Juan García Ponce: *Ante el desconocimiento de* Anagnórisis

Hace unos cuantos meses, Tomás Segovia publicó un gran poema, una obra en la que es fácil advertir desde las primeras líneas la voluntad de grandeza, esa gravedad de tono, esa alada pesantez natural que desde un principio señala en algunos libros especialmente significativos la amplitud del vuelo, la obediencia inicial a un propósito vasto y totalizador. (Para ponernos también desde el principio en el tono de estas notas, podríamos señalar, como ejemplo de este tipo de poemas, *Piedra de sol* de Octavio Paz.) El título de ese poema de Tomás Segovia es *Anagnórisis* y es ejemplar que, a unos cuantos meses de su publicación, sintamos la necesidad de recordarlo. *Anagnórisis* responde en todo momento —y es igualmente importante que nos sintamos en la obligación de decirlo desde ahora— a esa verdad de propósitos y voluntad de grandeza que anuncia su tono. Sin embargo, su publicación nos muestra un fenómeno contradictorio al que, tal vez en especial en nuestro medio, tienen que enfrentarse las grandes obras y que nos obliga a interrogarnos sobre cuál es la respuesta que pueden esperar una vez que han sido entregadas al público y, desprendidas de su creador, pero no por completo porque éste sigue contemplándolas a distancia y necesita hacerlo, empiezan a vivir una vida propia, en el terreno de lo social del que la poesía, como la cultura, es parte aún cuando se opone a él.

La respuesta ante *Anagnórisis* de la crítica profesional, si es que puede considerarse que ésta existe entre nosotros, aún cuando más o menos reticente, de acuerdo con el grado de percepción y muy claramente de acuerdo con el grado de responsabilidad, de desprendimiento o de mezquindad del crítico, ha sido de admiración, pero de una admiración frenada, inficcionada de "peros", de pequeñas objeciones meticulosas o meramente casuales que dejan ver que esa misma meticulosidad no se aplica en cambio al análisis o al menos al juicio sobre el poema en general, ni esa misma casualidad se emplea para hacer elogios que podrían ser igualmente imprecisos o generales. Así, en el ámbito de la crítica, o de la simple crónica, porque eso es lo que es, si acaso, nuestra crítica, cuando se ha dado respuesta al poema ha sido para perderlo, más que para llamar la atención sobre él o, con el mismo derecho, para decir por qué no debe prestársele atención. De acuerdo con ella, el poema estaría destinado a desaparecer en la grisura de una generalidad dentro de la que los valores son indiferentes y se dedica el mismo espacio y se da la misma importancia a los versos informes de una aficionada de provincia, a la obra más o menos seria de un joven poeta con dones o a los residuos de una figura acabada, que a una obra de plenitud. Pero el caso es que es obvio, por la misma naturaleza del poema, que *Anagnórisis* puede ser considerado un gran fracaso en razón de su misma amplitud de propósitos y la desproporción que podría existir entre éstos y su logro o puede ser, como yo lo creo, una obra decisiva, pero lo que la crítica no puede ignorar es ese carácter extremo de la obra y si lo hace sólo nos da una imagen falsa de ella, por deshonestidad, por incapacidad o por simple pereza mental, y no está cumpliendo su función. Sin embargo, lo cierto es que todo poema y todo poeta necesita de la crítica y su ausencia no sólo es injusta, sino que en su injusticia le hace daño al poema y al poeta.

Para el poema éste no es un daño irreparable. Por fortuna, en circunstancias normales, las obras permanecen. Pero ni siquiera esta es una regla fija. Sin ninguna ironía y con una franca voluntad de ponerme dramático, entre otras cosas porque una de las causas principales de esa grisura que no sólo cubre a la crítica en México es la pretensión de convertir en virtud una timidez que no es más que incapacidad y miedo al ridículo, me gustaría recordar que muchos fragmentos de los presocráticos se han salvado y han llegado hasta nosotros *sólo* porque aparecían citados por algún comentarista. Mencionar esto cuando se está hablando de un poema contemporáneo, escrito por un mexicano para colmo, no es ninguna desproporción ni ningún desacato, porque es un hecho que toda obra se inscribe —también— en la gran corriente de la cultura y lo que nos aleja de esa cultura, ya sea que se hable en relación con ella de un fragmento de Anaximandro o de un poema de Tomás Segovia, es sentir que no nos pertenece, que es algo distante y sobrecogedor de lo que estamos separados por nuestra modesta —¿o perezosa o cobarde?— humildad. Pero en cualquier forma y suponiendo sin mucha confianza que en nuestro orgulloso mundo contemporáneo no puedan repetirse las coyunturas históricas que precipitaron en la oscuridad al mundo grecolatino, esta situación es injusta para el poema, para cualquier poema, en tanto que, como toda obra viva, quiere el reconocimiento o por lo menos el juicio de su tiempo *antes* que el de la posteridad, incluso como una manera de acceder a ella. Todas las obras se publican para ser conocidas, para ser leídas, y agradecen y tienen todo el derecho de pedir que se les escuche. Éste es otro elemento que olvidamos con una sospechosa frecuencia. Desde nuestra cómoda y segura humildad estamos acostumbrados a pedírsela también a las obras, que no tienen ni un solo motivo para observarla, y si ellas solicitan nuestra atención ya que por desgracia no pueden exigirla, nos apresuramos a denunciar con escandalizado repudio sus pretensiones; pero también estamos prestos a acusar con la misma rapidez cualquier señal por parte de la obra en el sentido de que no le interesa nuestra opinión o que sólo la desea imponiéndole sus propios términos a nuestro interés. Entonces no sólo nos desembarazamos de ella, sino que la definimos, peyorativamente, como de minorías, sin ni siquiera suponer que, en esas circunstancias, puede ser un motivo de orgullo pertenecer a esas minorías y, sobre todo, que, llevada por su necesidad de ser fiel a la verdad, la obra puede incluso resignarse a estar destinada a las minorías sin dejar de buscar, con una legitimidad que está en razón directa de su grandeza, a las

Dibujos de Felguérez

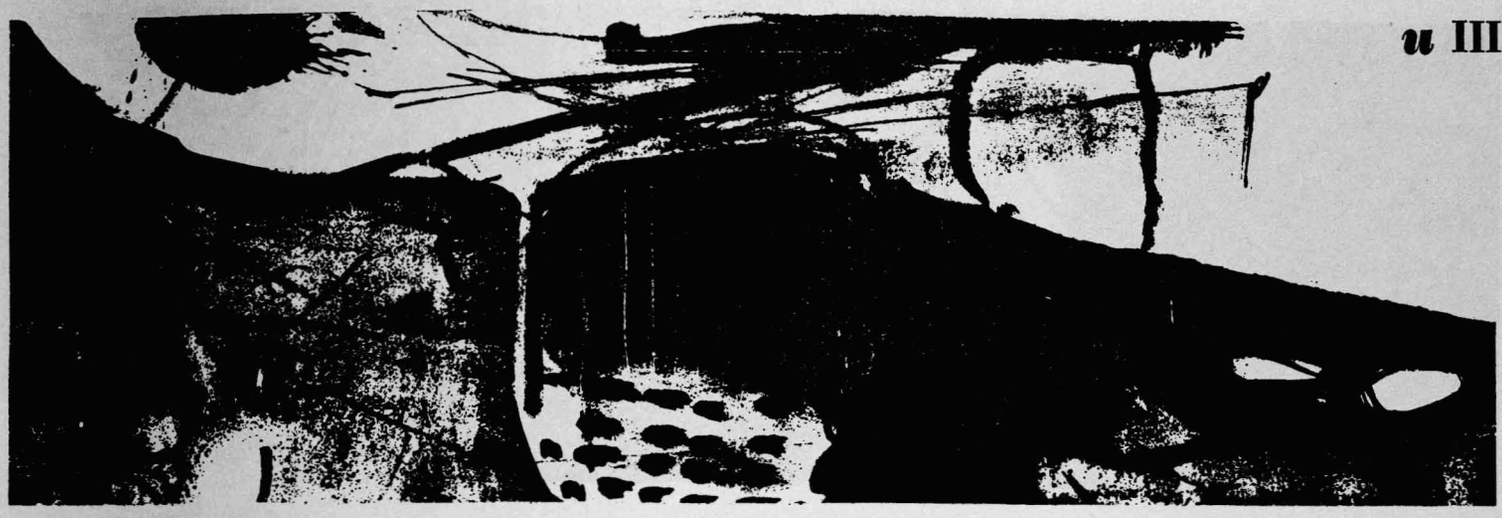
mayorías. En estas circunstancias, para volver por última vez a la crítica, si ésta no busca y obtiene el poder de convicción necesario para abrir esa obra a todos traiciona no sólo a la obra sino a la cultura, y al no cumplir su función no tiene motivos para existir, a no ser que éstos sean simplemente inconfesables aún para el mismo crítico.

Hecha esta salvedad acerca del poema, queda ante nosotros el problema del poeta. Para éste todo es más difícil. La literatura de segunda mano y nuestra particular nostalgia de catástrofes, sobre todo cuando no nos tocan directamente, ha hecho que nos acostumbremos a ver como algo natural la imagen del artista en lucha con el mundo que vive solo y olvidado en espera de la posteridad con una confianza íntima alimentada incluso por las dudas. Sin embargo, siempre identificamos sospechosamente esa posteridad con nuestro presente, poniéndonos en el centro del glorioso reconocimiento que prueba nuestra inteligencia y sensibilidad, nuestra generosidad y nuestro espíritu abierto, aunque, por supuesto, al artista, que ya no puede gozar de él, todo esto no le toque en nada. La deuda se salda y todos tan tranquilos. El público goza por lo menos tanto con el drama personal del artista como con su obra. Ya Artaud mencionó que todo el mundo se emociona con la oreja cortada de van Gogh y muy pocos con el amarillo de sus girasoles. Y el drama existe y es legítimo y exaltante, pero hay que recordar una y otra vez que no es indispensable, sino lamentable y que, como todos nosotros, el artista tiene derecho y aspira a la felicidad y el éxito en vida aún cuando heroicamente —y hay que subrayar el adverbio sin ningún pudor y recordar que puede estar en función entre nosotros— esté dispuesto a renunciar a ellos en nombre de la verdad que busca. Si es cierto que estos son los casos extremos y, como es natural, es imposible hablar de ellos en presente cuando se refieren a nosotros precisamente porque su ámbito es el futuro del artista contemporáneo, no hay que olvidarlos; hay que tener en cuenta, al contrario, que *ahora* nos es fácil pensar que los contemporáneos de van Gogh fueron unos estúpidos al no advertir su genio; pero además en el seno de esos casos existen muchos puntos intermedios, con un carácter menos obvio y quizás menos dramático, al menos en sus manifestaciones exteriores, que sin embargo afectan igualmente la vida espiritual y nos plantean, aunque sólo sea por este motivo, una responsabilidad que no sólo incumbe a la crítica sino a todo el que esté dispuesto a aceptar que quiere vivir en una sociedad en la que existan, con los mismos deberes y los mismos derechos que todos los demás componentes de ella, el arte y la poesía y por tanto, los artistas y poetas que los hacen posibles. Porque es obvio que el poeta, aún cuando decida vivir heroicamente y sea capaz de ello, necesita que lo escuchen y necesita el estímulo que representa cualquier juicio equivalente, aunque sea negativo, a la seriedad y el esfuerzo y también —tal vez sobre todo— la pasión que él puso para realizar su obra.

