el sentido que he querido destacar en cada uno de los apartados.

I. Salir con vida

*Saber qué soy es después de todo un problema más bien formal.
En cambio saber quién soy es un problema en carne viva,
y que incluye al otro.*
Tomás Segovia

La vida de un escritor y su obra tienen implicaciones que no siempre son fáciles de vislumbrar, tanto que en ciertos estudios hay quien pretende excluir la primera para tratar de abolir posibles imprecisiones en busca de una no menos pretendida objetividad; sin embargo en ciertos casos, como el de Tomás Segovia (1927-2011), la relación entre ambas es tan imprescindible que lo difícil sería intentar hablar de una sin tomar en cuenta la otra; mejor dicho, en él no existe algo así como una separación entre los acontecimientos de su vida y su escritura, debido a que esta última, en su conjunto, puede ser leída como una reflexión incesante acerca del misterio de la propia existencia.

Por supuesto es necesario matizar esta afirmación aclarando, como lo hizo el propio Segovia en una conferencia dictada en Málaga en 1999 a propósito del centenario de Emilio Prados, que “un ser humano es siempre más complejo de lo que uno puede abarcar con la mirada”.⁴ Lo que

4 Tomás Segovia, “Invocación de Emilio Prados”, *Fractal*, núm. 11, octubre-diciembre 1998, año 3, volumen III, [En línea]: <http://www.mxfractal.org/F11segov.html>

podemos vislumbrar de dicha relación se encuentra siempre en función de la obra escrita, y si encontramos una coherencia de esta con los hechos vitales de su autor, ello no querrá decir que las imbricaciones entre ambas se juxtapongan de manera automática.

De manera que con el trazado de acontecimientos que a continuación se sigue no se pretende establecer una relación de causa y consecuencia con la obra del autor, más bien, se propone un panorama vital y literario que ayude a comprender mejor la labor, tópicos, ideas y, en suma, la visión de mundo de un autor que, pese a ser considerado uno de los más importantes de nuestra lengua, se podría decir ha sido un tanto desatendido por la crítica. Aún más, las páginas siguientes tienen en cuenta el peligro de que, por medio de la generalización, se pueda tergiversar o reducir los hechos y sus relaciones a meros datos carentes de sentido, por ello adelanto que el afán de realizar esta revisión tiene como único propósito el ubicar contextualmente las obras que se analizarán en apartados posteriores y no el de realizar un retrato biográfico exhaustivo del autor.

Tomás Segovia nació en Valencia, España, en un periodo de la historia particularmente complicado para el mundo y para su país de nacimiento: la época de entre guerras y del advenimiento de regímenes totalitarios que desembocarían en la división del hemisferio occidental; además, durante sus 84 años de vida fue testigo de las aceleradas transformaciones en materia artística, tecnológica, económica y social que trajo consigo el siglo xx —buena parte de su obra crítica se enfocará justamente en señalar las problemáticas desprendidas de dichos acontecimientos—.

Esta conferencia se reprodujo íntegra en el volumen de ensayos *Sobre exiliados*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 221-234.

En lo que se refiere a la escena poética, el año de nacimiento de Segovia coincidiría también con el advenimiento de una generación que marcó un parteaguas en la manera como las letras hispánicas se intentaban expresar y explicar a sí mismas: la llamada Generación del 27. Con una nómina más o menos estable, podemos encontrar a Pedro Salinas, Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Emilio Prados, Rafael Alberti, Jorge Guillén o Dámaso Alonso; sin excluir del todo a Max Aub, León Felipe o Miguel Hernández, y aún a las “Sin sombrero”: María Zambrano, Rosa Chacel, entre otras. Un grupo del que varios miembros, tiempo después, se exiliarían en el continente americano (concretamente en México) y con los que Segovia entablaría una relación como discípulo o de amistad.

Desde muy pequeño Segovia queda huérfano, su padre biológico muere cuando Tomás tiene apenas dos años y su madre un año después, desde entonces pasa a formar parte de la familia de su tío, a quien considerará su padre, y se muda a Madrid; la orfandad y la infancia serán temas muy presentes en su obra de juventud como lo recuerdan estos versos de *La triste primavera* (1950): “Estoy triste de ti, primavera de mi vida, / nostálgico de ti. / Tengo de ti esta nostalgia de lo que ha de ser un día mi huerto en sazón, / la umbrosa plenitud apartada de mi alma”.⁵ Estos versos dan cuenta de lo que fue la vida del joven Segovia durante sus primeros años, también comienzan a revelar hacia dónde se inclinaría su voz poética. Un muchacho solitario que descubre en la poesía acaso la manera para afrontar la realidad de lo que había sido y sería su vida.

5 Tomás Segovia, “La triste primavera”, en *Poesía (1943-1997)*, 2.^a ed., México, FCE, 2000, p. 71.

A la orfandad hay que añadir una circunstancia más: en 1936 estalla la Guerra Civil española y la familia Segovia sale a París; durante ese periodo, en víspera de la Segunda Guerra Mundial y fin de la Guerra Civil —ambas en 1939—, Tomás realiza estudios en colegios franceses, el dominio de este idioma le será de gran utilidad ya que más adelante realizará importantes traducciones. Posteriormente transita, como tantos otros refugiados de la guerra, por Casablanca en Marruecos y, tiempo después, tras un periplo por Nueva York y La Habana, llega a México donde ya se encontraba su padre. Radica en este país al cual tan solo unos años antes habían llegado cientos de exiliados españoles, desde entonces lleva auestas las etiquetas de “niño del exilio”, “niño de la guerra” y después “escritor del exilio”. Comparte estos motes con otros niños llegados por ese entonces como Ramón Xirau, Carlos Blanco Aguinaga, José Pascual Buxó, José Miguel García Ascot, Manuel Durán y Luis Rius por mencionar algunos con los que Segovia tuvo relación y quienes, al igual que él, dedicaron su vida a la labor humanística y literaria. Es el año 1940.

Primeros años en México

Debido a estas circunstancias vitales, el tema del exilio será siempre una presencia que ronda la obra de Segovia, no obstante, nuevamente hay que aclarar que su visión al respecto es un tanto distinta a lo que comúnmente se asocia con la literatura del exilio; así, en una entrevista leemos: “es un lugar común, pero es verdad que un exiliado será toda su vida un exiliado en todas partes, ningún sitio es su casa, pero paradójicamente, si ningún sitio es su casa, en ningún sitio está fuera de casa. De algún modo, yo en todas partes

estoy en casa, como me ocurrió cuando era niño”.⁶ Lo mismo sucede con la orfandad, pues en un sentido huérfanos somos todos una vez expulsados del vientre materno; esa otra expulsión que supone el exilio no es para Segovia una condición privativa de algún grupo social, sino una manera de afrontar las circunstancias que todo ser humano vive, de lo que se trata, entonces, es de asumir una postura moral, de comprender la propia situación y actuar consecuentemente con ella, más que hacerla un tema literario.

Es distintivo que a Segovia no lo exiliaron, más bien lo llevaron al exilio, él afirmará que es más bien un “hijo de exiliado”; esta pequeña diferencia se vuelve capital si atendemos a la siguiente reflexión: “yo no dejaba nada atrás; toda mi vida estaba por delante. [...] Me parece que, en conjunto, los hijos del exilio mexicano fuimos bastante afortunados. Llegábamos a un país libre y en plena evolución, el México de Lázaro Cárdenas...”.⁷ Es cierto que este modo de ver el exilio pertenece a un hombre ya maduro, sin embargo, nos deja ver de qué manera, a lo largo de su vida, Segovia fue moldeando la elección de echar raíces en todos lados hasta “afirmar que nada de lo que pasa y nos pasa es indiferente o intercambiable, aceptar que nada pasa en vano (en hueco). Afirmar que la vida está llena, es un lleno, que *hay plenitud*”.⁸

Ese México de los años cuarenta, y en concreto la Ciudad de México donde Tomás Segovia se asienta con

6 José Ramón Ripoll, “Marginalidad y exilio”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012, p. 75.

7 Tomás Segovia, “Dentro y fuera del exilio”, en *Digo yo*, México, FCE, 2011, p. 157.

8 Tomás Segovia, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, Valencia, Pre-Textos, 2009, p. 599 [El subrayado es de Segovia].

su familia, debido al centralismo imperante en la época, vive un periodo de cierta bonanza, crecimiento y bienestar como consecuencia de las exportaciones realizadas a países en guerra y el aumento de la demanda en el mercado interno, aunado a ello, la transición de gobiernos militares a gobiernos civiles —el sexenio del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946) será el último de aquellos militares que participaron en la Revolución Mexicana— trae consigo una relativa estabilidad en relación con décadas anteriores.

En este contexto, el panorama cultural mexicano continúa el acre debate entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, una de las polémicas que había sido eje central en nuestra historia literaria —y que en gran medida lo seguirá siendo en años posteriores—; de esta suerte de división de perspectivas, y tomando en cuenta que las polémicas no implicaron divisiones tajantes, el que corresponde al lado del cosmopolitismo tiene su antecedente primero en el Modernismo, y pasa al siglo xx con el Ateneo de la Juventud, la llamada Generación de Contemporáneos y los escritores asociados a la revista *Taller*. Dicha polémica se caracteriza, en este periodo, por una parte, por la defensa a ultranza de los valores nacionales y la exaltación de lo propio —con expresiones como el costumbrismo— y el reiterativo tema de la reciente guerra presente en la Narrativa de la Revolución; por otra, la apertura a nuevas formas de expresión, experimentación y temáticas que, en estos años, ya no obedecen a lo propuesto por el ala nacionalista, sino que usa como estandarte el de la modernización y emancipación de nuestras letras. Son años, asimismo, de un creciente auge de publicaciones periódicas donde se dirime, en gran parte, la postura de uno y otro contingente, tales como: *Letras de México* (1937-1947), *Taller* (1938-1941), *Tierra Nueva* (1940-1942) o *El hijo pródigo* (1943-1946).

Como se ha mencionado líneas arriba, los exiliados españoles integran también un componente significativo de esa época, Luis Cernuda, Max Aub, Joaquín Xirau, María Zambrano, Pedro Garfias y José Gaos son algunos nombres de intelectuales españoles que participarán activamente en la vida cultural mexicana; tras su asentamiento crean instituciones tan importantes como La Casa de España — que posteriormente pasaría a ser El Colegio de México— o el Ateneo Español, y algunas revistas como *España peregrina* (1940), *Romance* (1940-1941), entre otras. Se trata, en suma, de un ambiente muy vital donde el desarrollo de ideas se va haciendo cada vez más propicio, al tiempo que un país, golpeado anteriormente con dos guerras civiles y un rezago social sumamente ofensivo, comienza a asomar tímidamente la cabeza.

En la adolescencia, la vida de Tomás Segovia transcurre en un ambiente de exiliados, estudia en la Academia Hispano Mexicana fundada en 1940 para acoger a los niños del exilio y también a los profesores españoles que habían llegado después de la guerra, por lo que la mayoría de sus compañeros son también hijos de exiliados y su entorno sigue siendo fundamentalmente español. Otros colegios fundados por ese entonces son el Luis Vives, el Ruiz de Alarcón y el Madrid, todos ellos con la visión de la Institución Libre de Enseñanza y de los ideales republicanos (bajo la cual gran parte de los profesores se habían formado).⁹ En esta especie de “mundo aparte” Segovia dedica la mayor parte de su tiempo a jugar al fútbol, lee poesía y comienza a escribir sus primeros versos. De acuerdo con sus propias palabras, sus lecturas son muy desordenadas y

9 Véase: José Luis Abellán y Antonio Monclús (coords.), *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América. T. II El pensamiento en el exilio*, Barcelona, Anthropos, 1989.

es un adolescente un tanto solitario, ajeno a una sociedad que recién comenzaba a conocer.

El maestro y la moral

Tiempo después tiene su primer contacto con un poeta perteneciente a la Generación del 27 española: Emilio Prados, quien asistía con frecuencia a los colegios para charlar con los estudiantes. Como otros muchachos de su edad a quienes también les interesaba la literatura, Segovia frecuenta al poeta de quien dice:

El maestro más cercano a los jóvenes era Emilio Prados, que era muy socrático. Fue el primer maestro que tuve, me alentó y ayudó a cultivarme: me prestó libros, me orientó. Durante mucho tiempo seguí en el medio del exilio español, Prados mismo era bastante marginal. Nunca fue una figura oficial, era un personaje pintoresco pero no tenía ninguna manera de líder sino más bien de confidente porque tomaba el tono de ser uno de los nuestros, no un maestro.¹⁰

La figura de Emilio Prados, a quien Segovia se acoge con verdadera devoción, es una referencia obligada en la formación del joven poeta en ciernes, pero no solamente en materia literaria, sino también moral, dos aspectos que hay que tomar en cuenta. En lo que se refiere a literatura, Segovia lee, por consejo de Prados, la obra de los poetas de la Generación del 27, principalmente a Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Rafael Alberti; a los dos primeros los conocerá

10 Christopher Domínguez Michael, "Luz de aquí", en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012, p. 88.

personalmente por mediación del propio Prados en sendos viajes que estos hicieron a México, según sus propias palabras, lo que más le impresionó de esos dos personajes fue su probidad; algunos años más tarde tiene una pequeña diferencia con Cernuda debido un ensayo escrito por Segovia a propósito de *La realidad y el deseo* (1958) y que no gustó mucho al poeta sevillano; si bien más tarde aclararían sus diferencias, la relación no fue más profunda¹¹ —desde 1952, hasta su muerte en 1963, Cernuda radicaría definitivamente en México—.

Gracias a que Prados le prestaba libros, Segovia también leyó a los místicos españoles, a los simbolistas franceses, a los románticos alemanes, y por primera vez escucharía y leería a una importante generación de poetas mexicanos quienes por esa época todavía vivían: los Contemporáneos; mediante la lectura de Villaurrutia, Novo, Owen, Gorostiza, Pellicer y Cuesta conoce la obra de Ramón López Velarde. De la misma manera que sucede con Victor Hugo y Juan Ramón Jiménez, muchas de esas referencias primeras acompañarán a Segovia durante toda su vida; dentro de su obra posterior existe una gran cantidad de ejemplos que demuestran esa continuidad con sus lecturas de juventud.

Por ejemplo, en la primera entrada de su cuaderno de notas, *El tiempo en los brazos*, fechada el 5 de junio de 1950, Segovia escribe: “Victor Hugo arroja sobre las cosas un manto azul, que las cubre y las encierra enteras, que las hace cuerpo de ese manto, cuerpo del poema. Luego le es fácil añadir un raro lucero tenue (un solo verso, una sola palabra) que transfigura en cielo el manto azul con su cuerpo azul

11 El ensayo se titula “La realidad indeseada” y apareció en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1959 y se reeditó en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, (Serie Ensayos, 51), 1991, pp. 399-406.

dentro”.¹² Las reflexiones acerca del poeta francés seguirán apareciendo en sus cuadernos con cierta continuidad. Dos años después, en un ensayo titulado “La epopeya filosófica en Hugo” publicada en *Cuadernos Americanos* y posteriormente reeditada en el volumen *Trilla de asuntos*, Segovia discurre sobre dos poemas de Hugo, *Dieu* y *La fin de Satan*, mediante el que resalta la grandeza de un poeta cuya obra —al menos estos dos poemas y en nuestro contexto— es en general poco leída, destaca igualmente las relaciones que en la poesía del romántico francés guardan lo épico y lo mítico con las imágenes creadas y cómo, este tipo de procedimientos —y el conocimiento que suscitan—, son poco valorados en nuestra época.¹³

No son solo estas reflexiones acerca de Victor Hugo lo que me interesa señalar, en el ensayo mencionado, Segovia traduce un fragmento de *Dieu* titulado “El espíritu humano”, y al hacerlo advierte que conservará el ritmo de los alexandrinos en que está compuesto el poema, mas no la rima; esta clara conciencia de traductor nos sugiere la manera en que las actividades emprendidas por Segovia convivían en él de una manera muy natural. Otro aspecto importante de esa fidelidad a sus primeras inquietudes —puesto que, como mencioné, la reflexión del *Tiempo en los brazos* es la primera, pero el ensayo es también el más antiguo registrado en su bibliografía— lo encontramos en la última traducción realizada por Segovia, se trata justamente de ese poema que ya entonces, aunque podría decirse que, desde

12 Tomás Segovia, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, ed. cit., p. 19.

13 Tomás Segovia, “La epopeya filosófica en Hugo”, en *Trilla de asuntos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, (serie Ensayo, 51), 1990, pp. 291-314.

siempre, lo obsesionaba: *Dios*.¹⁴ Menciono que quizá desde siempre pues, como explica José María Espinasa:

Tomás Segovia traducía poesía por gusto pero le gustaba que sus traducciones se publicaran [...] Y, además, la traducción tenía su historia. Segovia nos contó, a ella [la editora Minerva Margarita Villarreal] y a mí y a muchos otros, pues lo contaba a la menor provocación, que cuando salió de España con su familia en 1939, primero a Francia, luego a Marruecos (Casablanca), el libro que le había marcado, a los doce o trece años había sido *Dios* de Victor Hugo.¹⁵

Este pasaje nos da la pauta para vislumbrar uno de los rasgos más sobresalientes de la actitud de Segovia, es decir, la fidelidad; no solo se trata de una continuidad con el trabajo, sino de un compromiso con aquellas cuestiones que se volvieron importantes en momentos determinantes de su vida.

Volviendo a Emilio Prados, no es difícil imaginar el respeto y cariño que Tomás Segovia le profesaba; como poeta había sido fundador, junto con Altolaguirre, de la revista *Litoral* en 1926, una publicación que ya perfilaba lo que poco tiempo después habría de ser una de las generaciones más representativas de la poesía española, también fue miembro de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios y, en general, una figura muy activa en la vida cultural española de la época; ya en el exilio, el poeta toma una actitud un tanto marginal ante su militancia de años

14 Victor Hugo, *Dios*, trad. de Tomás Segovia, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, (Colección El oro de los tigres, 4), 2013.

15 José María Espinasa, "Victor Hugo y Tomás Segovia. Historia de una traducción", en *Revista de la Universidad de México. Nueva época*, julio 2013, núm. 113. [En línea]: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=20&art=618&sec=Art%C3%ADculos>

previos ya que, según las palabras de Segovia en la conferencia antes citada “no estuvo nunca del lado del poder, ni siquiera del poder o del posible poder revolucionario. Es claro también que no se rozó nunca con los poderosos de una u otra especie, ni aun bajo esa forma tan moderna de los que les hacen impertinencias pero se dejan mimar por ellos”.¹⁶

En lo que se refiere a esa “amistad ricamente asimétrica” —como la definiera el propio Segovia—, la huella que el magisterio de Prados deja en el adolescente además de ser la del amigo entrañable fue una más parecida a la del padre. Muchas de las ideas que encontramos en la obra de Segovia tienen que ver con aquellas que había aprendido de Emilio Prados, pero también, como mencioné antes, con su actitud vital. El Prados que Segovia conoció era un hombre alejado ya de la estridencia y de los reconocimientos públicos, le gustaba conversar con los jóvenes, pero como una forma de empatía con aquellos para quienes la guerra no era más que un vago recuerdo, pese a seguir sufriendo sus consecuencias.

Acerca de su modo de vida se ha dicho que era muy precario, el exilio había sido para él una forma de aislamiento que, si bien involuntario, le permitía el recogimiento, la reflexión desde la libertad de los márgenes y la generosidad con los jóvenes interesados en la literatura. Segovia comenta:

...como yo no tenía formación ni horizontes, sus libros se convirtieron en casi mi única lectura. A partir de entonces iba a verle casi todos los días y permanecí completamente bajo su influencia. Me marcó mucho

16 Tomás Segovia, “Invocación de Emilio Prados”, *loc. cit.*

su mundo literario y su biblioteca, aunque él era un hombre de pocos libros y no leía demasiado, sino que volvía sobre los mismos autores.¹⁷

Ese hombre discreto, sereno y de pocos libros nos recuerda los versos de Quevedo de “Desde la torre” donde la relectura y la memoria se convierten en temas centrales de la creación poética desde la lejanía de la propia tierra.

Como se verá más adelante, Segovia adoptará esa marginalidad como postura moral tomada de Prados asumiéndose él mismo como un marginal. Esta elección tiene que ver con los aspectos que mencioné antes, la vida y la literatura; ser marginal implica un alejamiento con los centros de poder, las modas al uso y las corrientes hegemónicas de pensamiento que se ostentan en determinadas etapas históricas, en este sentido es que se asocia a la libertad; no obstante, también implica que se llevará una vida en cierto sentido solitaria.

Para Segovia, ser un marginal no es simplemente estar en contra de ciertos establecimientos centrales, sino pisar esos terrenos con una mirada desde fuera. Esto quiere decir que situarse en un determinado lugar supone un reconocimiento y un proceder en consecuencia con él: se trata de una moralidad. “La persona moral —escribe Giorgio Agamben— se constituye a través de una adhesión y a su vez una distancia respecto a la máscara social: la acepta sin reservas y, al mismo tiempo, se diferencia casi imperceptiblemente de ella”.¹⁸ Una paradoja que veremos a lo largo de

17 José Ramón Ripoll, “Marginalidad y exilio”, *op. cit.*, p. 69.

18 Giorgio Agamben, “Identidad sin persona”, en *Desnudez*, trad. de Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 69.

la vida del poeta, siempre con un pie dentro y otro fuera de los centros de poder cultural.

Como mencioné, Segovia, al igual que Prados, se mantiene fiel a sus lecturas y dedica gran parte de su tiempo y su escritura al estudio y comprensión de esos autores tan “pasados de moda” como una forma de afrontar y confrontar su época; esa donde la retórica maniquea y el dogma hacen muy difícil la crítica de unos valores aparentes que se han dado por buenos. Justamente en el ensayo “Literatura y dogmatismo”, escrito a propósito del libro de Allen Lewis *El teatro contemporáneo*, leemos:

en un mundo donde los buenos y los malos lo son de un modo definitivo y “objetivo”, ¿qué seguridad podemos tener de que los buenos son los que dicen serlo, puesto que todos lo dicen, y puesto que no hay punto de contacto ni posibilidad de apelación? Es lo que los jóvenes de todo el mundo están empezando a preguntar, y de manera apremiante.¹⁹

Ese mundo que Segovia comenta es el mundo de la modernidad, a él dedica reiteradas reflexiones en sus ensayos y es la materia de sus más profundas críticas. La postura que el autor asume es la del disidente —complementaria a la del marginal—, es decir, la de aquel que confronta las ideas comúnmente aceptadas y que discute la validez de los medios por los cuales estas se insertan en la sociedad, pese a que: “la mayoría de las veces, poner en duda los dogmas del pensamiento moderno es ponerse a mal no solo con los representante de las instituciones, sino con la mayoría de

19 Tomás Segovia, “Literatura y dogmatismo”, en *Sextante. Ensayos II*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, (Serie Ensayos, 54), 1991, p. 165. [Original *Revista Mexicana de Literatura*, núm. 11, mayo-junio, 1957].

los propios escritores y artistas”.²⁰ Y es que en esta época, ideas como “progreso”, “globalización”, “prosperidad” o “desarrollo” se han vuelto tan incontrovertiblemente positivas —o al menos eso se cree en algunos ámbitos— que la oposición a ellas parecería imposible; es en este sentido que la elección de la marginalidad se vuelve significativa, se trata de buscar espacios desde donde ejercer la crítica, los que, por razones de congruencia, deben tener su base necesariamente en el margen y la resistencia.

Otro aspecto igualmente importante, relacionado con Emilio Prados y el tema de la marginalidad, es el del trabajo artesanal. En su juventud, Tomás Segovia se aventuró en la difícil empresa de hacer una revista literaria con algunos de sus compañeros como Ramón Xirau, Jomi García Ascot, Luis Rius y Carlos Blanco, dicha revista llevaba el nombre de *Presencia* (1948) y tuvo un total de ocho números, ese mismo año Segovia participó también como editor junto a Manuel Durán y Michele Albán de la revista *Hoja*; esta, según Arturo Souto Alabarce “contaría seis números, a los que deben añadirse los volúmenes de una colección de poesías en los que Tomás Segovia puso toda su ilusión tipográfica”.²¹ De entre lo mucho que podría decirse en torno a dichas publicaciones, por el momento me interesa destacar ese último punto referente al trabajo tipográfico —que es un tipo de artesanía— pues, como dije, se relaciona con Emilio Prados.

20 Tomás Segovia, “Honrada advertencia”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre, 2000, p. 10.

21 Arturo Souto Alabarce, “Sobre una generación de poetas hispano-mexicanos”, en *Revista Diálogos: antología*, selección y presentación de José María Espinasa, México, El Colegio de México, 2008, p. 335.

Segovia había sido aprendiz en un taller de encuadernación, pero fue en la casa de Prados donde se iniciaría su “amor por la tipografía”. Este gusto se entiende cuando nos damos cuenta de que, al igual que sucede con sus lecturas, Segovia vuelve una y otra vez sobre esa labor de encuadernador y de diseñador de tipos; la muestra está en los cuadernos que conformarían *El tiempo en los brazos*, ya que originalmente estos eran impresos, cosidos a mano y encuadernados por el propio autor formando pequeños volúmenes que después regalaba a sus amigos más cercanos. Este tipo de trabajo abre unas posibilidades más allá de lo que se nota a simple vista, lo que Segovia ve en él no es únicamente una forma distinta de publicar, sino una dignidad; es decir, un respeto del trabajo manual ejercido por quien domina un oficio, así la explicación:

...es en la artesanía donde todavía hoy el trabajo se muestra en la plenitud de sus dos caras opuestas: no solo como producción, esa operación que transforma la materia de nuestra herencia natural en un mundo de bienes económicos despegados de su raíz y crea nuevos circuitos, propiamente económicos, que se cierran sobre sí mismos y fundan el orden de la explotación y la injusticia; sino también como *hechura*, esa lucha amorosa con la materia, ese contacto corporal, manual, con las cosas y su resistencia que nos deja saber sobre la materialidad del mundo lo que solo la mano, nunca el intelecto, puede saber. Por eso lo que sale de las manos del artesano no es nunca puramente bien de consumo, sino a la vez bien precioso, belleza no desechable, objeto no para la necesidad y el apetito que se satisfacen destruyéndolo, sino para el amor que, digan lo que digan, está más allá de la dialéctica del apetito y

la satisfacción, de la apropiación y la destrucción, sino que es capaz de apeteer en la satisfacción y de satisfacer en la apetencia.²²

Estas reflexiones a propósito de la artesanía como herencia moral del oficio las encontramos también en ensayos como “Artesanos de la lengua”²³ o “Visita al artesano”²⁴ en las cuales Segovia retoma tópicos como la labor del traductor, el arte de hacer versos y el verso libre, la moderna dicotomía entre artesanía y arte, la “servidumbre” y el “genio”, y, en fin, aquello que bien supo ver Adolfo Castañón en la escritura segoviana donde: “la poesía pierde todo título de propiedad al disolverse en las voces interiores de sus lectores”.²⁵

Lo que dichos tópicos revelan es una actitud de resistencia frente al cambio del paradigma que nuestra época ha propiciado y aceptado, y que no siempre se encuentra en consonancia con la historia de la actividad artística; al señalar esta distorsión, Segovia pone en cuestionamiento la manera en que ciertas esferas del arte actual han dejado en el olvido esa responsabilidad con el trabajo y el saber hacer para ir en pos de una mera parafernalia de remuneraciones económicas, imagen y beneplácito de un grupo selecto de “iniciados”.

22 Tomás Segovia, “Invocación de Emilio Prados”, *op. cit.*

23 En: Tomás Segovia, *Alegatorio*, México, Ediciones Sin Nombre, Conaculta, 2005, pp. 75-97.

24 En: Tomás Segovia, *Páginas de ida y vuelta*, México, El equilibrista, 1993, pp. 107-113.

25 Adolfo Castañón, “Tomás Segovia. Alabada sea la artesanía”, *Revista de la Universidad de Antioquia*, 2012, núm. 307, p. 89. [En línea]: <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaudea/issue/view/1101/showToc>

Líneas arriba hablé de la fidelidad que Segovia demostraba a Prados, y mediante los ejemplos citados vemos cómo dicha fidelidad se traslada a las enseñanzas recibidas por el entrañable amigo y afirmaríamos también que las profundas convicciones, actitudes y pasiones que observamos a lo largo de la vida de Tomás Segovia, se deben en buena medida a su afortunado encuentro con ese gran maestro. Tiempo después, esta estrecha relación perdería cierta asiduidad cuando, tras su entrada a la Universidad Nacional Autónoma de México, Segovia decide casarse y, fuera de la comodidad del terruño familiar, comienza a trabajar para mantener a su familia. No obstante, ese amor por la vida y por la poesía —a pesar de todo— será una marca distintiva de su labor literaria.

Apertura al mundo y a la escritura

La primera juventud de Tomás Segovia transcurre en un ambiente marcado fundamentalmente por los españoles llegados a México, su entorno cultural seguía siendo, acaso por el legítimo afán de conservar lo que se considera propio, el de su tierra natal, solo que siempre bajo el sentimiento de nostalgia por vivirlo en otro espacio. Ya he comentado cómo esa experiencia del exilio adquiere para el poeta, desde muy temprano, un carácter de condición de vida que asume más del lado de la posibilidad que del recelo y de la queja. Y es que se podría decir que, para él, como para muchos otros “niños del exilio”, México era, lo hicieran notar explícitamente o no, el lugar que les ofreció la libertad para desarrollarse, para crecer y para crear.

Ya en 1944, Segovia comienza sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, esto ocurre tras haber ingresado primero a estudiar medicina, al parecer

por petición de su padre pues el estudio de dicha carrera era una tradición familiar. Sin embargo, sus estudios universitarios no durarían mucho, hacia 1947, tras su apertura e inserción a la vida cultural mexicana, se inician también las responsabilidades propias de la vida adulta ya que, como el propio Segovia comenta, en esa época se casaría por primera vez; de esa unión con Michel Albán, nace su primer hijo, Rafael.

Claro. La cosa se empezó a poner difícil. Al principio me ganaba la vida como mecanógrafo (suelo decir que trabajaba de “mecanógrafa”, eran los puestos más bajos que siempre son ocupados por mujeres.) Había tenido que abandonar los estudios, aunque mi transcurso por las universidades siempre fue incierto”.²⁶

Por esos años, el contexto cultural mexicano al que Tomás Segovia se abre está impregnado por una suerte de cambio de paradigma, hasta estos momentos la corriente artística dominante seguía siendo la que tenía como tema fundamental la lucha revolucionaria, sin embargo, se presenta una especie de revaloración del universalismo propuesto años antes por los Contemporáneos; narradores como José Revueltas, Agustín Yáñez, Juan José Arreola y Juan Rulfo comienzan a poner el acento en formas más modernas de expresión, y Octavio Paz lanza la consigna, de profundos ecos rimbaudianos, a los jóvenes escritores para ser “contemporáneos de todos los hombres”. Son años también en los que la polarización del mundo, derivada de la Segunda Guerra Mundial, trae consigo cuestionamientos de corte

26 Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, “Los ojos abiertos a la noche”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012, pp. 17-18.

existencial aunados al sentimiento de zozobra ante lo que depararía el futuro de la humanidad; en México esas preguntas se dirigen a la indagación del ser del mexicano con grupos como el Hiperión. Este agitado ambiente será tierra fértil para la germinación de ideas de diversa índole donde se dirimen las problemáticas de la época y para unos no menos florecientes caminos literarios.

En 1947, a la par de los cambios que se están sucediendo en la literatura mexicana, Segovia tiene su primera lectura pública de poemas en el Ateneo Español. Tres años después, publica su primer libro de poemas, en una rústica y casera edición de autor, con ayuda de su amigo Enrique Rivas, bajo el título de *La luz provisional* —el título original era *La triste primavera*, el cual sería restituido en la compilación *Poesía (1943-1997)* que hizo el Fondo de Cultura Económica—. Del poemario original queda muy poco puesto que el autor, descontento con el tono de su libro, decide corregirlo casi en su totalidad; el resultado de dicha corrección tiene, como señala el propio Segovia, fuerte influencia de Juan Ramón Jiménez.

Quizá sería pertinente abundar un poco en esta ilustrativa cuestión de la influencia de Juan Ramón en los primeros versos de Segovia, pero más significativo aún es el hecho de que no solo él mismo es quien lo reconoce, sino que ese señalamiento lo hizo una de las personas que probablemente tuvo más calado en su formación y su manera de ver el mundo: Ramón Gaya. En aquella lejana primera lectura de poemas, abrigado por el ambiente del exilio, la presentación del joven poeta estuvo justamente a cargo del pintor y poeta murciano; breves e intensas, las palabras que Gaya pronunció acerca de Segovia dieron cuenta del aprecio y cariño con que el maestro recibe a un novel escritor, y también de las inquebrantables ideas artísticas que pueblan

el mundo de Gaya, muchas de las cuales Segovia abrazará de forma igualmente fiel.

En aquella ocasión, acerca de la labor del poeta presentado y la deliberación con que este acepta la influencia de Juan Ramón, Gaya escribe:

hoy estamos ante un poeta que tuvo tanta precipitación, tanta fatalidad de expresar unos sentimientos, unos sentimientos que él sabía tan propios, tan suyos, que no temió decirlos con palabras deliberadamente ajenas. Pero no se trata aquí de una copia, de una imitación, sino más bien de un desamparo, de un frío en torno suyo, como el huérfano de lo actual. En su decidida inclinación por un poeta como Juan Ramón Jiménez, tan clásico y venidero, es decir, tan fuera de moda ya, se me figura ver, además de un homenaje, el disgusto por toda esa retórica suelta, indecisa, blanda, que forma esos poemas como fardos, a donde va a parar todo, todo un material neutro, compuesto de lirismo, filosofismo, socialismo, etc.; eso es lo que se llama hoy ser un poeta que no vive al margen de su tiempo, que no está en las nubes, que no esquiva las cuestiones del presente. Yo comprendo que toda república bien organizada expulse de su seno, como dicen, al poeta, pero lo que no comprendo es que se quiera convertir al poeta en otra cosa.²⁷

Cito en extenso estas palabras pues en ellas observo unas ideas que me parecen fundamentales para comprender las afinidades que Segovia sentía ante la ejemplaridad del pensamiento de Gaya. En primer lugar destaca el acento sobre

27 Ramón Gaya, "Presentación de Tomás Segovia en su primera lectura de poemas", en *Obra completa*, t. II, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 184.

el tema de la marginalidad y la resistencia por entregarse a las actitudes dominantes de la época que a ambos poetas les tocó compartir; para Gaya, lo característico de esta época es el dogmatismo, esa directriz que se debe acatar sin el menor atisbo de crítica y que forma —en torno a un líder y con el beneplácito de sus adeptos— una muralla, además, por supuesto, un sectarismo.²⁸ Pero hay una diferencia esencial, lo que nos conduce a la segunda cuestión, y esta es que no es lo mismo copiar y congratularse con un cabecilla para obtener sus favores, que entregarse a la búsqueda de una orientación que, en este caso, le permita al joven poeta desnudo, el encuentro consigo mismo.

Pasado el tiempo, al evocar esos posicionamientos de Ramón Gaya, Segovia reflexionaría cómo es que el sectarismo ha permeado de manera profunda en los ámbitos oficiales de la cultura, y cómo, al apropiarse superficialmente de ese espíritu de resistencia —que es acaso la forma menos manoseada de acceder a un pensamiento crítico—, se va diluyendo la potencia del acto creador en favor de un juego perverso de especulaciones. Al dejarse cooptar por la lógica de las retribuciones, el crítico va perdiendo o empeñando su libertad para convertirse en un mero simulador.

Y es que lo normal ha sido “hacer de la rebeldía una obediente rutina, de la innovación un hábito repetitivo, de la ruptura un mérito casi siempre premiado y de la libertad una altanera irresponsabilidad”.²⁹ Segovia tomará estas y muchas otras enseñanzas de su relación con Gaya, de ahí la

28 Muchos años después, Tomás Segovia recordaría las fuertes críticas de Gaya acerca de los movimientos de vanguardia. Véase: Tomás Segovia, “La buena fe”, prólogo a Ramón Gaya, *Obra completa*, Valencia-Madrid, Pre-Textos-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010, pp. 9-13.

29 Tomás Segovia, “Ramón Gaya ejemplar”, en *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011, p. 55.

importancia de recordar esa amistad que, de forma similar a lo ocurrido con Emilio Prados, significaría un punto de inflexión en el recorrido vital de nuestro autor.

Durante los años siguientes, el poeta reparte sus días entre la búsqueda de sustento en diversos trabajos y su oficio literario, frecuenta ocasionalmente El Colegio de México y es ahí donde conoce a Antonio Alatorre, Margit Frenk, Enrique González Rojo, entre otros escritores que posteriormente serían sus amigos. Hacia 1950, también en el Ateneo Español, lee su primera conferencia mencionada anteriormente “La epopeya filosófica en Hugo”; a esa charla asiste el filólogo argentino Raymundo Lida quien entonces trabajaba en El Colegio de México; los versos de *Deus* traducidos por Segovia para dicha conferencia interesaron mucho a Lida y, tras hacerle algunas sugerencias, le propone ser becario en El Colegio de México. Segovia conocía bien las precariedades económicas, era una época donde, de acuerdo con sus palabras, aceptaba casi lo que fuera; por ejemplo, trabajar dando clases de francés en el Institut Français d’Amérique Latine y en la Alianza francesa — aunque también obtendría otras becas como la Guggenheim—; de manera que, sin más, aceptó el ofrecimiento.

Ya con la beca y bajo el magisterio de Lida, Segovia profundiza en sus conocimientos literarios; el maestro argentino se convierte en su guía, ordena sus lecturas y le impone una disciplina que será fundamental en su formación. Segovia recuerda de esta manera esa época de trabajo y colaboración con otros becarios y la personalidad de Raymundo Lida:

de vez en cuando nos reuníamos a comentar lo que estábamos haciendo e intercambiar informaciones; a veces Lida proponía: “me parece que ustedes no conocen

bien la poesía mística del siglo XVI, ¿qué tal si hacemos un curso? Entonces él mismo daba el curso, o contrataba un profesor. Lida era un hombre que lo sabía todo, y la suya era una transmisión artesanal y paternal.³⁰

La relación que Segovia establece con Lida es un tanto similar a la que tuvo con Emilio Prados y Ramón Gaya, es decir, adopta sus enseñanzas literarias y también esa manera de ser más consejero que maestro. Años después, el propio Segovia, en el mismo Colegio de México, pondrá en práctica esa forma libre de enseñanza aprendida de estas figuras capitales para él: hacia 1978 Segovia impartió un seminario para unos pocos alumnos, se trataba de un curso “de veras libre, muy extraoficial salvo porque se alojaba en una sala del Colegio de México, y muy informal en todos los sentidos de la palabra [...] con algunos jóvenes interesados en esos temas y no en las calificaciones, “créditos”, certificados, grados o constancias de asistencia, todo lo cual no existía”.³¹ El resultado de dicho seminario sería uno de los libros más importantes en la ensayística de autor: *Poética y profética* (1985).

Uno de los ejes más importantes de ese libro gira en torno a la obra de Lope de Vega, concretamente a *El villano en su rincón*, a partir de este, Segovia va planteando los postulados que construirán todo su andamiaje argumentativo donde critica, no sin antes conocerlo de primera mano, el pensamiento estructuralista que ya entonces comenzaba su

30 Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, “Los ojos abiertos a la noche”, *op. cit.*, pp. 18-19.

31 Tomás Segovia, *Poética y profética*, 2.^a ed., México, FCE, (Serie Estudios de lingüística y literatura, XIII), 1989, pp. 22-23.

propagación por nuestra crítica literaria.³² Ahora bien, me he adelantado a comentar este aspecto de *Poética y profética*, únicamente para señalar esa continuidad en el pensamiento de Segovia, y cómo la influencia —ya lo hemos visto con Prados— de sus lecturas de formación se convierte en fidelidad.

32 Son muy conocidas las traducciones que Segovia ha realizado de importantes libros de corte estructuralista, tales como: *Escritos*, de Jacques Lacan, (Siglo XXI, México, 1984), *La tarjeta postal, de Freud a Lacan y más allá*, de Jacques Derrida (FCE, México, 1986), *El marco del lenguaje*, de Roman Jakobson (FCE, México, 1988), entre otros.

II. El centro y el margen

*Mi tienda siempre fuera de los muros.
Mi lengua aprendida siempre en otro sitio.
Mi bandera perpetuamente blanca.
Mi nostalgia vasta y caprichosa.
Mi amor ingenuo y mi fidelidad irónica.*
Tomás Segovia

Regresemos ahora a aquellos años como becario de El Colegio de México. Segovia comenta que su proyecto para obtener la beca se centraba en estudiar la noción de clasicismo —tras un estudio que había estado haciendo de la obra de T. S. Eliot—, este le pareció un tanto extenso a Raymundo Lida, de manera que le propuso un enfoque mucho más ceñido: “indicó a Lope de Vega; leí casi entero su teatro marcando las referencias al mundo grecolatino. Yo estaba furioso por ese encargo, pero me daba cuenta de que Lida era un maestro; por apego a él soporté esa tarea”.³³ En este mismo sentido, encontramos, en una nota del *Tiempo en los brazos* fechada el 31 de enero de 1952, lo siguiente:

Sobre el clasicismo. Eliot dice «madurez». Supongo que yo quiero decir casi lo mismo cuando digo «plenitud». [...] Plenitud es, por ejemplo, sentimiento y conciencia. Parece que son dos cosas que nos atraen en sentidos

33 Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, “Los ojos abiertos a la noche”, *op. cit.*, p. 19.

opuestos, entre las cuales nos debatimos, inclinándonos unas veces hacia una y otras hacia la otra, como si se excluyeran. [...] Tal vez la actitud clásica consista en darse cuenta de que son cosas perfectamente compatibles, porque suceden *en planos diferentes*.

Desarrollar esta idea de los diferentes planos. El clásico es global porque construye en profundidad, solo las construcciones sin tercera dimensión excluyen cosas que son de planos diferentes (ejemplo: la espalda de un retrato comparada con la de una estatua). El sentido de la profundidad supone una noción de aire, de transparencia. De ahí la luminosidad de los clásicos, que no hay que confundir con la técnica que consiste en dirigir hábilmente las luces, es decir, poner en primer plano los últimos planos; esta técnica moderna carece también de tercera dimensión.³⁴

Vemos aquí como Segovia quería centrarse en discutir las ideas de Eliot respecto del clasicismo, y sin embargo, con la dirección de Lida, más bien refuerza sus conocimientos de la tradición hispánica, tanto que esta llega a formar parte central de sus ideas literarias. Pero no es que el poeta se alejara del todo de sus primeras intuiciones, sino que va tejiendo ambos lados del conocimiento: el ímpetu de sus lecturas más bien aleatorias con el cariñoso rigor de su maestro. Todavía un ejemplo más al respecto: Alejandro Toledo y Daniel González Dueñas comentan, en la reconstrucción que hacen de una conversación sostenida con Segovia, que tras la salida de este del Colegio de México “Antonio Alatorre relata una conversación con Raymundo

34 Tomás Segovia, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, ed. cit., p. 60.

Lida. Este comentó: me preocupa Segovia porque siento que mi deber es darle una formación de erudito y asentarlo porque vuela demasiado; pero a la vez pienso que él es un poeta y que lo puedo ahogar”. Alatorre respondió: “no me lo parece: esa formación no le hace daño a nadie. Si Segovia es poeta lo será de todos modos”.³⁵ Pienso que esto puede definir la formación de Segovia por esos años, es decir, la continuidad del conocimiento adquirido a fuerza de fidelidad, consigo mismo y con las enseñanzas recibidas por sus más cercanos maestros.

Una cosa más para cerrar estos primeros pasos por El Colegio de México es lo referente a su salida. A pesar de que Segovia no cumplía del todo bien con sus labores de becario, la estimación que Lida sentía por él, y hasta cierto punto la confianza en que podría desarrollar un mejor trabajo, lo inclinan a renovarle la beca, a pesar de ello, debido a un altercado que Segovia tuvo con Alfonso Reyes, este decide dar por terminada la beca. En varias ocasiones sus entrevistadores cuestionaron a Segovia respecto a este altercado, él sin embargo daba pocos detalles, quizá por respeto o simplemente porque consideraba que dirimir este tipo de polémicas era un despropósito. En todo caso, lo que sí menciona es que la razón por la cual su desempeño era deficiente fue que ese año se divorció de su primera esposa y su vida se había vuelto muy desordenada.

María Luisa Capella, viuda del autor y quien ha realizado diversos estudios acerca del exilio, comenta que la razón de dicho altercado fue la publicación del ensayo titulado “Goethe, don Alfonso y los jóvenes” aparecido en las páginas de *Cuadernos Americanos* en 1954, en este ensayo Tomás Segovia realiza un análisis crítico respecto del libro

35 Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo, *loc. cit.*, p. 19.

Trayectoria de Goethe publicado por Reyes ese mismo año para celebrar el vigésimo aniversario del Fondo de Cultura Económica y el número 100 de la colección Breviarios; al parecer don Alfonso interpretó una especie de ataque en el ensayo de Segovia y, molesto por el asunto, decidió retirarle el apoyo del Colegio.³⁶

El valor que destaco de la anécdota no es, por supuesto, el hecho del altercado como tal, sino la libertad —a veces derivada del despiste— con que Tomás Segovia se condujo durante toda su vida. Es muy conocida la reticencia del poeta hacia las cofradías, y su no menos acusada inoportunidad al momento de emitir unos juicios que en determinado momento le parecía importante dar a conocer; por elección, pero también por un actuar propio de su naturaleza, fue que hizo del margen ese territorio desde donde poder dirimir sus inquietudes, pese a que, en repetidas ocasiones, ello le causara serias dificultades.

Integración y distanciamiento

En 1954, Tomás Segovia comienza a colaborar asiduamente en la *Revista de la Universidad de México*. Su primer ensayo, “El mundo de Xavier Villaurrutia”, recrea una estampa del poeta muerto apenas cuatro años atrás y homenajea, mediante un sentido análisis de la obra de uno de los miembros más destacados del llamado “archipiélago de soledades”, esa poesía que dejaría ya, de manera definitiva, una honda huella en la historia de nuestras letras. A partir de este momento, y durante la década siguiente —aunque

36 Entrevista inédita con María Luisa Capella, Ciudad de México, agosto 2014. Véase también: Oriol Malló, “Vituperios, elogios, reprimendas y abusos de los poderes culturales”, en *El financiero*, México, 29 de febrero de 2012.

sus colaboraciones se esparcen por diversas revistas y suplementos—, el grueso de su producción, tanto poética como ensayística y de traductor, recae en dos de las revistas de mayor importancia de ese entonces: la ya mencionada *Revista de la Universidad de México* y la *Revista Mexicana de Literatura*.

Ambas publicaciones se asociarían a un grupo de escritores cuyo interés por la literatura se distanciaba, de manera radical, con el conservadurismo propio de la actitud nacionalista en México: la llamada Generación de Medio Siglo. La nómina de escritores que se han incluido en este grupo es tan amplia o tan breve —como sucede con otras generaciones— de acuerdo al enfoque adoptado por parte de quien realice la clasificación; el asunto es por demás polémico ya que hay estudiosos que de inmediato reclaman la inclusión o exclusión de determinado escritor, con base en criterios no del todo claros. Algunos análisis mencionan que Segovia entra de lleno en este grupo,³⁷ hay, sin embargo, ciertos aspectos a tomar en cuenta.

De acuerdo con Armando Pereira, la Generación de Medio Siglo estuvo conformada por un puñado de jóvenes escritores, muchos de ellos procedentes de provincia, avocados en la Ciudad de México y que comenzaron a acaparar los principales centros culturales de la época. Para sostener la viabilidad de su clasificación, Pereira retoma algunos conceptos de agrupación por generaciones del ya clásico ensayo de Ortega y Gasset *El tema de nuestro tiempo*

37 Véase: Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Juan Pablos, 2000. Huberto Batis, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, México, Conaculta (Lecturas mexicanas, III, 71), 1994. Armando Pereira, *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, UNAM (Cuadernillos, 9), 1997. Xavier Rodríguez Ledesma, *Escritores y poder. La dualidad republicana en México, 1968-1994*, México, Conaculta (Textos, 19), 2001.

(1923) tales como: semejanza de impulsos vitales, radical superación del pasado (aunque no siempre sucede así, este, según Ortega, es el rasgo principal de nuestra época), similitud en preferencias morales y estéticas, cercanía de edad, etc.³⁸ La nómina propuesta por Pereira es la siguiente: Humberto Batis, Carlos Valdés, Inés Arredondo (con quien Segovia contrajera matrimonio en 1953), Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Jorge Ibargüengoitia, Juan García Ponce, José de la Colina, Sergio Fernández, Salvador Elizondo, Tomás Segovia, Vicente Leñero, Emanuel Carballo, Carlos Monsiváis, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco...

Aunque aparentemente azaroso —escribe Pereira—, me parece que el encuentro entre ellos estuvo dictado por la necesidad. Compartían demasiadas cosas para mantenerse ajenos entre sí: no solo una misma voluntad de escribir, sino también una concepción semejante de la literatura. [...] Compartían, además, una decidida vocación crítica, que ya Paz había señalado como una de las características esenciales de la literatura moderna, que los llevaría a cuestionar no solo zonas específicas de la cultura nacional, sino a esa cultura en su conjunto, como una totalidad. La crítica que todos ellos desarrollaron durante varios años en revistas y suplementos literarios abarcaba por igual la música, la pintura, el teatro, el cine, la poesía, el cuento, la novela y el ensayo. Podríamos afirmar que no hubo un solo territorio de quehacer intelectual que no hubiera sido tocado por la incisiva actividad crítica del grupo.³⁹

38 José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, t. III (1917-1928), 6.^a ed., Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 145-203.

39 Armando Pereira, *op. cit.*, p. 28.

Es cierto que muchos de ellos se reunieron en instituciones de relevancia del país y que la exigencia crítica era su moneda corriente; a este respecto es necesario señalar, no obstante, ciertos elementos contextuales para tener un panorama más completo de la heterogeneidad que también fue característica del grupo.

En primer lugar, es importante destacar la labor del Centro Mexicano de Escritores que, mediante su programa de estímulos, acogió a casi todos ellos; el CEM fue fundado en 1951 y las becas eran financiadas por la Fundación Rockefeller, posteriormente el gobierno mexicano se hizo cargo y las subvenciones provenían de dinero federal. Tomás Segovia obtuvo en dos ocasiones estos apoyos (1954-1955 y 1955-1956), los mismos años que Jorge Ibarguengoitia con quién, desde entonces —hasta la muerte del guanajuatense en el conocido accidente de avión en 1983—, compartió una gran amistad. Durante los años que fue becario en dicha institución, Segovia entabla relaciones con Jaime García Terrés quien era encargado de la Coordinación de Difusión Cultural y de la editorial de la UNAM, es así como comienza su colaboración.⁴⁰

La figura de García Terrés funge como agente aglutinante —más como gestor que como maestro— de los jóvenes artistas que buscaban un medio adecuado para difundir sus ideas; bajo su dirección, la *Revista de la Universidad* se abre a expresiones contemporáneas y comienza a ser eje importante para la expresión de nuevas plumas. Pocos años antes, en la Facultad de Derecho de la UNAM había lanzado una efímera revista llamada *Medio Siglo* donde ya colaboraban algunos jóvenes como Carlos Fuentes, Salvador Elizondo y Sergio Pitol, ello motivó a Wigberto Jiménez

40 *Ibid.*, pp. 28-29.

Moreno a denominar al grupo en consolidación bajo ese nombre. En la nota editorial del número uno (segundo año) de dicha revista se puede leer el espíritu que impulsaba a los jóvenes universitarios de la época:

lograr una formación integral de hombres de espíritu universal, que absorban el contenido de la ciencia para irlo a derramar a la realidad del país, en beneficio del pueblo. [...] La semilla de tal transformación está sembrada y ha de germinar segura y fructífera. Está abonada por una nueva conciencia de almas jóvenes, que si no manchan su bandera de dignidad y de reforma, habrán de culminar en la cristalización de su idea, y su lucha organizada tendrá repercusión y eco en el ámbito de la vida nacional.⁴¹

Encontramos, en esta suerte de declaración de principios, dos conceptos que guían la polémica que sirve de punta de lanza para comprender el ánimo con que los escritores de nuevo cuño afrontaban su realidad circundante: el espíritu de universalismo y el ámbito nacional. Se trata de recobrar el sentido de internacionalismo que en otros tiempos las letras mexicanas habían estado desarrollando de la mano de los Contemporáneos y de las recientes ideas de escritores como Octavio Paz y no quedarse únicamente con esa mirada puesta en el costumbrismo propio de lo que había venido desarrollando el arte de tema nacionalista.

Con ese mismo espíritu de apertura, otra característica importante de los escritores de Medio Siglo es la inclinación hacia la labor de traducción. El dominio de varias lenguas les permite incursionar, de primera mano, en literaturas

41 S. A. "Editorial" en *Revista Medio Siglo*, año II, núm. 1 (enero-febrero-marzo), México, 1953, p. 4.

escritas en otras lenguas y realizar la importante labor de difusión en países de habla hispana; quizá este sea el rasgo más distintivo de los escritores del grupo, no obstante, es insuficiente —como los otros ya señalados— para definirlos como un todo homogéneo, una generación. Al igual que García Ponce, Pitol, Elizondo y otros más, Segovia realiza grandes traducciones, la razón de esta labor, además de su interés por el pensamiento de los autores que traduce, es la dificultad económica y la búsqueda por ganarse la vida; en ese 1954 aparece su primer libro traducido: *El pensamiento en la Edad Media* de Paul Vignaux para el FCE.

Pese a todas estas indiscutibles características de los escritores agrupados bajo el distintivo de Generación de Medio Siglo, sería pertinente no olvidar que un criterio clasificatorio puede ayudar a contextualizar a un determinado autor, sin embargo, no es posible dar cuenta de las individualidades que conforman un supuesto grupo; si no se atiende a los casos particulares y sus circunstancias, caeríamos en confusiones que no abonarían nada al terreno de la comprensión crítica de nuestros autores. A este respecto, nuevamente es Tomás Segovia quien nos da la pauta para comprender no solo sus ideas literarias sino su propio comportamiento en torno a un problema como el que ahora señalamos:

En 1969 apareció el ensayo titulado “Notas escépticas sobre generaciones poéticas” en el número 3 de la revista *Deslinde*,⁴² esta publicación se caracterizaba, de acuerdo a

42 Revista cultural de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, su duración fue solamente de un año (1968-1969), durante este breve periodo salieron a la luz 4 números, el quinto, dedicado al filósofo José Gaos (muerto en junio de 1969), quedó sin publicar al terminar la gestión de Leopoldo Zea, director de la revista, al frente de la facultad; los escritos preparados para dicho número se publicaría poco tiempo después bajo el título de “José Gaos y la Cultura mexicana” en

lo expresado por su director, Leopoldo Zea, por publicar números monográficos donde la diversidad de puntos de vista convergían en una misma problemática.⁴³ En dicho texto, Segovia hace alusión a una serie de problemas que se desprenden de este —en muchas ocasiones— forzado gregarismo; en primer lugar señala que, si bien es cierto, este tipo de procedimientos pueden resultar pedagógicos, “nadie puede ignorar que no explica(n) casi nada y violenta(n) bastante la realidad”.⁴⁴ Por supuesto esta forma de desatención de la realidad tiene que ver con un problema mucho más agudo, Segovia continúa con sus cuestionamientos hacia los procedimientos para aislar a los escritores en generaciones, tales como los que he mencionado líneas arriba, pero pone el acento en el hecho de que al reproducir tales esquematizaciones de pensamiento, lo que en realidad está ocurriendo es un juego de repeticiones y homogenización donde la vocación crítica queda siempre en segundo plano.

En lo que respecta a su propia actitud, he hecho referencia a su reticencia por adscribirse a determinado grupo adquiriendo siempre un posicionamiento más bien marginal; la recurrencia de esta mención tiene que ver con que quizá haya quien pueda ver, en las actividades del poeta por esos años, algunas inconsistencias. Por supuesto mi intención no es reducir la vida de Tomás Segovia bajo una simple caracterización y mucho menos pretender que sus ideas fuesen siempre iguales.

la *Revista de la Universidad* cuando Zea ya era director de Difusión Cultural. En el consejo de redacción de *Deslinde* aparecen plumas tan importantes como Luis Villoro, Rosario Castellanos, Jorge Alberto Manrique, Margo Glantz, Luis Rius y Luisa Josefina Hernández.

43 Ver: Leopoldo Zea, “Memoria de una revista”, en *Revista de la Universidad*, núm. 2-3 (octubre-noviembre), México, 1980, p. 35.

44 Tomás Segovia, “Notas escépticas sobre generaciones poéticas”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 192.

Encuentros y desencuentros

En 1956, Octavio Paz publica uno de sus libros fundamentales: *El arco y la lira*, ese mismo año, Tomás Segovia escribe un ensayo en la *Revista Mexicana de Literatura* titulado “Entre la gratuidad y el compromiso” a propósito del libro de Paz. Como señala el propio título del ensayo, Segovia expone sus ideas respecto no a lo que debería ser la poesía, sino que estas giran más en torno a lo que se ha pretendido que sea, es decir, a la dicotomía —hasta cierto punto artificiosa— de que si se está en alguno de los frentes de manera automática se le condena, como una condición casi necesaria, a carecer de las “virtudes” que su contraparte ostenta o se arroga. Como resultado de este rico debate, Paz escribe una carta, fechada el 1 de marzo de 1957, a Tomás Segovia donde le dice:

Querido Tomás Segovia:

Leí su artículo sobre *El arco y la lira*. Excelente. Siempre pensé que nuestras “divergencias” no eran —no podían ser— muy profundas. Creo que estamos de acuerdo, en lo esencial. Sí, “la poesía no es como una piedra sino como una mirada”. Ha dicho usted muy bien lo que yo quise decir, lo que algunos queremos decir. Esa —y no la poesía “pura” ni la “social”— es la única poesía. Habría mucho que hablar sobre el surrealismo —aunque en esto también presiento que estamos de acuerdo. Pero no se trata de señalar, un poco notarialmente, los puntos de acuerdo y discrepancia, sino la feliz posibilidad de hablar con alguien (con usted) en un lenguaje común y sin intérpretes. [...] Además, escribe usted muy bien —con un amor justo por las palabras. Suelto, directo, libre: desde el idioma; ni frente, ni contra, ni

sobre. Desde y en nuestra lengua. Prosa viva, eficaz y ligada a su poesía. La otra cara de su poesía.⁴⁵

A partir de ese momento nace una amistad de muchos años, cuyo testimonio está en parte contenido en el intercambio epistolar entre ambos poetas; una amistad basada en el mutuo respeto, colaboración y reconocimiento del otro, aunque no sin desavenencias y traspies que finalmente, por circunstancias personales de cada uno, terminaría por enfriarse. Son muchos los acontecimientos, viajes, circunstancias vitales y reflexiones en torno a la poesía que podemos recrear en la lectura de estas íntimas conversaciones —aunque hasta el momento únicamente han sido publicadas las cartas de Paz—, pero no solo eso sino una buena parte de nuestra historia; de momento, y en consonancia con el tema que tratamos ahora, me adelantaré un poco para hablar de la colaboración entre ambos.

Como se ha señalado con frecuencia, las revistas y suplementos culturales son un buen indicador para medir la política y quehacer literarios de un país; en este sentido, una publicación que tuvo sin duda un papel relevante fue *Plural* (1971-1976). Fundada y dirigida por Octavio Paz, *Plural* vio la luz gracias al apoyo del periódico *Excelsior* y su entonces director, Julio Scherer (1926-2015) y fue, de acuerdo a lo escrito por John King, una “sucesora natural de *Sur*”, pues esta última había dejado de publicarse un año antes.⁴⁶ Como se sabe, *Excelsior* y sus colaboradores —por supuesto, *Plural* y Paz mismo— fueron objeto de una campaña de desprestigio por parte del gobierno de Luis Echeverría

45 Octavio Paz, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, México, FCE, 2008, p. 15.

46 John King, *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*, México, FCE, 2011, pp. 14 y ss.

—secretario de gobernación durante el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz y presidente de la República de 1970 a 1976— quien, poco antes de terminar su periodo presidencial, el 8 de julio de 1976, consiguió la destitución de Scherer al frente de la incómoda publicación; ante este hecho, muchos intelectuales afines a la política editorial del hasta entonces director deciden cerrar filas y retirarse del periódico; poco tiempo después, Octavio Paz, junto a esos fieles colaboradores, formarán *Vuelta* que duraría hasta la muerte de su fundador en 1998.

El papel de Tomás Segovia en la gestación y los primeros años de vida de *Plural* fue muy significativo ya que, por lo que se puede colegir de los temas tratados en el epistolario con Paz, surge entre ambos la idea de crear una revista que “uniese a unos cuantos escritores de lengua española y que fuese un ejemplo para mucha gente —un ejemplo de lealtad y fidelidad. Tú lo has dicho: ver con la cara levantada, afrontar al otro. Eso es lo que nos hace falta, lo mismo en política que en la amistad y el amor”.⁴⁷ Otros nombres importantes en el génesis de la revista son los de Arnaldo Orfila y Carlos Fuentes con quienes, a instancia de Paz, Segovia entablaría comunicación; se iba gestando así la nómina de futuros colaboradores de *Plural*.

Durante los años siguientes, hasta el regreso de Paz a México tras haber renunciado a su cargo diplomático en la India debido a los brutales acontecimientos del 2 de octubre de 1968, Segovia se dedica a buscar apoyos, hacer gestiones y, en suma, abonar el terreno para el gran semillero que fue *Plural*, hasta su aparición en octubre de 1971, de la cual el hispanomexicano sería primer jefe de redacción.

47 Octavio Paz, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, op. cit., pp. 47-48.

Es indudable la centralidad que siempre tuvo Octavio Paz en nuestro panorama cultural, ya para entonces su figura se había vuelto un referente de las letras, además sus posicionamientos políticos tuvieron fuerte impacto entre los escritores más jóvenes y, en general, en gran parte de la intelectualidad mexicana; de igual forma, como se percibe en sus palabras anteriormente citadas, el papel que quería que jugara su revista se orientaba en este mismo sentido. Segovia comenta al respecto:

Octavio Paz era un gurú, un guía, tenía vocación de líder y estaba obsesionado con la idea francesa de que una generación debía dejar huella con la realización de una revista. Se reunía con nosotros y servía de imán para todas las tendencias progresistas, porque en ese momento encarnaba un pensamiento de izquierda no estalinista, cuando empezaba a resquebrajarse el comunismo monolítico. [...] Cuando se asentó en México hicimos *Plural*, revista de la que fui jefe de redacción, pero estando ahí Octavio, la revista era de él y no mía. Yo no soy la persona indicada para trazar la línea de una revista o de un grupo. Ni siquiera soy un disidente, sino un marginal.⁴⁸

Vemos en estas palabras una imagen precisa de dos actitudes distintas. Si bien es Segovia quien comenta el hecho de no compartir esa vocación de Paz por conformar un grupo que contribuyera la “modernización” del país, sus acciones muestran la consistencia de sus ideas. Apenas un año después de la fundación de *Plural*, Segovia deja el puesto de jefe de redacción —un cargo que quizá, con el tiempo, le habría colocado en un lugar privilegiado al lado del propio

48 José Manuel Ripoll, “Marginalidad y exilio”, *loc. cit.*, pp. 72-73.

Octavio Paz— y sale de México rumbo a Princeton donde le habían ofrecido un puesto en la universidad; es sustituido por el artista plástico Kazuya Sakai.

Este sería uno más de los múltiples cambios de residencia que Segovia emprendió a lo largo de su vida; viajero incansable, se ganó el mote de “nómada” e incluso tituló uno de sus poemarios justamente *Cuaderno del nómada* (1978);⁴⁹ este tópico lo encontramos recurrentemente en su poesía y en sus ensayos, aunque no fue únicamente un tema literario sino su forma de afrontar el mundo, un vivir sin echar raíces en sitio alguno pero, al mismo tiempo, pertenecer a todas partes, lejos ya de falsas identidades creadas más para dividir que para conciliar. Condición primera y última de su vida, Segovia hace del nomadismo una manera del reconocimiento, del otro y de sí mismo. Nuevamente las palabras del poeta son más precisa y elocuentes al respecto, en su poema “Ser de intemperie”, del poemario citado, leemos:

¿Qué podrá evocar el Nómada que no sea desnudez
y no esté a la intemperie? La fuerza que ha abrazado
es tener siempre sus casas recorridas por el viento, su
lecho siempre en alta mar, su corazón distante siempre
entre lluvias y neblinas. Y sin partidas, en una sucesión
interminable de llegadas, pues ha visto en el río de los
días que ninguna jornada pudo ser la primera, y sabe
que no existe para él reposo, que todo descanso apoya

49 El Fondo de Cultura Económica titularía *Cuaderno del nómada* a la recopilación de la poesía de Tomás Segovia aparecida en 2014. A propósito, José María Espinasa escribiría: “*Cuaderno del nómada* extiende desde su primera edición en 1978, en una plaquette de menos de 60 páginas, su manto cobertor para volverse el título de la poesía reunida de más de 1500 páginas”. José María Espinasa, “La poesía de Tomás Segovia”, en *Cuaderno del nómada. Poesía completa (1943-1987)*, t. I, México, FCE, 2014, p. 13.

sobre alguna raíz su peso. Nacido en los caminos, su destello es saber que todos han venido sin saberlo de otro sitio, que donde ponen su origen es allá donde empieza su ignorancia, que se hermanan de otro modo que el que creen. Su tiniebla, el terror que no sembrar por fin en la tierra sus huesos.⁵⁰

Razones de peso, sin duda, las que hacen de la vida de Segovia un constante flujo y reflujo en busca de libertad; marginalidad, nomadismo y resistencia son actitudes, elecciones asumidas que hacen frente a una realidad de la cual, si bien es partícipe, lo es de una forma donde la importancia recae en la fidelidad a sí mismo y no en las reglas y convencionalismos que se han vuelto cada vez más frecuentes en el ámbito intelectual. “Yo estoy al margen —explicaría el poeta en una entrevista—, siempre me he sentido marginal. Siempre he dicho: yo soy un marginal que pone un pie en el terreno de los centrales, pero lo pone desde fuera”.⁵¹

Las revistas, los grupos

Esta participación en una revista importante y significativa como *Plural* no fue, sin embargo, un hecho aislado en la vida de Tomás Segovia. Ya he mencionado sus primeras incursiones como editor de revistas tales como *Hoja y Presencia*, asimismo sus colaboraciones en *Deslinde*, *Revista de la Universidad de México* o *Revista Mexicana de Literatura*; a estas habría que añadir una larguísima lista de

50 Tomás Segovia, *Poesía (1943-1997)*, 2.^a ed., México, FCE, 2000, p. 421.

51 Minerva Margarita Villarreal, “Yo soy un marginal que pone un pie en terreno de los centrales. [Entrevista con Tomás Segovia]” en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012, p. 107.

publicaciones periódicas de varios países en las cuales participó como colaborador, la reproduzco ahora como ejemplo de la inquietud y alcances de sus escritos: *Claridades literarias*, *Bellas Artes*, *Política*, *Marcha*, *México en la Cultura*, *Diálogos*, *Mundo Nuevo*, *La Cultura en México*, *Ruedo Ibérico*, *Nivel*, *La Torre*, *Diorama de la Cultura*, *Cuadernos Americanos*, *Nueva Revista Filológica Hispánica*, *Uno más Uno*, *Snob*, *La Gaceta del FCE*, *Vuelta*, *El Sol de Madrid*, *La Jornada Semanal*, y un significativo etcétera. Pese a todo, Segovia continuó con su convicción de no pertenecer a grupo alguno.

Regreso ahora a esos años donde Segovia efectivamente comienza a colocar un pie en terrenos centrales y tiene relación con uno de los grupos más influyentes en el desarrollo cultural mexicano, la ya mencionada Generación de Medio Siglo. En los tempranos años cincuenta, Segovia se divorcia de Michèle Albán y posteriormente se vuelve a casar, ahora con la escritora sinaloense Inés Arredondo con quien tendría tres hijos: Inés, Ana y Francisco —este último también poeta y ensayista—. El matrimonio tendría muchos problemas económicos lo cual orilló al poeta a trabajar casi de lo que fuera: corrector de estilo, revisor de pruebas, traductor, maestro, corresponsal de periódico, etc.; esta circunstancia, aunada a la provisionalidad de los apoyos de las becas que iba consiguiendo, le van aislando y restringiendo su labor como poeta. Hacia la reflexión de estos problemas se orientan las notas de *El tiempo en los brazos* de los primeros meses de 1957 donde Segovia da cuenta de su falta de tiempo y se cuestiona, con cierta amargura, por el sentido de todo ese trabajo alejado de su verdadero interés.

Resulta elocuente una nota fechada el 9 de marzo de ese 1957: “desde la última anotación aquí, no he hecho

absolutamente nada para mí. Solo trabajo, trabajo, me da la impresión de cavar desesperadamente sin saber si es para salir o para hundirme más. Empiezo a entender a esa gente, digna de piedad, a quien le hace ilusión la jubilación. ¡Descansar, aunque sea a la undécima hora!”.⁵² Y la siguiente del 16 de marzo: “sigue el trabajo ininterrumpido y la sensación de venderme [...] Y mientras, los anchos caminos esperan, con su sol y todo eso. Oh vagabundos etcétera”.⁵³

Este desbalance entre lo que se quiere hacer y lo que se “debe hacer” se observa claramente en sus publicaciones de la época. Desde el lejano primer poemario *La triste primavera* (1950), hasta el insigne *Anagnórisis* (1967), solo publicaría dos poemarios: *Luz de aquí* (terminado en 1955 pero publicado hasta 1958) y *El sol y su eco* (1960); mientras que en esa década aparecerían tres de sus traducciones: el ya mencionado *El pensamiento de la Edad Media* de Paul Vignaux (1954), *Martín Lutero: un destino* de Lucien Febvre (1956) y *Sentimiento del tiempo* de Giuseppe Ungaretti (1958). El grueso de sus escritos está, más bien, en el casi medio centenar de artículos, reseñas, ensayos y conferencias recogidos, en su mayoría, en los tres volúmenes de ensayos editados por la Universidad Autónoma Metropolitana hacia principios de los años noventa.

Mediante esos trabajos y publicaciones Segovia se va haciendo, poco a poco, un lugar en el ámbito literario de la época, pero continúa trabajando hasta cierto punto aislado; se lleva bien y conoce, sin embargo, a casi todos los colaboradores de la primera etapa de la *Revista Mexicana de Literatura* que habían fundado Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo en 1955. Según sus propias palabras, sería Ramón

52 Tomás Segovia, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, ed. cit., p. 385.

53 *Ibid.*, p. 385.

Xirau el puente entre el poeta y los directores de la revista; así, casi por casualidad, comienza su participación en la publicación, primero como colaborador y al poco tiempo como miembro de la redacción:

En ese momento, Fuentes me propuso entrar porque mientras tanto yo había aprendido a hacer la talacha [...] conocía bien la talacha literaria, la talacha de las ediciones. Y Fuentes, que ya empezaba a ser figura, acababa de publicar *La región más transparente*, me dijo que él no tenía tiempo, que no podía ocuparse de la revista, que necesitaba ayuda material, y le dije: “OK yo te ayudo. Estoy dispuesto a eso, a contestar cartas, corregir textos, ir a la imprenta [...]”, y así empezó la cosa.