Por supuesto, esta necesidad de ser escuchado puede saciarse a través de los lectores anónimos y su índice se encuentra en algo que, inexplicablemente, siempre nos sentimos tentados a pedirle al poeta que ignore: la venta de sus libros. Pero además, y dado que esa venta está condicionada en parte por circunstancias externas ajenas al poeta y la poesía, y en parte por las aptitudes particulares de cada creador, pero no en tanto que creador, para fomentar ese contacto fuera del ámbito de la creación, existe, para bien o para mal, y yo creo que puede y debería ser para bien, un mundo profesional en relación con la poesía como con todas las demás actividades que se desarrollan en el seno de una sociedad, un mundo al que podríamos llamar artístico o literario, en el que la obra, paralelamente al interés que debe despertar en la crítica y espera encontrar en el público, puede hallar un eco especial que representa también un estímulo importante y además está en posibilidades de extender su influencia. La república de las letras, con todas las pretensiones aristocráticas inherentes a los círculos exclusivos o, mejor, precisamente por ellas, es un antiguo y legítimo sueño; pero más acá de las dimensiones del sueño, en su proyección real, participa igualmente para bien o para mal, de las virtudes y las limitaciones de la sociedad en que se inscribe. Tal vez por esto, y sólo para mal, dentro de ella se tiende a olvidar que los demás también requieren el aliento, los estímulos que deseamos para nosotros. Y la verdad es que aún si se reciben sin merecerlos, siempre es mejor tenerlos. El silencio hace daño. Si el poeta se pierde por exceso de atención es culpa suya, pero si le ocurre lo mismo por falta de estímulo en gran parte al menos es culpa nuestra, de la crítica, del público, del mundo literario.

Todas estas consideraciones de orden general y social, y que no se aplican en todos sus aspectos al caso de *Anagnórisis*, pueden parecer excesivas y hasta innecesarias referidas a un poema que, exteriormente, no es social y cuyo tema, en un sentido, es bastante particular, y a un poeta cuya obra nos muestra, al menos en razón de su propia realidad, que ha sabido superar los impedimentos y limitaciones de que hemos venido hablando imponiéndoles su propio valor. Pero es que precisamente todo gran poema nos conduce a la poesía y cuenta entre sus virtudes la de permitirnos meditar sobre ella y su circunstancia. *Anagnórisis* no es un poema social en el sentido estricto del término, no está referido directamente a una condición vital exterior de la sociedad ni está determinado de una manera concreta por las circunstancias o presiones de organismos colectivos. Tampoco es un poema general que trata de conflictos y problemas tal como éstos se manifiestan en un ámbito y dentro de un ánimo cuyo carácter muestra por sí mismo su naturaleza sociológica. Al contrario, es un poema estrictamente individualizado, cuya acción se desarrolla en la conciencia misma de su protagonista, que no es otro que el mismo poeta, quien toma su propia aventura en busca de la poesía o, más exactamente, de la realidad que debe conducirlo a la poesía, como tema de su canto. Pero dentro de estas condiciones, entre otras cosas, debe su carácter de gran poema a su capacidad para lograr que esa aventura individual y en gran parte interior se haga general en razón de su profunda verdad, de su poder para mostrar gracias a ésta lo que nos corresponde y nos repite y expresa a todos en esa aventura individual, y lo que lo interior tiene siempre de exterior y social en tanto que determina nuestra proyección sobre el mundo, la forma y el rumbo que ésta toma. En este sentido, *Anagnórisis*, como todo gran poema, se inscribe en el ámbito de lo social y lo colectivo al participar y hacernos participar, a través de la expresión de su propio tema, de un mundo que nos abarca a todos y que el poeta nos hace sentir como nuestro, y en tanto que tal, tiene derecho a participar de las ventajas de lo social y colectivo, y sufre sus desventajas, sus limitaciones, al mismo tiempo que nos da la oportunidad de denunciarlas, como un reflejo indirecto pero igualmente legítimo.

Sin embargo, la forma que convierte a *Anagnórisis* en el gran poema que es no sólo es independiente y anterior a todas esas circunstancias, sino que también les abre nuevas posibilidades.



La realidad de esa forma está condicionada en parte, como siempre ocurre, por la obra anterior de su creador, al tiempo que le da un nuevo sentido. Aunque el conocimiento de esa obra no es indispensable para participar de este último poema, ella nos muestra que Tomás Segovia no ha llegado a *Anagnórisis* de una manera casual o como un brusco golpe de genio, sino como el producto de una larga paciencia y de una persistente, intensa y concentrada voluntad de provocar y encontrar el camino seguro que le permitiera permanecer en esas súbitas revelaciones y meditaciones salidas de ella que eran sus poemas anteriores. En esa paciencia y esa voluntad están unidas la fe en el carácter auténtico de las revelaciones y en la capacidad de la poesía misma, del ejercicio poético, para llegar de una manera cada vez más definitiva a ellas o, lo que es lo mismo, la fe en su relación con el mundo y los elementos que la determinaban y en el oficio de poeta como una unidad doble que se alimenta mutuamente, de tal modo que hace ver que si la súbita revelación de la belleza y la realidad del mundo pueden conducir a la poesía, el oficio de poeta que hace posible la poesía también puede conducir a la realidad y la belleza del mundo. Así, dominar ese poder de revelación del mundo es dominar la poesía y dominar la poesía es dominar, haciéndola nuestra, esa belleza que la realidad del mundo es capaz de mostrarnos. En los libros anteriores de Tomás Segovia, *Apariciones, Luz de aquí, El sol y su eco,* cada poema es la afirmación del súbito hallazgo y la experiencia de una transparencia, una epifanía en la que el mundo se abre ante el poeta y el poeta lo abre ante nosotros intentando fijar o recoger la esencia de esa rara y casi siempre fugaz espiritualidad que lo hace bello y le devuelve su verdad, o es una meditación sobre la nostalgia de esa transparencia, un lamento por su pérdida o un comentario sobre las posibilidades que las relaciones humanas, principalmente el amor, encuentran para provocar su aparición a través del otro, de lo otro que es el mundo y del mundo que es el otro: la mujer, la fraternidad, la participación.

Una poesía buscada y encontrada dentro de esas condiciones se aparta de varias manifestaciones de la poesía contemporánea y se acerca a otra, a una sola. Es una poesía de elección. En esta elección está implícito el rechazo de una cierta negatividad y desesperación, del abandono de la fe en las posibilidades de la belleza en el mundo y el refugio en la verdad y la belleza de la palabra, de la poesía misma, de la poesía que busca a la palabra y se busca a través de ella, tanto como el rechazo de la poesía que se deja condicionar por lo exterior a sí misma, que descansa en una realidad social o cultural directamente y canta su desesperanza o su alegría, sus luchas, sus triunfos y sus derrotas a partir de la aceptación, aun a través de la rebelión, de las estructuras del mundo actual. Frente a estos rechazos, la elección de Segovia lleva implícita también la aceptación y el reconocimiento, aunque sea sólo a través de su posibilidad intuida, de lo que podríamos llamar el carácter sagrado de la realidad, su contenido trascendente dentro de su propia inmanencia, como su más alta y auténtica virtud y por tanto como el alimento natural de la poesía que debe hacerse digna de esa realidad participando y comunicando precisamente su carácter sagrado. Esta doble elección, que contiene como es lógico una negación y una afirmación que se requieren y complementan, determina la forma y el lenguaje que la hace posible de los poemas de Segovia. En ella no encontramos ni el buscado y tantas veces efectivo prosaismo de los poetas que no son exactamente sociales o culturales, sino que descansan en lo social o en lo cultural y hacen suyo el lenguaje de su mundo (tal vez sean necesarios algunos ejemplos, pienso, con todas sus variantes, desde en una parte del primer Eliot y otra del último Cernuda hasta en los poemas comprometidos de Auden o Spencer, en el desengaño de Benn y, más recientemente, en los nuevos poetas españoles o Jaime Sabines, para hablar sólo de la excelencia), ni el lenguaje ratificado, puro, voluntariamente abstracto o conceptual de los poetas de la poesía (pienso en la larga línea que se prolonga de Mallarmé a Valéry, que toca a Gorostiza, a Cuesta). Pero también ese reconocimiento o intuición del carácter sagrado de la realidad que lleva a buscar su revelación como material de la poesía le da a ésta un elemento intemporal en tanto que aparece como algo inmutable y eterno que ha hecho a Tomás Segovia inmune en cierta medida a los vaivenes del estilo y a su liberación innovadora tanto como a la tentación irracional guiada por el decaimiento de las manifestaciones de esa realidad (pienso en el surrealismo y en tantos otros movimientos de vanguardia). Así, el lenguaje y la forma en Segovia, sin hacer a un lado ni pretender ignorar las expresiones que él considera vivificantes, han conservado un carácter clásico, ajeno a toda frialdad y rigidez, que acepta la pasión como un alimento natural e indispensable, pero que la somete al imperio de la forma mediante una estricta disciplina no sólo intelectual sino también moral. Su lenguaje tiene el rigor y la densa opacidad del que se sabe reflejo y busca continuamente un diálogo en el que se reconoce como interlocutor del viento y la lluvia, del cielo y la tierra, de la mujer y de sí mismo, del sol y su eco, ese eco que no es otro que la luz que nos muestra la verdad de las apariencias y que en ellas adquiere su auténtica densidad. La virtud de ese lenguaje y su función es mostrarnos lo inefable, hacerlo real y convertirlo en su materia.

La luz provisional, Apariciones, Luz de aquí, El sol y su eco contienen poemas que son instantes extraídos de la experiencia, epifanías en las que una súbita presión, un contraste, la distante cercanía de otro cuerpo abre el velo de la realidad, nos deja ver lo inefable que habita en seres y objetos, y el poeta tiene y siente a través de esa capacidad de contemplación y celebración:

> mi fuerza al fin lograda,
> hermosa, recogida, despojada,
> dialogando en su dulzura ciega
> con la ciega dulzura de las cosas.