Al cabo de un tiempo me dijo: “Deberías aparecer como codirector porque tú haces toda la talacha” [...], y después de eso Fuentes dijo: “Yo ya no quiero seguir con la revista”. Que me la pasaba. “¡Pero Carlos, estás loco, yo no soy nadie!, si tú te vas la revista se muere”. No hubo manera de convencerlo.⁵⁴

La revista no murió, pero comenzó una nueva y complicada etapa, Tomás Segovia aparece como director, primero con Antonio Alatorre y después con Juan García Ponce, esto en el periodo de 1959 a 1962. La revista continúa con su programa y su ideario, los jóvenes escritores que Xirau presentó a Segovia mantuvieron ese espíritu de lucha en contra de la ideologización de corte nacionalista que había predominado en décadas anteriores, al mismo tiempo se permiten cierta beligerancia, en muchas ocasiones con

54 Christopher Domínguez Michael, “Luz de aquí”, *op. cit.*, p. 90.

tono satírico, contra el sector nacionalista.⁵⁵ No obstante, los cambios hechos por los nuevos directores, a pesar de ser sutiles, revelan un sentido no tanto de escarnio sino de crítica cuidadosa y bien cimentada; ejemplo de ello son “Tálón de Aquiles” y “Aguja de navegar cultos” que, durante la primera época de la revista, entre otras cosas mantuvieron una orientación más agresiva hacia el tema del nacionalismo; esta sería matizada al transformarse dichas secciones en “Actitudes”, ya bajo la nueva dirección; estas columnas aparecían muchas veces sin firma, pero se puede inferir que eran elaboradas por colaboradores asiduos; en concreto el tono de “Actitudes” —donde aparecen nombres como Ramón Xirau, Jorge Ibarguengoitia, Miguel Durán, José de la Colina, Inés Arredondo, y varios más— puede ser atribuido a Segovia pues, como sucederá con otros de sus libros de ensayo, titularía justamente bajo ese nombre su primera publicación de este corte: *Actitudes* (Universidad de Guanajuato, 1970). —Otros títulos desprendidos de columnas en publicaciones periódicas son: *Cuaderno inoportuno* (FCE, 1987) cuyos textos aparecieron, en su mayoría, semanalmente en el periódico *Uno más uno* entre 1978 y 1979; *Sex-tante* (UAM, 1991) donde se recopilan ensayos escritos en la revista *S.nob* (1962) y *Cartas cabales* (Ediciones Sin Nombre, 2010) publicadas en *La Jornada* en 1995.

Con su paso por la *Revista Mexicana de Literatura* Segovia se integra totalmente a la vida literaria mexicana, y en especial con esos jóvenes escritores herederos de Contemporáneos que pretendieron “descorrer la cortina del nopal”

55 Es necesario tener en cuenta que la *Revista Mexicana de Literatura* había surgido en clara oposición a la *Revista de Literatura Mexicana* de Antonio Castro Leal de estirpe claramente nacionalista. Véase: Armando Pereira y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo. 1947-1968*, México, UNAM, 2006, p. 188.

de la literatura en nuestro país; advertía sin embargo que a ese grupo le sucedería lo que a muchos otros, terminar convirtiéndose en un “grupo de poder”. Esto se ha comentado ampliamente: los escritores de la Generación de Medio Siglo fueron tomando poco a poco los espacios más importantes de difusión cultural como la *Revista de la Universidad* y la Casa del Lago, de tal manera que hasta llegaron a ser denominados como una “mafia literaria”, título que adoptó el escritor argentino Luis Guillermo Piazza para la publicación, en 1968 bajo el sello de Joaquín Mortiz, de un satírico libro donde el tema central sería justamente las actividades y prácticas de los miembros del grupo.

Las labores de Segovia se seguirán diversificando en los inicios de los años sesenta. En 1961 participa como actor en la filmación de la película *El balcón vacío* de Jomi García Ascot, pocos años antes había conseguido un puesto como profesor en la UNAM, y en ese mismo año sustituye a Juan José Arreola como director de la Casa del Lago —otro de los nombres con el que se conocería al grupo de escritores de Medio Siglo—; su gestión al frente de dicha institución no duraría mucho, únicamente un año, lo sustituiría Juan Vicente Melo. No obstante, durante ese corto periodo, se llevarían a cabo una serie de actividades, de índole diversa: continúa, por ejemplo, “Poesía en Voz Alta” —que se había inaugurado años atrás con la puesta en escena de *La hija de Rappaccini* de Octavio Paz— como un espacio muy importante de desarrollo para el teatro en México y donde, bajo la dirección de José Luis Ibáñez, se estrena la única obra de teatro de Tomás Segovia: *Zamora bajo los astros* (1959); asimismo, se imparten talleres de creación poética y narrativa, estos a cargo justamente de Segovia y Melo, respectivamente.

Hacia finales de 1962, la crisis que venía arrastrando la relación de Segovia con Inés Arredondo se agudiza; el poeta ha hablado poco respecto a este asunto, sin embargo, ha dicho que, debido a ello, y con la intención de mejorar su situación, el matrimonio parte a Montevideo. Durante 1963 y 1964, Segovia se desempeña como encargado de documentación y publicaciones de la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio; pero, como su situación sentimental no mejora —ya para entonces Inés Arredondo ha vuelto a México y poco más tarde se consumaría el divorcio—, decide terminar su trabajo en Uruguay y tras un breve periodo en la Ciudad de México, se traslada a París en 1965.

Ese mismo año, la *Revista Mexicana de Literatura* cierra definitivamente sus puertas y, un año más tarde, el grupo que había girado en torno a la publicación comienza una lenta y amarga dispersión. Segovia vive desde lejos, pero con presumible tristeza, los ataques a la libertad de expresión de los cuales eran objeto sus antiguos amigos y colaboradores: en 1965, Arnaldo Orfila deja la dirección del Fondo de Cultura Económica; para 1967 Jaime García Terrés es removido del cargo de director de Difusión Cultural de la UNAM, lo sustituye Gastón García Cantú; Juan Vicente Melo es vinculado al asesinato de un joven homosexual italiano en Ciudad Universitaria y se exige su dimisión como director de la Casa del Lago. Inconformes con esta situación, los colaboradores deciden abandonar los espacios que antes los habían acogido y que habían contribuido a su desarrollo; derivado de ello, la vida del grupo se disipa y cada quien emprende proyectos personales. Segovia explica de la siguiente manera esta curva, quizá natural, en la vida de todo grupo:

en la vida de muchos escritores hay un momento grupal, un momento en que se relacionan y luego cada uno se va por su lado, como les sucedió a los Contemporáneos. Es lo más frecuente en un escritor, y además hay muchos tipos de grupos. Esa idea que había aún en mis tiempos de que para entrar en un grupo había que fundar una revista. Una revista era muy peligrosa porque tendía a convertirlo en un grupo de poder; las revistas tienen ese peligro. Creo que a nuestro grupo le pasó eso: entrados los sesenta cada uno andaba en su proyecto por su lado, y yo leía el proyecto de cada uno, ya no estaba buscando tendencias, siempre he desconfiado de las tendencias. Para hacer historia es inevitable buscar tendencias, tratar de dar un poco de coherencia a los hechos individuales y aislados, pero también es peligroso porque siguen siendo hechos aislados. [...] Yo trataba de entender por dónde andaba cada uno, de entender su camino pero no por época, ni por generación, ni por grupo. Yo leía a Salvador Elizondo como podía leer a Thomas Mann.⁵⁶

Y Paz explica, en carta a Segovia, lo que a su entender pasó con el grupo:

los ceses de García Ponce, Batis, Melo y De la Colina son lamentables pero, en parte, se lo merecen. Fueron víctimas de una pequeña “hibris” que los llevó, por ejemplo, a atacar a Fuentes sin ton ni son. Fomentaron la desunión y muchas veces dieron armas a nuestros enemigos —que son los suyos.⁵⁷

56 Christopher Domínguez Michael, “Luz de aquí”, *op. cit.*, p.92.

57 Octavio Paz, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, México, FCE, 2008, p. 122.

1965 también es el año de preparación de la antología *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, volumen polémico —acaso como cualquier antología— donde colaboraron Octavio Paz, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco y Alí Chumacero; por mediación de Paz, aunque por supuesto por méritos propios, Segovia es incluido en esta compilación; sin embargo, la lejanía —Paz se encontraba entonces en India como diplomático— hace que la injerencia del “poeta gurú” no sea del todo admitida por los otros colaboradores y se incluyan poetas que, a su juicio, no deberían haberse integrado en la compilación, como se vislumbra en el prólogo preparado por Paz para la peculiar “antología”.⁵⁸ En dicho proemio, Paz dedica unas certeras y luminosas palabras para presentar a Segovia donde observamos esa conjunción literario-vital del poeta hispanomexicano:

el poeta más joven de este grupo se llama Tomás Segovia. Nació dos veces: una en España, donde lo parieron; otra en México, donde escribió sus primeros poemas. Estoy seguro que lo espera un tercer nacimiento. Decir que su inteligencia es luminosa sería decir poco y sería inexacto. En realidad no sé si es inteligente: su escritura me parece al tiempo clara y vertiginosa. Si la realidad es así y no como la vemos, su transparencia es aterradora. Tal vez estas dos palabras —terror y transparencia— definan la actitud de Segovia, su búsqueda. Porque Segovia, que ha encontrado ciertas evidencias —unos cuantos de sus poemas son el testimonio de un verdadero *encuentro*— aún no se encuentra, aún busca. Busca una claridad y presente que esa claridad es idéntica al vacío e idéntica a la realidad. Por eso la

58 Véase, Octavio Paz, “Aviso”, en *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, México, Siglo XXI, 1966, pp. 3-34.

transparencia es aterradora. Segovia: una inteligencia espiritual, a condición de saber que el espíritu no niega al mundo ni al demonio ni a la carne. Tampoco a la vida histórica ni a la vida cotidiana: es la vida que reflexiona sobre sí misma. Una inteligencia erótica, ávida de realidad.⁵⁹

Una búsqueda tan inquieta y persistente que llevó por caminos tan dispares no solo al propio poeta en lo personal, sino también a las indagaciones de su escritura. De ello da cuenta uno de los libros más conocidos y reeditados del autor: *Anagnórisis* (1967). Un libro que, como su nombre indica, bebe de tópicos universales como la memoria y la experiencia para construirse; reconocimiento y desnudez del poeta frente a sí mismo y frente al mundo, nacimiento del poeta al lenguaje por medio del amor a la palabra. “Nacemos —como dice Lilia Solórzano— en la sorpresa del olvido y en ese asombro comenzamos a dar nombre a las cosas. Este es el primer reconocimiento, el primer momento de anagnórisis”.⁶⁰

Las particulares circunstancias de Tomás Segovia por esos años, aunadas a la importancia que cobró *Anagnórisis* —al que podríamos señalar, con Paz, como un encuentro o centro entorno al cual gira toda la obra poética del autor— nos podrían indicar este como el parteaguas de la vida del poeta; ese primer instante de reconocimiento, un momento en el que vida y poesía, indivisibles, van moldeando el sentido de sí mismas hacia el futuro. Los primeros años de composición de *Anagnórisis* coinciden con la difícil estancia de Segovia en Uruguay y, de acuerdo con lo expresado por

59 Octavio Paz, “Aviso”, *op. cit.*, p. 22. [Las cursivas son de Paz].

60 Lilia Solórzano, *Anagnórisis, el territorio de la reconciliación*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2012, p. 44.

el poeta en una entrevista, sería, teniendo como refugio la ciudad de París, tras su divorcio, que terminaría la escritura de este poemario el cual, según Guillermo Sucre, está habitado por “un nuevo sentido de plenitud”.⁶¹

Reconocimientos y navegaciones

Esa plenitud, a fuerza de trabajo y búsqueda, coincide con la mitad de la vida del poeta; las muchas dificultades que había vivido hasta entonces, si bien no se terminan del todo, irán poco a poco cediendo el paso a nuevas y venturosas oportunidades en años posteriores que, no obstante, poco o nada modificarían la actitud vital de quien nunca se mantuvo indiferente ante los peligros de nuestra época, esa que parecería ir en pos de una vertiginosa carencia de sentido. Es por este motivo que, las últimas páginas de este primer capítulo intentan, de manera irremediablemente insuficiente como las de todo este recorrido, esbozar una de las actividades que presumiblemente echaron luz a la incesante búsqueda por descifrar la realidad que fue la vida de Tomás Segovia: el viaje. Y es que, como el propio Segovia comentaría, en su discurso al recibir el Premio García Lorca (2008), la crítica se había apropiado de las palabras de su amigo Paco Brines quien lo definiera como “poeta de las dos orillas” para convertirlo, al igual que el apéndice de “nómada”, en un lugar común; fiel a su afán de precisión, él diría más bien que no fue “un hombre de orillas, sino de navegaciones”.⁶²

61 Guillermo Sucre, “El familiar del mundo”, en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2.^a ed., FCE, México, 1985, p. 370.

62 Francina Islas Villanueva, *Yo soy mar y navegante*, documental, TV UNAM /Siriguaya producciones, México, 2009. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=EUphX0No1gQ>

Como en toda travesía, los momentos de remanso solo pueden ser visitados por quienes han sobrevivido a la tormenta; es así como, dentro de todas esas idas y vueltas de Segovia, una conquista —acaso de mínima importancia, pero que le permitió llegar a más lectores— es la que se refiere al tema de las publicaciones. Si bien hasta antes de *Anagnórisis* el poeta había tenido dificultades para ver sus libros impresos, a partir de los años setenta esta situación se revierte; en poco más de una década publicaría los poemarios: *Historias y poemas* (1968), *Terceto* (1972), *Cuaderno del nómada* (1978), *Figura y secuencias* (1979) y *Bisutería* (1981); así como sus dos primeros volúmenes de ensayo: *Actitudes* (1970) y *Contracorrientes* (1972), y dos libros de narrativa: *Trizadero* (1974) y *Personajes mirando una nube* (1981). Su labor como traductor tampoco se detiene y aparecen: *Ciudad ganada* de Victor Serge en 1970, *Tratado de historia de las religiones* de Mircea Eliade en 1972 y *Las estaciones poéticas de Octavio Paz* de Rachel Phillips en 1976, que, junto a traducciones hechas anteriormente, le harán acreedor al Premio Alfonso X en tres ocasiones: 1982, 1983 y 1984.

En este último punto, el de los premios recibidos, acaso pueda resultar un tanto contradictorio con un hombre que buscaba, para sí y para su escritura, una marginalidad; comento brevemente este asunto, no porque haga falta una explicación —que además sería imposible siquiera bosquejar—, sino porque de nuevo observo, en la actitud de Segovia ante ella, una consonancia con su pensamiento. Además de los ya mencionados, Tomás Segovia recibió el premio Xavier Villaurrutia (1973), el Octavio Paz (2000), el Juan Rulfo (2005), el Extremadura a la creación (2007) y solo unos pocos más; su gratitud ante dichos premios no rozó, sin embargo, la falsa modestia, siempre se mostró sorprendido de que su obra fuese tomada en cuenta, considerando

—como quizá lo atestiguan los pocos comentarios y estudios en torno a ella— que en general es poco leída.

Creo —escribió Segovia— que hay zonas, corrientes, actitudes que ocupan el centro y otras las márgenes, y que sus relaciones son movibles, dinámicas, en gran parte antagónicas y en muchos aspectos polémicas. Pero esa manera francamente belicista de plantear la polémica no me parece sensata. Ni todas las zonas centrales son excluyentes ni todas las zonas marginales son marginadas. Precisamente en lo primero pienso cuando me sorprende que me premien es en que yo soy probablemente un escritor marginal pero no marginado.⁶³

En estas palabras se vislumbra uno de esos viajes dentro del gran viaje de la vida que emprendió el poeta, ese ir y venir, como ha reiterado en otras tantas ocasiones, del margen al centro y su elección, igualmente vital, de ser un marginal. Y decía que me parece ver concordancia en ello con sus otras actividades pues el viaje también se puede relacionar con su inquieta búsqueda y con los tópicos que aparecen, casi de manera rítmica, en su escritura.

En este sentido, es significativo señalar el primer viaje que Segovia realiza a Europa en 1956, que no sería estrictamente el primero si recordamos que de ahí provenía, en cierta forma ayudó al poeta a caer en cuenta que la suya no sería una travesía “normal”, sino que propiamente sería “en más de un sentido, el de un Colón a contrapelo”.⁶⁴ Que su movimiento lo llevaba ya, y así lo asumiría, a “contraco-

63 Tomás Segovia, “Discurso de Guadalajara al recibir el Premio Juan Rulfo 2005”, en *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2012, pp. 194-195.

64 Tomás Segovia, “Introducción”, en *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973, p. 11.

riente” o a “contracifra” de unos convencionalismos que corren a la par de una corriente central, aunque sea la misma de donde procede la suya; y es que también en ese viaje por una Europa, la misma de su infancia pero por fuerza diferente, Segovia quizá comienza a entender la provisionalidad de la vida hasta afirmar que “para la reflexión, es la contingencia la que pasa al primer plano”⁶⁵ y que, al igual que sucede con el lenguaje, es necesario, mirar desde fuera para poder reconocerse.

Diez años después de ese “primer viaje”, Segovia regresaría a Europa, pero esta vez además de Francia e Italia, finalizada la época franquista, vuelve a España. Esta vuelta no dura, sin embargo, mucho tiempo, debido a que, según sus propias palabras, le fue muy difícil reconocerse en ese ambiente que ya no comprendía. Pese a esta nueva sensación de desarraigo, a partir de ese momento sus viajes a España se hacen más frecuentes y ya no cesarían, con estancias entre México, el sur de Francia, Murcia y Madrid, hasta el día de su muerte.

En concreto, sería hasta su jubilación del Colegio de México en 1984— a donde se reincorporaría tras su estancia en París hacia 1970— cuando Segovia decide vivir itinerante, aún más que antes, entre esos distintos lugares a los que él llamaba su casa. Ser “familiar del mundo”, como lo llamara Guillermo Sucre, no guarda, como todo en la vida del poeta, un sentido único, se trata de construirse una patria, o más bien una *matria* como él le llamaba, fuera ya de cualquier identidad establecida de antemano: estar, morar, vivir y pertenecer a todas partes. En esa suerte de recuento vital que es su último poemario *Rastros y otros poemas* (2011), se puede oír al respecto: “Hacer mi casa y

65 *Ibid.*, p. 10.

no tenerla / Llamar mía la casa que levanto / Dondequiera que llego / Y no la que he pagado o conquistado / Regalar mi palabra a quien la quiera / Sin pedir más que eso que todo gesto pide / Que toda entrega pide que toda vida pide / sin pedir más que amor”.⁶⁶ En este fragmento del luminoso poema “Séptimo rastreo” hallamos una identificación clara entre “mi casa” y “mi palabra” y así vemos ya ese otro sentido implícito en la vida de Tomás Segovia, ese donde se funde el ser universal con la palabra universal, por supuesto, como ha recordado atinadamente Lilia Solórzano, con fuertes resonancias heideggerianas.

De manera que el desarraigo no puede ser otro que la incomunicación, el arraigo que Segovia buscó durante toda su vida no es el de un suelo patrio, en el sentido de nacionalidad, es uno más simbólico, profundo y fértil: la palabra. “Para Segovia —escribe Juan Pascual Gay— arraigar no es, o no es solo, echar raíces que lo inmovilizan, sino más bien establecerse, fundarse firmemente en algo, aunque sea movimiento o en movimiento”.⁶⁷ En síntesis, un conjunto semántico donde Segovia cifra —en consonancia con lecturas de otros pensadores contemporáneos suyos— el sentido de su obra: palabra-morada-vida que no pide “más que amor”.

66 Tomás Segovia, “Séptimo rastreo”, en *Rastreos y otros poemas*, México, Ediciones Sin Nombre, 2011, p. 35.

67 Juan Pascual Gay, “Poesía y exilio en Tomás Segovia”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 22, Madrid, 2002. [En línea]: http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/p_exilio.html

III. La claridad del pensamiento: ensayo y crítica

*No debemos cansarnos de repetir
que la crítica no es la paja,
sino la criba con que se cierne.*

Tomás Segovia

Plantear una determinada forma para acercarse a un objeto de estudio implica, inevitablemente, una toma de postura desde una perspectiva personal. En el capítulo anterior he querido establecer un cierto arco en los acontecimientos de la vida de Tomás Segovia, destacando lo que a mi juicio puede arrojar quizá un poco de luz a la interpretación de su, ya de por sí, luminosa obra. Lo he hecho por dos razones fundamentales: una, porque pienso firmemente que las condiciones vitales de un autor, sus experiencias, sus lecturas, sus “trabajos y sus días”, no se pueden desligar del legado que visualizamos en su obra; y dos, porque la parte, hasta cierto punto arbitrariamente, aquí entresacada de sus escritos —es decir sus ensayos—, reclama el tener en cuenta dichas experiencias dado que es ella misma la que nos las ofrece. Quiero decir que asomarse a ese género, forma o cauce escritural llamado ensayo, remite de manera tan fuerte a la persona que lo ha escrito, que sería un intento vano e insincero llevar a cabo su lectura sin tener en cuenta

la personalidad que impregna esas páginas, además, claro, del posicionamiento intelectual del autor que en ellas subyace.

Son muchas las reflexiones que se han escrito respecto de este fundamental aspecto en la escritura ensayística —el componente subjetivo— y son muchos también los estudios que se esfuerzan por caracterizar ese llamado “centauro de los géneros”.⁶⁸ Mi intención en este apartado no es revisar a profundidad tales intentos de generalización, tampoco lo es reiterar una vez más a las discusiones teóricas respecto a ella; por supuesto, como miembro de una comunidad, me apoyaré en muchas de las ideas desprendidas de tales esfuerzos, pero lo haré siempre en compañía de aquellas que el propio Segovia nos ha brindado al respecto. Lo que intentaré destacar es la contribución que, desde la literatura, proporciona un género como el ensayo en tanto vehículo para la reflexión crítica contemporánea, a partir del pensamiento de un escritor que ha hecho de aquella vía no solo un paso por las ideas de su tiempo, sino que ha construido, a partir de ella, una criba con la cual destacar y poner en marcha nuevamente cuestiones fundamentales del ser humano y su actividad.

Apuntes al ensayo

Existe un aspecto en el que la mayoría de los críticos coinciden como preponderante en el ensayo: la reflexión, esto

68 Entre ellos destaco las contribuciones de Theodor W. Adorno, Georg Lukács, Max Bense, Robert Musil, Alfonso Reyes, Federico Patán, Pierre Glaudes, Jean Starobinsky, Reda Bensmaïa, José Luis Gómez Martínez, José Miguel Oviedo, María Elena Arenas Cruz, Liliana Weinberg, Pedro Auillón de Haro, Jesús Navarro Reyes, Josú Landa, Sergio Ugalde y varios más de quienes iré aportando referencias completas.

lo colocó históricamente como un cauce de expresión más propio de la filosofía que como un género decididamente literario. Sin excluir del todo las semejanzas que el ensayo tiene con el tratado filosófico, podríamos decir que los asuntos estudiados por este último contienen un impulso de orden trascendental que la escritura ensayística, si bien no elude, más bien acomete de manera distinta. En el hecho de reflexionar subyace, además, una necesidad de entender, una necesidad de observar el mundo y la realidad desde una perspectiva crítica que, al tiempo que deshabitúa nuestro conocimiento de ella, nos permita, como diría Segovia: “recobrar el sentido”.⁶⁹

Desde que Michel de Montaigne⁷⁰ trasladara la reflexión ética de un plano teológico o naturalista hacia la exploración interior del individuo en sí mismo, el ensayo iría bordando su diversidad formal en torno a la complejidad del ser humano que lo escribe, que se vierte en él “por entero” y que no busca entregar más de lo que le permite la capacidad de sus fuerzas. Así, desde esa voluptuosidad, el ensayo se presentará como un cúmulo de expresiones

69 Título de uno de los últimos libros ensayísticos del autor: Tomás Segovia, *Recobrar el sentido*, Madrid, Trotta, 2005. “El sentido no nace por generación espontánea y en el vacío —escribe el autor—; es siempre referencia a otro sentido anterior o más amplio. [...] Si no hubiera *ya* sentido, esa significación no se entendería; quiero decir que no tendría ningún sentido. Tener sentido, lo mismo que dar sentido o que descubrir el sentido, es pues recobrar el sentido. Se ve así que el sentido es todo él interpretación. Encontrar o dar sentido es interpretar otros sentidos que a su vez son o fueron interpretaciones”. p. 9 [El subrayado es de Segovia].

70 Tomo aquí la siguiente edición de los *Ensayos*: Michel de Montaigne, *Ensayos*, edición bilingüe, trad., notas, introd., y bibl. de Javier Yagüe Bosch, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

formales que respondan primordialmente a la manera en que el juicio de escritor desee darse.⁷¹

Desde esta perspectiva, es decir conceptualizando al ensayo como una determinada forma, comprendemos el esfuerzo de uno de sus primeros estudiosos: Georg Lukács. A principios del siglo xx, en una carta-ensayo dirigida a su amigo Leo Popper, el teórico húngaro se pregunta cómo diferenciar plenamente el ensayo —el cual distingue como “crítica”— de otras formas de reflexión, afines a él pero en esencia distintas: el tratado académico o el científico.⁷² Para Lukács la cuestión es clara, el ensayo pertenece al campo del arte puesto que existe en él una “voluntad de forma dada

71 A continuación, reproduzco la nota de advertencia “Al lector” con que Montaigne abre los *Ensayos*, y que considero de suma importancia, no solo para esta obra inaugural, sino, acaso, para género todo: “lector, este es un libro de buena fe. Te advierte desde el inicio que el único fin que me he propuesto con él es el doméstico y privado. No he tenido consideración alguna ni por tu servicio ni por mi gloria. Mis fuerzas no alcanzan para semejante propósito. Lo he dedicado al interés particular de parientes y amigos, para que, una vez me hayan perdido —cosa que sucederá pronto—, puedan reencontrar algunos rasgos de mis costumbres e inclinaciones, y para que así alimenten, más entero y más vivo, el conocimiento que han tenido de mí. Si hubiese sido para buscar el favor del mundo, me habría adornado mejor, con bellezas postizas. Quiero que me vean en mi manera de ser simple, natural y común, sin estudio ni artificio. Porque me pinto a mí mismo. Mis defectos se leerán al natural, mis imperfecciones y mi forma genuina en la medida que la reverencia pública me lo ha permitido. De haber estado entre aquellas naciones que, según dicen, todavía viven bajo la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro me hubiera gustado muchísimo del todo entero y del todo desnudo. Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro, no es razonable que emplees tu tiempo en un asunto tan frívolo y vano. Adiós, pues. Desde Montaigne, a 12 de junio de 1580”, *op. cit.*, p.43.

72 *Cfr.* Georg Lukács, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas*, trad. de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985, p. 17-18.

por la necesidad expresiva de la propia vivencia”,⁷³ mientras que el tratado, en virtud de que su necesidad es más bien poner el énfasis en los contenidos, queda confinado al terreno de lo científico.

La noción de crítica a la que hace referencia Lukács se aleja de lo que comúnmente asociaríamos con ese concepto, es decir, aquella actividad propia del ejercicio filosófico o científico y que nos proporciona unos resultados distintos a los que se podrían esperar del arte; más bien remite a la que estudiarían los primeros románticos alemanes del círculo de Jena donde, con fuertes resonancias del mundo clásico griego, se llega al establecimiento de que “la crítica es un arte y no una ciencia”.⁷⁴ Tomando en cuenta este contexto, podemos acudir a la nítida definición proporcionada por Giorgio Agamben:

Cuando la palabra hace su aparición en el vocabulario de la filosofía occidental, crítica significa más bien indagación sobre los límites de la conciencia, es decir sobre aquello que precisamente no es posible asentar ni asir. [...] En el grupo de Jena, que intentó abolir en el proyecto de una «poesía universal progresiva» la distinción entre poesía y disciplinas crítico-filológicas, una obra que mereciese calificarse de crítica no podría ser sino una obra que incluyese en sí misma la propia

73 *Ibid.*, p. 24

74 *Ibid.*, p. 16

Respecto a las reflexiones acerca del concepto de crítica en Grecia y su sentido para los románticos, resulta muy esclarecedor remitirnos a lo dicho por Friedrich Schlegel en su clásico texto: “Sobre la esencia de la crítica”; véase: Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, trad. de Cecilia González y Laura Carugati, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 505-516. [Original de 1978]

negación y cuyo contenido esencial fuese así justamente lo que en ella no se encontraba.⁷⁵

Lo que intento mediante estas referencias es adelantar el talante que observo en la obra ensayística de Segovia, sin embargo, como digo, las fundamentaciones al respecto serán estudiadas con más profundidad cuando se atienda a la obra en sí; valga, por ahora, señalar que la estirpe romántica es una de las adscripciones que más peso tendrán en el pensamiento de nuestro autor.

Ahora bien, el carácter vinculante que se observa en el ensayo se debe, fundamentalmente, a que los temas y dispositivos que operan en él recuerdan, como he dicho más arriba, a las reflexiones del filósofo e incluso del científico; su forma le permitiría, entonces, entrar en comunicación con esas otras expresiones, dialogando con ellas en el plano de las ideas y tratando de resignificarlas. La separación entre ambos no sería, partiendo de esta lógica, sino un punto donde la vivencia personal se anteponga de manera sustancial sobre los meros contenidos, es decir, reiterando que el ensayo (en su vertiente crítica) se vislumbra más como un arte y no como una ciencia. De esta manera, se abre entonces la tarea de explicar qué tipo de arte es el ensayo, en qué se diferencia de otras formas artísticas; y ese es justamente el problema donde más han abundado los teóricos, el problema de deslindar, si la hubiere, una forma específica del ensayo.

Para José Luis Gómez-Martínez, la expresión del ensayo no es limitada y mucho menos se encuentra condicionada por una forma externa preestablecida y rígida —el profesor español llama a este tipo de estructuras

75 Giorgio Agamben, *Estancias*, trad. de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 9-10. [Original de 1977].

“bancarias”—; más bien se trata de una libertad compositiva donde la voluntad interna del ensayista se presenta de la manera que mejor le convenga en ese momento determinado.⁷⁶ Aunque dicha libertad no está totalmente alejada de los discursos “bancarios” (meramente útiles diría Lukács), se sitúa junto a ellos de forma tal que la confusión entre ambos parecería en ocasiones insalvable.

En este sentido, Reda Bensmaïa puntualiza:

Among all the terms that relate to literary genres, the word Essay is certainly the one that has given rise the most confusion in the history of literature; since Montaigne used the term to describe his writings, “essay” has served to designate works that are so diverse from a formal point of view, and so heterogeneous from a thematic point of view, that it has become practically impossible to subsume a single, definitive type of text under this term.⁷⁷

Y, a partir del estudio de la obra tardía de Roland Barthes, expone los problemas teóricos que esta relativamente nueva forma de expresión ha venido acarreado. Para Bensmaïa, el ensayo es quizá el único género que ha resistido la integración a la taxonomía genérica debido a su atípica manera de escribirse, ya que se trata de un género excéntrico que contiene una multiplicidad de principios y que no puede ser reducido a meras formulaciones retóricas. En suma, se trata de un *reflective text* —empleando las dos acepciones de la palabra reflexivo: como reflexión y como reflejo— donde se

76 José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, 2.^a ed., (Cuaderno de cuadernos, no. 2), México, UNAM, 1992, p. 99 y ss.

77 Reda Bensmaïa, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, Pat Fedkiew (trad.), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 95 y ss.

piensa un determinado tema y al mismo tiempo el autor se ve identificado y traslada esa reflexión a sí mismo.

En este mismo sentido, aunque con matices, Max Bense es más enfático: el ensayo se diferencia del tratado ya que sus metodologías son distintas, para ello realiza un símil con la física teórica y la física experimental; el ensayo experimenta con el tema tratado, pero no se sostiene por medio de axiomas o deducciones provenientes de un sistema preestablecido.

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien hace rodar su tema de un lado a otro, quien vuelve a preguntar, quien vuelve a tocar, probar y reflexionar, quien aborda un tema desde diversos ángulos, toma distancia de él y, en un golpe de genio intelectual reúne lo que ve y prefabrica lo que el tema deja ver bajo ciertas condiciones generadas a través de la escritura. Quien “intenta” algo entonces en el ensayo no es propiamente la subjetividad escritural: ella produce las condiciones bajo las cuales se situará un objeto en relación con la configuración literaria. No se intenta escribir, no se intenta conocer: se intenta ver cómo se comporta un tema literariamente, se plantea por tanto una pregunta, se experimenta con un tema.⁷⁸

Por su parte, José Luis Gómez-Martínez abundará en esta marcada polisemia explicando que en el ensayo opera una fuerte “voluntad de estilo”⁷⁹ por parte del escritor, ello lo ubicaría como una más de las formas artísticas literarias,

78 Max Bense, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. de Martha Piña, México, UNAM, 2004, pp. 24-25.

79 José Luis Gómez-Martínez, *op. cit.*, p. 96. Para este término véase también: Alberto Paredes, *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*, México, Siglo XXI, 2008.

pero que los asuntos por él tratados no carecen del todo de un significativo compromiso con la verdad, es decir, no son mera invención —por supuesto, hay un extenso debate acerca de si la invención carece de compromiso con la verdad o si es una más de sus facetas, sin embargo, esta cuestión no es pertinente por ahora; acaso solo haga falta decir, como lo hiciera Antonio Machado: “se miente más de la cuenta / por falta de fantasía: también la verdad se inventa”—. Visto de esta manera, cabe preguntarse qué estrategias textuales podríamos distinguir en el ensayo, y de qué manera estas son capaces de ofrecernos un terreno un poco más firme donde transitar para su estudio.

Es esa perspectiva la que retoma María Elena Arenas Cruz para su extenso estudio acerca de la construcción textual del ensayo,⁸⁰ la autora hace énfasis en las estructuras del discurso de orden argumentativo y retórico a fin de destacar las especificidades que se muestran en el ensayo; bajo un esquema de estudio genológico, Arenas Cruz procura superar la indefinición que ha acarreado el considerar al ensayo como una escritura que depende más de las particularidades de la actitud del ensayista que de una especificidad textual.

Sin duda este tipo de trabajos son de mucha utilidad al momento de analizar la prosa ensayística y su surgimiento como una nueva categoría dentro de un sistema de géneros, no obstante, para la perspectiva desde donde pretendo abordar el estudio de la obra de Tomás Segovia, es decir, el ensayo como objeto de reflexión para la crítica contemporánea, basta —por el momento— convenir que, como la propia Arenas Cruz señala, el estatuto de género literario

80 Cfr. María Elena Arena Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del género ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

no se entenderá como un eje normativo de construcción sino como una diversificación de textos que si bien compar-ten un conjunto de reglas más o menos estables “cada texto concreto mantiene su personalidad e individualidad”.⁸¹

La crítica y el diálogo

En la clase de textos que nos interesan opera, a decir de Lukács, una crítica a objetos preformados; esto quiere decir que el ensayo intenta dar cuenta de una vivencia, lo mismo explora la vida en sus diferentes aspectos que la perspectiva de otros —sus creaciones—, de esta interacción queda, en un plano de mayor relevancia, la forma en que el ensayista haya encontrado más propicia para expresarla. No se trata solamente de una creación sino de una “reordenación”, el ensayo es, entonces, un diálogo entre formas, de donde surge, por virtud de la mirada del ser humano volcada hacia su entorno, una perspectiva crítico-reflexiva. En última instancia, el aspecto formal de esa crítica, en tanto posicionamiento individual, queda como trasunto expresivo de quien, a la manera del artesano, así la ha moldeado.

Como ejemplo de lo anterior, tenemos el caso de uno de los más grandes ensayistas de nuestra lengua: José Ortega y Gasset. Pocos años después del ensayo de Lukács, el filósofo madrileño escribía sus *Meditaciones sobre el Quijote* (1914); en ellas, siguiendo la tradición montaigniana, el también autor de *La deshumanización del arte* (1925) pondría de manifiesto, a su manera, esta vinculación intelectual y artística especialmente necesaria en el ensayo:

estos ensayos son para el autor —como la cátedra, el periódico y la política— modos diversos de ejercitar

81 *Ibid.*, p. 20.

una misma actividad, de dar salida a un mismo artefacto. No pretendo que esta actividad sea reconocida como la más importante del mundo; me considero ante mí mismo justificado al advertir que es la única de que soy capaz. El artefacto que a ella me mueve es el más vivo que encuentro en mi corazón. Resucitando el lindo nombre que le dio Spinoza yo le llamaría *amor intellectualis*. Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual.⁸²

Es en esta declaración de amor donde Ortega nos da la pauta a seguir para referirnos al ensayo dado que se trata de una elección, por sobre otras posibles, de entrar en comunicación con el mundo y con los semejantes; y al decir que se trata de un ejercicio de una misma actividad, nos recuerda igualmente las siguientes palabras de Schlegel respecto a la poesía:

la razón es solo una y la misma en todos: sin embargo, así como cada hombre tiene su propia naturaleza y su propio amor, del mismo modo cada uno lleva en sí su propia poesía. Esta tiene que serle propia y lo será, en tanto sea cierto que cada uno es el que es y en tanto sea cierto que hay algo originario en él. Además, ninguna crítica puede ni tiene permitido robarle su esencia más propia, su fuerza más íntima, con el fin de depurarlo y purificarlo, convirtiéndolo en mera imagen general, sin espíritu y sin sentido, tal como lo intentan los tontos que no saben lo que quieren. Pero la elevada ciencia de la auténtica crítica le debe enseñar cómo debe formarse a sí mismo en sí mismo y sobre todo le debe enseñar a comprender toda otra forma autónoma de la poesía

82 José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 1914, pp. 13-14.

en su fuerza y perfección clásicas, de manera que la flor y el grano de espíritus ajenos se vuelvan alimento y simiente de su propia fantasía.⁸³

Entendemos, así, que el problema del yo estará presente y será, hasta cierto punto, determinante del género. Cuando ese yo se coloca frente al mundo, con un verdadero y profundo sentido crítico, es cuando surge la fuerza expresiva del ensayo; lo que este nos proporciona, además, es la forma juzgadora de la realidad y la percepción que de ella tenga el ensayista en un momento determinado; en este punto es donde se asemeja al poeta y donde se vuelve pertinente la declaración de Schlegel.⁸⁴ Es mediante la escritura como nos damos cuenta de tal proceso de pensamiento, con la lectura de sus páginas nos situamos frente a lo que el escritor reflexionó pero también notamos de qué manera dichas reflexiones van moldeando sus impresiones primeras; en última instancia, entendemos que la escritura del ensayista es un vehículo —entre tantos otros— para la comprensión continuada de la realidad y de sí mismo.

Si pensamos en las actividades literarias emprendidas por Segovia a lo largo de su vida, observaremos que en todas ellas existe un afán de expresión que de cierta manera va encontrando sentido y acomodo en todo el conjunto. Un

83 Friedrich Schlegel, *Conversación sobre la poesía*, pról., trad. y notas de Laura S. Carugati y Sandra Girón, Buenos Aires, Biblos, 2005, p. 33.

84 A decir de Liliana Weinberg, el ensayo se despliega en tres ejes fundamentales: el yo, aquí y ahora que nos remite a la interrelación existente entre la cosa juzgada y la mirada de quien la está juzgando; de manera que se puede percibir tanto el resultado de dicha indagación, pero también la afectación que esta tiene sobre el sujeto; se advierte no ya el producto de una reflexión sino el proceso mismo de ella. *Cfr.* Liliana Weinberg, *Situación del ensayo*, (Literatura y ensayo en América Latina, no. 1), México, UNAM, 2006, pp. 55 y ss.

ejemplo de ello lo encontramos en las siguientes palabras derivadas de una entrevista y que responden a la pregunta “¿La poesía, el ensayo y la traducción, han sido oficios o pasiones para usted? [...] yo diría que la poesía y la traducción son para mí oficios, aunque en sentidos algo diferentes, mucho más que el ensayo. Pasiones tal vez las tres cosas, pero por supuesto de maneras muy diferentes. Yo no me juego el alma en una traducción como en un poema. En un ensayo un poco más, pero tampoco del todo igual”.⁸⁵ A partir de estas ideas podemos plantear que, estudiando la obra ensayística de Segovia, nos enfrentamos a la manera en cómo esta elección escritural va no solo acompañando a las obras poéticas, sino que se sitúa como un medio distinto pero encaminado a un objetivo común: ir constituyendo un lenguaje con el cual afrontar planteamientos derivados de su propia circunstancia frente al mundo.

Dentro de lo esbozado hasta este momento se perciben ya varias cuestiones que es menester tener en cuenta. La primera y más visible de ellas es la relación existente entre la libertad del ensayista —sus eventuales veleidades al momento de tomar la pluma para verter sus juicios— y la posibilidad de que dichos planteamientos vayan encaminados, de cierta manera, a hacer avanzar el conocimiento que en general se tiene del tema que se está abordando. Aquí, nos acercamos a una de las polémicas más fructíferas que suscita el ensayo: el estar en algún punto del camino entre la ciencia o la filosofía y el arte con la mira puesta en el juicio de la realidad; nada nuevo si recordamos como ejemplo las palabras de Montaigne al respecto:

85 Tomás Segovia, “Intimidades”, en *Digo Yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2012, p. 253.

Es el juicio un instrumento apto para todos los temas y que en todo se entromete. Por ese motivo, cualquier tipo de ocasión me sirve para los ensayos que de él hago aquí. Si es un tema del que nada sé, por eso mismo lo ensayo, sondeando el vado desde lejos; después, si lo hallo demasiado profundo para mi estatura, me quedo en la orilla: y este reconocimiento de no poder ir más allá es una característica de su acción, incluso una de las que más se precia. Algunas veces, en un asunto fútil o huero, el ensayo consiste en ver si hallará con qué darle cuerpo y con qué sostenerlo y afianzarlo. [...] Y nunca me propongo desarrollarlos por entero. Pues de nada veo el todo; ni tampoco lo ven quienes prometen mostrárnoslo.⁸⁶

En este, uno de los pasajes más brillantes de sus *Essais*, Montaigne nos pone en perspectiva su proyecto: la palabra “ensayo” está aquí usada concienzudamente en dos de sus acepciones;⁸⁷ como intento o prueba, y como la posibilidad de mostrar escrituralmente la mirada intuitiva del escritor, una mirada escéptica y tan personal que pone de manifiesto

86 Montaigne *op. cit.*, p. 605.

87 Para mayor profundidad en las distintas acepciones del término ensayo puede revisarse el trabajo de Jean Starobinski del cual reproduzco un fragmento al respecto: “*Essai* se conoce en francés desde el siglo XII y proviene del bajo latín *exagium*, balanza; ensayar deriva de *exagiare* que significa pesar. Cerca del término se encuentra *examen*: aguja o lengüeta del fiel de la balanza y, por extensión, acto de pensar, examen, control. Pero otra acepción de *examen* designa el enjambre de las abejas, la bandada de los pájaros. La etimología común sería *exigo*, empujar hacia afuera, expulsar, más tarde exigir. Desde luego, es muy tentador que el sentido nuclear de las palabras actuales deba resultar de lo que han significado en un remoto pasado. Decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que libera su impulso”. Jean Starobinski, “¿Es posible definir el ensayo?”, *Cuadernos hispanoamericanos* 575 (1998), p. 31.

no poder abarcar más allá de lo que en un momento determinado se le presente.

En ambas maneras de entender su ejercicio, el ensayista no solo sabe que sus juicios no serán jamás conclusivos, es consciente, al mismo tiempo, que la forma —ese “darles cuerpo”— tendrá que ser igualmente cambiante ya que se dirigirá en múltiples direcciones una vez “liberado”; tema y expresión, por tanto, se irán desarrollando o estrechando tanto como la realidad misma se presente al escritor. “El texto —escribe Jesús Navarro Reyes— no será el depositario de la pretendida imagen del yo, sino el instrumento de una prolongada interacción entre el yo y sus otros, a través del cual ambos van constituyéndose mutuamente”.⁸⁸

Mediante esta especie de movimiento pendular es posible entresacar una característica más de las tantas que pueblan el mundo del ensayista, esto es, el diálogo. Refiriéndose a los ensayos de Montaigne, Bacon había escrito: “The Word is late, but the thing is ancient,” con lo cual se refería a que el supuesto género inaugurado por Montaigne no era otra cosa más que una reformulación de géneros tan antiguos como la epístola moral;⁸⁹ en este sentido cabe resaltar que Montaigne no es ajeno a esta condición —prueba de ello son sus constantes visitas a autores de la antigüedad griega y latina—; sin embargo, no es solo en las obras de Séneca o Lucilo donde encontramos antecedentes del ensayo, también lo podemos asemejar a los *Diálogos* platónicos.

En su camaleónica forma, el ensayo es capaz de recrear la frescura de la conversación, además, como hemos dicho,

88 Jesús Navarro Reyes, *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*, México, FCE, 2007, p. 42.

89 Véase: Adolfo Bioy Casares, “Estudio preliminar” en *Ensayistas ingleses*, sel. de Ricardo Baeza, trad. de Ricardo Baeza y B.R. Hopenhaym, México, Conaculta, 1992, pp. 11-32.

se presta para dilucidar temas de toda índole a partir de lo expresado por otras plumas, en tiempos remotos o cercanos, facilitando con ello el ejercicio libre del discurrir y del pensar. Dialogar implica, además, una suerte de improvisación donde sale a flote todo el cúmulo de asociaciones que el ser humano es capaz de realizar en un momento, abriendo, con ello, un tiempo de reflexión en torno a las ideas discutidas. Montaigne lo pondría en estos términos: “El ejercicio más fructífero y natural de nuestra mente es, a mi modo de ver, la conversación. Juzgo su práctica más agradable que la de ninguna otra acción de nuestra vida. [...] El estudio de los libros es una actividad desmayada y débil que no entusiasma, mientras que la conversación instruye y ejercita a un tiempo”.⁹⁰

En un tono muy parecido, pero siglos después, David Hume reflexionaría en torno a esas dos actitudes propuestas por Montaigne: la instrucción personal y el ejercicio de la interacción. En su ensayo de 1742, titulado justamente “De escribir ensayos”, el filósofo de Edimburgo da cuenta de la división, en eruditos y conversadores, con que se podría diferenciar a aquellas personas que se dedican a las “operaciones de la mente”. Como consecuencia de dicha separación, las actividades derivadas de la erudición —es decir, aquellas que precisan de un trabajo en solitario— verán disminuida su potencia al no entrar en contacto con el placer del intercambio, propio de los conversadores. La escisión de ambas, diría Hume, ha supuesto una gran pérdida que es necesario resarcir:

90 Michel de Montaigne, “Del arte de conversar”, en *Ensayos*, (Libro III), *op. cit.*, p. 1801.

Debido a esto, todo lo que denominamos *belles lettres* se ha tornado totalmente bárbaro, al ser cultivado por hombres carentes de gusto por la vida o los modales, y sin esa libertad y facilidad del pensamiento y de expresión que solo se adquieren mediante la conversación. Incluso la filosofía ha naufragado a consecuencia de ese solitario método de estudio, y se ha vuelto tan quimérica en sus conclusiones como ininteligible en su estilo y forma de comunicación.⁹¹

Sin embargo, añade:

Con gran placer observo que hay en esta época hombres de letras que han perdido, en gran medida, aquella timidez y retraimiento que los mantenía distanciados de la humanidad, y que, al mismo tiempo, hay hombres de mundo orgullosos de sacar de los libros sus más agradables temas de conversación. Es de esperar que este vínculo entre el mundo del saber y el de la conversación, tan felizmente iniciado, siga mejorando en su mutuo provecho, y para ello no conozco nada más ventajoso que *ensayos* como estos con los que intento entretener al público.⁹²

La vitalidad del diálogo que se destaca en los ejemplos anteriores, conduciría, no obstante, a la idea de que el ensayo no es más que un ejercicio transitorio de la inteligencia; durante los años posteriores se lo verá también como un añadido de la obra, propiamente dicha, de los filósofos o de los poetas. Esta provisionalidad seguirá pesando sobre

91 David Hume, *Ensayos morales, políticos y literarios*, ed. de Eugene F. Miller, trad. de Carlos Martín Ramírez, Madrid, Trotta, 2011, p. 460.

92 *Íbidem* [Las cursivas son de Hume].

el ensayo durante varios siglos y, todavía en estos tiempos, continúa siendo materia de indagaciones teóricas.

Así lo percibió y desarrolló T. W. Adorno cuando, en uno de los más completos trabajos acerca del ensayo,⁹³ se abocaba a dilucidar la función e importancia que este tiene —como forma libre y “negativa” de pensamiento— en la conformación de nuevas perspectivas críticas del conocimiento humano. En el contexto de la filosofía alemana de su tiempo, Adorno afirma que los estigmas que pesan sobre el ensayo como algo que no se encuentra en el terreno de lo científico ni de lo artístico, falto de postulados concluyentes, escandalosamente arbitrario o simplemente ocioso, no son más que expresiones temerosas de quienes pretenden conservar los modelos preestablecidos de los discursos considerados portadores de la palabra legítima en los asuntos del espíritu.

En este sentido, Adorno refiere que la subjetividad es el eje primordial desde donde se plantearán los asuntos; el peso, o más bien, la responsabilidad que recae en el ensayista va más allá, entonces, de una mera mostración, no obstante, se debe cuidar el hecho de realizar sobreinterpretaciones desprendidas de análisis psicologistas pues, en última instancia, es un conocimiento humano en general lo que el ensayista en verdad perseguiría:

Entender no es entonces sino mondar en lo que el autor ha querido decir cada vez o, en todo caso, las emociones psicológicas individuales que el fenómeno indica. Pero como resulta difícil detectar lo que alguien pensó, que sintió en tal punto y hora, nada esencial se obtendría

93 Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Obra completa, t. 11, trad. de Alfredo Brontos Muñoz, Madrid, Akal, 2003. [Original de 1974].

de tales intuiciones. Las emociones de los autores se extinguen en el contenido objetivo que apprehenden. Sin embargo, para desvelarse la plétora objetiva de significados que se encuentran encapsulados en cualquier fenómeno espiritual, exige del receptor precisamente aquella espontaneidad de la fantasía subjetiva que en nombre de la disciplina objetiva se condena.⁹⁴

La actividad ensayística juega, así, entre dos planos aparentemente bien diferenciados, el de lo subjetivo y el de lo objetivo, esta singularidad lo dota de un amplio margen de maniobra: la expresión o forma que adquiere el escrito no se restringe a un determinado molde, de ahí su subjetividad, sin embargo, tampoco puede ser una completa invención puesto que obedece a conceptos universales, es decir, de contenido objetivo.

Mientras que para Lukács las formas del ensayo son de orden artístico,⁹⁵ Adorno las coloca como parte de la interacción que el ensayista tiene con su objeto de estudio y como parte de una crítica realmente potente del pensamiento; esta aparente paradoja es en realidad parte esencial del ensayo y lo que tantas confusiones sigue originando, sin embargo, es necesaria para deshacerse del letargo en que han caído los discursos que debieran justamente hacer lo contrario: despertar interés por aproximarse a la verdad. El filósofo lo expresa en estos términos: “En la alergia de las formas como meros accidentes se acerca el espíritu científico al tercamente dogmático. La palabra irresponsablemente chapucera se imagina que la responsabilidad reside en el

94 *Ibid.*, p. 13.

95 En palabras del teórico “la crítica [el ensayo] es un arte y no una ciencia, [de manera que] intento aislar el ensayo con toda precisión posible precisamente diciendo ahora que es una forma de arte”. Lukács, *op. cit.*, p. 16.

asunto, y la reflexión sobre lo espiritual se convierte en el privilegio del carente de espíritu”⁹⁶

En este sentido, con una conciencia clara de que el poeta —y se podría decir que también el ensayista— tiene, acaso como único, un compromiso irrenunciable con la palabra, Tomás Segovia prefiere justamente el ensayo al tratado o al estudio académico; así, en la introducción a uno de sus libros con mayor unidad temática, *Poética y profética*, advertía:

a veces los autores se sienten tan seguros de sí mismos, o más bien de ser tan poco ellos mismos, o sea de cumplir tan minuciosamente con las reglas y las convenciones de su profesión, que esa ansia de justificación se confunde con un autoritarismo satisfecho o con la buena conciencia de quien, protegido por su adhesión a la norma instituida, no solo tiende a verla como sustraída a la duda y a la interrogación sobre su fundamento, sino que desconfía de toda actividad fuera de sus carriles y tiene incluso la tentación inquisitorial o policiaca de pedir la exclusión y el baldón para esos extravíos.⁹⁷

Y más adelante, al explicar los rasgos esenciales de ese libro que, como mencioné en el apartado anterior, había surgido a raíz de un curso libre que Segovia impartió en el Colegio de México, y que en gran medida trataba de asemejar esa libertad a su escrito, escribía:

El [rasgo] más fácil de ver es un detalle superficial, pero que no por eso me hace temblar menos ante la probable iracundia de mis autorizados colegas: se trata

96 Adorno, *op. cit.*, p. 14.

97 Tomás Segovia, *Poética y profética*, 2.^a ed., México, FCE y El Colegio de México, 1989, p. 7.

de un libro sin una sola nota y sin la más exigua página de bibliografía. Confesaré que este detalle aparentemente nimio me produjo más dudas y aprensivas vacilaciones que otros dilemas quizá más serios. [...] La cuestión es que acabé por pensar que este libro sería más fiel a sí mismo sin notas y sin bibliografía. Cierto que no puedo, por desgracia, en alguna medida, en algún sentido, dejar de ser del todo un especialista. Por lo menos no subrayaré deliberadamente esa maldición. Por poco que recupere uno la mirada espontánea o que comparta uno la mirada del lector no especialista, los complicados hábitos de la moderna redacción académica resultan cosa de lunáticos.⁹⁸

Estas palabras nos remiten, casi de manera natural, a la definición aforística que del ensayo hiciera Ortega y Gasset: “el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita”.⁹⁹ Siempre y cuando no se caiga en el dogmatismo de querer volver el ensayo literario una paráfrasis sin referencia alguna a las ideas prestadas. La ciencia persigue la claridad del contenido, pero su forma se ha visto reducida a una trama metodológica que encuentra sostén en la viabilidad de la prueba; el ensayo, por su parte, pone el énfasis en la fuerza de la forma, no solo como una creación sino como una manera de potenciar el propio pensamiento.

El poeta ensayista

Si orientamos el camino recorrido hasta ahora hacia las ideas contenidas en la obra ensayística de Tomás Segovia, notaremos la manera en que esta se va constituyendo como

98 *Ibid.*, p. 10.

99 Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 32.

un intento reiterado por penetrar en el pensamiento de su época; así, los ejemplos y nociones que hemos adelantado irán cobrando sentido en la medida que vayamos adentrándonos en su mundo crítico. Al igual que sucede con mucho grandes ensayistas, Segovia irá perfilando y definiendo su propio estilo de ensayar, en su propia obra y a partir de sus convicciones, ya que, como escribe Juan Pascual Gay: “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 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 a sí mismo para perfilar esas imágenes paradójicamente desfiguradas y opacadas en el exceso mismo. Luz es la palabra que conviene a los ensayos de Segovia”.¹⁰⁰

Bases de ese pensamiento libre, las encontraremos asentadas primordialmente en su obra poética, no obstante, al ejercitar el ensayo, el poeta nos proporcionará esa otra mirada que, si bien se encauza de manera un tanto diferente, cumple un propósito en cierta forma similar al expresado en el poema. Como mencioné más arriba, mi afán no es contrastar la poesía de Segovia con su ensayo, esto sería una tarea para otro trabajo, además de muy exhaustiva dado que se trata de una obra muy extensa, baste únicamente recordar las palabras que su gran amigo, el crítico Antonio Alatorre, vertió en este sentido a propósito del libro *Contracorrientes*:

Quienes conozcan a Tomás Segovia como el poeta de *El sol y su eco* o de *Anagnórisis* y no lo hayan seguido

100 Juan Pascual Gay, *El huésped del tiempo. Ensayo sobre las ideas literarias de Tomás Segovia*, Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2013, p. 52.

más o menos de cerca, a lo largo de los años, a través de su prosa [...], van a experimentar una sorpresa muy hermosa con la lectura de estas *Contracorrientes*. Sorpresa de comprobar que Tomás Segovia “trabaja” como ensayista a la misma altura y con el mismo amor y a la misma precisión que como poeta; sorpresa de ver que en sus manos no es el ensayo de ninguna manera un “género menor”, sino algo no menos imaginativo y placentero que un buen poema; sorpresa de que un hombre que pone en sus ensayos tanta inteligencia y tanta belleza no haya sido más asediado y más “aprovechado” por quienes se dedican al negocio de publicar buenos libros. Porque Tomás Segovia es uno de los ensayistas más lúcidos, penetrantes e ingeniosos que hay en México, y uno de los más abiertos y más sin miedo. En los ensayos de estas *Contracorrientes* encontrará el lector una crítica muy afilada de nuestra cultura, una fe inquebrantable en la poesía y un amor a la vida que se expresa sin la menor cortapisa, sin la menor vergüenza.¹⁰¹

Igual de pertinente es el hecho de que Segovia fue un asiduo lector del pensamiento de María Zambrano, la conocida filósofa española, exiliada ella misma, y de sus ideas a propósito de las relaciones entre filosofía y poesía.¹⁰² De cierta forma discípulo de las potentes preguntas: “¿Qué raíz tienen en nosotros pensamiento y poesía? [...] ¿A qué amor menesteroso vienen a dar satisfacción? ¿Y cuál de las dos necesidades es la más profunda, la nacida en las zonas

101 Antonio Alatorre, “Contraportada” del libro de Tomás Segovia, *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973.

102 Véase: Tomás Segovia, “Después de Zambrano”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000, pp. 83-94. Tiempo después reaparecería en *Recobrar el sentido*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 33-40.

más hondas de la vida humana? ¿Cuál la más imprescindible?”¹⁰³, Segovia plantea que la esperanza y la desesperanza, conceptos referidos por Zambrano, son las relaciones más pertinentes al momento de tratar de entender aquellas que se sitúan entre el pensamiento y la poesía y que, solo mediante el amor es que se encuentra la reconciliación; sin embargo, él introduce las nociones de valor y deseo para explicar mejor dichas relaciones.

Conviene traer a colación que, para Segovia, el deseo no es “negativo”, es decir, no se presenta como un ser en falta, no es que se desee lo que no se tiene, sino que afirma lo que sí se tiene; se desea lo que vale y el ser humano vale por que es. De manera que la conclusión a la que llega el poeta es: “pienso que la poesía, y el pensamiento, y el conocimiento, han buscado desde siempre esa especie de sabiduría original y final que consiste en dejar vivir a lo que vive, aparecer a lo que hay, desplegarse a lo que se presenta; ese «sí a todo» tan radical, que no excluye ni siquiera el simultáneo «no a todo», que es de otro plano”.¹⁰⁴

Así, pues, comprendiendo la importancia que la imbricación entre pensamiento y poesía tiene para nuestro autor, me interesa destacar la ya mencionada herencia romántica presente en diversos escritos segovianos y que, en gran medida, será parte esencial de estos y de su propio discurrir; pero, antes de entrar en materia, cabe recordar las palabras de Segovia respecto de dicha —podríamos llamar— influencia.¹⁰⁵ En el ensayo “La tercera vida de Nerval” de

103 María Zambrano, *Filosofía y poesía*, 4.^a ed., México, FCE, 1996, p. 15.

104 Tomás Segovia, “Después de Zambrano”, *loc. cit.*, p. 40.

105 Una muestra más de esta relación de Segovia con el romanticismo son sus traducciones al respecto, entre otras podemos destacar:

- Gérard de Nerval, *Poesía y prosa literaria*, trad. de Tomás Segovia, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

1967, que dicho sea de paso es uno de los más conocidos del autor y donde se despliegan la mayoría de sus ideas en torno al sentido del romanticismo, Segovia comienza planteando:

Nada verdaderamente central ha cambiado en nosotros desde el Romanticismo. Esa auténtica revolución espiritual tuvo lugar en una zona profunda en donde no ha vuelto a suceder nada. Por lo menos, nada que se haya cumplido aún. Los síntomas de una nueva vida y una nueva sociedad siguen siendo discutibles, las tentativas de liberarse del pasado siguen siendo espasmódicas y los anuncios de un hombre nuevo siguen siendo anuncios. A pesar de la fisonomía sombrosamente cambiada de nuestro mundo, los ojos que lo ven no han aprendido nuevas formas de mirar, por lo menos de mirar con amplitud. Desde entonces hemos ensayado quizá nuevas ojeadas: todas ellas son juegos de aquella mirada.¹⁰⁶

A partir de esta idea es posible ir tratando de desvelar el posicionamiento crítico de Segovia hacia las ideas desprendidas de la modernidad, como veremos más adelante, dicha crítica será una de las que mayor calado tendrán en su obra, de modo que recurrirá en varias ocasiones al pensamiento romántico para abordar los tópicos que, de alguna u otra manera, siempre lo asediaron. Aquí se asoma ya una

-
- Rainer Maria Rilke, *Poemas franceses*, trad. de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1994.
 - Théophile Gautier, *La novela de la momia*, trad. e introd. de Tomás Segovia, México, El Equilibrista, 1994.
 - Gérard de Nerval, *Dos cuentos orientales*, trad. de Tomás Segovia, México, El Equilibrista, 1993.
 - M. H. Abrams, *El romanticismo: tradición y revolución*, trad. de Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1992.

106 Tomás Segovia, “La tercera vida de Nerval”, en *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973, p. 152.

primera dificultad, el romanticismo, en cuanto movimiento, es sumamente difícil de englobar bajo una definición; como concepto multinacional, se debe comprender que no se trata de un todo homogéneo, sino de un cúmulo de postulados acerca de la historia, el arte, el pensamiento, el lenguaje y, en suma, del ser humano.

Surgido en Alemania hacia finales del s. XVIII, las ideas románticas tienen como antecedentes el pensamiento ilustrado, el idealismo alemán y el clasicismo de Weimar; como muchas otras denominaciones dadas a grupos emergentes, era despectivo llamar “romántico” a determinado personaje u obra, sin embargo, la acepción fue adoptada como general.¹⁰⁷ Jean Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe señalan que una de las características principales de lo que llamamos romanticismo tiene que ver con una revalorización de lo que se pretendía ya pasado en los tiempos modernos, es decir, se pretende revitalizar la exaltación de los sentimientos, la imaginación caballerescas, el pensamiento maravilloso y utópico, entre otros.¹⁰⁸ Por su parte, Albert Béguin destaca la fuerza que tuvo lo onírico en el pensamiento de aquellas diversas figuras románticas; para él, el sueño es la piedra de toque para explicar la búsqueda del sentido, de la realidad y del ser humano mismo, emprendida por el romanticismo y, en cierta forma, continuada posteriormente.¹⁰⁹

Para estos estudiosos del fenómeno romántico, por virtud de las características ya mencionadas —que por supuesto

107 Véase: Christoph Jamme (et al.), “Romanticismo. Historia de un concepto”, en *El movimiento romántico*, trad. de Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Akal, 1998, pp. 5 y ss.

108 Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy, *op. cit.*, pp. 22 y ss.

109 Véase: Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. de Mario Monteforte Toledo, México, 1954. [Original de 1939].

no son las únicas—, la literatura y la teoría del arte cumplen un papel muy activo en la construcción de sus reflexiones. En el contexto de su surgimiento, el romanticismo encuentra que la crisis política, derivada de la Revolución francesa, es una cuestión esencial que debía acometerse de manera profundamente crítica; si el ser humano debe cumplir esa función crítica con su sociedad, si debe hacerse cargo de su momento histórico, no podrá hacerlo únicamente desde posturas dogmáticas, desde el lado de la pura razón o desde el puro arte; se imponía, entonces, la necesidad de unir ambas actividades, lo cual les conduciría a la reinención del lenguaje.

En ese sentido, en una entrevista¹¹⁰ reproducida por Tomás Segovia en su último libro de ensayos, a la pregunta expresa en el texto ya mencionado “La tercera vida de Nerval”, Segovia expone de manera prístina lo que para él significa el romanticismo; y, en cierta forma, podríamos asegurar que estas ideas son las que, a manera de programa, serán el faro que ilumina el conjunto de su obra:

110 En este punto es pertinente aclarar que el género entrevista no gustaba del todo a Segovia, ya que consideraba inexacto lo que tras la conversación se publicaba; por ese motivo, tomaba la pregunta y después la devolvía debidamente redactada. En la introducción al póstumo libro *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, José María Espinasa explica: “Con frecuencia decía que si el entrevistado era un escritor, la entrevista era un absurdo pues delegaba en otro justamente su función: escribir. A la vez, y todos los que lo conocieron pueden dar fe de ello, era un gran conversador, la charla y la plática le fascinaban; generoso con su tiempo podía estar horas en el güiri-güiri o en la cháchara, expresiones mexicanas que describen bien esa conversación informal, de amigos, que toma cauces bizantinos y que, sin embargo, es parte de las funciones vitales del ser humano, como la respiración”, México, Conaculta / Ediciones Sin Nombre, 2012, p. 7.

Lo que el romanticismo descubre en el siglo XVIII — porque el romanticismo es una revolución que sucede en el XVIII y no en el XIX— es que la razón no solo ha depurado el lenguaje sino que también lo ha matado. [...] Pero esta reflexión no se la hacían confrontados a la razón o contra la ciencia, sino desde la razón y con la ciencia. Los románticos eran científicos y se consideraban herederos de Rousseau y Voltaire, lo que buscaban era la síntesis, eran críticos de la objetividad que nos hizo perder el genio, por eso se acercan a los lenguajes oscuros, como el religioso, el mágico, al lenguaje de los proscritos por la razón: los locos, los niños, las mujeres, los salvajes. [...] La rebeldía romántica es revolucionaria en la medida en que reivindica los lenguajes oscuros.¹¹¹

Por lo tanto, como habíamos ya adelantado siguiendo las palabras de Schlegel, Segovia es un poeta-crítico que no discrimina ninguna actividad; sus ensayos son la otra cara de su poesía, es por ello que ambas expresiones corren parejas en sus más de sesenta años de labor escritural. Lo que persigue no es sino ese lenguaje limpio y claro en algunas ocasiones, denso y oscuro en otras, pero con la firme convicción de que en su crítica se observe la relación del ser humano con su entorno; una crítica lejos de toda complacencia, un ensayo que desafíe los modelos repetitivos y anquilosados de nuestro tiempo.

Encuentro estas convicciones un tanto similares a las ideas de Theodor W. Adorno en torno al ensayo que ya mencionábamos antes, para el filósofo de la teoría crítica: “en Alemania [aunque esto podría perfectamente trasladarse a otras latitudes] el ensayo provoca rechazo porque

111 Tomás Segovia, “Entrevista”, en *Digo yo*, México, FCE, 2011, p. 218.

exhorta a la libertad de espíritu [puesto que] el ensayo no permite que se le prescriba su jurisdicción”.¹¹² En esto, que está lejos de ser un paralelismo pues ambos pensadores se refieren a épocas distintas, hay más convergencias que divergencias; para Segovia la época actual es todavía romántica en la medida en que siguen sin cumplimentarse sus más profundos anhelos, uno de los cuales, es el de “no separar la cuestión de la ciencia y la tecnología de la cuestión moral”.¹¹³ Por su parte, Adorno sitúa dicha separación en las ideas derivadas del positivismo lógico, este habría pretendido refinar al extremo el lenguaje de la ciencia de tal manera que no existiese ambigüedad posible, el arte, por otro lado, habría hecho lo mismo al absolutizar la técnica eliminando de sí todo contenido para su expresión. Así, ambas instancias caerían en un sinsentido derivado de su terco dogmatismo; el ensayo sería, entonces, una suerte de dispositivo que se instala en y desde el lenguaje con el fin de desactivar dichas metodologías absolutistas.

Si la técnica se absolutiza en la obra de arte —escribe Adorno—; si la construcción se hace total y elimina lo que la motiva y se le contrapone, la expresión; si el arte, por tanto, pretende ser ciencia inmediatamente, correcto según la norma de esta, entonces está sancionando la manipulación preartística del material, tan privada de sentido como el ser de los seminarios de filosofía. [...] Pero no porque el arte y la ciencia se escindieran en la historia ha de hipostasiarse su oposición. La aversión a la mezcla anacrónica no santifica una cultura organizada por compartimientos. Pese a

112 Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 12.

113 Tomás Segovia, “Romanticismo y refrito”, *Páginas de ida y vuelta*, México, El equilibrista, 1993, p. 28.

toda su necesidad, esos compartimientos acreditan institucionalmente también la renuncia a la verdad entera. Los ideales de lo puro e inmaculado, que son comunes al ejercicio de una verdadera filosofía, orientada a valores de eternidad, a una ciencia a prueba de golpes y de la corrosión, herméticamente organizada toda ella, y a un arte de instituciones sin conceptos, portan la huella de un orden represivo.¹¹⁴

Ahora bien, no solo he traído a colación estas indiscutibles coincidencias entre las ideas de Adorno y Segovia, que acaso podrían tacharse de gratuitas, para establecer de qué manera se va delineando el concepto de ensayo; me anima, asimismo, el hecho de que “El ensayo como forma” coincide casi de manera simultánea en su publicación con la del libro *Contracorrientes* —por supuesto no me atrevería a asegurar que ambos se hubiesen leído, lo cual es por demás poco probable—; en la introducción a dicho libro, Segovia nos deja ver, desde su particular óptica, su idea de la actividad ensayística, la cual no necesariamente surge en un lado diferente al de las corrientes dominantes de pensamiento, pero que sí se opone a este.

El umbral

En la tradición del ensayo, las introducciones o advertencias preliminares son de suma importancia ya que en ellas se vierten muchos de las concepciones que el escritor tiene respecto de los textos que ha de presentar al lector; así lo observamos ya con Montaigne quien traza el recorrido de sus *Essai* en “Al lector”, al tiempo que adelanta lo que para él significa y cómo se constituye el género que nacía entre

114 Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 17.

sus manos. Decir que esta clase de textos representan una poética sería inexacto, por lo menos en el sentido de que no se trata de sentar unas bases y unas reglas por las cuales han de transitar todos los escritos que se cobijen bajo estas formas; como hemos mencionado, la escritura ensayística dependerá más bien de la necesidad expresiva del autor en momentos muy específicos de su historia y a la manera en cómo desee acometer el tema a tratar, de manera que puede haber rectificaciones en los posicionamientos o, incluso, cambios radicales de obra a obra.

En cualquier caso, las notas, introducciones o advertencias previas a un libro suponen informaciones de orden más o menos relevantes para adentrarse en las ideas de los escritos contenidos en este. Tomás Segovia emprende la tarea de unificar sus libros del género a partir de ensayos dispersos en revistas, periódicos, y suplementos culturales y, al hacerlo, es consciente de la necesidad de darles una cierta “nueva” coherencia pues, como se aprecia fácilmente con una breve ojeada a los índices, todos estos contienen ensayos de épocas igualmente diversas.

Esos textos preliminares sirven para “abrir” un libro, en el sentido de dar una pauta de lectura, declarar al lector las pretensiones de las páginas que seguirán, aclarar los puntos que puedan haber quedado ambiguos, dar a conocer las condiciones que motivaron la escritura, o incluso elaborar una propuesta teórico-estética respecto de la propia creación artística; como resulta evidente, estos avisos pueden ser escritos por una persona diferente al autor del libro —en este caso lo más frecuente sería el prólogo, aunque no siempre sucede así. En el emblemático y multicitado “Prólogo con un prólogo de prólogos” de 1974 —donde enmienda un texto anterior de 1923— Jorge Luis Borges escribe:

que yo sepa, nadie ha formulado hasta ahora una teoría del prólogo. La omisión no debe afligirnos, ya que todos sabemos de qué se trata. El prólogo, en la triste mayoría de los casos, linda con la oratoria de sobremesa o con los panegíricos fúnebres y abunda en hipérbolos irresponsables, que la lectura incrédula acepta como convenciones del género.¹¹⁵

Como en el caso de Borges, estas líneas no pretenden quedarse en esa lectura más bien ingenua, sino observar de cerca lo que encierran esos textos que “abren” —ahora en el sentido de incitar a la reflexión— un libro; pues como el propio Borges señala más adelante, en el texto antes mencionado: “el prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis”.¹¹⁶, es decir, cuando de verdad se aborda la tarea de escribir un buen prólogo, este puede llegar a ser, por la relación intrínseca que tiene con ella, de capital importancia para la obra. Pienso, por ejemplo, en el “Prólogo” a *Cromwell* de Victor Hugo del que se podría señalar que es más leído incluso que la obra misma.