Su propósito y el fin de su poesía es entonces un encontrar las cosas para perderse en ellas, un hallar el mundo para estar, una contemplación que es quietud:

> mi supremo silencio.

Ese "supremo silencio" al que se llegaba en *Luz de aquí* como una respuesta, como una virtud hallada en la más recóndita interioridad a través de la contemplación exterior de un cuerpo, de una presencia, de un don frágil, amenazado por la capacidad del mundo para cerrarse, mostrar sólo su opacidad, de la materia para callar, hacerse hierta y parecer despojada de esa cualidad inefable que habita en ella. Entonces el "supremo silencio" muestra que en verdad sólo es un diálogo mutilado, y el poeta tiene que volver a buscarlo, porque sin él está como despojado de sí mismo, sin mundo y sin sentido, sin el sentido que da el mundo.

Después de tanto tiempo vuelves
tú, mi puro silencio.
(El hipnótico olvido
que de ti me apartaba
eres tú mismo ya. Y bastaba tocarte,
avanzar hasta ti una ignorante mano
pesada como el sueño,
para que tú volvieras a llenar
este océano aéreo, cuya sal de blancura
en la luz diluida),

afirma Segovia en el penúltimo poema de *El sol y su eco,* al que sigue otro poema titulado significativamente "Confiado" en el que se dice:

Tierna noche terrestre:
el cuerpo puro es el acento
de un más extenso amor
en el que vive.
Armonía,
seno del tiempo,
augusta y habitable:
un reino sin traición entregas
a quien negando la batalla
más allá de sí mismo se confía.

Esa armonía es el don último, gracias a ella, a su percepción que es la que puede llevar al reconocimiento,

...el que yacía tembloroso y cándido,
perdidamente expuesto
a alguna gracia y que cesara todo,
en pie habrá de ponerse,
y avanzar sin nostalgias en el tiempo,
el que no ha sido herido.

Pero el poema, que se titula precisamente así, termina con una "pregunta":

¿Y qué eres tú, pureza, si te fuerzan
a decir qué querías?

Toda la celebración de *Luz de aquí* y *El sol y su eco* es de este modo un reconocimiento de lo que podríamos llamar la espiritualidad de la materia, pero también de la necesidad que la materia tiene del espíritu, de la necesidad de esa última "armonía" entre uno y otro, y al mismo tiempo una búsqueda del lugar y el estado, estado de gracia, desde los que el poeta puede llegar a esa celebración. Este estado es la pureza, una inocencia recuperada a través del don que el mundo nos hace de sí mismo.

Dentro de la forma cerrada y estricta de esos poemas, el lenguaje de Tomás Segovia, cuya precisión es algo más que una muestra de maestría, se construye sobre su capacidad para dar peso material a lo abstracto, para hacer encarnar los conceptos de tal modo que la palabra aparece grávida en sí misma, volcada hacia una realidad de la que nace y a la que toca con el vuelo del espíritu al tiempo que se cierra sobre su propio peso como un objeto dejado caer en la transparencia del mundo y que se asienta en él echando raíces igual que un árbol o una roca cuya superficie está enclavada en la tierra y mira al cielo, al espacio abierto. En esta dirección y tal vez por motivos distintos, habría que pensar en relación con Segovia en dos poetas cuyos nombres se unen poco: Octavio Paz y Rilke. Si en un principio la poesía de Segovia hacía presente el nombre de Juan Ramón Jiménez, éste queda atrás muy pronto, aunque la crítica no ha sabido o no ha querido ver esta separación. Paz y Rilke en cambio aparecen principalmente en *El sol y su eco,* junto con Ungaretti que es una de las influencias reconocidas por el poeta, como una relación de lenguaje, que algunas veces tiene ese vuelo aéreo que toman las palabras de Paz en sus momentos de más alta celebración y otras esa cerrada densidad que Rilke obtiene en su continua interrogación al carácter último de las apariencias. Pero además, la relación con uno y otro está tocada por ese reconocimiento de lo sagrado en la realidad y de la continua presencia de lo otro que se muestra a veces como un terror religioso, un terror sagrado ante el reconocimiento de la separación de esa otredad en la conciencia del poeta. Pero al contrario que en Paz, en Segovia la historia y aún el tiempo casi no aparecen. La aventura de Segovia sale y llega siempre a la persona, es un viaje del poeta por el mundo, el mundo que es suyo a veces y a veces se aleja, se cierra, pero no por una incapacidad del mundo que es siempre el mismo, sino por una incapacidad de la persona, por un súbito empañamiento de esa pureza, ese estado de gracia, que lo hace perder la conciencia de la transparencia y en vez de abrir el velo de la realidad la cubre con él. Y a diferencia de Rilke, en Segovia el pensamiento y aún la filosofía tienen un papel menos relevante en la tarea de aprehensión de las apariencias. En él la idea no es anterior sino que nace del contacto con las cosas, no se dirige al objeto, está en el objeto, y así las cosas no se cierran a lo humano, sino que lo humano está también en las cosas, es parte de su propia esencia. Pero todas estas coincidencias y separaciones nos llevan al gran nombre que se encuentra tras la poesía de Segovia: Hölderlin. Es el sentimiento de lo sagrado de éste, la perenne nostalgia de los dioses que consagran la realidad, la que está siempre presente en Segovia y a él se agrega un pensamiento de Novalis que es también más un sentimiento que una idea en el poeta mexicano: el mundo es un animal vivo, esto es, el espíritu está en la realidad y de allí el carácter inefable de ésta, el halo que se desprende de ella y nos lleva a nosotros mismos. Sin embargo, contra lo que podría pensarse, Segovia no es sólo un poeta romántico. En él, el aliento del romanticismo está regido por una voluntad clásica en el sentido de que el poeta no se pone en el centro del mundo, sino que pone al mundo en su centro. De ahí nace su poder para ignorar la historia. El mundo no tiene historia, ésta es una invención de los hombres. Y de ahí nacen su capacidad para hacer de su aventura individual algo general y que nos pertenece a todos y, sobre todo, la ausencia en su obra del sentimiento moderno de decadencia y desarraigo. En él, el desarraigo no es nunca una desaparición del mundo, sino una pérdida o una separación de su relación con él, que no pierde su realidad por esto, sino sólo se aleja, se oculta por una interrupción de nuestra pureza. Por esa conciencia de la realidad y del carácter espiritual que ésta tiene en su propia inmanencia, el poeta no requiere ninguna fe exterior que otorgue la trascendencia más allá del mundo, sino que ve la trascendencia de éste en su capacidad para mostrarse como lleno de sentido en el hombre y así no necesita solicitar, como supone Eliot, por ejemplo, el apoyo de un orden trascendental para recuperar la relación con las cosas y con la poesía misma a través de él, sino que necesita solamente hallarse a sí mismo para encontrarse en el mundo y establecer una relación permanente con él.

Este es en última instancia el tema y el motivo de *Anagnórisis.*

El poema busca y quiere darle forma a ese viaje hacia sí mismo, hacia el "reconocimiento" de sí y a través de él como una consecuencia natural e inevitable el "reconocimiento" no sólo de un lugar en el mundo, sino del lugar del mundo. Es la expresión de una aventura interior que concluye en una reconciliación y al expresarse a sí misma encuentra al mundo y lo expresa. Con esto, sin embargo, está dicho todo y no está dicho nada. Los viajes hacia la conciencia de sí mismo y del mundo que terminan en un fracaso artístico paralelo o equivalente al fracaso del viaje y no expresan nada son frecuentes. Y en *Anagnórisis* tampoco se busca el extremo opuesto en cuanto a sentido dentro del que el poema puede convertir en un éxito el fracaso vital, tampoco se trata de la expresión de una imposibilidad que hace posible la expresión. El poema quiere y debe terminar en un encuentro. El viaje tiene que tener éxito. La tarea no era fácil; pero su dificultad está unida en Segovia a su carácter indispensable. En él de lo que se trata es de llegar y adquirir y hacer permanente ese estado de gracia, de hacer hablar a esa "pureza" a la que interrogaba en uno de sus poemas de *El sol y su eco,* porque ese estado le es necesario a la poesía, a su poesía por lo menos (y eso es mucho), no sólo en tanto que su vocación de poeta le hace la poesía indispensable, sino también en tanto que el derecho a cantar su reconocimiento del mundo está unido y es al mismo tiempo un don que fecunda su derecho a vivir, su derecho a hacer la vida de veras suya y a la posibilidad de dársela al hombre como el don que es a través del canto, de la poesía.

En este sentido, *Anagnórisis* quiere ser y es un poema total. En él se completa y se justifica todo el sentido de la poesía anterior de Segovia, se abre su obra a la continuidad y se entrega al poeta —al hombre— como el centro que hace posible esa doble operación en el acto de encontrarse a sí mismo, de empezar a estar, como dijimos antes, no en su mundo, sino en el mundo, con el mundo, de llegar a ser clásico en el sentido, también, de completo. Esto no quiere decir, por supuesto, que a la obra anterior de Segovia le fuera indispensable este nuevo poema; si quiere decir que, como siempre ocurre cuando un poeta alcanza la plenitud buscada, la pone en su lugar. Tampoco quiere decir que el camino futuro de Segovia quede previsto; sí que queda abierto y anticipado, aunque el poeta puede empezar desde otro punto en cualquier momento. Sin embargo, esta mirada hacia el pasado y hacia el futuro es uno de los elementos que incluso condicionan en parte la forma de *Anagnórisis* y contribuyen a hacerla posible dándole su estructura al tiempo que determinan su contexto y su verdadera dimensión mientras el poema afirma progresivamente ese pasado de la poesía del autor y anuncia su futuro.

En esta dirección, *Anagnórisis* está inextricablemente ligado a la creación poética, pero no —y esto es muy importante— en tanto que solución al problema y la interrogación de la vida en el encuentro de una vocación, en el hallazgo y la entrega a la forma que la puede dar sentido al mundo, sino en tanto que la poesía participa y hace participar del fundamento del mundo, conduce a su última realidad y es depositaria de su sentido. Pero si las intenciones de *Anagnórisis* son muy claras, queda todavía en pie el problema de su forma y de la capacidad de ésta para entregar ese sentido.