Sería el teórico francés Gérard Genette quien elaboraría una teoría para explicar aquellas escrituras que se encuentran propiamente fuera de la obra en sí —aunque ejercen una carga significativa en ella; me refiero a *Palimpsestos* (original de 1962) y *Umbrales* (1987)¹¹⁷—, ambos en el marco de un desarrollo más general, el de la narratología. La categoría que emplea Genette para denominar a dichos escritos es la de *paratextos*, esto es “título, subtítulo,

115 Jorge Luis Borges, “Prólogos con un prólogo de prólogos (1975)”, en *Obras completas IV*, Barcelona, Emecé, 1996, pp. 13-14.

116 *Ibid.*, p. 14.

117 Para este trabajo se citarán las ediciones en español: *Palimpsestos*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989 y *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.

intertítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendiente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende”.¹¹⁸

Para Genette la relación que guarda un texto con sus respectivos paratextos es tan cercana que muchas veces no es posible disociar si estos últimos pertenecen o están “dentro” de un texto o no; en todo caso, serían “todo aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* —o según Borges a propósito de un prefacio—, de un vestíbulo, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder”.¹¹⁹

Así, estas ideas de Genette nos dan la pauta para adentrarnos a la obra ensayística de Segovia destacando principalmente aquellas que se presentan como introducción a sus libros: *Contracorrientes* (1973), *Poética y profética* (1985), *Cuaderno inoportuno* (1987), *Sextante* (1991), *Páginas de ida y vuelta* (1993), *Resistencia* (2000), *El tiempo en los brazos* (2009) y *Digo yo* (2011); de ellos, solo en los dos primeros casos el título del paratexto es “Introducción”, mientras que, a partir del tercero, esta apertura se consigna como “Advertencia” y, en el último ya lleva un título: “para empezar por el principio. De igual forma, destaco el “Prefacio” a la edición *Cartas a Clementina Otero* de Gilberto Owen,

118 Gérard Genette, *Palimpsestos*, ed. cit., pp. 11-12.

119 Gérard Genette, *Umbrales*, ed. cit., p. 11.

incluido en el volumen *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen* de 2001 y, finalmente, “Introducción y saludo a Giuseppe Ungaretti” que sirvió como prólogo al libro del poeta italiano *Sentimiento del tiempo* (1960) traducido por el propio Segovia, y que se encuentra incluido en su primer libro de ensayos *Actitudes* (1970).

Como ya se ha reiterado, en el caso del ensayo, o prosa ensayística como la llamaré en su conjunto para incluir aquellas obras que son de difícil (y hasta cierto punto innecesaria) clasificación —como los cuadernos-diario de *El tiempo en los brazos*, o las misivas a un destinatario imaginario y anagramático, Matías Vegoso, de *Cartas cabales* (2010)—, la primera dificultad que se enfrenta quien pretenda estudiarla en su conjunto es su vastedad, por supuesto con ello no me refero únicamente a la extensión, sino también a la cantidad y profundidad de ideas que se encuentran en ella. A los títulos antes enumerados hay que incluir: *Trilla de asuntos* (1990), *Alegatorio* (2005), *Recobrar el sentido* (2005), *Sobre exiliados* (2007) y *Miradas al lenguaje* (2007); un total de 17 volúmenes con tono ensayístico.

Las ideas contenidas en dichos libros hacen, en la mayoría de los casos, referencia a las desarrolladas en el trabajo poético del autor; de cierta forma se podría decir que el ensayo funciona como una especie de taller donde la idea se va asediando y va madurando (es decir se va ensayando) hasta incluirse en el poema. No obstante, este tipo de escritos va más allá, al ser ellos mismos escrituras creativas, aborda las temáticas con cierta independencia propia de la voluntad de estilo con que el autor decide ofrecerlos, conformando así un cuerpo orgánico donde el lector dialoga, se identifica y debate lo expuesto en ella.

IV. Ensayo y resistencia

*...sigo creyendo que un pensamiento
que aspire a alguna lucidez y honradez
no puede tomar otra forma que la de la resistencia*

Tomás Segovia

La ductilidad del género permite al ensayista extender en finos hilos sus disquisiciones, toda vez que la necesidad reflexiva lo lleve por caminos cada vez más sinuosos; no hay que olvidar, sin embargo, que en el caso de Segovia esas exploraciones parten de unas ideas orientadas desde los comienzos de su obra. En este trabajo distingo solo algunos de esos núcleos que me parece ofrecen un panorama amplio de su obra, por ejemplo: la reflexión acerca del lenguaje, la crítica hacia ciertos postulados de la modernidad —o más propiamente la crítica a la aceptación de tales postulados sin el menor atisbo de reflexión en diferentes sectores socioculturales—, la resistencia como forma privilegiada del pensamiento ante lo que el autor llama “carencia de sentido”, la recuperación de la experiencia en el quehacer artístico, la voracidad consumista que convierte todo hecho humano en mero producto y, en fin, la mirada disidente —y a contracorriente— que se posa en cualquier tema que desee descifrar.

Estas miradas, o “actitudes”, disidentes que propone Segovia son parte, como ya se había planteado siguiendo a Adorno, de la esencia misma del ensayo; al privilegiar

este como forma verdaderamente potente del pensamiento, alejado de las normas científicas, el filósofo destaca: “la más simple reflexión sobre la vida de la conciencia bastaría para ilustrar sobre en qué escasa medida le es posible a la red científica capturar todos los conocimientos que no son en absoluto barruntos gratuitos”.¹²⁰ Y más adelante: “en el ensayo enfático el pensamiento se desembaraza de la idea tradicional de verdad”.¹²¹ Esto es justamente lo que proponen los ensayos de Segovia: poner entre paréntesis aquellas ideas que se fundamentan en construcciones teóricas autocomplacientes y que, con ello, dejan de lado la experiencia y la práctica de sus asuntos. Un ejemplo ilustrativo de ello en palabras de nuestro autor es el siguiente:

hace muchos años que estoy en clara disidencia con casi todas las ideas aceptadas sobre la modernidad, su sentido y su valor (y más aún, se sobreentiende, sobre eso que llaman posmodernidad). Casi desde siempre he escrito y proferido todo lo que he podido en este sentido, muchas veces, inevitablemente, dentro, enfrente o en los bordes de las instituciones o los ambientes entregados precisamente a perpetuar y celebrar (y aprovechar, por supuesto) esas ideas aceptadas.¹²²

En el recorrido propuesto en este trabajo planteo que, efectivamente, desde los comienzos de su escritura ensayística, Segovia se concentra en los tópicos que he mencionado anteriormente; este hecho demuestra la solidez y consistencia de un pensador que tuvo muy presente lo que quería decir y

120 Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 17.

121 *Ibid.*, p. 20

122 Tomás Segovia, “Honrada advertencia”, en *Resistencia. Ensayos y notas (1997-2000)*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000, p. 7.

hacer mediante su obra. para dichos efectos, como también he dejado ver en líneas anteriores, es el género ensayístico (o géneros ensayísticos a decir de Pedro Aullón de Haro)¹²³ el medio idóneo ya que “en el hecho mismo de reunir un libro de este género está implícita una fe en que el pensamiento, de cualquier clase que sea, a falta de otras justificaciones, se justificaría, casi sin saberlo ni quererlo, por su propio movimiento: en que la ‘historia’ de unos pensamientos, como la historia *del* pensamiento, es en sí misma ‘pensamiento’”.¹²⁴

Para Segovia, el ensayo es, entonces, la expresión por medio de la cual ejerce, con toda libertad, el desarrollo de unas ideas que fue conformando a lo largo de casi seis décadas de labor escritural. La mirada crítica que nos permite observar la obra en su conjunto, toda vez que la sabemos concluida, hace posible advertir que uno de los rasgos más destacados de ella es el compromiso y la responsabilidad que el escritor tuvo al momento de esgrimir la palabra; compromiso este con la palabra misma, con sus dichos y con el lector que se adentre en ellos. Compromiso de ensayista cabal puesto que, como señala Liliana Weinberg:

el ensayista no es un descastado, un paria ni un recién llegado al sistema literario: ocupa ya un lugar estratégico —el lugar de las ventanas y las aperturas— en el campo intelectual. [...] Para entender el ensayo es preciso descubrir su primer latido, acercarnos a su nacimiento mismo, cuando el ensayista pronuncia las palabras “yo, aquí, ahora”, y seguirlo luego en su

123 Véase: Pedro Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1987. En este estudio el autor propone que el ensayo, debido a su historia, hace confluir varios géneros tales como la crónica, la epístola, el artículo periodístico, el relato de viaje, etc.

124 Tomás Segovia, “Introducción”, en *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973, p. 13.

despliegue, en ese hacerse, de acontecimiento, sentido, de suceso, valor, y en este volverse, por la interpretación, de voz individual en palabra comunitaria.¹²⁵

En virtud de estas consideraciones de la estudiosa argentina, me atrevo a afirmar que el Segovia ensayista no desmerece en nada al poeta; al contrario, al llevar esa “voz individual” hacia la comunidad, se asemeja tanto a la esencia poética que es incluso posible decir que ambas actividades son, como lo quisieran los románticos, en él indisociables. Así como la expresión vital del poeta, la ensayística pretende aquí “abrir el sentido” —para usar una expresión de la propia Weinberg— y entregarnos su particular visión de mundo, fuera de todo egoísmo y de individualismos mal entendidos.

Este hecho lo comprendió Segovia desde muy temprano, así, en una reflexión acerca de la obra dramática de Xavier Villaurrutia, escribe las palabras siguientes que bien podrían aplicarse a su propia labor como ensayista. Escribe Segovia:

[...] el impulso primero de esta actividad tiene que originarse en un lugar profundo: en una necesidad de comunicación que, sin mucha fe, le hace intentar un lenguaje más fácil. Es, sin duda, el mismo impulso el que le hace escribir poesía, pero su poesía brota de un lugar tan central y tan desnudo que no prueba nada: la expresión en la poesía se hace más importante que la comunicación, lo tiñe todo y lo hace incluyente como experimento.¹²⁶

125 Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM-FCE, 2001, p. 23.

126 Tomás Segovia, “Villaurrutia y su mundo”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 26.

Comunicación, búsqueda de sentido, valor de la palabra, expresión humana, con estas características es que preponderantemente se desarrolla la obra segoviana; aunado a los temas mencionados más arriba, las ideas vertidas en ella se extienden en una multitud de sentidos. Por estos motivos, es necesario trazar una línea de interpretación que nos permita abordar esta red de significaciones, las herramientas que para ello he destacado se encuentran en esas notas iniciales de sus libros de ensayo; reitero que en estas observo una puerta de entrada, pero también —y quizá esto sea lo más significativo—, una mano tendida al lector, un gesto amistoso¹²⁷ de quien no pretende situarse por encima de él, sino mostrar las cartas para el ejercicio de un diálogo franco y sin ambages. De esta manera, en “Para empezar por el principio”, ensayo que cumple la función introductoria al libro *Digo yo*, Tomás Segovia escribe:

antes de que el lector se adentre en este libro, quisiera darle algunas pistas, por el temor, tal vez supersticioso, de que no vea al leerlo algunos de los sentidos que yo creo haber puesto (o haber dejado aparecer) en él, pero que, como todos los sentidos, pueden evaporarse en el camino. Y para ello aprovecharé cierta incertidumbre que el lector tal vez haya sentido ante el título del libro. Porque ya solo ese título puede, con un poco de malicia, y sin demasiado rebuscamiento, remitir a algunos de los rasgos significativos de este libro.¹²⁸

127 Cabe señalar que bajo esta noción Pierre Glaudes desarrolla lo que llama “*pacte de amité*”, es decir, la relación que el ensayista entabla con su lector con el cobijo de la confianza y la responsabilidad. Véase: Pierre Glaudes, “Introduction”, en *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2002.

128 Tomás Segovia, “Para empezar por el principio”, en *Digo yo*, México, FCE, 2011, p. 9.

La alusión al título del libro *Digo yo*, no hace referencia únicamente a la frase como tal, sino que, pese a estar inmersa en un sistema de significaciones —la lengua—, también va más allá del mismo; lo que se quiere enfatizar es que, mediante su uso, en el habla cotidiana, es donde cobra sus sentidos más profundos. Por medio de esta consideración inicial, Segovia está enunciando, de manera un tanto tangencial, que el sentido del libro se engloba en el uso que tanto autor como lector hagan de él; así, está recalándonos el sentido que tiene el escribir ensayos: “Mi título sugiere así en primer lugar que las páginas que presento aquí tienen mucho más de conjeturas o de propuestas que de afirmaciones perentorias [...] esa frase comunica al lector una intención para cuyo desciframiento el sistema no nos es de ningún auxilio”.¹²⁹ El equiparar de esta manera el ensayo al habla cotidiana nos permite reforzar la idea de que este tipo de escritura se desembaraza de las ataduras que provengan de sistemas cerrados, la interpretación que pueda hacerse de sus palabras exige al lector el moverse por terrenos movedizos —pues “digo yo” también hace referencia al tanteo— pero familiares al mismo tiempo, es decir, se apela su libertad, a su experiencia como hablante, la cual comparte con el propio ensayista.

Si ahora analizamos la primera introducción que Segovia escribe para abrir un libro de ensayos, es decir, *Contracorrientes*, rápidamente observamos que no se trata de una mera noticia respecto a la constitución del libro —aunque algo haya de ello—, sino una declaración de principios donde el autor reordena y, al hacerlo, dota de sentido esa serie de ensayos que originalmente fueron escritos por separado en diversas revistas y suplementos culturales entre

129 Íbidem.

1956 y 1967. Al igual que en el caso de *Digo yo*, el mismo título del volumen le sirve de pretexto (pues él mismo es un paratexto) para explicar el sentido general de la obra —además de dar a conocer que dicho libro fue pensado para preceder a *Actitudes*, y que, por razones desconocidas para el autor, no vio la luz sino después de algunos años y bajo otro título—. Así, explica que sus ensayos reunidos no iban, desde su publicación individual, “a favor de la corriente principal de su tiempo”.

No quiero decir con eso —escribe más adelante— que estos escritos estén contra o fuera o por encima de nuestra época —de mi época. Sino que una época es menos sencilla de que a veces se imagina y comporta junto a su metafórico curso central unas metafóricas contracorrientes que el diccionario define así: “reversa o corriente derivada y de dirección opuesta de la principal de que procede”. 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.¹³⁰

Con esta caracterización de los ensayos de *Contracorrientes*, Segovia nos da, no solo la pauta para leerlos bajo la clave de la disidencia, sino que se coloca él mismo, en tanto autor responsable de sus escritos, en franca oposición con las ideas que bogan en la corriente principal; y aun cuando en esa corriente predomine la aparente disidencia, su actitud será de “dissidencia en la disidencia”. Esta idea se repetirá continuamente en sus libros posteriores, como se observa en la introducción de *Poética y profética*, aquí leemos la visión desoladora que Segovia tiene de nuestra actualidad y, nuevamente, su posicionamiento ante ella:

130 Tomás Segovia, *Contracorrientes*, *op. cit.*, pp. 7-8.

Hacer de la disidencia un academicismo, de la protesta un estilo aclamado, de la ruptura una tradición (como dice Octavio Paz), de la revolución una institución (como proclama el partido dominante mexicano), de la singularidad un gregarismo (como propone la publicidad), de la originalidad una norma niveladora, de la agresión al espectador un éxito artístico, de las declaraciones subversivas la mejor manera de hacer una brillante carrera oficial y hasta del socialismo un burocratismo son para nosotros hábitos cotidianos que sin embargo en cualquier época pasada (o también, esperémoslo, futura) hubieran provocado insuperable asombro. [...] De este vertiginoso juego de ganar lo que se declara perder es claro que resulta casi imposible escapar. Intentaré sin embargo no utilizar mi disidencia frente a la buena conciencia académica e institucional para fabricarme a mi vez una buena conciencia más inexpugnable de rebelde agasajado o de disidente aplaudido.¹³¹

Tanto en uno como otro caso, lo que queda claro es que estas introducciones son, o pretenden ser, mucho más que una simple presentación de las páginas que seguirán, sino que denotan cuál será la actitud con que fueron acometidos los asuntos que en ellas se ventilarán, esta beligerancia con que Segovia aborda los problemas socioculturales le granjeó no pocas enemistades —baste recordar su paulatino distanciamiento con Octavio Paz, con quien, en alguna época sostuviera una asidua correspondencia—.

Quizá por ello, en los libros que siguieron a los dos primeros ya comentados, sus introducciones llevaron el título de “Advertencia”, e incluso “Honrada advertencia”; me

131 Tomás Segovia, *Poética y profética*, *op. cit.*, p. 8.

refiero a *Cuaderno inoportuno*, Páginas de ida y vuelta y a *Resistencia* pues, a sabiendas de que su lectura no era fácil de asimilar, lo más sano era indicar al lector los difíciles terrenos que estaba pisando. En el primero de ellos, el autor nos da noticia de que el libro está compuesto, en su mayoría, por artículos periodísticos aparecidos en el diario *Uno más uno* durante 1978 y 1979; al conformarlos como libro —casi ocho años después—, Segovia advierte la “inactualidad” de dichos textos, aunque señala que ya desde su aparición no tenían mucho de actualidad y sí de “inoportunidad”.

Al advertir estas anacronías, Segovia está poniendo de manifiesto dos cosas: por un lado, que los temas aparentemente pasados de moda tiene todavía mucho qué decirnos, esto es, que la tendencia, cada vez más acusada en nuestra época, a ver únicamente aquello que consideramos actual, de alguna manera nubla nuestra visión y nos coloca como simples consumidores de productos sin conocer de dónde vinieron, cuáles son sus razones de ser, cuáles sus más profundas raíces —en el supuesto que las tengan—; por otra parte, nos incita a salir de la inconciencia, a recordar que hay cuestiones fundamentales que no cambian, por más que así lo parezca, que lo central de nuestras preocupaciones y cuestionamientos deben seguir siendo el ser humano y sus problemáticas sociales más profundas. Alguna vez, propósito de esta misma situación esencial, con un tema un tanto diferente, María Zambrano escribió:

a veces resulta que lo más viejo es también lo más joven... por fortuna. Pues con ello se da testimonio de que la infancia en el hombre y en la historia persiste, de que persiste ese último fondo de sentir originario y original bajo las circunstancias históricas. Y se echa de menos que el sabio que se ocupa de prehistoria o

de arqueología, o de historia de las religiones, no vaya a descubrir en las actitudes diarias muchas formas de sentir vigentes que explicarían el signo ambiguo hallado en la piedra, o el hermético documento que tan perplejo le deja. [...] El hombre que piensa comienza por alejarse, más bien por *retirarse* como el que mira, para mejor ver. Crea una distancia nueva y otro espacio, sin dejar por eso de estar dentro del espacio de todos. Para ver lo que está lejos o detrás, oculto, deja de prestar atención a lo que inmediatamente le rodea; por eso tropieza con ello.¹³²

Estas cuestiones se repetirán una y otra vez en los ensayos de Segovia, en épocas distintas, pero con un mismo sentimiento: poner bajo escrutinio los modelos que seguimos y que de manera casi incontrovertible consideramos como buenos. A decir de Adorno, esta sería una función determinante del ensayo, ya que este “querría salvar al pensamiento de su arbitrariedad asumiéndola reflexivamente en su proceder, en lugar de enmascararla como inmediatez. [...] No en vano se sumerge, en vez de «reducirlos», en los fenómenos culturales como en una segunda naturaleza, una segunda inmediatez, a fin de superar la ilusión de esta a fuerza de tesón”.¹³³ Esa actitud reiterativa, de “contumaz impertinencia” en palabras del propio Segovia, le ocasionó, como he mencionado, no pocos problemas y hasta ciertas descalificaciones en los círculos más centrales de nuestra camarilla intelectual; se entiende así su decisión de transitar por terrenos más bien marginales; no obstante, nos

132 María Zambrano, “El payaso y la filosofía” en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 2, abril-junio, 1957, pp. 5-7.

133 Theodor W. Adorno, *loc. cit.*, pp. 29-30.

han quedado sus escritos como muestra de que es posible enfrentarse a dichas cofradías con y desde el lenguaje. El autor lo pone en los siguientes términos:

me parece que nos estamos acercando muchísimo a una crisis en la que va a ser inevitable revisar muchas ideas. Esa revisión me parece que empieza a emerger de manera relativamente más franca y saludable en temas políticos y hasta morales. [...] Los que nos llamaban con odioso triunfalismo nostálgicos del pasado muestran cada vez más claramente el estrangulamiento de la ética que había detrás de ese chantaje. Nostalgia del pasado quiere decir simplemente nostalgia de lo humano, y basta el temor al ridículo que nos hacía callar una declaración tan rimbombante para que nuestros nuevos aplaudidos nos presentaran como argumentadores infantiloides.¹³⁴

Desconozco si alguien habrá llamado a Segovia “argumentador infantiloides”, me parece que, si así hubiese sido, el calificativo está totalmente fuera de la realidad; por el contrario, uno de los atributos más recurrentes al hablar de su escritura fue el de la claridad,¹³⁵ quizá esta virtud haya causado recelo en alguien pues, si recordamos las palabras de Octavio Paz al respecto, “su transparencia es aterradora”. En cualquier caso, no es este el espacio para dirimir

134 Tomás Segovia, “Honrada advertencia”, *op. cit.*, pp. 7-8.

135 En su prólogo a *Miradas al lenguaje*, José Luis Prado expresa de esta manera que las reflexiones de Tomás Segovia, acerca del lenguaje, acaso: “puedan iluminar a quienes leen y escriben con una luz distinta, más cálida y a la vez más desnuda, que la que habitualmente proviene de las reflexiones de los lingüistas, de los críticos o de los filósofos del lenguaje. La claridad no solamente es uno de los caracteres mayores de su poesía y de su obra de traductor, sino también de su prosa y de su labor como ensayista”, p. 18

cuestiones de tal naturaleza, lo que me interesa poner de manifiesto es que su labor como ensayista ha de tomarse en cuenta como una expresión reiterada de un escritor consciente de que la palabra, así esgrimida, en contra de las instituciones que aprisionan, los artistas complacientes, los sistemas cerrados, incita no pocas veces al rechazo; se puede afirmar, entonces, que Segovia fue un pensador un tanto incómodo pero que, pese a todo, ejerció su oficio de la manera crítica y sobre todo libre, en su sentido ético.

El caudal de una obra

A primera vista, lo que más podría sobresalir en la obra de Tomás Segovia es la enorme cantidad de textos ensayísticos contenidos en ella, esta apresurada valoración no sería tal y no le haría justicia pues, como nos ha enseñado la historia de la literatura, nada tiene que ver la cantidad con la calidad; lo que sorprende, no obstante, es que aquí estamos en presencia de una convergencia entre ambas, es decir, que en ese río de tinta fluyen tantas ideas y de tal potencia que dan la sensación de ser inagotables. Ciertamente es que muchas de ellas se reiteran de época a época, pero esto, lejos de restarles agudeza —pues en estas reiteradas visitas el ensayista va avanzando a paso firme en exposición y profundidad—, les proporcionan una hondura solo equiparable a las grandes plumas de su tiempo, de nuestro tiempo.

Desde aquel aparentemente lejano 1952 cuando Segovia publica su primer ensayo “La epopeya filosófica en Hugo” en la revista *Cuadernos americanos*, hasta su libro *Digo yo* que viera la luz en 2011, mismo año de la muerte de su autor, la ensayística segoviana nos ha dejado un verdadero legado de pequeñas y luminosas piezas donde, tan solo asomarse, se nos ofrece un panorama muy rico de ideas,

momentos de la cultura, reflexiones y vivencias personales de un poeta-crítico tan singular y fiel a ellas mismas como pocos. La elección de los materiales a revisar en este trabajo no es, pues, algo sencillo; la honesta tarea de la crítica es dejar hablar a los textos mismos en lugar de superponerse a ellos cayendo en la irremediable obvedad, posiblemente sea inevitable dejarse arrastrar y tropezar con ella a cada momento, sin embargo, intentaré subrayar algunos de los temas que, a mi juicio, son fundamentales en el curso de una obra que tiene mucho que decirnos.

Cabe recordar aquí que la gran mayoría de los libros ensayísticos de Segovia se componen por ensayos, artículos periodísticos y conferencias que publicó, a lo largo de su vida, en las revistas y suplementos ya mencionados en el capítulo anterior; a ello me refería cuando hablé de prosa ensayística, puesto que, conformados ya como libros, estos artículos que en principio se pensaron no como ensayos cobrarán, por vía de su reordenación, un sentido un tanto distinto al de su origen y se englobarán, por virtud de esa resignificación, bajo tal forma.

Ante todo, poeta, Tomás Segovia despliega e indaga en sus ensayos las ideas que lo interesaban y asediaban, y que, al escribirlas, suponían —como él mismo diría a propósito de Xavier Villaurrutia— “rellenar el tiempo entre poema y poema”.¹³⁶ No resulta extraño, entonces, que en su prosa resuenen de manera casi natural aquellos tópicos que hacen referencia a su oficio, que se implican y se imbrican unos con otros conformando un cuerpo orgánico y pleno de sentido; entre muchos otros, se pueden destacar en primerísimo lugar sus reflexiones en torno a la poesía, la propia y la de otros poetas, de donde nace su profunda

136 Tomás Segovia, “La experiencia en Xavier Villaurrutia”, *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 32.

crítica literaria; la diversidad de registros poéticos emprendidos por Segovia encuentran con la lectura de esas otras poéticas afines un espejo donde reconocerse, de manera que en el hecho de escribir acerca de las ideas poéticas de otros podemos acaso reconocer las propias.

Fiel a sus primeras intuiciones de lectura, el poeta elige una tradición —o quizá se plantee mejor diciendo que construye su propia tradición— con poetas como Juan Ramón Jiménez, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Ramón López Velarde, Emilio Prados, Ramón Gaya, Giuseppe Ungaretti, Octavio Paz y los románticos alemanes y franceses. Y no es casualidad que estas manifestaciones las encontremos en sus ensayos más antiguos —muchas de ellas estarán contenidas en los tres primeros tomos de ensayo que a finales de los años ochenta recogiera la Universidad Autónoma Metropolitana—,¹³⁷ se infiere que el poeta busca constantemente y, al hacerlo, siente la necesidad de reflexionar acerca de aquel lugar en donde ha encontrado ciertas evidencias. Nuevamente, hablando de Villaurrutia, escribe Segovia:

la autenticidad en arte, esa autenticidad que no tiene necesariamente que ignorar lo que prefiere, lo que quiere y lo que puede; que no es insulto inconsciente; que puede tener presentes en el espíritu, mientras está creando, sus posiciones estéticas, sus metas, sus modelos incluso —y que sin embargo es capaz de hablar con ese acento inconfundible de lo entrañable.¹³⁸

137 Me refiero a: *Actitudes y contracorrientes. Ensayos I*, (serie ensayo, 44), México, UAM, 1988, *Trilla de asuntos. Ensayos II*, (serie ensayo, 51), México, UAM, 1990. Y *Sextante. Ensayos III*, (serie ensayo, 54), México, UAM, 1991.

138 Tomás Segovia, “La experiencia en Xavier Villaurrutia”, *op. cit.*, p. 30.

Estas palabras, escritas para una conferencia dictada en 1960, parten del reconocimiento que Segovia encuentra en Villaurrutia, un reconocimiento que lo lleva a buscar su propia expresión pero que, ferviente lector al fin, insiste en compartir el sentimiento quizá inefable que le producen sus experiencias. Así, más adelante comenta: “aunque yo esté aquí enfrente hablándoles a ustedes de poesía, en el fondo creo, como ustedes, que de la poesía no se puede hablar. Quiero decir que no se la puede tocar —por eso es sagrada; que solo se puede hablar de ella a condición de que nuestra conversación esté plagada de sobreentendidos. [...] Porque eso no se define ni se explica: se vive. [...] porque *la poesía es la mirada*”.¹³⁹ Así es como, en lo sucesivo, el poeta ensayará sus reflexiones acerca de la poesía; no con el arsenal de la teoría o la retórica que desmenuzan y reagrupan el poema para darlo, así, mondado a los lectores, sino dialogando con él, dejándose habitar por sus palabras.

El germen de estas ideas se había perfilado ya en el ensayo “Entre la gratuidad y el compromiso” que Segovia escribiera a propósito de *El arco y la lira* de Octavio Paz; en este, se plantea “hablar de esta obra en un tono más llano, epistolar y hasta personal”.¹⁴⁰ En ese recorrido por las ideas de Paz se pone de manifiesto el gran calado que estas tuvieron, tanto en su comentador en turno como en los que por entonces eran escritores de la nueva generación mexicana, pese a ello, Segovia no las suscribe de manera acrítica, en sus páginas lo vemos dialogar e inquirir en ellas, acogerse a la sugerencia más que al dictado, pensar en la experiencia, la palabra poética, el compromiso, el amor al lenguaje:

139 *Ibid.*, pp. 40-41 [El subrayado es de Segovia].

140 Tomás Segovia, “Entre la gratuidad y el compromiso”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, (serie ensayo, 51), México, UAM, 1990, p. 373.

Estas son —concluye Segovia—, con muy poco orden, algunas de las cosas que me sugiere *El arco y la lira*. Creo que leerlo es entrar en el verdadero clima de la poesía, y este clima es tanto más fecundo cuanto menos adormezca: cuantas más respuestas propias suscite. Las mías tienden sobre todo a *una poesía que no desprecie y suplante la realidad y la vida*, sino que nos las desnude más y nos las haga más vivas y reales. Una poesía que sea precisamente la manera de no distraernos, como el canto de Orfeo que vencía al de las sirenas ideales, y que en lugar de revelarnos su propia belleza abstracta nos revele la difícil hermosura del mundo. Con estas objeciones no quiero oponerme, sino unirme, en una búsqueda en la que todos estamos interesados, al poeta, al pensador y al hombre Octavio Paz.¹⁴¹

En estas bellas palabras de gratitud se observa un ejemplo más de esa actitud que Segovia ya no abandonará, se trata de recibir las palabras del otro como un regalo, como un puente y no como una barrera, como una posibilidad de coexistencia pues en el fondo lo que le interesa es la realidad y el ser humano, y no tanto la confrontación vacía disfrazada de intelectualismos, sectarismos y moralismos que no se deben confundir con una actitud inteligente, personal y ética, en estos ejercicios subyacen posicionamientos totalmente diferentes pues, como ha señalado George Steiner: “la literatura se ocupa esencial y continuamente de la imagen del hombre, de la conformación y los motivos de la conducta humana”.¹⁴² Y, precisamente, al reflexionar sobre

141 *Ibid.*, p. 385 [El subrayado en mío].

142 George Steiner, “Humanidad y capacidad literaria”, en *Lenguaje y silencio*, 2.^a ed., trad. de Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1991, p. 20.

ella, desde la madurez y la inteligencia se acerca Segovia a reafirmar la vida en el lenguaje.

Acaso un par de ejemplos más puedan redondear la idea que pretendo planear, se trata de los ensayos acerca de Juan Ramón Jiménez y de Giuseppe Ungaretti. Segovia ve en Juan Ramón el modelo de poeta entregado por entero a su poesía, un ser que lo mismo abreva de una u otra escuela o movimiento poético, pero que se aleja de inmediato de ellas a fin de buscar la máxima expresión posible de su existencia. Un poeta al que se le tacharía de individualista o demasiado intelectual, pero en el que Segovia encuentra un perfecto equilibrio entre la exigencia y la generosidad. Acerca de ese supuesto intelectualismo juanramoniano leemos:

La existencia plantea una serie de problemas, y llega siempre un momento en que estos problemas no pueden ser desatendidos, distrayéndonos en placeres y exquisiteces, o en el puro deleite inconsciente de vivir, sino que se plantean urgentemente reclamando su solución; una solución que, por lo menos en su forma inmediata, solo puede perseguirse intelectualmente.¹⁴³

Esta será una de las grandes ideas que de la poesía irá pergeñando Tomás Segovia, el establecimiento de que la obra del poeta no puede, por más purismos que se pretendan edificar, estar alejada del sentido de la existencia; si es expresión humana, la poesía deberá ir en busca del sentido y no oscurecerlo hasta llegar a la incomunicabilidad. De esta manera, se puede afirmar que es la luminosidad, la de las cosas de la naturaleza y la de la inteligencia en el empleo del

143 Tomás Segovia, "Juan Ramón Jiménez ayer y hoy", en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 77.

lenguaje —como se constata al leer la poesía segoviana— el destino de la palabra poética.

Paso rápidamente al segundo de los ejemplos. Giuseppe Ungaretti fue un poeta italiano de los primeros dos tercios del siglo xx, traducida al español por Segovia, la poesía de Ungaretti se nos presenta como la potencia que tiene la palabra para reunir y resignificar, en apenas unas cuantas líneas, el sentido de la vida. No exenta del todo de los artificios y recubrimientos que se pondrían en boga en su tiempo, la poesía de Ungaretti se desenvuelve, sin embargo, en palabras de apego a la existencia; amigo de Henri Bergson —de quien probablemente tomara algunas de sus ideas en torno al vitalismo— y combatiente en la Primera Guerra Mundial, el poeta no reniega de la vida, al contrario, hace de su palabra el testimonio de esa vitalidad frente a las vicisitudes. No es de extrañar el gran impacto que tuvo la lectura del poeta italiano para Tomás Segovia ya que, como es bien sabido, las circunstancias vitales de este último fueron particularmente duras, pero nunca hizo de ellas un tema literario. La vida para él no era el hueco al que nuestra condición humana nos arroja ya desde el inicio, sino una celebración que encuentra su cauce expresivo en la poesía.

Otra afinidad que encuentra Segovia con Ungaretti es la del paso del tiempo y su relación con la propia vida. *Sentimiento del tiempo* (1933) y *Vida de un hombre* (Poesía completa, 1977), son los poemarios que Segovia traduce del italiano, y son, al mismo tiempo, un eje central de su propia escritura. A este respecto vale recordar *El tiempo en los brazos*, bellísimo título bajo el cual se contienen los volúmenes de notas diarísticas de Segovia y que se desprende de los versos de la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada. En estos cuadernos, Segovia expresa

reiteradamente la monstruosidad que supone el escribir antes de vivir; la palabra para él, así como para Ungaretti, es expresión y sentimiento del tiempo que vive un ser humano, pero no a condición de que esa actividad se superponga a la vida. Segovia lo explica de la siguiente manera:

la poesía es pues expresión de una experiencia vivida, y vivida en esa forma especial que se llama sentimiento, es decir como participación directa y casi como dependencia, ante una realidad, de un albedrío convertido momentánea y libremente en consentimiento puro. Es evidente que en esta expresión la experiencia misma se clarificará y realizará, modificará tal vez su esencia o su sentido; pero la expresión lograda es la revelación que la experiencia se hace a sí misma de su verdadero ser y su verdadero sentido.¹⁴⁴

Resulta, así, lógico que el poeta-crítico dedique sus orientaciones hacia las actividades esenciales del ser humano; a partir de sus ideas de poesía, la cual considera de vital importancia para descifrar la realidad, emprende una búsqueda que lo lleva a preguntas acerca del lenguaje, la traducción, el oficio, la crítica, la moral, el valor, lo corpóreo, la cultura, la política, entre otras de similar índole. Segovia encuentra que estos tópicos comparten rasgos comunes, a saber, la atemporalidad y la trascendencia, y que es menester de todo ser humano indagar en ellos para interrelacionarse con sus semejantes, para hacer de la propia vida no un mero tránsito sino una evidencia; por este motivo es que encontramos, en sus ensayos, un fuerte tono íntimo y confesional pues, en tanto ensayista, Segovia pretende, en

144 Tomás Segovia, "Introducción y saludo a Giuseppe Ungaretti", *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 139.

última instancia, compartir sus experiencias con sus lectores de la manera más clara y desnuda posible —ello no quiere decir, por supuesto, que sus argumentaciones carezcan de conocimientos y mucho menos de lecturas, sino que justamente es la experiencia de dichas lecturas lo que comparte.

Las cartas, los diarios

En una época desafortunadamente moderna como la nuestra, donde el culto a la tecnología es moneda tan corriente que ha hecho casi desaparecer la reflexión acerca de dónde provienen los artefactos que usamos para comunicarnos, el escribir una carta puede ser calificado como un acto de nostálgico anacronismo, pero quizá también como un posicionamiento de subversión o resistencia. “Yo sostengo — escribiría Pedro Salinas— que la carta es, por lo menos, tan valioso invento como la rueda en el curso de la vida de la humanidad. Porque hay un tipo de comercio, o de trato, el de los ánimos y las voluntades, muy superior al comercio de las mercancías y de las lonjas”.¹⁴⁵

La tradición epistolar es de tan larga data, y tan significativa en el desarrollo histórico de las ideas, que sería menester de un extenso estudio dar cuenta de sus implicaciones, baste recordar las *Cartas a un joven poeta* de Rilke, las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller a Goethe, la *Carta a los Pisones* de Horacio, entre muchas otras; es por ello que, para efectos de este trabajo, considero importante recordar únicamente la definición de epístola que ofrecen Marchese y Forradellas en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*:

145 Pedro Salinas, “En defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, en *El defensor*, Madrid, Alianza, 1967, p. 27.

Tipo de composición en la que el autor se dirige, en primer lugar, a un receptor bien determinado, real o fingido, que se considera ausente. Como forma literaria en prosa su uso se remonta a las *Epístolas familiares* de Cicerón, que sirvieron de modelo para las construidas en el Renacimiento. En esta época se utiliza también como forma primaria del ensayo, tanto en Erasmo y en sus sucesores, como en autores de una línea ideológica y estilística diferente: recordemos las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara o las que este mismo autor atribuye al emperador Marco Aurelio en el *Reloj de Príncipes*. En la narrativa, la novela epistolar constituye un verdadero subgénero, datable en nuestra literatura por lo menos desde las novelas sentimentales de Diego de San Pedro, en las que quizá la forma surja por influjo de las *Herodias* ovidianas. [...] La forma epistolar también se empleó en el verso, bien para referir el autor circunstancias personales suyas al amigo ausente (la epístola de Garcilaso a Boscán), bien buscando un estilo no excesivamente elevado para una poesía meditativa, moral o de sátira: recordemos, como ejemplo, las epístolas de Francisco de Aldana, la *Epístola moral a Fabio* o la *Epístola satírica y censoria* de Quevedo.¹⁴⁶

Lo que permite esta definición es analizar una realización concreta a partir de sus coincidencias y particularidades, pero también observar que mediante la tradición literaria a la cual se vincula Tomás Segovia con su serie epistolar *Cartas cabales* (repartidas en tres volúmenes: *Alegatorio*, *Resistencia*, *Ensayos y notas 1997-2000* y *Cartas cabales 2008-2010*), se muestra una vez más de su inquietud y conocimiento como

146 Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2013, pp. 135-136.

ensayista. Respecto a estas misivas el autor señala: “‘Cartas cabales’ se llamó una columna periodística que publiqué durante casi un año, en 1995, en el periódico mexicano *La Jornada*, y que intenté luego reanudar, sin mucho éxito, en un periódico español”.¹⁴⁷ La razón para esa escasez de éxito fue la incompatibilidad de ideas de Segovia con el periódico español a que hace referencia —el madrileño *Diario 16*—, y que explica de la siguiente manera:

propuse intentar una reanudación de aquellas cartas, que el suplemento cultural del periódico *Ovaciones* me ofrecía publicar simultáneamente en la capital del país. Pero yo estaba acostumbrado a un respeto absoluto de la regularidad de la publicación y de la integridad de mi texto, cosas que la prensa española no me ha concedido nunca, y cuando además intentaron darme consignas, renuncié a un pacto profesional para el que evidentemente no he nacido.¹⁴⁸

Resulta evidente que la postura moral que Segovia expone en este caso —y la congruencia observable a lo largo de su obra y su vida— es el eje esencial en torno al cual giran la mayor parte de estas cartas cabales; con ello, el autor, haciendo gala de su conocimiento de la tradición epistolar hispánica, se adscribe a lo que se ha llamado “epístola moral”, como pertinentemente ha señalado Juan Pascual Gay.¹⁴⁹

147 Tomás Segovia, *Cartas cabales 2008-2010*, México, Ediciones Sin Nombre, 2010, p. 7.

148 Tomás Segovia, *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, *op. cit.*, p. 173.

149 Véase: Juan Pascual Gay, “Cartas cabales de Tomás Segovia desde la tradición epistolar”, *Alfa* [online], no. 23, 2006. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000200010&script=sci_arttext

Como he dicho, la primera recopilación en un volumen de ensayos de estas “Cartas cabales” se publicó en *Alegatorio* con un total de 50 misivas, posteriormente 7 en *Resistencia...* (2000) y, finalmente otras 50 en el libro de mismo nombre: *Cartas cabales...* (2010), todos en Ediciones Sin Nombre bajo el cuidado de su editor José María Espinasa. Tras su salida de los diarios, Segovia continuó publicando las cartas en su blog —ahí se encuentran las correspondientes al último volumen. La extensión de cada carta varía de las dos a las cuatro cuartillas respetando con ello el tono conciso y ágil acorde con columna periodística.

El destinatario es Matías Vegoso, un anagrama del nombre del propio Tomás Segovia, personaje inventado con quien el autor dialoga, y cuya personalidad e ideas vamos adivinando conforme avanzamos en la lectura de las misivas; aunque las que tenemos a disposición sean solo las de Segovia. No por evidente deja de ser imperativa la justificación, el autor escribe que la correspondencia con este imaginario destinatario fue una forma que “me permitía enfrentarme a las ideas de muchos colegas y amigos míos sin caer en la polémica personalizada”.¹⁵⁰

La polémica es justamente lo que mejor podría definir esta serie epistolar debido a que los temas que se abordan, sin duda, se prestan para la discusión —en ocasiones subida de tono— entre personas del medio político, cultural, económico o sociológico; Segovia se sitúa en una zona delicada de la vida al cuestionar las ideas, o mejor dicho los dogmas, que dominan la actualidad y que, desafortunadamente —parafraseándolo— hemos dado por buenas sin el menor atisbo de crítica.

150 Tomás, *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, *op. cit.*, p. 173.

Con lo que hasta el momento hemos tratado de exponer de su obra ensayística, resulta claro que, además de (o junto a) la palabra templada y el argumento firme, Segovia se construyó una posición ética-estética como única forma posible para habitar el mundo. Esta noción de lo que podríamos llamar un humanismo desinteresado (tomando interés como esa ganancia que se obtiene por poseer un determinado capital) se va haciendo patente en tanto entendemos que sus afanes se centran en la idea de ser humano cabal, consciente y crítico de su época. El autor lo explica de la siguiente manera a su interlocutor:

ya te imaginarás que no acepto ni por un momento que la cultura sea un mercado. Es justamente porque opino todo lo contrario por lo que me parece que el interés de un escritor es mucho más ser leído que ser subvencionado. Lo que pasa es que subvencionar a unos pocos escritores y artistas es la manera más fácil y barata de administrar unos recursos destinados a la “cultura”.¹⁵¹

Esta forma de proceder es muy recurrente en Segovia, es decir, tomar elementos provenientes de una determinada tradición y reconfigurarlos para hablar de su actualidad, con ello, entre otras cosas, ironiza respecto a la falta de conocimiento que los lectores y escritores actuales tienen de dichas tradiciones, y cómo pretenden ver innovación donde los que priva es el desconocimiento. Revestir unos ensayos en forma de cartas supone, además de lo anteriormente referido, dotarlos de un tono personalísimo. Aunado a ello, si bien las cartas atienden a tópicos específicos de la actualidad en el periodo de tiempo en el que fueron escritas, es

151 Tomás Segovia, “Resistencia a los estimulantes”, en *Alegatorio*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM / Conaculta, 2005, p. 106.

decir de 1995 a 2010, la forma en que Segovia atiende dichos problemas tiene un carácter más atemporal. Respecto de la edición de las últimas cartas recogidas en volumen el autor menciona:

...un libro con semejante contenido puede parecer un poco desplazado. Sus textos son comentarios fuertemente ligados a la actualidad del momento en que se escribieron. Ciertamente que no faltan precedentes de libros que han recogido textos de esa clase y que ha podido tener buena acogida, pero es cierto que suele ser gracias a ir ligados al nombre de un autor prestigioso, o también, o a la vez, a referirse a acontecimientos o épocas que cautivan la imaginación o el interés de los lectores. Lo que me anima a arriesgar esta publicación sin esos avales es que me atrevo a pensar que estos textos abordan la actualidad con un espíritu mucho más ensayístico que periodístico, lo cual permite que el interés, si lo tienen, siga presente en sus páginas cuando ya hayan perdido su brillo de noticias.¹⁵²

Una nueva resonancia de la tradición ensayística surge de la lectura del párrafo anterior, se trata de la que liga al género ensayo con el periodismo; baste recordar el auge que este tipo de escritura tuvo en Inglaterra de la mano de Joseph Addison y Richard Steele con los periódicos *The Tatler* y *The spectator*, en los albores del siglo XVIII; en estos, los autores firmaban sus escritos con pseudónimo y se servían de la escritura ensayística para realizar las más acres críticas sociales; como señala Segovia, dicho tono, más ensayístico que periodístico, nos permite acceder a las obras, si bien entendiendo que hacían referencia a un determinado

152 Tomás Segovia, *Cartas cabales 2008-2010*, op. cit., p. 7-8.

momento histórico, como una reflexión que trasciende el propio tiempo en que fueron escritas.

Con *Cartas cabales* estamos, entonces, en presencia de una configuración donde las reminiscencias a la tradición literaria sirven a Segovia como el eje de unos engranes que se mueven a “contracorriente” de las ideas de su interlocutor, Matías Vegoso, que a su vez “personifica” todo aquello con lo que el autor está en franco desacuerdo; un corresponsal que es una construcción paradigmática y maleable con quien dialogar. Y una cosa más, todavía, respecto a la descripción de las cartas: el tono; si bien es cierto que las posiciones “ideológicas” de ambos interlocutores no pueden ser más irreconciliables, y que Segovia, en ocasiones propina verdaderas tundas argumentativas a Vegoso, el respeto, la amabilidad y hasta el cariño con que se refiere a este, nos hace pensar que la intención del debate no se dirime en términos de la mera confrontación, sino como un franco intercambio donde lo que priva es la reflexión orientada hacia ver ese otro lado de los problemas que aquejan a nuestras sociedades. Podemos observar lo anterior en el reinicio de la serie tras el cierre del primer periodo:

Querido Matías Vegoso:

Después de nuestro prolongado intercambio epistolar mexicano, hace más de tres años, pensé que me habías borrado para siempre de la lista de tus corresponsales. Tus últimas cartas en efecto dejaban traslucir a las claras que me considerabas irremediable, o sea irrecuperable, puesto que a tus ojos recuperar a alguien para la buena causa es redimirlo. Ha sido una enorme sorpresa esta nueva oportunidad, o sea este nuevo desafío, de discutir esas ideas mías que a mí me extraña

tanto como a ti que te interesen (a ti o a cualquier lector accidental).¹⁵³

En suma, es importante señalar que para Tomás Segovia el epistolar es un género donde la experiencia del sujeto empírico que escribe se ve plasmada de una manera privilegiada; el hecho de que mediante este tipo de estructura el lector pueda asomarse a la intimidad de la conversación entre dos personas —por más que se trate de un diálogo con un interlocutor inventado, una novela epistolar como es el caso de sus *Cartas de un jubilado* (2010), o un poema epístola—, le da la sensación de estar frente a un testimonio acaso más fidedigno, o de una opinión vertida desde la más completa honestidad.

Algo similar ocurre con los dos tomos de los diarios *El tiempo en los brazos*¹⁵⁴ que Tomás Segovia llevaría casi a lo largo de toda su vida. Como reza el epígrafe que abre cada uno de los tomos: “Antes de que el tiempo muera en nuestros brazos”, el título de estos volúmenes está tomado de dicho verso contenido en la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada; en un principio, esos “cuadernos” eran impresos y cosidos a mano por el propio Segovia para su modesta y artesanal publicación, llevaban el sello El Taller del Poeta, y eran distribuidos entre sus más cercanos amigos. Ya en la compilación se extraña la presencia de los tomos que van de 1967 a 1977, puesto que, como declara el autor, estos fueron robados o perdidos en Washington.

153 Tomás Segovia, “Zoología moral”, *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, *op. cit.*, p. 174.

154 Tomo aquí las ediciones: Tomás Segovia, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, Valencia, Pre-Textos, 2009. Y Tomás Segovia, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1984-2005)*, Valencia, Pre-Textos, 2013. En México también se encuentran disponibles las versiones de Ediciones Sin Nombre.

Sin ser del todo un diario, en el que se consignan los hechos nimios de la vida —aunque de todas formas algo hay de eso—, *El tiempo en los brazos* puede ser leído como un testimonio; en el tono confesional de sus páginas hay un aroma del ambiente en que fueron escritas sus páginas —en su mayoría en cafés de distintas partes del mundo—, de las vicisitudes de su autor, pero, principalmente, de sus ideas. Los nombres de algunas personalidades que aparecen ahí están omitidos, acaso por un prurito del autor por no contribuir a las polémicas que tanto interés suscitan en los lectores y que tan de moda se han puesto en los tiempos actuales; por este motivo, en cierta forma su intimidad queda resguardada, no obstante, como diría Segovia: “si un diario íntimo puede leerse es porque no es de veras íntimo ni de veras diario”.¹⁵⁵

Para Daniel González Dueñas “los cuadernos de Segovia son el testimonio de una conciencia en expansión, lo que no contradice, sino apoya, el hecho de que esa conciencia ya estaba en el inicio tan expandida como en sus estudios ulteriores”.¹⁵⁶ Y es que, como se ha señalado en apartados anteriores, Tomás Segovia parece tener muy en claro lo que para él significaba el esgrimir la palabra y la que sería su labor literaria a lo largo de los años posteriores desde muy temprana edad. Un ejemplo, contenido en una nota del 18 de julio de 1955, resulta más que elocuente; escribe Segovia: “la angustia del tiempo es morir irreveado”.¹⁵⁷ En

155 Tomás Segovia, “Advertencia”, ed. cit., 2009, p. 14.

156 Daniel González Dueñas, “Tomás Segovia: El tiempo en los brazos”, en *Homenaje a Tomás Segovia: maestro, ensayista, traductor y sobre todo poeta*, comp. de Luzelena Gutiérrez de Velasco, México, El Colegio de México, 2014, p. 104.

157 Tomás Segovia, “18 de julio de 1955”, en *El tiempo en los brazos...*, ed. cit., p. 213.

muchos sentidos, estos cuadernos son el testimonio de eso, de la angustia que produce el hacerse, el escribirse, el “revelarse” constantemente por medio de la palabra; por ello no es extraño que muchas páginas contenidas en los diarios pasen a formar parte de poemas y ensayos, porque se trata de un “taller” donde las reflexiones se tientan, se examinan, se “trillan” —esta idea de separar el trigo de la paja da pie para el título ya mencionado *Trilla de asuntos*.

Si relacionamos estas imágenes con lo dicho respecto del ensayo como cauce escritural, nos damos una idea de cómo las páginas de los cuadernos de Segovia pueden ser leídos como piezas ensayísticas; se unen en ellas la reflexión íntima y ese depurar los argumentos y la forma para verterlos, posteriormente, en otros escritos más “acabados”. No por ello hay que trasladar, como si se tratara de un corsé, la escritura de diario a la del ensayo y viceversa, ambos modos de escribir cumplen una función en el entramado de la obra, sino mencionar, como lo haría el propio autor, que en los géneros de este tipo las fronteras son muchas veces poco visibles. Esto es así pues, como señala Laura Freixas respecto del *Diario* del escritor y filósofo suizo Henri-Frédéric Amiel, el nacimiento del diario tiene que ver con “el deseo de conocer al hombre no en su individualidad, sino en su universalidad. Es un propósito que ya hallamos en Montaigne y sigue vivo en Amiel”.¹⁵⁸

Ese es el propósito que observamos en Tomás Segovia, el de un escritor que sale en pos de la palabra que lo revele y, al hacerlo, sea parte de esa búsqueda común a todos los seres humanos; poco importa ya bajo qué denominación pongamos sus hallazgos, tanto si se trata de poesía, como

158 Laura Freixas, “Prólogo”, en *En torno al diario íntimo de Amiel*, ed. de Roland Jaccard, trad. de Laura Freixas, Valencia, Pre-Textos, 1996, p. 13.

de ensayo, lo cierto es que las páginas de *El tiempo en los brazos* constituyen, además de un cierto complemento a sus otras actividades, la historia de una vida entregada a unos ideales tan tenaces como profundos. Para cerrar este apartado, cito en extenso a Segovia pues, como siempre, explica de manera muy clara lo que intento decir:

porque es sobre todo eso: la reflexión, eso y la porosidad de las fronteras entre los géneros [...], 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. Aunque en algún momento emerjan los rasgos de esas cosas, me parece que es la reflexión lo que baña el conjunto y tiñe el tono de cada parte. Lo que eso tiene en común con un diario es simplemente la plena aceptación del paso del tiempo, como quise sugerirlo con el título y el epígrafe de estas páginas. Esa reflexión se distingue de la de un género literario específico por el peso que tiene en ella su propia historia. Una reflexión abandonada tan a fondo en los brazos del tiempo no se lee igual que la de un ensayo, un tratado o un estudio. Aunque esas fronteras son porosas y algunas páginas de estos cuadernos pasaron a ser ensayos, relatos o poemas, otras podrían haber pasado a serlo y otras más podrían considerarse preparación para escritos de esos géneros, de todas formas no son lo mismo miradas como *la historia de una reflexión* o de una creación, como las vicisitudes de una visión inacabada y que ignora su propio término, que como obras terminadas.¹⁵⁹

159 Tomás Segovia, "Advertencia", ed. cit., 2009, pp. 14-15.

Así, aquellos fragmentos de escritura ensayística que forman parte de estos cuadernos serán de gran ayuda para reforzar alguna de las ideas plasmadas en los libros de dicho género, bien porque la explicación sea más adecuada, o porque hagan avanzar las ideas en torno a lo que se quiera exponer. En este sentido es que encuentro pertinente mencionar *El tiempo en los brazos* como parte importante de las obras de consulta y análisis de este trabajo.

Un lenguaje inobediente

Como no podría ser de otra manera, teniendo en mente las cuestiones ya planteadas, uno de los temas que más suscitan la reflexión segoviana es la rocosa indagación acerca del lenguaje. Como se advierte rápidamente, hablar del lenguaje supone, necesariamente, tomar en cuenta la existencia de varios lenguajes; lo que Segovia va a intentar demostrar es que en la relación entre diversos lenguajes, en el punto de vista adoptado para su análisis y en el uso que se haga de ellos se posibilita el acercamiento a la comprensión de unos y otros; es decir, que un lenguaje que se mire solo a sí mismo podrá encontrar quizá una cierta cohesión pero no sentido: “basta encerrarse sistemáticamente y coherentemente en un lenguaje positivo [...] para que todos los demás lenguajes pierdan sentido”.¹⁶⁰ Sus “miradas al lenguaje” serán, entonces, preguntas por el sentido y el valor, serán preguntas abiertas.

Como decía, la cuestión del lenguaje es un tema que se extiende por muchos y distintos caminos, y sus implicaciones, por tanto, son igualmente complejas; una de ellas

160 Tomás Segovia, “De Bizancio a Miraflor”, *Poética y profética*, 2.^a ed., México, FCE / El Colegio de México, (Serie Estudios de lingüística y literatura, XIII), 1989, p. 252.

es la relación que guarda el empleo de ciertos lenguajes con la hegemonía de la disciplina o la ideología que lo usa, este empleo tiene que ver con la justificación de tal o cual tarea y con el desplazamiento que en su nombre se haga de otras tantas que no compartan sus postulados. A este establecimiento Tomás Segovia lo llama poder y lo sitúa en los discursos aceptados de las ciencias y las teorías que se han superpuesto, como verdades absolutas, por encima de lenguajes no necesariamente verificables como el de la poesía. Si recordamos lo mencionado a propósito por Michel Foucault, es decir, que en toda práctica del discurso —del empleo de un lenguaje— se establecen “modificaciones en las reglas de formación de enunciados [...] lo que hay que preguntarse es lo que *rige* los enunciados, y cómo se *rigen* unos a otros, para construir un conjunto de proposiciones aceptables científicamente, y susceptibles, en consecuencia, de ser verificadas o invalidadas mediante procedimientos científicos. El problema, en suma, es un problema de régimen, de política de los enunciados científicos”.¹⁶¹

Por tanto, un lenguaje que se suponga verdadero, sin tomar en cuenta las implicaciones que sus verdades tendrán en relación con la sociedad, la política, la cultura..., se acercará al dogmatismo. En ese sentido, el de no abandonar las verdades que la vida misma expresa, María Zambrano escribe: “la verdad, cuanto más pura, cuanto más filosófica, es más abstracta, más universal. Pero la esencia de cualquier verdad es ser universal y aunque afirme un hecho, un simple hecho que la vida incluye, sin darle mayor trascendencia, lo separa de la vida en cuanto lo expresa. La verdad, toda la verdad, es siempre trascendente con respecto a la

161 Michel Foucault, “Verdad y poder”, *Estrategias de poder*, trad. de Fernando Álvarez Uría y Julia Varela, Barcelona, Paidós, 1996, p. 44. [Las cursivas son de Foucault].

vida, o si se la mira en función de la vida, toda verdad es la trascendencia de la vida, su abrirse paso”.¹⁶²

La reflexión acerca del lenguaje de la poesía, bajo este punto de vista, no se aleja de la verdad, únicamente encuentra que la expresa de otra forma, una forma donde el sentimiento del poeta, en relación con la vida, con su historia y con su experiencia se convierte en deleite, en objetivo, más que en medio. Nuevamente, Segovia lo expresa mejor de lo que podríamos hacerlo nosotros: “el poeta no usa en absoluto su lenguaje como aplicación, sino como inspiración. Es un lenguaje subversivo pero nada polémico. Justamente lo más subversivo que tiene es esa ausencia de polémica: el poeta no quiere vencer ni convencer, sino *seducir*, lo cual es un escándalo en el mundo adulto y viril de los lenguajes respetables y polémicos”.¹⁶³ En este lenguaje de la seducción, lo hegemónico pasa a un segundo o tercer plano, al no imponerse sobre el otro, el lenguaje de la poesía propone más que impone y, al ser verdadero en el sentido que le da María Zambrano, recrea la vida y la “abre” al mundo.

Quizá por este motivo es que Segovia descreía de las cofradías y prefería colocarse como un marginal, un marginal pero no un marginado ya que el uso de la palabra es común a todos los seres humanos, es marginado aquel a quien el lenguaje no está permitido; la cuestión es que, al usarlo en su forma poética, se está revelando contra los establecimientos y la cerrazón de quienes usan los lenguajes para someter al otro y para atarlo a aquello que, con apariencia de verdad, así convenga a sus intereses; la palabra,

162 María Zambrano, *La confesión: un género literario*, 3.^a ed., Madrid, Siruela, 2004, p. 16.

163 Tomás Segovia, “Los pliegues de la túnica”, *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011, p. 46. [Las cursivas son mías].

entonces, ha de ser restituida a sus hablantes, no arrancada de ellos, y es la poesía acaso una forma de dicha restitución.

Para Segovia, “en la literatura la Palabra está tomada en su fundamento y como fundación. Tomada así, la Palabra es la aparición del espacio del diálogo y al mismo tiempo este espacio es el que hace posible la constitución de toda comunidad, o sea la constitución de los hombres en Humanidad”.¹⁶⁴ Sin embargo, añade: “conviene no olvidar que hay un movimiento más originario de *dirigir* la palabra, que toda escritura tiene que restituir antes de empezar siquiera a organizar su lenguaje, porque es en el espacio abierto por ese movimiento donde lo organiza”.¹⁶⁵ La palabra del poeta, en el sentido de creador, no puede, entonces, ser una mera palabrería, esto es, no puede desoír a esa comunidad que se congrega a escucharlo sino una palabra con los otros; la palabra, así, es relación de la vida y el mundo con la sociedad, es un hacerla partícipe de lo que el poeta quiere decir, y al hacerlo, ser él mismo partícipe de la comunidad.

Por otro lado, aunque en un sentido similar, Segovia era perfectamente consciente de que ciertos usos de la palabra pueden llevarla por caminos que no siempre son los que la vinculan a la comunidad. Como ya he mencionado, existe un manoseo, o una manipulación, de las palabras con el fin de hacer presa a la sociedad de ideologías y posturas que, en muchas ocasiones van francamente en contra de esa misma sociedad, que le roban su significado y que las vacían de sentido con el único fin de que sus implicaciones se reduzcan a meros recipientes retóricos sin valor.

164 Tomás Segovia, “El infierno de la literatura”, *op. cit.*, p. 252. [sic]

165 Ídem. [El subrayado es de Segovia].

Por este motivo, Segovia decía: “una cosa es la palabra «obediente» y otra la obediencia a las palabras”.¹⁶⁶ Quizá por ello también, además de que su labor principal era la de poeta, es que Segovia contextualiza tanto sus ensayos, su búsqueda siempre está orientada a afinar las palabras, o más bien, al uso que se hace de las palabras; pero no hace esto como mero prurito de corrección, sino como una manera de recordar que el sentido que tiene emplear determinada palabra va más allá de lo que la autoridades nos dictan —por ejemplo un diccionario— y que, al ver en ellas su amplitud, las palabras podrían ser verdaderos ejes donde se afiance nuestro pensamiento. Para Juan Pascual Gay: “el verdadero poeta, el poeta sabio, es el que se entrega a la palabra, pero no porque sea suya o sea su voz o su yo sea el portador, sino porque esa palabra viene de muy lejos y lo que menos importa es a dónde va. En este sentido la palabra es errante, pero sobre todo ‘inobediente’, que no implica necesariamente que sea ‘desobediente’”.¹⁶⁷ En esa entrada de diario que recientemente he citado, y que extraordinariamente lleva como una especie de título “Obediencia y resistencia”, Segovia explica esa sutil diferencia entre los términos:

la palabra solo puede exigir ser obedecida haciéndose autoritaria, palabra autoritaria, mientras que la palabra «obediente» consiste precisamente en renunciar a la autoridad. [...] A una autoridad que la palabra tiene, obviamente; de otro modo no tendría sentido renunciar a ella. [...] Sin duda solo la palabra puede conferir

166 Tomás Segovia, “14 de enero de 2004”, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1984-2005)*, ed. cit., p. 599.

167 Juan Pascual Gay, *El huésped del tiempo. Ensayo sobre ideas literarias de Tomás Segovia*, Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2013, p. 62.

la autoridad. Autorizar a alguien es un acto de lenguaje y desautorizarlo también. Pero la palabra como palabra no puede exigir ser obedecida. Es ese que ha sido autorizado por la palabra el que puede exigir obediencia, y la exige de nuevo a través de la palabra. [...] La autoridad de la palabra como palabra se funda, se *autoriza*, en su obediencia: en su apego a la verdad —o en un enunciado más general y vacío, en su fidelidad al sentido.¹⁶⁸

Ese que es autorizado por la palabra es el gobernante, o el representante de aquellos que, con su voto —cuyo significado etimológico tiene que ver con la promesa, y esta a su vez con la palabra otorgada— le confieren la confianza de representarlos, y quien gobierna tiene la obligación moral de ejercer cabalmente ese poder otorgado; sin embargo, cuando pretende que dicho don tenga un propósito único, es decir, cuando se arroga el poder y la autoridad, está traicionando a la palabra misma y a aquellos que se la han otorgado. La palabra siempre es obediente a sí misma y a la autoridad que en ella reside, pero es inobediente cuando esa autoridad le es usurpada.

El poeta es más bien de otra estirpe, no pretende ser el dueño de la palabra sino mostrar la experiencia que tiene con ella, con su lenguaje. Al alejarse del poder, Segovia no solo está afirmando que su morada es la palabra misma, sino también que esa morada es su vínculo más estrecho con la vida, que es una morada abierta a la vida y que no se debe traicionar. En este sentido, Segovia concluye: “el

168 Ídem. [El subrayado es de Segovia].

lenguaje es la casa del ser (Heidegger), pero a condición de que lo *deje* ser. Si no, es la máscara del Ser”.¹⁶⁹

Esa actitud ética del poeta ante las palabras, la traslada Segovia al plano del ensayo que es, a decir de Josu Landa la libre elección y el sentido de cómo el ensayista desea “la expresión de su ser”; al analizar la escritura de Montaigne, Landa escribe: “no es aventurado pensar que dicho sentido tiene un fuerte vínculo con un *ethos* de la escritura, que evidencia el rechazo de la palabra vacía, la palabra sin cierta raíz y sustento. [...] Pero esta no es una característica casual ni obedece a un artilugio antojadizo. Al contrario, parece responder a una toma de partido contra la posibilidad del discurso vacío”.¹⁷⁰

Tales discursos vacíos lo son a propósito y operan de una manera tal que se aseguren su pervivencia; el más conocido de ellos es quizá el de la política — o más propiamente el de la política partidista que en cierto modo ya he enunciado—, pero también el de la economía y el arte; enlazados por el lenguaje, es posible pensar que estos discursos estarían fuertemente cargados con dicho componente ético —desde la antigüedad es un hecho que así es debido a que se trata de actividades eminentemente humanas—, sin embargo, son muchos los ejemplos que nos demuestran que esto no siempre sucede; es esa falta la que Segovia acometerá sin tregua.

En materia artística, si leemos con detenimiento los ensayos que Segovia dedica al estudio de la literatura, reconoceremos la manera en que su crítica se orienta hacia

169 Tomás Segovia, “13 de mayo de 1964”, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, ed. cit., p. 597 [El subrayado es de Segovia].

170 Josu Landa, “Montaigne: contra el discurso vacío”, *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, ed. de Liliana Weinberg, México, UNAM, 2003, pp. 46-47.

revelar el sentido que las obras tienen en relación con la vida y no, como suele ocurrir, un sentido que se agote en ellas mismas, que solo a ellas se dirija y, en fin, que en ellas termine por sentirse autosuficiente.

Así, por ejemplo, en su texto “La verdad ficticia”, a propósito de una conferencia dictada respecto del *Quijote*, Segovia expone la extrapolación que se había hecho de la lingüística estructural para analizar las obras literarias, y que su estudio se había reducido a una red de significaciones entre los componentes mismos de la obra, o, como sucede con el caso de la intertextualidad, entre obra y obra; este hecho, sin embargo, deja de lado la relación que existe de la obra con su sentido fuera de sí misma. Dicho de otro modo: “el significado está dentro del signo, incluso si queremos dentro del significante; también si queremos está dentro de la significación, en una de sus definiciones, como operación constitutiva de signos. Pero el sentido está fuera, está en el contexto. Rigurosamente hablando, los signos no tienen sentido, *toman* sentido”.¹⁷¹ Ese sentido es el que se establece entre el autor y el lector y que Segovia llama sentido común, ese que: “por definición no puede nunca fijarse en sentido establecido, probado y constituido, necesita rectificarse y ratificarse sin cesar”.¹⁷²

Amplio conocedor de las teorías estructuralistas y traductor de algunas obras fundamentales de esta corriente por primera vez al español, Tomás Segovia descrea de ellas en la medida en que estas contribuirían, por lo menos en algunas instancias, a reducir y encasillar las obras literarias. Aquí es necesario hacer un paréntesis para explicar que Segovia no es un teorizador que pretenda reemplazar

171 Tomás Segovia, “La verdad ficticia”, *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011, p. 28.

172 *Ibid.* p. 33.

o superponer una teoría a otra, en tanto poeta-crítico — en el sentido que ya he expresado antes—, lo que intenta poner en primer plano es a la obra como un lenguaje de lenguajes, al que se puede tener acceso en virtud que todos los seres humanos, en tanto hablantes, somos portadores de esa cualidad. Sus propuestas más evidentes se pueden observar en varios de sus ensayos, por ejemplo “El suelo del lenguaje”¹⁷³ o los que conforman su libro *Poética y profética*, entre otros; en ellos, sin hacer caso omiso a las aportaciones que una disciplina como la lingüística ha hecho, pretende exponer la manera en que el lenguaje se relaciona con otros elementos de la vida —el sonido, la luz, la mirada, el tiempo, etc.—, con la ejemplar cualidad de hacerlo accesible, pero no falto de fundamentos.

Cierro el paréntesis para retomar la crítica que Segovia hace del estructuralismo. En otro ensayo, pero de 1968 titulado “Monsieur Lévi-Strauss y la pianola” —donde el autor se presenta como un hereje, es decir un ensayista de acuerdo al término adorniano, para hablar, en palabras sencillas, ya lo sugiere el título, de los sistemas estructurales—, Segovia intenta demostrar la manera en que un sistema que se cierra sobre sí mismo es útil únicamente para sostener a ese propio sistema, que sus elementos funcionan perfectamente dentro de él, pero que, cuando se los saca de contexto, su funcionalidad queda bastante reducida, lo cual explica de la siguiente manera:

a partir del modelo ofrecido por la lingüística, el estructuralismo intenta generalizar el método a todos los dominios de las ciencias humanas. Todo lo que en ellas aparece puede, según esta escuela, ser tratado como un

173 Véase: Tomás Segovia, “El suelo del lenguaje”, en *Cuaderno inoportuno*, (Cuadernos de la gaceta, 42), México, FCE, pp. 13-29.

sistema de signos. Desde el momento en que este se enfoca como constituido exclusivamente por relaciones formales, el cuerpo de estas relaciones puede sufrir un tratamiento formal tan intenso que en sus fases más logradas esta combinatoria es propiamente un álgebra, y las ciencias humanas llegan a tocar así la exactitud de las ciencias naturales.¹⁷⁴

No resultará extraño que, visto así, el estructuralismo estaría obviando justamente lo que a Segovia le interesa destacar más, es decir, que en el hecho poético, o en un lenguaje poético, existen relaciones experienciales entre los interlocutores que difícilmente se pueden reducir a un lenguaje algebraico, que las reglas, por muy definitorias que parezcan, serán siempre relaciones dentro de un sistema artificialmente construido y que en ningún caso sustituirán a las cosas que designan. En contraposición, “Lo que caracteriza al lenguaje poético —dice Segovia— es justamente que puede guardar silencio mientras habla, es decir que no apresna nada, no atesora, no encierra nada útil. El poema no encierra porque no delimita, es decir no *define*, y su lenguaje rebosa del texto por todas partes”.¹⁷⁵

Entre otras, en esta forma de entender el lenguaje Tomás Segovia se sitúa como un disidente, como un rebelde ante los autoritarismos que reducen esta facultad humana plena de sentido a una serie de especulaciones. Pensar el lenguaje es pensar la vida, es la posibilidad de moverse libremente en un mundo que ha visto reducido este derecho, es apostar por una cultura enriquecedora que revalorice los

174 Tomás Segovia, “Monsieur Lévi-Strauss y la pianola”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 224.

175 Tomás Segovia, “El lenguaje evidente”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000, p. 77.

acontecimientos humanos, al tiempo que se desembarace de espejismos que nublan nuestro acercamiento a la verdad. La libertad intrínseca a este uso del lenguaje es resistencia, resistencia a unas normas niveladoras donde se crea la ilusión de moverse en un terreno firme; sin embargo, no se trata solo de ir en contra de las reglas como quien acomete, sin razón, un muro a puños, se trata de reflexionar la naturaleza de dichas normativas y saberlas no definitivas, de entender que “el lenguaje deja de ser verdadero lenguaje en la medida en que pasa a ser norma”,¹⁷⁶ y que toda norma, en tanto que viene siempre después de los hechos que regula, debe estar en cuestionamiento constante.

La traducción

A decir de Tomás Segovia, existen tres grandes prejuicios que encierra la labor del traductor: uno, que la traducción es una traición al texto original; dos, que para traducir poesía es necesario ser un gran poeta; y tres, que una buena traducción es aquella que se aleja del original y que, una vez captada la idea, escribe algo distinto. Esta especie de conclusiones a las que llega Segovia fueron expresadas en una entrevista que le hicieron a partir de su trayectoria como traductor,¹⁷⁷ y son el resultado de una larga labor, no so-

176 Tomás Segovia, “Sobre la censura”, en *Contracorrientes*, ed. cit., p. 92.

177 Como ya he mencionado anteriormente, el género entrevista no era del todo grato a Segovia, sin embargo, accedía a él, aunque no sin reservas. Véase: “Habla e traductor”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000, pp. 200-207, donde explica: “a pesar de mi terca resistencia, evidentemente poco eficaz, son demasiadas las entrevistas que acabo aceptando. Cuando se trata de traducción, que considero un verdadero oficio, artesanal para más señas, donde me siento un modesto miembro del gremio, suelo aceptar de buena fe. El resultado no siempre, aunque casi siempre, es irremediamente indignante. Este texto, por

lamente en el terreno propiamente dicho de la traducción, sino de sus reflexiones ensayísticas en torno a dicho oficio artesanal.