El poema está concebido como un largo monólogo-diálogo, monólogo de la conciencia del poeta, diálogo con sus fantasmas y con la realidad del mundo, interrumpido por una serie de interpolaciones que comentan de una manera indirecta la acción, la contradicen en algunas ocasiones y luego la llevan a su culminación una vez que ésta se ha abierto a su sentido último. Mediante este sistema, Segovia realiza una doble operación: por un lado nos va entregando su propia interioridad, la larga, lenta y muchas veces dolorosa historia de su relación con el mundo y por otro nos va mostrando de qué manera la poesía nace de esa relación, es un comentario que define y conduce al mismo tiempo al dar forma y es algo más también: la explicación y la justificación del carácter poético del monólogo-diálogo en tanto que estamos ante la interioridad de un poeta que quiere y sólo puede ver el mundo en razón de su vocación y que espera que ésta le descubra el sentido del mundo, al tiempo que lo requiere para hacerse real también, para ser real junto con él. En este sentido, las interpolaciones tienen dentro del poema el mismo valor y ocupan el lugar de los libros anteriores del poeta, de los poemas que lo confirman como tal, aún cuando parecen nacer del desarrollo del monólogo-diálogo. Pero este sistema es algo más que un recurso retórico o un hallazgo de estructura. En su descenso al infierno, su paso por el purgatorio y su ascenso al paraíso, *Anagnórisis* es un poema que recoge el eco del poema de Dante, pero en él, la poesía del mismo poeta asume el papel de Virgilio. No es un lazo de unión cultural simbólico entre dos mundos en el que uno es el antecedente del otro y sirve de escalón hacia una concepción superior, más completa y verdadera; es una totalidad, que refleja el mismo mundo que expresa, porque éste es uno solo, se encuentra en sí mismo, en su propia inmanencia, y es a él al que el poeta tiene que llegar para alcanzar también a la poesía. De ahí lo que podríamos llamar si no nos disgustara tanto la palabra y fuera tan inapropiada en relación con la poesía de Segovia, la modernidad de *Anagnórisis.* Pero esta modernidad es también una antigüedad clásica dentro de la que el poeta no tiene que inscribir su sueño en una estructura teológica; tiene que vivirlo en el mundo. Sin embargo, la modernidad en relación con esa antigüedad está también en otra parte, está en el conocimiento de su tiempo que le pertenece al poeta, quien se sabe y se siente a su vez como parte de un mundo cultural.

Sin duda, el viaje que se realiza en *Anagnórisis* tiene un contenido mítico, es una repetición, una aventura individual que se inscribe dentro de una gran corriente general y al repetirla le da vida, la pone en presente, y el poeta no ignora esto. Pero tampoco ignora que la manera de ponerla en presente es individualizarla, que el camino de la poesía no es, al menos en su caso, el que sale del mito, sino el que llega al mito. Sin embargo, este conocimiento está acompañado a su vez del conocimiento de que el mito existe. El poeta está en su época y tampoco quiere suponer que puede partir de una inocencia; quiere recuperarla en otro terreno, en el terreno del conocimiento y la razón a las que no renuncia en ningún momento. Su tarea no lleva implícita entonces la ignorancia del mito, sino la voluntad de invocarlo, de hacerlo carne y substancia en su propia vida, a través de la carne y substancia de su propia vida. Y esto sólo puede lograrse no olvidando tampoco las mismas interpretaciones del mito. Por eso la textura narrativa del monólogo-diálogo de *Anagnórisis* que forma su corriente central y asegura su continuidad (y *Anagnórisis* entre todas sus virtudes tiene también la de que se puede contar, la de que es un poema con historia), está atravesada por toda suerte de "impurezas". En ella el mito se hace psicológico y aún se psicoanaliza y es al mismo tiempo punto de

referencia cultural y verdad encarnada. Cada paso existe por sí mismo y está referido a los puntos de apoyo que nos da el conocimiento. Y estas "impurezas", unidas a la fuerza de los sentimientos, al poder de penetración y autenticidad con que se nos muestra cada una de las experiencias, de los pasos del viaje, son las que le dan forma y sentido al discurso poético al tiempo que él, por la misma fuerza y poder cohesivo del lenguaje, por su densidad, su ritmo, logrados con una maravillosa maestría, con un asombroso dominio del idioma, logra convertirlas, sumarlas en una sola, altísima e indestructible unidad.

Así, *Anagnórisis* se inicia con un lento, grave y poderoso preludio en el que el lenguaje sin perder nunca su objeto, sin apartarse del sentido que lo hace posible, va creando una rica textura verbal que al darse forma le va dando forma, va creando y mostrando la realidad a partir de lo informe y lo indeferenciado que se abre y se transforma o, más bien, deja ver al fin la apariencia, hasta centrarse en la conciencia que lo percibe. Pero como durante todo el resto del poema, Tomás Segovia no se vale de lo general e indeterminado, sino de lo concreto y reconocible. El primer paso del preludio no nos habla ni quiere partir del universo, no sale de la vastedad, sino que llega a ella mediante su poder de referencia sin dejar de estar encerrado en lo fácil y directamente sensible. Así, lo mínimo guarda y muestra la totalidad y enseña el mundo del mismo modo que la conciencia del poeta y su viaje, sin dejar de ser una y reconocible, es también la nuestra, la de todos. Lo informe es simple y difícilmente la niebla que cubre la ciudad al principio del poema, pero también anuncia desde el principio la futura claridad:

La ciudad amanece entre los brazos de la niebla
apenas insinúa en su difuso ahogo
el día su remota fuerza.

Y desde lo informe e indiferenciado, que a su vez refleja y expresa el estado de la conciencia del poeta, el monólogo-diálogo de *Anagnórisis,* que relata el viaje hacia ese reconocimiento que el título del poema anuncia, también avanzará sin perder jamás el paso haciéndolo posible, porque

como a la luz hay que nacer a la memoria.

La memoria, el recuerdo, serán las que nos hacen percibir la existencia de esa inocencia, esa pureza perdida, que experimentamos como algo vivo y como una nostalgia que nos impulsa a recuperarla, al dejarnos saber, al hacernos recordar que:

hubo un claro palacio de paz que edificaba
en lentas horas sin motivo
con no más que el espacio y sin más suelo
que el puro resplandor
su impecable estructura...

Pero es la vida, la pérdida de la inocencia que aparece como la condición que nos hace percibirla, la que nos ha apartado de ese ámbito puro y prodigioso que es en sí mismo la transparencia:

desde el principio fuiste
Amor
lo ya perdido
desde el comienzo ya no estaba en la casa mi casa
ni en la tierra mi tierra ni en el amor mi amor
la memoria estuvo siempre en otra parte
y de círculo en círculo todo fue exilio,

Entonces aparece el gran tema de Segovia y su gran enemigo, el enemigo de la vida, siendo parte de ella, y de la poesía, siendo parte de ella: la orfandad, esa forma última del exilio. Y nuevamente en el poema el tema parte y abarca lo general desde lo particular, porque esta orfandad es al mismo tiempo algo concreto, es la falta y la ausencia de la madre, el desgarramiento que trae consigo la separación de quien nos lanzó al mundo y la vida, y la separación y el desgarramiento de la tierra, del ámbito en que se desarrolla esa vida y que en nuestro desamparo no vemos y al no verla no permitimos que nos acoja. Pero también, con el conocimiento, el tema se desdobla, se hace un problema y un conflicto psicológico al tiempo que conserva su carácter mítico y general, porque en la orfandad la búsqueda de la madre es una vuelta y una necesidad de la tiniebla, del ámbito oscuro e informe en el que la conciencia se disolvería, perdería, llevada por la nostalgia de la paz y la identificación original, el conocimiento y la oportunidad de la luz con que se puede ver realmente la tierra y unirse a ella en la contemplación. Entonces el hada buena, la dadora de la vida se convierte en la bruja, la esterilidad que devora en vez de dar y cuya acogedora humedad es ya

tu sequedad de insecto y tu ternura hirsuta,

que

manchaban y astillaban la blancura.

En esta transformación está presente de nuevo la capacidad de Segovia para hacer encarnar sus temas en imágenes concretas en las que éstos se muestran directamente, dejan el ámbito subjetivo para entregarse como imágenes objetivas dentro de las que alcanzan una máxima claridad y un extraordinario poder expresivo, poder de comunicación de lo que el poeta nos quiere mostrar y que es la justificación y la razón de ser de su poesía. El hada, la madre, al cerrarse después de lanzarnos a la luz, dejándonos en nuestra orfandad con la nostalgia de lo oscuro, de los orígenes, se convierte en la bruja, la que si se abriera nos devoraría apartándonos de la luz de la vida que es el don que nos ha dado el hada y esta transformación inevitable da lugar al nacimiento de la *Canción de las brujas,* uno de los grandes momentos líricos del poema y de las más altas realizaciones de un libro hecho todo él de altura, que brota como una consecuencia fácil y natural del monólogo-diálogo, y en el que el elemento lúdico, la voluntad de juego verbal dramático y alegre de toda la gran poesía se deja actuar guiado por la maestría del poeta en una *Canción* que es al mismo tiempo un lamento desgarrado, adolorido y furioso, que quiere alejar el mal invocándolo, y es también un comentario irónico sobre la naturaleza grotesca del drama por lo que tiene de permanencia de lo ininfantil, casi sería mejor decir infantiloide, y que todavía es también, al mismo tiempo, una nostálgica evocación de la pureza y la belleza de los terrores de la infancia.

Este es quizás el momento de hablar del valor formal de las interpolaciones independientemente del valor de sentido del que hemos hablado antes, aunque nacido de él. Mediante ellas, Segovia confirma una vez más la profunda sabiduría, el dominio