Me ha parecido importante comenzar señalando este contexto para, en seguida, intentar trazar algunas relaciones que el autor destaca de sus experiencias con la poesía, el ensayo, la traducción y, el eje argumental del presente trabajo: la resistencia. Si bien es verdad que las traducciones de Segovia no se centraron únicamente en obras poéticas, estas sí se encuentran como directriz reflexiva cuando se dispone a analizar dicha labor; cabe mencionar, en este mismo sentido que, cuando se refiere a aquellas que no son poemas —por ejemplo en el caso de su traducción de *Escritos 1* de Jacques Lacan— lo hace no como un especialista, sino como alguien que tuvo la posibilidad de leer con atención al autor y, desde ese posicionamiento, recordar que su oficio es más bien el de poeta. Y es que quizá sea en la poesía donde mejor se observa la dificultad al momento de emprender una traducción, donde las palabras, o mejor dicho el lenguaje en general, se manifiesta más reacio a su traslado a otra lengua; Segovia lo explica así:

la poesía, suele decirse, es intraducible. [...] Por poco que reflexionemos, nos daremos cuenta en seguida que esta circunstancia no es fortuita: en ella se manifiesta un rasgo fundamental del uso que a poesía hace del lenguaje. [...] Señalemos de inmediato que esta resistencia a la traducción no se encuentra solo en el lenguaje poético, sino en cualquier tipo de lenguaje. Y sin embargo no tiene exactamente el mismo

ejemplo, un poco retocado, leído en *El Ángel*, suplemento de *Reforma*, de México, en agosto o septiembre de 1998, tal vez no resultara de una lectura enteramente inútil”, p. 200.

sentido en la poesía que en otras maneras de utilizar la lengua.¹⁷⁸

La experiencia en la traducción tiene mucho que ver con nuestra manera de relacionarnos con la propia lengua, Segovia mencionará que este salir de un sistema lingüístico para entrar a otro proporciona a quien así lo esté haciendo una conciencia un tanto diferente de aquella que podría tener una persona que únicamente se encuentre en contacto con su lengua materna; y es que estamos tan inmersos en este sistema que podríamos llamar familiar que notar sus particularidades se nos dificulta, es decir, se nos resiste. En este sentido, dicha resistencia opera como una manera de conocimiento; las palabras tienen un cúmulo de sentidos que el escritor —o el poeta— intenta, de algún modo, descifrar, y ese algo es justamente lo que hace que el “productor”, lo mismo que el traductor de una obra sea, a la vez, un intérprete de la realidad que desea mostrar.

En una serie de ensayos, publicados hacia 1937 en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, José Ortega y Gasset decía: “¿no es traducir, sin remedio, un afán utópico? Verdad es que cada día me acuesto más a la opinión de que lo que el hombre hace es utópico”.¹⁷⁹ Esta declaración de Ortega nos remite a lo planteado por Segovia en torno a la traducción como oficio y como actividad vital del ser humano; esto es, si la traducción es una actividad concebida como imposible, o utópica, lo es en la medida que toda comunicación también se puede considerar como “imposible”, al menos en el sentido de una comunicación plena donde los interlocutores

178 Tomás Segovia, “Un lenguaje intraducible”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, (serie ensayo, 51), México, UAM, 1990, p. 15.

179 José Ortega y Gasset, “Misericordia y esplendor de la traducción”, en *Obras completas*, t. V (1933-1941), 6.ª ed., Madrid, 1964, p. 433.

no tengan nada más que decirse, donde ambos estén tan de acuerdo que la pregunta por el significado y el sentido de lo que se ha dicho quedase suprimida. Y sin embargo seguimos comunicándonos, y sin embargo seguimos traduciéndonos; lo que equivale a decir que el sentido siempre es lo abierto y que no se puede clausurar.

Es esa conciencia de la lengua, la propia y la de llegada —que es a la que queremos acceder con una traducción— se hace imprescindible como conocimiento de mundo y, en otro nivel, conocimiento literario. Nuevamente escribe Segovia:

ningún lugar más ancilar, instrumental y marginal que el del traductor. [...] El lugar del traductor se funda enteramente en una fe en la comunicabilidad. Ninguna teoría ha podido dar nunca un fundamento (teórico) al hecho de la traducción; pero a la vez ninguna puede dejar de tomar nota de su injustificada existencia; el mundo humano sería muy otro, irreconocible, si la traducción no existiera o fuera puramente ilusoria. El traductor inevitablemente cree en su experiencia, que es la de que el sentido, a pesar de todo, aunque sea en parte, de cualquier modo pasa.¹⁸⁰

La traducción, en un sentido de plena comunicabilidad, es decir, como un resultado inalterable, verificable y unívoco, puede llegar a ser, en efecto, una actividad imposible; sin embargo, al tratarse de una actividad humana y artesanal —como hemos visto que lo es para Segovia—, puede conformar una significación distinta, sin llegar a ser del todo otra cosa.

180 Tomás Segovia, “Traducir y saber”, en *Trilla de asuntos*, *op. cit.*, p. 142.

Este es el sentido en el que Segovia expresa que para traducir poesía no necesariamente hace falta ser buen poeta. El problema quizá resida justamente en el lugar del traductor en el sistema literario, ese lugar ancilar o instrumental hace que el traductor de alguna manera desaparezca de la obra, que la deje ser ella misma con su propia significación, irremediabilmente alterada, pero que no se pretenda superponérsele; y es que, como se ha mencionado, el poeta opera desde una ruptura de las significaciones del lenguaje, lo cual hace muy complicado que tome el papel del humilde traductor y se cña a lo que las palabras de otro le dicten. Traducir es un hacer surgir el sentido, pero de una manera distinta a la del creador. Nuevamente Ortega y Gasset explica:

Escribir bien consiste en hacer continuamente pequeñas erosiones a la gramática, al uso establecido, a la norma vigente de la lengua. Es un acto de rebeldía permanente contra el contorno social, una subversión. Escribir bien implica cierto radical denuedo. Ahora bien; el traductor suele ser un personaje apocado. Por timidez ha escogido tal ocupación, la mínima. Se encuentra ante el enorme aparato policiaco que son la gramática y el uso mostrenco. ¿Qué hará con el texto rebelde? ¿No es pedirle demasiado que lo sea él también y por cuenta ajena? Vencerá en él la pusilanimidad y en vez de contravenir los bandos gramaticales hará todo lo contrario: meterá al escritor traducido en la prisión del lenguaje normal, es decir, que le traicionará.¹⁸¹

181 José Ortega y Gasset, "Miseria y esplendor de la traducción", ed. cit., p. 434.

De esta manera podríamos comprender la tercera conclusión a la que llega Segovia y que enunciábamos al comienzo de este apartado: la del prejuicio de que una buena traducción debe ser aquella en la que el traductor se convierta él mismo en creador de una obra y que, si bien tiene a la obra “original” como punto de referencia, caiga en la tentación de no permitir que en esta se pierda la fuerza que tiene en su lengua de origen, pero que termine convirtiéndola en una creación propia y no en una traducción; entre las problemáticas que hemos visto, esta última no deja de ser interesante ya que, como menciona Ortega y Gasset, la obra siempre es subversiva y se resiste a encasillarse en un lenguaje común.

Lo paradójico de la labor del traductor se presenta así como un camino que es, en primera instancia, irrenunciable, pero que, al mismo tiempo, se debe entender como no algo definitivo, sino sujeto a constantes revisiones; de lo único que podemos estar seguros es que en su hechura, la traducción —y en cierto modo la escritura de toda obra— siempre cuenta con la confianza en que lo que se intenta comunicar es posible, toda vez que tomemos en cuenta que esa comunicación no es del todo concluyente y cabría, en todo momento, preguntarse por el sentido de la misma.

Un último aspecto que resulta de las indagaciones acerca de la traducción es el del tiempo. Cabe suponer que un traductor debería conocer la época en que el texto inicial fue escrito, esta aparentemente anodina circunstancia es definitiva si pensamos en que no sería lo mismo —aunque nunca lo sea— traducir igual un texto del s. XVI a uno del s. XX; en efecto, muchos de los vocablos que empleamos en la actualidad carecen de referente en siglos previos, y viceversa. Pero no es solo la cuestión terminológica lo que atañe al traductor sino el propio sentido de esos términos; es muy común, por ejemplo, encontrarnos con textos que, dentro

de la misma lengua —cabría preguntarse si es de verdad la misma— se han “modernizado”, es decir, que en una nueva edición se han eliminado, corregido o modificado aquellas palabras que ya no están en uso, o que con las nuevas normas del idioma hayan visto alterada incluso su grafía; no entraré en la discusión de si dicha “modernización” es o no propicia para la comprensión de una determinada obra por parte de las nuevas generaciones, o si por el contrario dicha obra pierde sustancia si se la modifica, lo que me interesa destacar es que el traductor, en este sentido de las diferencias entre épocas, está no solo sujeto a las normas de su propio tiempo, sino de aquel en que la obra fue escrita.

Esta complicada circunstancia es el tema que destaca Juan Villoro en su ensayo “El rey duerme. Crónica hacia *Hamlet*” donde destaca la traducción que realizó Tomás Segovia¹⁸² a propósito de la tragedia shakesperiana. En él, Villoro elogia —como lo habían hecho ya otros pocos de sus lectores como Gonzalo Celorio o Alejandro Rossi— la espléndida versión de Segovia. El ensayo destaca la manera en que el traductor no solo había emprendido el de por sí complicado trabajo de traducir esta obra, sino la lectura que, como preparación, había hecho Segovia del libro de Harold Bloom sobre la obra de Shakespeare *La invención de lo humano*. El resultado, dice Villoro es tal que:

al mismo tiempo, como propone Benjamin en su ensayo sobre la traducción, permite que se advierta la presencia de una lengua previa y la forma que influye —alertándola y desafiándola— en la lengua de llegada. El acto de transfiguración se basa en lo que Segovia

182 Véase: William Shakespeare, *Hamlet*, trad. de Tomás Segovia, pról. de Juan Villoro, México, UAM / Ediciones Sin Nombre, 2009. [Original Ed. Norma, 2002].

llama «métrica sumergida», la respiración habitual de un lenguaje. Los pies de verso de Shakespeare adquieren en la traducción la ligereza, afín a nuestro oído, de los de Fray Luis de León o Ramón López Velarde. Detrás de ese recurso está la «astucia musical» de Petrarca, largamente asimilada por los poetas de lengua castellana: el endecasílabo seguido de un heptasílabo que suena como un endecasílabo a medias o trunco. Segovia se apoya en este fluido sistema para encontrar una acentuación equivalente entre el inglés de Shakespeare y su español sin forzar el sentido de los versos. El resultado es prodigioso.¹⁸³

Como se puede apreciar, para Villoro lo encomiable de esta traducción no reside únicamente en el trasvase que Segovia realizó de *Hamlet*, sino en la preparación que para tal empresa realizó el traductor, en su amplísimo conocimiento de la métrica inglesa y española, en su especial sensibilidad auditiva, pero sobre todo en saber encontrar el sentido de las frases y hacérselas llegar de una manera que podríamos sentir como casi natural. Esta caracterización no es sino uno de los muchos ejemplos que podríamos encontrar de la obra de Tomás Segovia como traductor; se trata de una obra donde quizá lo más significativo sea la generosidad de un gran poeta que, sin embargo, no cometió la impertinencia de superponerse a las obras, sino que entendió cuál era la esencia de su propósito y no temió, como en muchos otros aspectos de su vida, colocarse como un marginal.

183 Juan Villoro, “El rey duerme. Crónica hacia *Hamlet*”, en *De eso se trata*, Barcelona, Anagrama, 2008, p. 22.

V. La resistencia como moralidad

*El amor tiene que ser un riesgo
más profundo que el odio
porque es más grande
y exige más de nosotros.*
Tomás Segovia

Resistir supone, en principio, una actitud de rechazo por parte de una persona que está en desacuerdo con un sistema establecido, sus connotaciones van: desde las cualidades físicas de un objeto, el cual, por virtud de su materialidad, se opone al curso o flujo de una corriente, hasta la fortaleza moral de un determinado individuo en situaciones de franca vejación a sus derechos como ser humano. Históricamente, el término se ha asociado al rol que cumplieron aquellos grupos que, durante la guerra —específicamente la Segunda Guerra Mundial—, hicieron frente a las tropas invasoras que ocuparon sus países y a la avanzada de los regímenes totalitarios que amenazaban con hacerse del control e imponer su ideología por medio del terror, la destrucción y el exterminio; algunos de los ejemplos más conocidos son la Resistencia francesa, un movimiento que pugnaba por la liberación de su país ante el advenimiento de la intervención nazi, o el Maquis español formado durante la época franquista.

Por supuesto, la resistencia es más que un momento en la historia de determinado país o época; se trata de una

actitud decidida, un posicionamiento y una moralidad que en gran medida determina el modo en que un ser humano se relaciona con el mundo y con su propio quehacer en tanto sujeto histórico. Quien resiste se compromete, entiende y valora; responde por sus acciones y se hace cargo de sus palabras; su actitud no se reduce —aunque en ocasiones ese sea su medio de expresión— a la mera estridencia que se ahoga con rapidez, lo que subyace en su objetivo es, más bien, una energía y una perseverancia que terminen por desmontar el dogmatismo de unas ideas impuestas a fuerza de orgullos y poderes mal entendidos.

Ante la avanzada de tales dogmatismos, el diagnóstico no puede ser más desalentador; en esta época vivimos en un mundo donde los valores que se asocian a la vida han sido intercambiados, como si se tratara de mercancías, por una especie de red de autocomplacencias donde el individualismo crece de una manera desmesurada, donde el aislamiento y la explotación van de la mano con la ilusión de seguridad, y donde la política y la cultura se han vaciado tanto de contenido que es cada vez más difícil verlos en su razón de ser esencial para asociarlos más bien con la mezquindad y la propaganda vacía. A propósito de estas circunstancias, Ernesto Sabato publicaría un ensayo bajo el título de *La Resistencia* (2000), donde, a manera de cartas, expone el trágico estado de cosas que le tocó vivir a lo largo de todo un siglo, y explica que la vía para el rescate de esos valores perdidos es, justamente, la resistencia. “Asistimos a una quiebra total de la cultura occidental —escribe Sabato—. El mundo cruje y amenaza con derrumbarse, ese mundo que para mayor ironía es el resultado de la voluntad del hombre, de su prometeico intento de dominación”.¹⁸⁴

184 Ernesto Sabato, *La resistencia*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000, p. 56.

Como se puede observar fácilmente, los campos de acción, los contextos y los ámbitos en los que se puede encontrar el término resistencia son muy variados; esta heterogeneidad dota al concepto no solo de una polisemia, sino de unos niveles de sentido que es necesario tomar en cuenta para dilucidar con propiedad de lo que se está hablando. En el presente capítulo pretendo destacar dichos niveles de sentido en los ensayos de Tomás Segovia, para ello, tomo en cuenta los tópicos que, a mi juicio, son recurrentes en sus escritos de este tipo, dejando que sean ellos mismos los que nos indiquen de qué manera la resistencia opera como un hilo conductor de cada uno de ellos.

La inactualidad

La reiteración temática en los ensayos de Tomás Segovia es una de las formas como se organiza su pensamiento, la indagación constante de sus intereses va conformando una vastísima obra difícilmente abarcable y, sin embargo, podemos afirmar que existe ciertos ejes en torno a los cuales dichos retornos y búsquedas van revelando su sentido más profundo. Si recordamos lo planteado por T. W. Adorno respecto al ensayo, no es casualidad que este se vincule a la resistencia, concepto que guarda una relación muy estrecha con la consistencia de las ideas expuestas en él y con la búsqueda de un lenguaje más propicio para su interacción, “el ensayo —escribiría el filósofo de Frankfurt— es una provocación al ideal de la *clara et distincta perceptio* y de la certeza libre de duda”;¹⁸⁵ y es aún menos extraño que ambas actividades se relacionen con Segovia en la medida

185 Theodor W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Obra completa t. 11, trad. de Alfredo Brontos Muñoz, Madrid, Akal, 2003, p. 24.

que sabemos que sus actitudes se han orientado, desde los comienzos de su obra, a contrapelo de rumbos, hábitos y sistematizaciones dedicadas a preservar la univocidad del ejercicio reflexivo.

La posibilidad de insertar la duda en cualquier sistema de pensamiento es lo que posibilita que dicho sistema sea rectificado, que su sentido se vaya desvelando continuamente; para Adorno, si esta posibilidad no existe, si creemos ilusoriamente que hemos alcanzado un establecimiento completamente positivo, si eliminamos lo que él llamaría negatividad, caemos en un absolutismo y en un dogmatismo que le va restando libertad al espíritu.

En este mismo orden de ideas, Tomás Segovia plantea la resistencia como una actitud vital, recordemos que ya en su primera juventud, el poeta se aleja —es decir, se resiste— de la escritura acorde a las modas literarias al uso en su época, situándose más bien en una tradición que muchos consideraban ya superada; este marcado carácter de actualidad lo acompaña a lo largo de su vida y es un elemento distintivo crucial de su quehacer literario. Dicho distanciamiento le permite el ejercicio crítico ya que no se trata de un misoneísmo o de un inmovilismo ramplón, al contrario, con pleno conocimiento de las corrientes centrales, asume, desde sus primeros libros de ensayos, que “ir a contracorriente puede considerarse que es retroceder, pero también que es estar de vuelta”. Es decir, “las contracorrientes proceden de la corriente principal, que es como decir que parte de ella”.¹⁸⁶

Con sus primeras oposiciones al estado de cosas actual, es decir al *status quo*, Segovia intuye que su camino literario-vital no puede dirigirse en una dirección similar

186 Tomás Segovia, “Introducción” a *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973, p. 8.

a la de muchos de sus contemporáneos; entiende, sin embargo, que tampoco puede desoír las necesidades de su propio tiempo y opta por proponer, o proponerse, el margen como una vía posible para que sus inquietudes y sus pensamientos. “El margen es el lugar del nómada —escribe Juan Pascual Gay—, 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 tanto, refuerza el compromiso adquirido”.¹⁸⁷ En este sentido, como ya he mencionado anteriormente, sus lecturas y sus maestros contribuyen a solidificar estas primeras ideas y es así como, por medio del estudio y las reflexiones de grandes poetas “pasados de moda”, decide comenzar a ensayar en torno a ese núcleo temático incluido en el término resistencia.

Uno de esos primeros temas, repito, es el de la actualidad. Se ha escrito mucho, tanto que acaso ya no sea necesaria una reiteración, que el xx fue el siglo de la velocidad y el vértigo; los aspectos tecnológicos y científicos se ha erigido como fuente fundamental del progreso de las naciones, pero estos no han ido acompañados con las necesarias directrices de políticas encaminadas al bienestar social; la economía, en consonancia, tampoco se ha sabido regular, lo cual ha desembocado en especulaciones que poco o nada se relacionan con las necesidades humanas, al contrario, se beneficia únicamente a los grandes capitales.

En materia artística —que mucho tiene que ver con los aspectos antes referidos—, apenas es preciso recordar los movimientos de vanguardia iniciados hacia 1909 con el futurismo italiano de Filippo Tommaso Marinetti, y la

187 Juan Pascual Gay, *El huésped del tiempo. Ensayo sobre ideas literarias de Tomás Segovia*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2013, p. 29.

subsecuente oleada de manifestaciones que determinarían gran parte de nuestras ideas en torno a la creación pictórica, musical, arquitectónica y, por supuesto, literaria.

En ese contexto, Segovia advierte un peligro, esto es, se da cuenta de que en esa interminable sucesión, ascensos y caídas, imposiciones y reemplazos, el reposo necesario para toda reflexión se encaminaba a su desaparición y, con ello, al olvido de una vastísima tradición que es la que verdaderamente proporciona un terreno firme por donde transitar. Así, en uno de sus primeros ensayos acerca de la obra de Xavier Villaurrutia, Segovia escribe:

sin duda ese furor de actualidad, esa prisa de innovaciones, esa carrera a través de una fugacidad que prolifera más y más vertiginosamente cuanto más locamente nos disparamos en su persecución, y en la que nos hundimos cada vez más como en un vicio colectivo, nos tiene demasiado dispersos y sin aliento para poder escoger profundamente.¹⁸⁸

La relación que se establece entre esa rapidez cada vez más desmesurada y la posibilidad de reposo para elegir cuáles pueden ser nuestras inclinaciones tiene que ver con la memoria, si no somos capaces de comprender las elecciones que hemos tomado es precisamente porque nuestros recuerdos más intensos se han ido difuminando en el constante cambio; no obstante, dicho cambio solo es aparente en la medida que no supone una profundidad crítica de los paradigmas, sino que únicamente se instala en la superficie de las cosas, la elección, por tanto, no es mesurada, meditada y consciente, es una elección irreflexiva basada en la

188 Tomás Segovia, “La experiencia de Xavier Villaurrutia”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970, p. 51.

imposición de unas modas cada vez más inconexas. En la memoria de un ser humano reside su capacidad crítica y en la inercia de las corrientes ese impulso de va adormeciendo, la fe en que el ser humano se vuelva hacia su memoria se va haciendo cada día menos viable, y, sin embargo: “no hay más remedio que abrir crédito al hombre real —que es un ser de ilusiones—. Paradójicamente, solo la escucha del pasado puede hacer valioso el porvenir, porque si el pasado no habla, nada habla”.¹⁸⁹

A partir de estas reflexiones, el ejercicio crítico-ensayístico de Segovia se volverá una constante en esos asuntos; en su conjunto, sus libros de ensayo irán conformando una suerte de respuesta frente a la realidad que le circunda y que, pese a estar expresados en su poesía, encuentran en el tono ensayístico el cauce quizá más idóneo. Si, como hemos venido diciendo a lo largo de los capítulos anteriores, el ensayo no es un sucedáneo de la poesía, se comprende, entonces, que se vuelva un instrumento de primera necesidad para la discusión de ideas, pero siempre desde el enfoque de una construcción más artística y dialogante que la súper especializada, cerrada y concluyente. Para Segovia, vivir con la tradición, o sea con la poesía toda, es sustancialmente distinto a lo que comúnmente se llama tradicionalismo:

admitiendo pues, como yo creo, que cada vez va a ser más imprescindible vivir con poesía (cosa diferente de lo que los estériles llaman “tradición”, puesto que no es enterrarnos con nuestros muertos sino hacerlos vivir entre nosotros); admitiendo que, al revés de lo que algunos piensan, la poesía estará cada vez más viva porque es lo único que puede dar vida y calor a un presente

189 Tomás Segovia, “19 de febrero de 1985”, en *El tiempo en los brazos. Cuaderno de notas (1984-2005)*, ed. cit., p. 59.

ya irrenunciable, pero que de otro modo es un vértigo fantasmal.¹⁹⁰

Por su parte, Octavio Paz menciona:

no digo que los jóvenes deban continuar, repetir o imitar a sus predecesores; digo que toda negación, si no es un grito vacío contra el vacío, implica una relación polémica con aquello que niega. No me preocupa la rebelión contra la tradición. Me inquieta la *ausencia* de tradición. Es un signo de enajenación más: al cercenarse de su tradición, los acólitos se automutilan. [...] Pero todo esto no es, quizá, sino un residuo del pasado, los últimos sacudimientos de la “modernidad” agonizante. Otro tiempo alborea: otro arte.¹⁹¹

Al menos dos conclusiones pueden obtenerse de estas reflexiones: la primera es que no hay posibilidades para vivir plenamente el presente si no se comienza por la indagación por el pasado, por los hechos que nos han traído hasta aquí y de los cuales somos, sin caer en la linealidad histórica, herederos; por otra parte, que la rebeldía con tales hechos pasados es un signo inevitable de nuestro tiempo, pero que dicha reacción no se puede dar nunca desde la vacuidad, sino justamente al contrario: con plenitud de consciencia de aquello contra lo que se está uno oponiendo.

La manera en que Segovia se resiste a la actualidad se orienta hacia esa consciencia, a partir de sus críticas a contrapelo, abre la posibilidad para pensarla de otra manera; cabe recordar que la gran mayoría de los ensayos contenidos en sus libros fueron publicados por primera vez en

190 Tomás Segovia, “El mundo de Xavier Villaurrutia”, *op. cit.*, p. 55.

191 Octavio Paz, “Nuevos acólitos”, en *Corriente alterna*, ed. cit., p. 39. [Las cursivas son de Paz].

periódicos y revistas, solo después de un ejercicio de reflexión es que se incluyen como libro y esto es así pues en su nueva ordenación es posible vislumbrar el propósito y el sentido que tendrían como conjunto. Las actualidades comentadas por Segovia en esas publicaciones originalmente periódicas tienen un asentamiento un tanto distinto, si bien se trata de reflexiones que indagan en una realidad próxima, tienen, igualmente, la pretensión de alcanzar un calado más profundo; es decir, no son novedades dirigidas a la novedad misma, hay algo que desean rescatar y debatir, y que, de cierta manera, trascienden la mera noticia. En cuanto a la labor periodística, Segovia menciona:

para mí la prensa no forma parte únicamente del metabolismo de una sociedad, sino también de su conciencia crítica, y renunciar a esa misión no es una iniciativa neutral, sino una responsabilidad. [...] Pero peor aún que renunciar a esa misión es pervertirla. Fomentar la opinión no es manipularla. Para empezar, en la prensa y demás medios debería estar siempre clarísima la diferencia entre la información y la opinión. La opinión debería ser siempre razonada, bien informada y respetuosa de la verdad y de las opiniones alternativas.¹⁹²

Optar, pues, por el ensayo es también resistir la oleada de manifestaciones inclinadas a perpetuar esa especie de camino de arado en el cual el animal de tiro lleva impuestas una suerte de gafas que solo le permiten ver la dirección por la cual ha de encaminarse; la verdadera mirada sería más bien aquella que pueda gozar de la amplitud, que

192 Tomás Segovia, “El síndrome de Losantos”, en *Cartas cabales*, México, Ediciones Sin Nombre, 2010, p. 12.

pueda retroceder y verificar sus pasos, examinar cada uno de ellos y, si es preciso, retener o desechar las elecciones que ha tomado en función de su propia experiencia y no bajo el influjo de un manoseado orden de cosas que únicamente benefician a quienes así lo han “ordenado”. El ensayo es, entonces, esa “expresión de movilidad e inquietud permanente, como reflejo inequívoco de que el hombre es un ser vivo y actuante, que —por principio— no debería nunca dejarse encajonar en ninguna clasificación cerrada y acabada”.¹⁹³

La crítica que Segovia se permite en el ensayo no es pasadista, su interés reside en que se orienta hacia uno tópicos de orden más bien universal, a una “actualidad” que no pasa de moda o que, en muchos casos ha estado siempre presente, aunque se ha alejado de las conversaciones habituales. Esta es quizá la razón para que se decida a publicarla en medios de circulación más o menos masiva, ya que —lo sabemos de sobra— unas ideas que no fluyen son como agua estacada; recordemos que así lo advertía el propio autor en el inicio de su ya citada colaboración para el diario *Uno más uno*:

aceptar escribir una columna es para mí un riesgo, porque no estoy seguro de saber hacer eso, o por lo menos de saber hacerlo como hace falta. No me siento especialmente dotado para divulgar conocimientos (un poquito sí, de todos modos) ni para acumular informaciones. Pero, inversamente, tampoco estoy seguro de que la excepción, la disidencia, la anomalía, las posturas a contracorriente no tengan valor como

193 Benjamín Lezama Alcaide, “El ensayista como rebelde”, en *El ensayo en Nuestra América. Para una reconceptualización*, (Ensayo iberoamericano, 1), México, UNAM, 1993, p. 228.

opinión, incluso como “información” en un sentido un poco laxo, y hasta cierto valor pedagógico. Sé que con frecuencia los lectores se preguntarán a qué vienen a cuento mis artículos. Pero sé también que sería una extraña coincidencia que hayan tenido la oportunidad de leer, no ya en un periódico sino incluso en los libros más sesudos y especializados, el tipo de cosas que me permitiré sugerirles en ellos. Esta columna se propone abiertamente hablar de cosas “raras”. Es una manera como otra cualquiera (aunque claro que un poco “rara”) de entender el Derecho a la Información (con sus necesarias y solemnes mayúsculas).¹⁹⁴

Nuevamente observamos en estas palabras el uso que Segovia hace del ensayo. Consciente de su naturaleza alquímica y que en él las fronteras genéricas son del todo inoperantes, el autor apuesta por desembarazarse a cada momento de ellas; desobedeciendo —que es otra forma de la resistencia— los dictados de lo que normalmente se consideraría un artículo periodístico, se propone compartir con el lector un lenguaje al que, si bien no está del todo habituado, acaso lo saque de la cotidianidad y le proporcione la posibilidad de entrar en ese universo reservado —no se sabe bien por quién o por quiénes, y es por ello que el ensayo se resiste a someterse— a un grupo de especialistas. Baste, es este sentido, ojear los temas recurrentes en la escritura segoviana: el lenguaje, la crítica literaria, el amor, el deseo, el sentido, el valor... para advertir que no son cuestiones que aparezcan todos los días en ese tipo de medios.

La mayoría de los escritos de Segovia que se decantan por las páginas de periódicos tienen ese carácter de urgencia

194 Tomás Segovia, “Advertencia”, en *Cuaderno inoportuno*, México, FCE, 1987, p. 10.

propio del periodismo —con la consabida imposición de un número reducido de páginas—, podría decirse que su brevedad va en detrimento de la profundidad, no obstante, es importante reiterar que lo que le interesa es llegar a un público más amplio que el de los libros especializados. Tomando en cuenta esas directrices, Segovia explica en su libro *Páginas de ida y vuelta* donde reordena escritos suyos aparecidos al mismo tiempo en el periódico *El Sol* de Madrid y en el suplemento *La Jornada Semanal*, durante 1990 y 1991:

la honestidad me obliga sin embargo a añadir que ese carácter fragmentario no se debe solo a imposiciones exteriores. Sin duda tiendo a lo fragmentario, pero ¡ay!, me temo que no bastante, y sobre todo no con suficiente brevedad, especialmente en el periodo de mi vida en que se escribieron estos textos y en el que confieso que he carecido alarmantemente de concentración. Nada tengo contra el estilo fragmentario, que es un estilo lleno de riquezas y de respeto al interlocutor; de lo que me lamento es de no entregarme a él con más decisión y nitidez.¹⁹⁵

Mediante ese tono se inserta la posibilidad de la discusión y hace que ideas de ese tipo rompan las barreras de la in-comunicabilidad; existe, no obstante, un elemento que hay que destacar en esos escritos aparecidos en la prensa: cuando Segovia habla de que el estilo fragmentario de sus textos tiene que ver con el respeto por el público, lo que nos está revelando es su idea de crítica. Y es que cualquiera podría pensar que, al entregarse a un grupo masivo y heterogéneo

195 Tomás Segovia, “Advertencia”, en *Páginas de ida y vuelta*, ed. cit., p. 8.

de lectores, la escritura periodística debería ser sencilla de comprender y, acaso, falta de profundidad; para Segovia es todo lo contrario, el respeto reside en no complacer esos apetitos superficiales, pero tampoco en el empleo de un lenguaje oscuro o extremadamente técnico que lo vuelva incomprensible.

escribir así no es hacer crítica —dice Segovia—. Justamente la crítica no puede decir jamás la evidencia. La evidencia se ve, se muestra, se revela, pero no se explica. En todo lenguaje explicativo la evidencia no dice nada, resulta obviedad, redundancia o retórica vacía. La crítica por supuesto tiene que contar con la evidencia, de otro modo sería ininteligible (y a veces efectivamente lo es por no contar efectivamente con ella). Pero no es lo mismo contar con algo, o con alguien, que dejarlo hablar. Cuando habla la evidencia, la crítica encuentra necesariamente que aquello no es decir nada.¹⁹⁶

En las inadecuaciones a un lenguaje que muestre o explique por completo un asunto, y en las anacronías que ese mismo lenguaje introduce, es como Segovia va hilando su crítica; el sentido de resistencia en sus ensayos comprende, en estos dos planos, uno de sus puntos más coherentes y donde, posiblemente, encontremos el centro de su actividad en este tipo de escritos.

Los intelectuales

Esta manera de entender el ensayo como resistencia implica, asimismo, un movimiento contrario. Segovia no solo

196 Tomás Segovia, “El lenguaje evidente (La prosa de Ramón Gaya)”, en *Alegatorio*, *op. cit.*, p. 48.

echa mano de él para entresacar temas y reflexiones de los ámbitos especializados y llevarlos, mediante su particular visión, hacia públicos más amplios; lo que está intentando, al mismo tiempo, es cuestionar esos nichos donde se coloca el conocimiento para demostrar con ello que otro lenguaje es posible y que, a fin de cuentas, dichas especializaciones suelen ser un mecanismo para perpetuar el dogma de que no cualquiera es miembro de tales grupos selectos. “La polémica —dice— no es pues entre dos posturas exteriores la una a la otra, sino que es en gran parte una verdadera lucha intestina. Por eso el lector encontrará aquí muchos textos que fueron escritos con la obvia intención de llevar la subversión al seno de la institución misma”.¹⁹⁷

Dicha polémica pocas veces se encuentra dirigida a un personaje en concreto, ello nos da la idea de que Segovia no es un mero agitador; al evitar la polémica personalizada, nos demuestra una vez más que lo verdaderamente importante para un escritor como él no es la imposición de sus ideas, el lucimiento personal en foros públicos o la búsqueda de reconocimiento intelectual —con el consabido “hueso” gubernamental en alguna institución— sino más bien la difusión del pensamiento de un hombre preocupado por el estado de cosas, y la posibilidad de contribuir, desde su oficio, a que los problemas, si bien no lleguen a resolverse del todo, al menos tengan otro espacio para pensarlos. Con estas cuestiones en mente leemos:

sucede pues que, como tantos otros escritores, he sentido a menudo que me incumben en gran parte las ideas más básicas, más difundidas o más características de mi época; que, como muchos de ellos, me he

197 Tomás Segovia, “Honrada advertencia”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000, p. 11.

preguntado qué significan para mi actividad y mi experiencia, y qué significan estas últimas para ellas; y que, como algunos de ellos, he acabado por emprender una reflexión continuada aunque inevitablemente no exhaustiva. No solo porque en su vastedad y su vaguedad esos problemas no tengan ninguna probabilidad de agotarse, sino además y sobre todo porque aquí están abordados deliberadamente, como ya dije, sin ninguna erudición, sin ninguna calificación especial y aun sin ninguna autoridad. Y esto me pone en el riesgo de despertar, además de las iras del académico y del purista, las del conocedor, las del especialista, las del catequista, las del militante. Confieso en efecto que en estas páginas piso a menudo terrenos que tienen dueño, o sea que tienen sus especialistas. Aclaro que no discuto sus títulos de propiedad, sino únicamente la pretensión de que esos títulos dan el derecho de prohibir a otros el libre tránsito por esas tierras.¹⁹⁸

Esta idea del intelectual y la institución nos lleva por derroteros igualmente interesantes. En su libro *El opio de los intelectuales* (1955), Raymond Aron menciona que las relaciones entre sociedad, institución e intelectual ha sido uno de los rasgos característicos de todas las épocas en Occidente; a partir de un análisis histórico-sociológico del papel que desempeñaron en la época de postguerra esos “escribas, artistas y expertos” —que es como engloba a los intelectuales para diferenciarlos de los trabajadores manuales— Aron advierte que dichas relaciones han ido modificándose simultáneamente de la mano de las coyunturas de cada

198 Tomás Segovia, “Introducción”, en *Poética y profética*, 2.^a ed., México, FCE / El Colegio de México, (Serie Estudios de lingüística y literatura, XIII), 1989, p. 13.