poético de sus materiales que atraviesa todo *Anagnórisis,* porque las interpolaciones, sin anular jamás la unidad del poema y mostrando su sentido general, consiguen establecer una serie de rompimientos rítmicos que se proyectan a través de la conciencia del lector, a través de la permanencia de los distintos ritmos verbales que se quedan grabados en ella, sobre el ceremonioso y grávido ritmo del monólogo-diálogo, enriqueciéndolo y dándole una movilidad que lo afecta sin tocarlo por medio de la cual se asegura el interés con que puede seguirse el poema. Así, *Anagnórisis* confirma que su valor no se encuentra sólo en su verdad, sino también y sobre todo en la forma en que ésta se comunica, haciéndose poema. Y es también el momento de hablar de algunos de los elementos psicológicos y morales del poema que confirman su grandeza y nos ponen de nuevo en el camino de su continuidad. En una nota publicada en *México en la cultura,* Gabriel Zaid, que es siempre sutil e inteligente pero, al menos en este caso, no siempre veraz, hablaba de que a veces y en medio de las cualidades que le reconocía al poema, éste era difícil de creer porque su protagonista era demasiado bueno (cito de memoria). Ante *Anagnórisis* ésta no puede ser más que una forma de ceguera, quizás la peor de todas, la que nace de no querer ver, porque entre otras cosas, y este es uno de sus elementos más dramáticos, conmovedores y convincentes, el poema se demora, se alimenta y describe una forma de miseria vital, miseria intelectual y por este doble motivo miseria poética, que no es otra consecuencia que el producto de la orfandad de la que se habla antes y de la que el poeta no quiere o no puede salir, o porque no quiere no puede, y que durante mucho tiempo determina su relación con el mundo. Como todas las partes del poema, esta experiencia dolorosa y lamentable está descrita en los más estrictos términos biográficos para salir de ellos hacia lo general y en su descripción hay un afán de confesión unido al de redención, de dolor unido al asco, que no sólo le da veracidad al poema sino que es uno de los signos de su altura, su amplitud y su precisión. En ese impudor se encuentra, a través de la voluntad de negación de lo que permite expresar, el poder de la poesía, y si no tenemos la facultad de percibirlo corremos el peligro de confundir, como ocurre en tantas obras contemporáneas, la cobarde superficialidad de una inteligencia que sólo quiere ocultar las lacras que la alimentan y se complace en su mero despliegue, con la verdadera esencia de lo poético, con su verdad, que es la que alimenta y le da su aliento a *Anagnórisis.* Y en ese mismo impudor, en esa necesaria e insospechable decisión de abrirse, de mostrar la interioridad para volcarla sobre el mundo y hacerla del mundo, rompiendo y venciendo el narcisismo, la tentación de la autocontemplación cerrada y complacida para hacer de nuestra interioridad un espejo del mundo en vez de ver el mundo como un espejo de nuestra interioridad, juega también un elemento que explica la valentía de este acto de ataque a sí mismo, a la íntima complacencia en nuestro dolor y nuestro desarraigo que, a pesar de su importancia, se olvida con mucha frecuencia: la ingenuidad. Pero la ingenuidad en el sentido que Schiller emplea la palabra en su *Poesía ingenua y sentimental,* en el sentido de la pureza clásica que tiene, de acuerdo con el mismo Schiller, una raíz contraria al valor crítico de la poesía sentimental en tanto que nace de una relación natural entre el mundo y la poesía, de una fe absoluta en la naturaleza común de sus fuentes. Tomás Segovia tiene una dosis inusitada para nuestra época de esa fe y por eso su poema nos produce la sensación de haber logrado arrancar, partir, de los orígenes y la entrega de la persona a él, el sacrificio de la persona al poema no se ve ni se siente, sin embargo, aún dentro del poema, especialmente dentro de él, como una pérdida de la persona que se anula para entregarse a la imagen que ella misma ha creado, sino como una restitución de la persona, que al entablar el diálogo con la poesía, al hacerse poema, encuentra su propia naturaleza porque entre ella y la poesía hay una unión indisoluble. Esta ingenuidad no es otra cosa entonces que autenticidad, que naturaleza, que reconocimiento, una vez más, del carácter sagrado de la realidad.

Estos atributos son los que le dan al poema de Segovia frente al prosaísmo y la voluntad crítica, frente a la elección exterior de un orden como un acto consciente de la inteligencia poética y frente al conceptualismo de una tan gran parte de la mejor poesía contemporánea, su desconcertante carácter mágico, que nos parece desconcertante sólo porque es tan fácil y natural, tan interior, tan nacido de la ausencia de artificio, de la relación íntima del poeta con el mundo, que siente de veras y nos hace sentir que su poesía nace de ella y es un continuo acto de consagración, pero además nos deja ver que incluso dentro de esa naturalidad no está ausente la crítica, que el poeta logra unirla de una manera asombrosa a ella, y por eso *Anagnórisis* parece hacerse posible y se hace posible pasando por encima de todos los tabús, de todas las prohibiciones que en su rigor crítico la poesía contemporánea se ha impuesto a sí misma, y lo hace convirtiendo esas transgresiones aparentemente imposibles en poesía sin caer en la ingenuidad, esta vez en el sentido peyorativo de la palabra, sin caer en la falta de verosimilitud, consiguiendo que el poder de la forma nos convenza de cada una de sus afirmaciones y el poema se levante con una indestructible unidad, como una perfección cerrada en sí misma en la que los excesos, las aparentes transgresiones, las muestras de confianza en el poder del poema para decirlo todo son parte de la misma perfección.

Tal vez esta última bondad de la obra es la que Gabriel Zaid confunde en su inteligente nota, tergiversándola y convirtiéndola en bondad del poeta. Por eso es tan necesario hacer una separación entre la biografía y la obra. En la obra todo es bello y bondadoso, precisamente porque el poder de la poesía lo ha transformado en otra cosa al darle forma y sentido, pero en la biografía no todo lo es o, mejor dicho, casi nada lo es hasta que la transformación que se produce dentro del contexto de la misma obra termina uniendo la biografía y la obra, termina mostrando la liberación del poeta y con ella la unión indisoluble entre la poesía y el mundo, entre el mundo que es poesía y la poesía que es mundo y que, continuamente, se consagran entre sí. Éste y no otro es el tema de *Anagnórisis,* pero lo que da lugar a ese tema es el viaje hacia ese bien último y en él, a partir del reconocimiento de la orfandad, la orfandad concreta y psicológica del poeta, la orfandad general del hombre, que culmina en la *Canción de las brujas,* sin perder su carácter ingenuo, natural, clásico, el monólogo-diálogo se precipita en la descripción también crítica en medio de su doloroso desarraigo de la miserable condición del poeta, de su separación del mundo y su imposibilidad de encontrarse a sí mismo y de encontrar al mundo. Entonces el poeta sabe que

> no me he apartado un paso del origen
> ni me he acercado un paso,

que está atado por un cordón umbilical que no lo conduce a nada y que

flota en mi propia carne el astro muerto
su luz triste me ahoga sin dejarme mirarla
su frialdad me inunda como una fiebre inversa,

y en cambio,

mi propia carne oscura me hablaría mi lengua
si pudiera arrojar esta tóxica luna
y sembrarla en el tiempo.

La habilidad, la naturalidad con que Tomás Segovia sabe hacer general esa historia íntima y llevarla al terreno del mito se advierte entonces en su espléndido empleo de la vitalidad de los mitos que nos entrega la cultura como metáforas de su propia condición. El descenso al infierno de la pérdida de sí mismo y de la búsqueda de un rompimiento de la orfandad en la reunión con la figura de la madre se convierte en una desesperada y al mismo tiempo temerosa persecución de Eurídice en la que ésta es todavía la madre y la amada y el poeta no debe mirar hacia atrás, no debe mirar hacia la madre que lo sigue con el recuerdo de la felicidad que le dio un día,

...cuando fui el amado de la tierra desnuda
el predilecto de la Madre Descarnada
de una pulcra indigencia deseado,

cuando habitaba en el seno materno, en la felicidad, pero también en la "indigencia" porque en él no tenía mundo. Pero desde esa condición, apresado por la conciencia de la orfandad y la nostalgia del pasado protegido, tampoco se puede ver el mundo, como se nos dice en la interpolación titulada "Canción del huérfano":

Tú solamente cruzas.
Bajo las sombras vagabundas
que arroja en los caminos un gran cielo celoso
te sufren los paisajes silenciados.

La audaz unión que Tomás Segovia hace al doblar en la figura de Eurídice la madre y la mujer nos va mostrando la conciencia moderna del poeta dentro de su carácter clásico. Octavio Paz ha dicho en *Hacia el poema*: "Cortar el cordón umbilical, matar bien a la madre; crimen que el poeta moderno cometió por todos, en nombre de todos. Toca al nuevo poeta descubrir a la mujer." Pero esta es exactamente una idea moderna, un producto, como ha enseñado Denis de Rougemont, del descubrimiento del amor en occidente y del reconocimiento de la otredad que trae consigo, llevando hacia su culminación el paso que quizás empieza a darse a través del mito de Edipo. La antigüedad clásica que recoge la leyenda de Orfeo y su propósito de rescatar a Eurídice del Hades todavía no reconoce esta separación. El ámbito de la mujer es lo oscuro. La unión con lo otro que puede realizarse en la luz es una posibilidad del canto, del poeta que calma y sosiega las fuerzas de la naturaleza neutralizándolas, sometiéndolas a un orden con el poder de su voz. En el poema de Segovia la madre ha traicionado sus orígenes oscuros al darlo a luz, al lanzarlo a la claridad y la transparencia del mundo y ahora él traiciona a la madre en su nostalgia de la oscuridad de ella:

de pronto recayendo en la fidelidad
del averno nativo que por mí traicionaste.

Sin embargo, lo que el poeta le pide a la madre no es que lo recoja, sino que le permita reconocer sus orígenes, que no lo deje

exiliado en el aire,

pidiéndole por tanto una fidelidad al mundo que eligió cuando traicionó la oscuridad para darlo a luz, pidiéndole que

no cierres mi voz al mundo que vigilas.

Pero la orfandad es real e inevitable, la madre una vez cumplida su tarea ha vuelto al Hades, desde donde vigila, pero no conforta, ha olvidado

las brisas que llevamos con mi voz allá abajo.

Entonces el hombre tiene que estar solo:

vuelve siempre la misma petrificada escena
vuelvo siempre a estar solo frente a tí asesinada
la historia nunca se repite.

Es la aceptación de la imposibilidad del retorno, pero no el fin de la nostalgia. Se sale de las tinieblas del Hades y se entra al purgatorio, al vagabundeo incierto de la orfandad. La despedida de lo oscuro, la renuncia al regreso que sería la muerte y el reconocimiento de la soledad está marcada por una de las más bellas descripciones del poema:

siempre al final está esa imagen inmóvil
donde en un descarnado amargo yermo
una estatua fatal martirizada
y un nómada dudoso en actitud de huida
se miran con los ojos de la muerte.

Entonces Eurídice se desdobla, muestra su posibilidad de ser también la amada y es igualmente Ariadna, la que puede darnos la salida del laberinto. Pero el peso de la orfandad y la nostalgia del refugio es todavía demasiado fuerte y

tú no sales Ariadna disuadida

ni entro yo a convivir con el monstruo domado
.....
el Amor me maldice en tu mirada
nada responde ya a mi voz en el Hades.

Significativamente, una de las más largas interpolaciones, hecha de varios poemas sueltos y titulada "Cancionero de abajo" preside la también larga permanencia del poeta en el destierro, en el terreno incierto por el que vaga sin orígenes y sin ser dueño de sí mismo, donde

la evidencia intocada
.....
no te sabe ya a nada,

y donde

Trivial y desganado
de lejos mirarás
la angustia del derrumbe.
Y sin drama, además.

Pero el poeta tiene también como arma el reconocimiento de esta situación a través de su nostalgia del otro cancionero, el cancionero de los orígenes, cuando habitaba en un "claro palacio" y puede decirle a su "antípoda" del yo actual, el que pretende vivir en ese recuerdo como si lo tuviera a su alcance y es él mismo:

Arrojado aquí abajo,
te dejo, Burlador, con la agria risa
de tu victoria.
Mas deja ya de contar las tretas.

Uno de los sentidos y valores de las interpolaciones, del que ya hemos hablado, se muestra especialmente durante esa larga etapa en que el monólogo-diálogo recoge y describe la permanencia del poeta en ese destierro, en ese espacio neutro alejado de la plenitud y de la muerte en el que "el tiempo suena en otro sitio". A través de ellas se demuestra la permanencia del contacto con la poesía y la poesía nos muestra su capacidad para convertir incluso la tibia indiferencia en belleza y al mismo tiempo cómo esa capacidad la convierte en hilo conductor hacia el otro ámbito, hacia la plenitud cuya posibilidad anuncia la propia belleza de la poesía. Tal es la función y el valor no sólo del "Cancionero de abajo", sino también de las dos interpolaciones siguientes, "Aria del insensato" y "Mnemósine sin ley". En ellas el poeta muestra su propia rebelión contra su estado, su dolor y su rabia ante las nuevas traiciones de las figuras en las que podría haber encarnado en el campo de la luz para dar carne a la transparencia la perdida Eurídice, pero también reconoce que hay que tener la "fuerza de aceptar abiertamente la injusticia antes que recurrir a las justificaciones", porque sabe, como afirma en el monólogo-diálogo, que

deshecho por tu mano admito tu inocencia
y yo el desfigurado
te digo que tú estás inmaculada.

Desde esa situación en que se admite que a partir del conocimiento, de la salida de lo informe y de la paz y el gozo natural de estar en el mundo sin conciencia

más allá de la niebla era esto lo que había
escapo de un infierno al que llegué de un limbo
pero uno y otro son la fuga misma,

el poema se convierte cada vez más en un poema de la nostalgia del amor abierto, del amor volcado hacia el mundo que al permitirnos ser en el otro nos hace reconocernos al perdernos. Lo que el poeta pide es el milagro de la reconciliación que es el don del amor, porque a través de los contactos frustrados sabe que aunque

el espacio conspira para cerrarme el paso
y las fuentes del tiempo están envenenadas,

o sea falsificadas por la confusión, por la imposibilidad psicológica y moral de la figura de los amantes de abrirse al verdadero amor en vez de buscar sus orígenes, de buscar el refugio de la madre en él, puede reconocer la verdadera índole de ese amor y cantarla:

Amor, si me miraras, Amor, deidad huraña,
.....
si una vez me miraras en los ojos
y no me prefirieras siempre eso yo que es otro,
infiel en contubernio con mi doble,
.....
si me dijeras basta, Amor, deidad sin rostro;
.....
desnudarías con soberbia hilaridad la ficción vana
de esta comedia sórdida de espectros y de infiernos.

Esa imposibilidad de que el amor mire porque nosotros tampoco podemos mirarlo es el verdadero drama que se repite una y otra vez, porque en esas condiciones

la matriz es la tumba y el Amor el silencio
y cada uno el otro y los dos este limbo
y una vez más "es la muerte —o la muerta"
una vez más te tengo que perder
porque otra vez te llamas orfandad
y eres tú misma mi viudez de ti
la sentencia entre tú y yo interpuesta.

Dentro de esa orfandad la índole abiertamente incestuosa de todo ese deseo del regreso que hace que se busque a la madre en la figura de la amante en una confusión del sentido de plenitud, pero que no es negativa, y es muy importante señalar este aspecto del poema de Segovia, más que por su imposibilidad, está señalada con absoluta claridad:

tu ausencia está maldita más que tu impío imperio,

dice el poeta, y unos cuantos versos sueltos de esa parte del monólogo-diálogo pueden bastar tal vez para mostrarnos la naturaleza de sus sentimientos en relación con esa ausencia: "el mismo mal acuérdate nos preservaba", "pero tú desertaste del remordimiento", "confundida a lo oscuro me hurgaste los orígenes".

En esas condiciones, el hombre que sabe que a través de su nacimiento llevó a la madre a la luz y sabe que ella ha desertado de esa luz, sólo puede reprochárselo al tiempo que muestra su condición:

cuando te quise dar la vida con mi vida
renegaste de mi y volviste al silencio
te dí recuérdalo la facultad del habla

qué has hecho de ella en qué la has convertido
de pronto me has dejado hablando solo
.....
mi lengua sin destino engendra monstruos.

Sin embargo, el desarrollo que el poema exige de una situación iluminada pero también vulgarizada por el psicoanálisis como una forma de enfermedad en ciertos casos no debe confundirnos sobre el sentido que realmente tiene en *Anagnórisis*. Segovia muestra que tiene plena conciencia de este paralelismo e incluso hace uso con toda intención de una cierta fraseología psicoanalista en el poema, pero su propósito y sus logros son otros. En el poema no se trata de mostrar en términos psicoanalíticos la entrada a una enfermedad y la posible salida de ella en tanto que enfermedad. Freud ha hablado de *Edipo Rey* como una ilustración y una prueba del proceso psicoanalítico. En este terreno, el mito nos lleva a la psicología y ésta lo desentraña, hace de la imagen mítica un objeto de conocimiento racional desmenuzando su unidad interior. En *Anagnórisis* ocurre lo contrario. El proceso se realiza a la inversa y el análisis nos restituye el mito, le devuelve su unidad perdida como imagen, su carácter cerrado a través del cual se muestra antes que explicarse a sí mismo, pero —y esto es lo que subraya otra vez el carácter, el tono moderno del poema— Segovia consigue que esto ocurra sin renunciar al aspecto crítico del conocimiento racional, del juicio exterior sobre la situación, a partir del cual ésta se estructura como imagen unitaria no gracias a la pura fuerza irracional implícita en su origen, sino gracias al poder envolvente, totalizador del lenguaje y el ritmo poético que recupera y restituye esa fuerza original y ese poder directo de la imagen a través de su propia pujanza, de su impulso totalizador como poema. En él todo se encuentra antes o más allá de la enfermedad. Es un juego de fuerzas entre el hombre y el mundo y entre el hombre y la muerte, entre la conciencia que nace y sale a la luz y lo oscuro a la que el lenguaje le dona forma y al hacerlo lleva también lo individual a lo colectivo, logra que deje de ser "un caso" para convertirse de nuevo en un mito, un mito nacido de nuestra propia carne y nuestro propio dolor, pero también gracias al lenguaje, algo más que humano, aunque nacido de lo humano: poético. Y en este sentido es en el que el poema de Segovia confirma el don de la poesía para consagrar, para ponernos en contacto con lo sagrado y mostrar al mismo tiempo el lazo de unión que la propia poesía crea entre lo sagrado y lo humano, haciendo que a través de ella el hombre esté en contacto con lo sagrado y lo muestre como parte de su propia realidad, como la esencia última de esa su realidad y de la realidad del mundo. En esta capacidad se encuentra el carácter mágico de *Anagnórisis,* mágico en el más alto y auténtico sentido de la palabra, en el sentido no de aquello que nace del engaño y el olvido, sino de lo que nace de su propio poder de revelación, del juicio y la memoria de los orígenes, y se constituye como misterio sin tener que convertirse por esto en secreto, sino permaneciendo abierto.

Es la memoria precisamente, el recuerdo del esplendor perdido y de sus rastros que en algunos raros momentos dejan ver su luz en medio de la desolación y la grisura del purgatorio que nos muestra la vida detenida, estancada en su propia imposibilidad de ser "de veras vida", unida al poder del canto que se reconoce aún en medio de esa imposibilidad, la que guiará al poeta hacia la salida y el encuentro consigo mismo y con el mundo. En este movimiento Segovia vuelve a mostrarnos lo humano como el único absoluto, como lo que sólo se necesita a sí mismo para reconocerse en su carácter sagrado y en el carácter sagrado del mundo en tanto que son sus propias posibilidades, sus facultades como hombre, las que lo guían al reconocimiento, sin necesidad de que los dioses bendigan y consagren el mundo desde afuera porque la auténtica religiosidad se encuentra dentro del mundo y la posibilidad de reconocerla dentro del hombre, de tal modo que la fe es un acto interior que se realiza al verterse hacia el exterior.

Perdido en sí mismo, "hablando solo" con esa "lengua sin destino" que "engendra monstruos", el poeta sabe que en ese vacío infecundo en el que sólo encuentra su propio reflejo, no la transparencia, sino su propia imagen,

el aire seca mi palabra
ya no siembro en tu vientre mi palabra;

pero si Eurídice, la madre que debe convertirse en la amada, ha desaparecido, su recuerdo, la nostalgia de su presencia permanece y aunque

mi poder sin empleo es doloroso
célibe sexo erecto en noches sin pareja
llevo con repugnancia este lenguaje
que dejaste en mis brazos mutilados,

el poeta puede decirle a la presencia ausente:

allí estarás hablándole a la demencia
y no podrás hablar sino con mis palabras

porque

aquel mosto bebido en una blancura
.....
circula en mi mientras avanzo por lo liso

y hace a pesar de todo posible la poesía, reaparece incluso en

mi insensato inventario de tu ausencia.

Esa presencia en la ausencia es posible sólo porque aún en medio del dolor y la desolación el poeta ha conservado la fe, la ausencia no ha hecho desaparecer el recuerdo ni ha llevado a renunciar a la fidelidad a él:

deshecho por tu mano admito tu inocencia.

Esta actitud, esta fe irreductible es también la que en este momento del poema justifica y explica los libros anteriores de Tomás Segovia poniéndolos en su verdadero lugar. Al abrirse en sí mismo, al entregarnos la totalidad de su pasión, el poeta abre también y nos entrega la totalidad de su poesía. En esta dirección, como ya señalamos pero es conveniente repetir ahora en relación con el momento preciso en que el poema nos entrega esa revelación, *Anagnórisis* actúa sobre la obra anterior del poeta del mismo modo que, por ejemplo, *Las elegías de Duino,* como él mismo lo sabía en su desesperada y paciente espera del momento en que podría llegar a sacar y mostrar esa obra que llevaba ya adentro, actúan sobre toda la demás poesía de Rilke y no sólo hacia atrás sino también hacia adelante. La obra maestra pone al artista en su sitio. *Anagnórisis* nos muestra donde está Tomás Segovia y donde estaba aún cuando todavía no lograba expresar por completo su respuesta, cuando todavía no la hacía suya, como ocurrirá al final del poema, sino tan sólo quizás la intuía y defendía en su interior y en su obra, y como ocurre en este preciso momento, nos muestra donde está la fuerza de la que los poemas anteriores de Segovia obtenían su pureza y su poder para sostener su canto del mundo, aún cuando éste apareciera aparentemente sin apoyos, en vez de volverse hacia la celebración de la propia palabra, la desolación o el carácter inmediato de lo social. Al explicarnos y fundarnos en su edificación del mundo, explicando al poeta, la obra se explica también a sí misma, nos da su propia seguridad, sin la cual no hubiera dejado de existir pero sería más frágil y, sobre todo, menos clara.