época. En el contexto en que fue escrito el libro, y en buena medida su análisis puede coincidir con la época actual, el autor destaca un peligro latente:

las burocracias ofrecen salida a los *escribas* de baja calificación; el encuadernamiento de los trabajadores, la organización de la industria, exigen *expertos* numerosos y de creciente especialización; las escuelas, las universidades, los medios de distracción o de comunicación (cine, radio) contratan *letrados*, *artistas* o técnicos de la palabra o de la escritura, simples vulgarizadores. A veces la integración en esas empresas rebaja al letrado a mediocre experto: el escritor se convierte en un *rewriter*. La multiplicidad de los puestos sigue siendo un hecho crucial, que nadie ignora, pero cuyo alcance no siempre se advierte.¹⁹⁹

Dicho alcance, lo hemos visto, ha sido la actitud rendida ante las instituciones y a la preservación de un pensamiento que estas así han determinado, pero también existe un elemento más a considerar, y es que no se trata únicamente de las industrias llamadas culturales las que diluyen el pensamiento crítico de quienes contratan, lo mismo ocurre con las ideologías de un estado que, a fin de afianzarse en el poder, echa mano de las inteligencias de esos mismos intelectuales. Ese debate, recrudescido en la época de posguerra, entre izquierda y derecha, fue librado muchas veces en dichos ambientes intelectuales; en ambos lados del mundo dividido por la guerra fría, los teóricos y especialistas de la palabra van a lanzar consignas en favor o en contra de

199 Raymond Aron, *El opio de los intelectuales*, trad. de Enrique Alonso, Buenos Aires, Siglo veinte, 1967, pp. 201-202. [Los subrayados son de Aron].

determinada postura, traicionando, así, su verdadera labor y compromiso que es, ya lo diría Emile Zola, con el pensamiento, la palabra y la verdad mismos.

No obstante, un nuevo peligro asoma en esta cuestión, se trata de saber quién elige al que usa la inteligencia, al intelectual, como juez de los acontecimientos; quién, por decirlo así, le atribuye la autoridad para ser él y no otro el que determine dónde reside la verdad y la justicia y, con ello, su elección de defenderlas. Estas preguntas se las haría Maurice Blanchot en su ensayo titulado *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión* (2001), y propone la tesis de que se trata de un poder simbólico dotado por una institución el que hace al intelectual ser quien es, o ser quien la sociedad considera que es; este hecho, sin embargo, llevaría aparejada la circunstancia de no ser del todo libre pues: “para el hombre que está en el poder o que tiene responsabilidades institucionales, la justicia puede ocultarse tras deberes que no siempre son necesariamente insignificantes”.²⁰⁰ Lo que hace falta, concluiría Blanchot, es un “intelectual nuevo”, uno que a riesgo de perder o hacer a un lado su labor esencial, no la perdiera de vista, es decir, que no cayera en la tentación de institucionalizar ese poder que, en un principio, se proponía destituir.

Por los años en que aparecía el libro de Aron, Tomás Segovia reúne, entre 1956 y 1957, una serie de ensayos en torno a la obra de Albert Camus, el filósofo y escritor argelino-francés —que ese mismo 1957 recibiría el premio Nobel de literatura y moriría apenas tres años después en un trágico accidente de automóvil—, cuyo debate con Jean Paul Sartre fue motivo de una amplia discusión en torno

200 Maurice Blanchot, *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*, trad. de Manuel Arranz, Madrid, Tecnos, 2003, p. 86.

justamente a la actitud que debería adoptar el intelectual ante el estado de cosas de la época.

Las ideas de la obra camusiana acerca de la condición humana van a ser un referente para Segovia, unas ideas que, si bien ya comenzaba a pergeñar en escritos anteriores, se puede aseverar que fueron decisivas en el pensamiento del hispanomexicano. En el contexto histórico que hemos mencionado, Segovia escribe: “[después de la guerra] descubrimos que no teníamos casi nada que decirnos, aparte de reproches mutuos y las confesiones de nuestra derrota y nuestra desesperanza [...] Las primeras voces que este nuevo encuentro nos hizo oír hablaban de la literatura comprometida y estaban cargadas de acusaciones”.²⁰¹ El compromiso de la literatura se entendía de manera similar a lo que postulaba el realismo socialista, es decir, tendía a mostrar, a cada momento, la situación de desastre en que la ideología contraria —el capitalismo— habría dejado al proletariado y a la clase trabajadora; en contraposición a dicha corriente, el llamado “arte purismo” pretendía que sus creaciones no debían responder a situaciones ajenas a lo que el propio arte expresaba. En ambos posicionamientos se llegaría a manifestaciones de ciego dogmatismo y a una terca disputa por demostrar quién llevaba razón.

Fiel a su convicción de que todo dogmatismo es, en el fondo, un autoritarismo, Segovia expresa:

todo el mundo se apresuraba —porque se trataba de algo ineludible— a tomar partido frente a esa cuestión. Pero creo que todos producían la curiosa sensación de ser recién llegados a ese problema, de tomar una

201 Tomás Segovia, “Camus y la literatura comprometida”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, (Serie Ensayos, 51), 1991, p. 13.

posición un poco apresuradamente, para no confesar que no estaban preparados para optar; posición que defendían luego con la grandilocuencia y extremosidad de quien no tiene verdaderas razones, razones entrañables, sino a lo sumo deducciones aproximadas.²⁰²

Es así que, partiendo de ese diagnóstico, Segovia sí que optará, pero no lo hará hacia una u otra postura, su búsqueda y sus afanes se consagrarán en resistir, no ya tan solo las atrocidades desprendidas de uno u otro sistema o ideología, sino a todo aquello que coarte la libre elección, a condición de que dicha elección sea efectivamente libre, es decir, que sea moral, razonada, con un suelo firme y no llevada como hoja al viento por unas corrientes que a fuerza de perpetuarse en el poder terminen por quebrar la última razón de la vida que es, justamente, esa libertad. Como no podría ser de otra manera, Tomás Segovia, el “poeta de la resistencia”²⁰³ como lo llamaría Eduardo Vázquez Martín, elegirá la literatura como ese espacio ético y estético desde donde su disidencia quizá pudo cosechar sus mejores frutos.

El oficio y la artesanía

Dentro de las reflexiones que realizó Tomás Segovia, los diversos aspectos sobre aquello que llamamos arte son centrales; como espero que se haya podido observar a lo largo

202 Ídem. En este sentido, revítese nuevamente el ya citado ensayo “Entre la gratuidad y el compromiso” donde, a propósito de *El arco y la lira* de Octavio Paz, Segovia defiende la idea de que el compromiso de la literatura no es con un posicionamiento determinado, sino que, ante todo, ese compromiso ha estado siempre, pero es con la palabra y la vida misma.

203 Eduardo Vázquez Martín, “Tomás Segovia: poeta de la resistencia”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012, p. 135.

de este trabajo, todas ellas se encuentran entrelazadas por medio de un compromiso con el pensamiento libre y en contra de dogmatismos que aquí, siguiendo a algunos otros entusiastas de su obra, hemos llamado resistencia. En el presente apartado tendremos en cuenta otras dos ideas que acaso complementan las anteriores: la dignidad que el poeta destaca del oficio y la artesanía como formas de mantenerse en ese espacio, acogido por él, llamado margen.

El valor de dichos conceptos reside en que ambos, no sin muchos problemas, han resistido el paso del tiempo. Si recordamos, a partir de lo escrito por Segovia, que las artes y los oficios son actividades humanas de muy larga data, veremos que en ellos reside una memoria histórica que, sin embargo, a partir del auge de los trabajos mecánicos, consecuencia de las revoluciones industriales y la modernidad, parecería que hemos ido desplazando para convertirla en un mero reducto o curiosa coquetería de países subdesarrollados.

Existen diversas razones por las cuales dicho desplazamiento ha ido ocurriendo, una de las más evidentes es que, como recuerda Segovia, “la profesionalización de artes y oficios es por supuesto una tendencia histórica”,²⁰⁴ y esta se ha ocupado de normar aquellas actividades que son de algún modo productivas para la sociedad; lo irónico del asunto es que solo se regulan y profesionalizan aquellas labores que suponen dividendos económicos y que de alguna manera son susceptibles de encajar con la idea de progreso y desarrollo que, supuestamente, son el fin último de todos los estados modernos.

Los gobiernos modernos —escribiría Segovia— se apresuran en efecto a regular las profesiones propiamente

204 Tomás Segovia, “Artesanos de la lengua”, en *Alegatorio*, ed. cit., p. 76.

dichas, pero mucho menos los oficios, sobre todo, naturalmente, los oficios no remunerados, o económicamente desdeñables, o inútiles, como el oficio de poeta, o de campesino, o de saltimbanqui. Pero tampoco los viejos oficios artesanales preocupan demasiado a los reguladores.²⁰⁵

Atrás quedan los viejos gremios, las sociedades que transmiten sus saberes mediante la experiencia y el ejercicio de la habilidad, la responsabilidad que supone el hecho de realizar una labor resultado de toda una vida de aprendizajes; se coloca, en su lugar, el mercado, supremo regulador de las actividades humanas, la sobre explotación de los recursos, incluyendo dramáticamente lo que se ha dado en llamar “recursos humanos”, y especulación entre costos y beneficios, sin otra lógica visible más que la monetaria. El principal problema con todo esto es que tal regulación se realiza por medio de las instituciones y hasta con el consentimiento del consenso social, o por lo menos así se nos ha hecho creer.

La ruptura entre estos dos ámbitos, el de los oficios y el de las profesiones, apunta necesariamente a una forma de mundo aceptada, es decir, al hecho de que hay que dejar de lado aquello que no nos produzca satisfactores inmediatos y que, en muchas ocasiones, se manifiesta mediante el desecho de objetos y su reemplazo por otros de “mejor calidad”, acordes con la moda del momento, o simplemente más “novedosos”. Como ya se apuntaba anteriormente, la dicotomía entre actualidad e inactualidad tiene, en este sentido, mucho que ver con la moral de los pueblos, con sus usos y con su manera de pensar. Nuevamente Tomás Segovia explica esta situación de la siguiente manera:

205 *Ibid.*, p. 77.

una de tantas actitudes que en nuestras sociedades modernas o en nuestras capas sociales modernizadas están impregnadas de ambigüedad, si no de hipocresía, es la actitud ante el trabajo artesanal. En los países donde todavía hay artesanías populares, el público “educado” muestra en general una veneración sin precedente por esa conmovedora tradición, a la vez que relega visiblemente a los que la practican. En esos medios suele considerarse elegante comprar una cazuela artesanal o unos zapatos hechos a mano, pero nada elegante *hacer* la una o los otros (sobre todo los zapatos). La idea de hacer solo es aceptable de lejos y en sentido indirecto: es aceptable “fabricar”, mejor aún “producir” y mejor que mejor “diseñar”; pero ¿*hacer*?²⁰⁶

Esa actitud no apunta nada más a la evidente discriminación que opera en nuestras sociedades respecto de ciertos trabajos u oficios, se refiere igualmente al hecho de que la estratificación, contrario a lo que suponen los ideales de la democracia, se ha vuelto cada vez más inamovible; es verdad que no es del todo igual a la antigua forma estamental de sociedades pasadas donde lo que operaba era una especie de destino contra el cual nada era posible, esta idea, sin embargo, ya no sería aceptable en la actualidad; hoy por hoy pensamos sabemos que la movilidad social no es únicamente posible, sino que se ha vuelto hasta deseable, pero la realidad es que no resulta tan sencillo en vista de que seguimos desdeñando, y hasta rechazando, el trabajo manual, no remunerado, como algo de verdad digno.

En este sentido es como Segovia relaciona las labores artísticas y las artesanales, el oficio y la industria. Para

206 Tomás Segovia, “Servidumbres del oficio”, en *Páginas de ida y vuelta*, ed. cit., p. 107.

Pascual Gay: “en términos estrictamente estéticos, la modernidad retoma con fuerza el viejo debate entre el artista y el artesano; una pugna que adquiere toda su beligerancia entrado el siglo xx a raíz de la II Guerra Mundial. A mediados del s. xix, el artesano ya representaba una vida más próxima a la de la naturaleza que la del artista, más bien absorbido por la incipiente industrialización”.²⁰⁷ A partir de dichos momentos históricos, la brecha entre ambos se va a hacer cada vez mayor; si, como hemos dicho, el artesano no encuentra su lugar en las sociedades actuales, o más bien su lugar es el del marginado, el artista en cambio goza de gran prestigio en la medida que su trabajo se va haciendo cada vez más intelectualizado, especializado, genial, original y hasta especulativo —tanto o más que los productos mercantiles—.

Lo que es claro —comenta Segovia— es que el artista tal como emerge en el Renacimiento es heredero de la artesanía, y que durante mucho tiempo conservó de esa herencia la idea de *moral* del oficio, de la maestría, de una autoridad ganada mediante el paciente aprendizaje y la modesta práctica. Esta idea (o este ideal) se compagina mal con la idea o el ideal de “genio”, que proviene a su vez del Renacimiento y que representa míticamente el nuevo estatuto del ex artesano convertido en artista. Sin embargo, curiosamente, esos dos ideales hicieron buena pareja durante siglos.²⁰⁸

Pese a que dicha separación parece imposible de volverse a estrechar, es necesario reiterar que la comunión entre artista y artesano se encontraba ligada por medio de la moral del oficio, en ella se destaca el trabajo como valor

207 Juan Pascual Gay, *El huésped del tiempo. Ensayo sobre ideas literarias de Tomás Segovia*, *op. cit.*, p. 235.

208 Tomás Segovia, “Servidumbres del oficio”, *loc. cit.*, p. 108.

pues, por más que se intente obviar es justamente este el que le da dignidad a lo producido por ambos. No obstante, como dice Michel de Certeau, en la actualidad el trabajo está determinado por el lugar que cada uno ocupe en la sociedad e incluso por el lugar donde el trabajo es realizado y las estrategias con que es regulado y administrado.²⁰⁹

Decía antes que la brecha entre artista y artesano es cada vez más insalvable, esto tiene que ver, asimismo, con la forma que ha tomado el arte contemporáneo, la cual coincide justamente con el ya comentado auge de la industrialización y con la formalización de los lenguajes artísticos. Desde que en 1917 Marcel Duchamp presentó su pieza llamada “La Fuente”, el trabajo del artista llega a un extremo de eliminación tal que ya será prácticamente imposible distinguir con claridad hacia dónde apuntan las obras; la materialidad, es decir, el trabajo manual, queda relegado y se sustituye por lo abstracto. Segovia reconoce que Duchamp representa un quiebre en nuestra manera de entender dicho trabajo, sin embargo, también observa que este extremo se instaló en la concepción de los artistas, aunque sin el elemento reflexivo y, mucho menos, el moral. La moral artesanal, tal como la entiende Segovia, implica una servidumbre, y esto es justamente lo que el artista rechaza. Para este lo que importa es el “genio” (o la “originalidad”, o en último caso el éxito); qué lata tener que someterse al largo aprendizaje del oficio que por lo demás no nos garantiza el genio, mucho menos la originalidad y ni siquiera el éxito. Paralelamente, la industria parte de que lo que importa son las ventas (o el consumo, o en último caso el “desarrollo”); qué lata hacer las cosas despacio y bien, lo

209 Véase: Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. Vol. 1 Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000, pp. 35 y ss.

cual no nos garantiza unas ventas más seguras y desde luego reduce casi a nada el volumen de esas ventas.²¹⁰

Quizá este elemento de la moral como servidumbre sea un problema difícil de asimilar hoy en día, y es que estamos demasiado acostumbrados a que el arte se rebele contra cualquiera que quiera imponerle unas ideas contrarias a sí mismo, que la idea de “servir” provoque, en los artistas, al menos una mueca de desagrado. En lo que consiste dicha servidumbre, si seguimos el razonamiento de Segovia, es en que el arte, en tanto hijo natural de la artesanía, debe responder por su trabajo, y en esa respuesta es donde radica justamente su moral. “La moral del oficio parte de una responsabilidad ante esos valores que intenta realizar: utilidad o belleza”.²¹¹ Por tanto, lo que se ha perdido en el arte es esa forma de ser artesanía, no referida a un trabajo donde la creatividad, el genio y la originalidad se vean minimizadas —pues, como hemos dicho son parte del mismo origen—, sino la responsabilidad que acarrea el hecho de realizar una obra.

En este sentido, queden las palabras de Segovia como colofón respecto a estas ideas:

la mercancía artesanal está bien hecha porque no está hecha para tirarse, está hecha para servir o para ser amada. Lo que más claramente distingue a un objeto artesanal de uno industrial es que no es desechable. [...] La irracionalidad del arte moderno es mucho más irresponsable que irracional. [...] Entonces tanto la originalidad del autor de obras como la eficacia de la producción de mercancías son efectivamente ser-vas: responden, cosa que no hacen ni el arte que se

210 Tomás Segovia, “Servidumbres del oficio”, *loc. cit.*, pp. 109-110.

211 *Ibid.*, p. 110.

autoproclama “original” y que no se aviene a explicarse o comunicarse, ni el objeto de consumo que manipula la demanda sin preocuparse de su fundamento o su legitimidad.²¹²

212 *Ibid.*, p. 111.

Coda: El sentido recobrado

El sentido no nace por generación espontánea y en el vacío; es siempre referencia a otro sentido anterior o más amplio.

Tomás Segovia

Llegados a este punto, no puedo dejar de pensar en todas las ideas de la obra ensayística de Tomás Segovia que se han quedado sin tratar, o que las que sí se mencionaron pudieron siempre haber sido expresadas de una manera mucho mejor. En cualquier caso, el objetivo de este trabajo no fue, ni mucho menos, tratar de abarcar todos los aspectos de una obra que en sí misma resulta tan clara y que, por ello, se superpone a todo comentario; la intención fue más bien intentar relacionar los postulados, que a mi parecer resultan centrales, mediante un eje que pudiera ser aproximadamente igual de esclarecedor.

La resistencia, en consonancia con la vida y el pensamiento de Tomás Segovia, se me fue revelando, a cada momento, como una directriz, no ya tan solo de su propia labor, sino como un posicionamiento que hay que tomar en cuenta si queremos indagar en los temas relevantes de nuestra época. De esta manera, me permito afirmar que, personalmente, la obra ensayística segoviana se me presentó más como una cátedra de vida que como el objetivo de un trabajo crítico. El hecho es que en sus ensayos uno

puede encontrar tanto una manera de conformar una mirada hacia la realidad como una forma de conducirse por esta misma, en su lenguaje y en sus reiteradas reflexiones, el lector puede ir descubriendo un panorama histórico de ideas que se extienden a lo largo de las más intensas discusiones del quehacer humanístico, pero siempre bajo la perspectiva inquieta y personal de un hombre que no temió ser fiel a sí mismo y a sus convicciones.

Es por ello que en estas últimas páginas pretendo señalar esa coherencia con la que Tomás Segovia se condujo durante toda su vida; para este propósito retomaré un par de ejemplos de los últimos años de su vida que, de alguna manera, quedaron sin tratarse del todo en los capítulos iniciales de este trabajo para reafirmar la manera en que la marginalidad y la resistencia contribuyeron a la configuración del sentido en su obra.

La obra de un poeta solo se nos puede mostrar como cumplida cuando ha muerto, el 7 de noviembre de 2011, Tomás Segovia encontró por fin ese cumplimiento de una vida que, pese a innumerables vicisitudes, se mantuvo siempre atenta a las problemáticas propias de la época que le tocó vivir. Su obra poética, muy a su pesar —pues consideraba que ese tipo de condensaciones hacían que una obra se encasillara y fuera debilitándose— fue reunida en 2014 bajo el nombre *Cuaderno del nómada*; la posibilidad de encontrarnos ante ese arco entero tiene sin duda su valía, pero no debe, sin embargo, desviar la atención de que el poeta había hecho circular sus últimas obras en un blog iniciado por él mismo a principios del 2007.²¹³

Para cualquiera que leyese algunos fragmentos de la obra ensayística de Segovia donde critica fuertemente las

213 Dicho blog sigue abierto para cualquiera que lo quiera consultar en: <http://tomassegovia2.blogspot.mx/>

ideas de progreso y desarrollo desprendidas de la modernidad, este dato podría parecerle una incongruencia, se podría cuestionar a una persona que por una parte abomina de la actualidad, pero que por la otra hace uso de las tecnologías que el progreso tecnológico le brinda. No obstante, una mirada un poco más atenta notaría que la crítica del autor no se reducía a un misonerismo; el hecho de usar las herramientas modernas le permitió, justamente, resistirse a los postulados que criticaba, uno de los cuales tiene que ver con el derecho de un autor a difundir su propia obra tanto como desee y no bajo las leyes de un mercado que le imponga la manera cómo hacerlo.

A este respecto, Segovia escribió alguna vez que “solo quien tenga muy pocas ideas puede temer tanto que se las roben”, quizá por eso las regalaba tanto como le fuera posible, de la misma manera que hacía con sus cuadernos que luego conformarían *El tiempo en los brazos*, pues le parecía que “la idea misma de propiedad intelectual es la que es aberrante”, no tanto la manera en que sus páginas circulen. Y es que para Segovia la lectura era un acto de infinita generosidad, de manera que escribía para que lo leyeran y no, como sucede cada vez más a menudo, para granjearse el aplauso y el éxito de un público que muy probablemente ni siquiera haya pasado de dos páginas de su obra.

A lo que quiero llegar con todo esto es al hecho de que Tomás Segovia fue no solo una *rara avis* en nuestro panorama literario, sino también a que en su obra se manifestó siempre un gusto por el oficio que eligió, un cuidado artesanal al momento de elegir las palabras y amor al lenguaje como expresión máxima de la humanidad, último resquicio donde quizá se pueda salvar lo que nos queda de ella.

Si el sentido es una constante búsqueda, si, como escribió Segovia, “encontrar el sentido es siempre recobrar el

sentido, recobrar la conciencia, volver en sí”, quizá la lectura de su obra sea, a fin de cuentas, un impulso más para salir del adormecimiento y reconocer que la vida, pese a todo, sigue teniendo sentido.

Referencias

Del autor:

- Segovia, Tomás, “Notas escépticas sobre generaciones poéticas”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970.
- _____, “Juan Ramón Jiménez ayer y hoy”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970.
- _____, “Villaurrutia y su mundo”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970.
- _____, “La experiencia de Xavier Villaurrutia”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970.
- _____, “Introducción y saludo a Giuseppe Ungaretti”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970.
- _____, “El infierno de la literatura”, en *Actitudes*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1970.
- _____, “Introducción”, en *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973.
- _____, “Los intelectuales y la prosperidad”, en *Contracorrientes*, México, UNAM, 1973.
- _____, *Poética y profética*, 2.^a ed., México, FCE / El Colegio de México, (Serie Estudios de lingüística y literatura, XIII), 1989.

- _____, “De Bizancio a Mirafior”, en *Poética y profética*, 2.^a ed., México, FCE / El Colegio de México, (Serie Estudios de lingüística y literatura, XIII), 1989.
- _____, “Un lenguaje intraducible”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, (serie ensayo, 51), México, UAM, 1990.
- _____, “Entre la gratuidad y el compromiso”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, (serie ensayo, 51), México, UAM, 1990.
- _____, “La epopeya filosófica en Hugo”, en *Trilla de asuntos*, México, UAM, (serie Ensayo, 51), 1990.
- _____, “La realidad indeseada”, en *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, UAM, (Serie Ensayos, 51), 1991.
- _____, “Literatura y dogmatismo”, en *Sextante. Ensayos II*, México, UAM, (Serie Ensayos, 54), 1991.
- _____, “Advertencia”, en *Cuaderno inoportuno*, (Cuadernos de la gaceta, 42), México, FCE, 1987.
- _____, “Advertencia”, en *Páginas de ida y vuelta*, México, El equilibrista, 1993.
- _____, “Romanticismo y refrito”, en *Páginas de ida y vuelta*, México, El equilibrista, 1993.
- _____, “Servidumbres del oficio”, en *Páginas de ida y vuelta*, México, El equilibrista, 1993.
- _____, “Visita al artesano”, en *Páginas de ida y vuelta*, México, El equilibrista, 1993.
- _____, “La triste primavera”, en *Poesía (1943-1997)*, 2.^a ed., México, FCE, 2000.
- _____, “Después de Zambrano”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000.

- _____, “Honrada advertencia”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000.
- _____, “El lenguaje evidente”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000.
- _____, “Zoología moral”, en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM, 2000.
- _____, *Cartas cabales 2008-2010*, México, Ediciones Sin Nombre, 2010.
- _____, “El lenguaje evidente (La prosa de Ramón Gaya)”, en *Alegatorio*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM / Conaculta, 2005.
- _____, “Artesanos de la lengua”, en *Alegatorio*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM / Conaculta, 2005.
- _____, “Resistencia a los estimulantes”, en *Alegatorio*, México, Ediciones Sin Nombre / UNAM / Conaculta, 2005.
- _____, *Sobre exiliados*, pról. de José María Espinasa, México, El Colegio de México, 2007.
- _____, *Miradas al lenguaje*, pról. de José Luis Pardo, México, El Colegio de México, 2007.
- _____, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, Valencia, Pre-Textos, 2009.
- _____, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1984-2005)*, Valencia, Pre-Textos, 2013.
- _____, “Nota”, en *Cartas cabales*, México, Ediciones Sin Nombre, 2010.
- _____, “La buena fe”, prólogo a Ramón Gaya, *Obra completa*, Valencia-Madrid, Pre-Textos-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

- _____, “Séptimo rastreo”, en *Rastros y otros poemas*, México, Ediciones Sin Nombre, 2011.
- _____, “Dentro y fuera del exilio”, en *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011.
- _____, “Discurso de Guadalajara al recibir el Premio Juan Rulfo 2005”, en *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011.
- _____, “Entrevista”, en *Digo yo*, México, FCE, 2011.
- _____, “Ramón Gaya ejemplar”, en *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011.
- _____, “Para empezar por el principio”, en *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011.
- _____, “La verdad ficticia”, en *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011.
- _____, “Intimidades”, en *Digo Yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011.
- _____, “Los pliegues de la túnica”, en *Digo yo. Ensayos y notas*, México, FCE, 2011.
- _____, “Invocación de Emilio Prados”, *Fractal*, núm. 11, octubre-diciembre, año 3, volumen III, 1998. <http://www.mxfractal.org/F11segov.html>
- _____, *Cuaderno del nómada. Poesía completa (1943-2011)*, 2 tomos, México, FCE, 2014.

Otras:

Abellán, José Luis y Antonio Monclús (coords.), *El pensamiento español contemporáneo y la idea de América. T. II El pensamiento en el exilio*, Barcelona, Anthropos, 1989.

- Abrams, M. H., *El romanticismo: tradición y revolución*, trad. de Tomás Segovia, Madrid, Visor, 1992.
- Adorno, Theodor W., “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, Obra completa t. 11, trad. de Alfredo Brontos Muñoz, Madrid, Akal, 2003. [Original de 1974]
- Agamben, Giorgio, “Identidad sin persona”, en *Desnudez*, trad. de Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Meza, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- _____, *Estancias*, trad. de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2006. [Original de 1977]
- Albarrán, Claudia, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, México, Juan Pablos, 2000.
- Arena Cruz, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del género ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Aron, Raymond, *El opio de los intelectuales*, trad. de Enrique Alonso, Buenos Aires, Siglo veinte, 1967.
- Aullón de Haro, Pedro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1987.
- Batis, Huberto, *Lo que Cuadernos del viento nos dejó*, (Lecturas mexicanas, III, 71), México, Conaculta, 1994.
- Bense, Max, *Sobre el ensayo y su prosa*, trad. de Martha Piña, México, UNAM, 2004.
- Bensmaïa, Reda, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*, trad. de Pat Fedkiew, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- Bioy Casares, Adolfo, “Estudio preliminar” en *Ensayistas ingleses*, sel. de Ricardo Baeza, trad. de Ricardo Baeza y B. R. Hopenhaym, México, Conaculta, 1992.

- Blanchot, Maurice, *Los intelectuales en cuestión. Esbozo de una reflexión*, trad. de Manuel Arranz, Madrid, Tecnos, 2003.
- Borges, Jorge Luis, “Prólogos con un prólogo de prólogos (1975)”, en *Obras completas IV*, Barcelona, Emecé, 1996.
- Castañón, Adolfo, “Tomás Segovia. Alabada sea la artesanía”, en *Revista de la Universidad de Antioquía*, 2012, núm. 307, pp. 88-92.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano*, vol. 1, Artes de hacer, México, Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- Domínguez Michel, Christopher, “Luz de aquí”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta / Ediciones Sin Nombre, 2012, pp. 87-103.
- Espinasa, José María, “Introducción”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta / Ediciones Sin Nombre, 2012, pp. 7-10.
- _____, “Victor Hugo y Tomás Segovia. Historia de una traducción” *Revista de la Universidad de México. Nueva época*, julio 2013, núm. 113. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=20&art=618&sec=Art%C3%ADculos>
- Foucault, Michel, “Verdad y poder”, en *Estrategias de poder*, trad. de Fernando Álvarez Uría y Julia Varela, Barcelona, Paidós, 1996.
- Freixas, Laura, “Prólogo” a *En torno al diario íntimo de Amiel*, ed. de Roland Jaccard, trad. de Laura Freixas, Valencia, Pre-Textos, 1996.
- Gaya, Ramón, “Presentación de Tomás Segovia en su primera lectura de poemas”, en *Obra completa*, t. II, Valencia, Pre-Textos, 2002.

- Genette, Gérard, *Palimpsestos*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- _____, *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.
- Glaudes, Pierre, “Introduction” a *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2002.
- Gautier, Théophile, *La novela de la momia*, trad. e introd. de Tomás Segovia, México, El Equilibrista, 1994.
- Gómez-Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, 2.^a ed., (Cuaderno de cuadernos, no. 2), México, UNAM, 1992.
- González Dueñas, Daniel y Alejandro Toledo, “Los ojos abiertos a la noche”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012.
- González Dueñas, Daniel, “Tomás Segovia: El tiempo en los brazos”, en *Homenaje a Tomás Segovia: maestro, ensayista, traductor y sobre todo poeta*, comp. de Luzelena Gutiérrez de Velasco, México, El Colegio de México, 2014.
- Hugo, Victor, *Dios*, trad. de Tomás Segovia, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, (Colección El oro de los tigres, 4), 2013.
- Hume, David, *Ensayos morales, políticos y literarios*, ed. de Eugene F. Miller, trad. de Carlos Martín Ramírez, Madrid, Trotta, 2011.
- Islas Villanueva, Francina, *Yo soy mar y navegante*, documental, TV UNAM /Siruguaya producciones, México, 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=EUphX0No1gQ>
- Jamme, Christoph (et al.), *El movimiento romántico*, trad. de Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Akal, 1998.

- King, John, *Plural en la cultura literaria y política latinoamericana. De Tlatelolco a “El ogro filantrópico”*, México, FCE, 2011.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, trad. de Cecilia González y Laura Carugati, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012. [Original de 1978]
- Lezama Alcaide, Benjamín, “El ensayista como rebelde”, en *El ensayo en Nuestra América. Para una reconceptualización*, (Ensayo iberoamericano, 1), México, UNAM, 1993.
- Lukács, Georg, “Sobre la esencia y forma del ensayo”, en *El alma y las formas*, trad. de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985.
- Montaigne, Michel de, *Ensayos*, edición bilingüe, trad., notas, introd., y bibl. de Javier Yagüe Bosch, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.
- Navarro Reyes, Jesús, *Pensar sin certezas. Montaigne y el arte de conversar*, México, FCE, 2007.
- Nerval, Gerard de, *Poesía y prosa literaria*, trad. de Tomás Segovia, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- _____, *Dos cuentos orientales*, trad. de Tomás Segovia, México, El Equilibrista, 1993.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de estudiantes, 1914.
- _____, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, t. III (1917-1928), 6.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- _____, “Miseria y esplendor de la traducción”, en *Obras completas*, t. V (1933-1941), 6.ª ed., Madrid, 1964.
- Paredes, Alberto, *El estilo es la idea. Ensayo literario hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*, México, Siglo XXI, 2008.

- Pascual Gay, Juan *El huésped del tiempo. Ensayo sobre las ideas literarias de Tomás Segovia*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2013.
- _____, “Poesía y exilio en Tomás Segovia”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 22, Madrid, 2002. http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/p_exilio.html
- _____, “Cartas cabales de Tomás Segovia desde la tradición epistolar”, *Alfa* [online], no. 23, 2006. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012006000200010&script=sci_arttext
- Paz, Octavio, “Aviso”, en *Poesía en movimiento. México 1915-1966*, México, Siglo XXI, 1966.
- _____, “Nuevos acólitos”, en *Corriente alterna*, 12.^a ed., México, Siglo XXI, 1981.
- _____, “Sobre la crítica”, en *Corriente alterna*, 12.^a ed., México, Siglo XXI, 1981.
- _____, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, México, FCE, 2008.
- Pereira, Armando, *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, UNAM (Cuadernillos, 9), 1997.
- Pereira, Armando y Claudia Albarrán, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo. 1947-1968*, México, UNAM, 2006.
- Prado, José Luis, “Tomás el claro”, pról. a Tomás Segovia, *Miradas al lenguaje*, México, El Colegio de México, 2007.
- Rilke, Rainer Maria, *Poemas franceses*, trad. de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- Ripoll, José Ramón, “Marginalidad y exilio”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012.

- Rodríguez Ledesma, Xavier, *Escritores y poder. La dualidad republicana en México, 1968-1994*, México, Conaculta (Textos, 19), 2001.
- Sabato, Ernesto, *La resistencia*, Buenos Aires, Seix Barral, 2000.
- Salinas, Pedro, “En defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar”, en *El defensor*, Madrid, Alianza, 1967.
- Schlegel, Friedrich, *Conversación sobre la poesía*, Laura S. Carugati y Sandra Girón (pról., trad., y notas), Buenos Aires, Biblos, 2005.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, trad. de Tomás Segovia, pról. de Juan Villoro, México, UAM / Ediciones Sin Nombre, 2009.
- S. A. “Editorial”, *Revista Medio Siglo*, núm. 1 (enero-febrero-marzo), año II, México, 1953.
- Solórzano, Lilia, *Anagnórisis, el territorio de la reconciliación*, El Colegio de San Luis, 2012.
- Souto Alabarce, Arturo, “Sobre una generación de poetas hispano-mexicanos”, en *Revista Diálogos: antología*, selección y prólogo de José María Espinasa, México, El Colegio de México, 2008.
- Steiner, George, “Humanidad y capacidad literaria”, en *Lenguaje y silencio*, 2.^a ed., trad. de Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Starobinski, Jean, “¿Es posible definir el ensayo?”, *Cuadernos hispanoamericanos* 575, 1998.
- Sucre, Guillermo, “El familiar del mundo”, en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, 2.^a ed., FCE, México, 1985.

- Vázquez Martín, Eduardo, “Tomás Segovia: poeta de la resistencia”, en *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, México, Conaculta-Ediciones Sin Nombre, 2012.
- Villoro, Juan, “El rey duerme. Crónica hacia *Hamlet*”, en *De eso se trata*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- Weinberg, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM-FCE, 2001.
- _____, *Situación del ensayo*, (Literatura y ensayo en América Latina, no. 1), México, UNAM, 2006.
- Zaid, Gabriel, *El progreso improductivo*, 2.^a ed., México, Siglo XXI, 1979.
- Zambrano, María, “El payaso y la filosofía” en *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 2, abril-junio, 1957
- _____, *Filosofía y poesía*, 4.^a ed., México, FCE, 1996.
- _____, *La confesión: un género literario*, 3.^a ed., Madrid, Siruela, 2004.
- Zea, Leopoldo, “Memoria de una revista”, *Revista de la Universidad*, núm. 2-3 (octubre-noviembre), México, 1980.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino

Rector General

Dra. Cecilia Ramos Estrada

Secretaria General

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz

Secretario Académico

Dr. Salvador Hernández Castro

Secretario de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Titular del Programa Editorial Universitario

Sentido y resistencia en la obra ensayística de Tomás Segovia
de Daniel Ayala Bertoglio
terminó su tratamiento editorial en el mes de junio de 2023.
En su composición se utilizó la fuente tipográfica
Adobe Caslon Pro de 18/15/13/12/11.5/11/10 y 9 puntos.
El cuidado de la edición estuvo a cargo
de Jaime Romero Baltazar.