Sin embargo, en el viaje de *Anagnórisis* el momento de la unión no ha llegado todavía. El poeta que conoce el poder y la fuerza de la madre-mujer, el poder y la fuerza que es también el del mundo, de la tierra, que conoce porque conserva la memoria de los orígenes, de la inocencia de la infancia, infancia nuevamente de la persona y del mundo, de su capacidad para fecundar y para destruir, y fecundar a partir de la destrucción si vuelve a abrirse en vez de permanecer cerrada, del mismo modo que el mundo puede apartarnos de su seno cerrándose y dejándonos solos con el puro poder de nuestra inteligencia y nuestra razón frente a él o abrirse, mostrando, como la mujer, su terrible y sobrecogedora fuerza irracional, con toda su inevitable unión entre la creación y la muerte, reconociendo esos peligros está dispuesto al riesgo de la aventura, porque aunque supone en la mujer que es también el mundo que

si destruyes es que eres impensable,

su fidelidad a los orígenes le hace ver que

nada puede mancharte siempre está más lejos
tu abandono da vértigo
tu entraña abierta es insondable
en tu espasmo la especie se desgarra
tu catástrofe y éxtasis de gozo
empiezan antes de lo humano
y no terminan en lo humano;

pero frente a esas vastas fuerzas insondables está el don y el poder del hombre, don que le ha dado la mujer y el mundo:

mas tú pequeña estás conmigo hecha ternura
ante las vastas fuerzas que trajiste a la vida.

Sólo que, quizás porque el poeta, aún contra su voluntad, también prefiere todavía "ese yo que es otro" y que se cierra en sí mismo, encuentra que

cuando he querido ahogarme en tu pantano
aventurarme tras tu doble puerta
.....
querer ser solo natural en tí
.....
los dos cuerpos desnudos las dos vidas desnudas
de otro sexo que todos
no queriendo saber siquiera de que sexo
cada uno perdido en el del otro
y los dos en un único que el nuestro inaugurase,

encontrando al fin gracias al olvido en la pasión

...la inmortal virginidad que te aguardaba
siempre en el momento del delirio,

o sea la unidad perdida que cierra a la mujer y al mundo pero encerrándonos dentro de ella, haciéndonos participar de ella, la aventura termina en el fracaso:

...todo aquello regresó a la niebla
ahora avanzo por rutas enemigas
y sin orgullo sé que soy un hombre
vuelvo a pertenecer a un sexo y a una raza
en que me reconozco sólo a medias
y no hay sexo ni raza en que te reconozca
extraigo de mí mismo sin ninguna alegría
una triste coroza sin belleza
lo que busqué en la niebla no era sino tu noche
sé que ella y no tu lumbre la hubiera disipado,

y al no cumplirse la aventura por "la región salvaje inhabitada", al sumergirse en la soledad de hombre, en el "poder sin empleo", sólo queda el desorden de la memoria que guarda la nostalgia,

el aire sin lenguaje Mnemósine sin ley.

Aquí es necesario hacer una comparación que puede parecer osada pero aclara la naturaleza, el carácter del poema de Segovia y resulta indispensable. En el poema de Dante, en su viaje paralelo por el infierno y el purgatorio y su acceso al paraíso, la figura de Beatriz es siempre una guía en tanto que imagen ideal. Su carácter es conducente, lleva hacia el encuentro de una trascendencia en la que al fin, de acuerdo con la concepción teológica del poema, se alcanza y obtiene la redención. El mundo se refleja sólo en ese orden trascendente del que depende el sentido de la inmanencia y por tanto la unión con Beatriz en la tierra, en el mundo, nunca es una necesidad del hombre, al que le basta con la presencia inspiradora, conducente de su figura. Entonces se puede decir "amor condusse noi ad una morte" porque esa muerte es la vida. Más tarde, con el romanticismo, la muerte será la unión con la vida a través de la disolución en la gran unidad del mundo y de ahí su culto a la irracional y la noche, a las puras fuerzas oscuras que se encuentran más allá de la razón y la solitaria conciencia de sí mismo, de la "triste coroza sin belleza", del que sabe que "soy un hombre", y que es capaz de llevarnos a la unión en el delirio de la sinrazón, en la entrega a la "entraña abierta" que "es insondable" y nos es extraño, así, que el romanticismo tardío se volviera después, a partir de su nostalgia de lo bárbaro y lo oscuro, hacia el catolicismo en busca de un orden, de una estructuración del mundo que abarcara y le diera sentido a esas fuerzas irracionales. Precisamente en este sentido, Hölderlin y en ciertos aspectos Novalis, se apartan del romanticismo final y nos es extraño que Hölderlin sea la presencia más fecundante en el poema de Segovia. En él toda esta evolución cultural, toda esa historia de los sueños y las respuestas del hombre, está presente, aunque de una manera indirecta, oculta a medias dentro de la concepción general del poema e implícita sutilmente sólo en un cierto poder de referencia del lenguaje, que nos muestra así la vasta dimensión y la amplitud también cultural del poema a través de su mismo medio, de la única arma que lo hace el gran poema que es: el lenguaje mismo. Por eso, independientemente de las citas que el poeta pone entre comillas para "pagar" en cierta forma y mostrar sus referencias y deudas culturales: Nerval, Paz, Ungaretti, Juan Ramón Jiménez, Gilberto Owen (Hölderlin no aparece significativamente: no era necesario), el poema nos deja ver en una manera esquisita, por ejemplo, no sin un ligero grado de ironía, la presencia, el recuerdo de Victor Hugo en ese fragmento de la nostalgia cósmica por el que acabamos de pasar. Pero volviendo a Dante y los románticos, es necesario señalar también el profundo significado que tiene para el sentido del poema el hecho de que esa unión con la mujer que tiene que cumplirse en el mundo y para el mundo para ser entonces también del poeta y la poesía, tampoco pueda realizarse de la manera total que le resulta indispensable al poeta en "la región salvaje inhabitada", sino que, aunque esta unión en ese ámbito que se encuentra antes o más allá del hombre tiene el

secreto arraigo del hogar y de la fragua,

su auténtica posibilidad y su verdadero valor fecundante sólo se encontrará después, sin que esa parte del poema nos deje saber todavía si llegará, porque la continuidad de *Anagnórisis* jamás anticipa su conclusión, sino que la va haciendo posible mientras el poema se construye a sí mismo y extrae de esta característica el poder de estar vivo, de no mostrar una experiencia disecada en tanto que apresada de antemano, sino irla haciendo vivir a través y en el lenguaje que la narra. El poema obtiene y define entonces su carácter clásico del hecho de sólo aceptar la experiencia de la unión en el mundo y con el mundo a la luz de la posibilidad de aprehensión racional, del hecho de que en él no se trata o no se debe tratar de salvarse como hombre o de perderse como hombre en la trascendencia o en el delirio, sino de encontrarse como hombre en la mujer y en el mundo. También por eso, en esa etapa del poema, la experiencia se pierde y aunque el poeta sabe que

...sembrarme en tu vientre es sembrarme yo mismo
ahora noche y niebla volvieron a la niebla
te has llevado la clave del laberinto
ni aún para la memoria hay una ruta recta.

La memoria sin ley, la memoria infecunda que sólo se alimenta a sí misma y al final de su viaje sólo se encuentra a sí misma, y junto con ella, como producto de ella, el canto que sólo se expresa a sí mismo y a su propia nostalgia de ser algo más a través del algo más que recuerda como perdido, forma la última interpolación desde el purgatorio y señala el último grado de la miseria del poeta, el extremo final del purgatorio, cuando el recuerdo de la vida casi se ha perdido y la esperanza de la salvación no llega.
Entonces, la misma memoria no es más que un

puñado de luciérnagas dispersas

y aunque el poeta, a través de su mismo don de poeta, de su misma capacidad de canto que le otorga la memoria, la invoque, le pida que, ya que se le muestra, acabe

...de decir el nombre
.....
...el alma amenazada y terca
no levanta los ojos,
sigue pegada palmo a palmo al rastro,
como un olfato,

y la presencia de la memoria es sólo como el agua que en "El arroyo" (título de un poema que forma parte de "Mnemósine sin ley") le permite al poeta encontrar bajo su trasparencia el rostro del otro yo ahora ahogado, que fue suyo: dejándole ver las

tres ramas que eran mi niñez;
aquel trémulo estanque: toda mi pureza;
el olor del ligustro florecido
que era el consuelo todo de la vida.

Pero aunque ese otro parece esperarlo y el mundo y la belleza todavía se dejan entrever de pronto en mágicos instantes de inmediato perdidos y sólo recordamos para formar el "Buen collar, de todos modos... para apresar el cuello del alma flotante", el poeta sabe que su corazón está

...inválido,
encallado en la arena de los días

e incluso sólo puede decirle al Amor, en nombre de una última dignidad y una última pureza, que si lo encuentra, si lo toca en esas condiciones como

Sólo tu rayo, en un final
deslumbramiento, transfiguraría
toda esta escoria en ascuas venturosas.
No tengas pues piedad,
no me niegues la ira de tus ojos,
si me vieras, Amor, fulmíname.

Al alma solo le queda, como lo expresa perfectamente Segovia en el poema titulado "Recitativo y aria" que significativamente se inicia en prosa y se termina en verso, mostrando en su propia acción el poder del canto aunque en un terreno degradado por la misma miseria del poeta, ejercitar ese poder, "también aquí —¡aquí!—", para

"distraer tus queridas facultades, abandonando un rato tus aullidos que bien que imaginaste eternos, y entregarte al recuento inútil de mutilaciones, tajos y dentelladas, hurgándote las llagas feas de la memoria; que también aquí —¡aquí!— ibas a engañar al tiempo, soñándole pasados al pasado, entregándote a las más blandas y embrutecedoras mecánicas (tu vicio tan secreto), o simplemente aliterando de memoria:
En un infierno de orfandad Orfeo infiel
inmerso en su marisma y más mísero que el mismo Marsias
apela al limpio Apolo apenas en un soplo
¿irá a decir Eurídice la certidumbre?
será de sal si sale al sol ilesa
y el áureo hilo de un aria delirante hilará la lira
la-la-ra-la-li-ra..."

Así, el poema no sólo expresa y comunica con una desgarrada sinceridad la miseria del poeta, la desintegración progresiva incluso de su solitaria condición de hombre por su propia aceptación de la soledad y el olvido de sus orígenes, sino que también ejerce una ejemplar función doble mostrando en su misma acción cómo el sólo lamento, la aceptación de la negación como ejercicio poético, no son el terreno de la poesía, cómo en él se diluye su propia forma, cómo el poder de nombrar de la palabra y su misma musicalidad, los elementos que hacen posible la poesía, degeneran por ese camino y se convierten en un mero sonido, un rítmico rumor informe. Y en esas condiciones hasta la misma memoria, la memoria sin ley, pierde su carácter, se transforma en "una vieja medrosa, en estos lugares raídos como viejas alfombras por tu insistencia obtusa". En su desesperación el poeta ya sólo puede amenazarla con "darle la espalda", con olvidarla y "entrar sin ti en la noche, hundirme solo en la profundidad de la amante inmensa, la gran amante indiferente y ávida, y estéril como tú", o invocarla una vez más en su lamento:

Memoria, memoria insepulta,
oh mal mío, la noche se prolonga,

asegurándole su fidelidad:

Iremos hasta el fin, memoria degollada, y
¿qué podrá de este horror salvar la muerte?

Pero si el ámbito del purgatorio es el de la pena de la vida infecunda, lejos de la posibilidad de actuar, lejos de la perdición y la salvación, en él, en medio de la pena y la desesperación, la memoria, el conocimiento, es también la espera, y el purgatorio tiene que mostrar su carácter conducente. En el poema de Segovia este carácter se cumple por medio de un último acto de interporpección, una última búsqueda de sí mismo guiada por el "puñado de luciérnagas dispersas". El poema muestra abiertamente su carácter autobiográfico, su índole confesional siempre trascendida pero no por esto menos útil para su estructura interna y para su propia verosimilitud en una referencia al aniversario de la guerra civil española incluida en las interpolaciones que señala la única aparición directa de la historia en el poema, pero que no es vista como tal, sino que sirve para conducirnos a la condición del poeta de desterrado también de la patria original y llevarlo de nuevo al recuerdo de la madre, y en la referencia a un viaje, un movimiento físico hacia "el Sur" en el que parece encontrarse una esperanza fresca, un nuevo punto hacia el cual dirigirse.

Antes de esta segunda referencia, el monólogo-diálogo se ha reiniciado con una nueva invocación a Mnemósine a la que el poeta le pide que siga a su lado porque

al menos en tus pechos extinguidos
aún probaré la seca costra insípida
de aquel tonificante chorro de tus memorias;

pero además, ahora de pronto le anuncia en una referencia única a la casualidad, a la forma que el destino toma dentro de toda biografía, que

saldremos juntos al presente mundo
.....
en cuyo umbral me han puesto y han cerrado la puerta

En ese nuevo ámbito, el poeta confiesa que

un día no sé cuándo mutó de raza el tiempo

y ahora sabe que

tendré que asesinar el hoy y abrirle el vientre

para que

el sol sea otra vez un fundamento en llamas
y el mediodía en su blanco misterio
.....
haga otra vez crujir las vértebras
de un Sur Maravilloso.

La siguiente interpolación, "Tres letras meridianas", anuncia la decisión de permanecer en ese nuevo deslumbramiento:

Tendré que volver al Sur
por si quisiera entregar
pero asible y en carne y sangre
mi libertad.

Iré al Sur
a mediodía
a que su alma luche con la mía,

porque dentro de esa nueva condición hay que "confiarse"

a la salvaje exactitud de los llamados.

Pero el poeta sabe también que para entregar la libertad hay que tenerla. El monólogo-diálogo nos dice que

en silencio ha estallado la memoria
como una nebulosa remotísima
sus más graves heridas se dispersan
con lentitud terrible

y esa lentitud es la de la evocación del propio pasado, el último viaje hacia atrás y hacia uno mismo para recuperarse y abrirse a un nuevo presente, un viaje en el que cada instante volverá con un deslumbrante y melancólico poder de reconocimiento, de darse a conocer y mostrar al fin su sentido, yendo hacia atrás y hacia adelante, mientras el poeta se deja guiar por su memoria, por Mnemósine que nos muestra su poder para salvarnos y llevarnos hacia nosotros y el mundo cuando le damos "ley", cuando la buscamos y utilizamos y la obligamos a servirnos desde el mundo, cuando le devolvemos su capacidad de mostrar y representar un orden que es el de la vida misma, y así, al dejarse guiar por la memoria el poeta, mientras prueba a través de su lenguaje que es dueño de ella y cada acontecimiento, consigue que cada una de las epifanías que mostraban con su propia evidencia la posibilidad de reconciliación despierten, revivan y nos muestran su verdadero sentido, el carácter del mundo, la bondad de éste para recogerlas y su capacidad para consagrarlas, aunque la evocación también esté marcada por la melancolía del tiempo perdido, del pasado irrecuperable al que, sin embargo, siempre puede dar un nuevo valor el presente desde el que se le evoca, un presente librado de

la cabeza de sierpe del antiguo castigo
que yo mismo
por fin lo comprendía
desperté de su sueño amenazante.

Pero si la nueva fe, el nuevo amor, conduce a esa necesidad de encontrarse a uno mismo para darse, este viaje sólo es posible por la fe, por la fidelidad que se ha mantenido aún en medio de la desesperación, es el pago de la memoria que ha aumentado nuestro dolor al mantener vivo el recuerdo del "claro palacio", del origen sagrado, ya que sólo, como el poeta dice, porque

...yo sabía que en alguna ribera
aún latía el grave ardor que en otro tiempo
fué en mis brazos el centro de la noche y el día

puede

la mirada desnuda
de aquél que en la inclemencia se hizo fuerte
.....
por si topase algún día en alguna isla hundida
sin tambor y sin danza
y en ella nuevamente anclase
una fidelidad naciente y taciturna

llegar al fin de ese viaje en el que por último:

aventuro los pies sobre este vaho
y no es él lo que piso sino el suelo
de nuevo estoy en tierra
la travesía vuelve siempre a Itaca
todo es Itaca todo es presente
detrás de la memoria
no era eterna la noche de los tiempos
detrás de la memoria había este instante
la muerte es el viaje
"la noche anuncia el día"
la cascada del tiempo se despeña
todas sus aguas caen de día en día
y siempre entramos en el mismo día
la vida nunca está a mi espalda
.....
el pasado tendrá mi rostro siempre
no envejece sin mi envejecemos juntos
conmigo morirá conmigo vive.

El viaje ha llegado a su fin. Como en el poema, como en la vida, en él ya todo es presente, no es el movimiento sin sentido, sino la quietud y el recogimiento interior que están abiertos y son movimiento, establecen contacto con lo sagrado al tiempo que lo hacen encarnar en ellos. La libre y torrencial evocación del pasado del monólogo-diálogo, a través del cual éste se inscribe finalmente en un orden y se hace destino, caso ejemplar en su particularidad, después de alcanzar en esa larga e intensa evocación última de los momentos que nos hicieron a nosotros mismos lo que somos una máxima altura poética en la que todo encarna de pronto y entre sus sombras ahora deslumbrantes se abre paso el conocimiento, el "reconocimiento" del lugar hacia el que nos llevaba y de cómo se cerraba el paso a él, concluye con una pregunta que nace de ese mismo "reconocimiento":

¿a dónde nos conduce el día insobornable?

y a partir de ella las interpolaciones y el monólogo-diálogo se unen en el poema para dar la respuesta, para rematar la tarea en la que el poeta, unido a la poesía, dueño del presente y del mundo, confirma el poder de su lenguaje, del lenguaje auténtico de la poesía que es el del mundo, para mostrar lo sagrado desde su reconocimiento.

Así, la parte final de *Anagnórisis,* confirmando y mostrando la plenitud que anuncia el monólogo-diálogo, es a su vez un diálogo abierto con lo otro, con la mujer que es el amor y con el amor que es la mujer, con el lenguaje que en esas condiciones es el vínculo con el mundo, y con el propio lugar del poeta en su relación con los dos y con el amor y con la mujer en la que nos unimos a la otredad, porque si

los amantes se miran en los ojos
un punto antes de que el amor los vea
y así lo recomienzan siempre
.....
...guardar el amor en su tarea.

Así, el amor sólo existe al encarnar, el mundo y el cuerpo, la mujer y el hombre son los que dan realidad a la idea, pero su deber también es preservarla. En ese estado de reconocimiento puede decirse de la mujer como del mundo que

> Sólo te has hecho muro para abrirme la puerta,
> no has cerrado lo abierto eres su entrada

mostrando el carácter conducente de uno y otro, de la realidad, que es ella, y de los orígenes que representa. Pero también el amante sabe que

> Hay veces en que el amor se calla cuando hablamos

y si para hacerlo y preservarlo hay que guardarlo en su silencio recogido, perderse en su batalla, entregarse a él para al abrir los ojos poder decirle "soy yo", el poeta reconoce que su tarea es

> . . .romper el silencio
> como si al fin rompiera una virginidad altiva
> que tanto, tanto tiempo me tuvo fascinado,

para llegar hasta

> la servidumbre del lenguaje

que como el amor abre también, rompe el mundo y lo hace suyo haciéndose de él. El amor del amante y el lenguaje del poeta son entonces ese rayo del que Tomás Segovia habla en uno de los poemas finales del libro titulado "Negrura", afirmando ante esa negrura su carácter, su naturaleza:

> Del instantáneo rayo sabré hacer una fuente
> y beberé mezcladas la luz y la tiniebla,
> pero será de luz la fuente.

Y de ahí nace el largo y deslumbrante poema que es *Anagnórisis,* en el que el poeta —como nos dice en "La estación desnuda",

> Para orear su herrumbre
> de malsanos desvanes
> como amuleto mutilado saco
> al aire frío,
> al aire redimido el alma—

incluye la esplendorosa lista de poemas en que se nos hace sentir y comunica desde una altura luminosa y diurna, hecha toda ella de transparencia, de vida abierta y comunicada, los vaivenes, las exaltaciones de ese contínuo vivir en el presente, hasta que se cierra con un grupo de poemas alternados en que se nos muestra la relación entre poesía, poeta y mundo, y entre persona, vida y mundo. Si el papel de la persona es "recorrer la festiva paciencia que me irá haciendo familiar el mundo", el del poeta unido a la persona es el eterno viaje entre "Palabra y Casticismo", del que siempre, como se regresa a los orígenes,

> Volverá revestido,
> la boca impura de otras lenguas,
> con luces en los ojos alegremente infieles

trayendo el nombre, la palabra, que funda lo fundado,

> la que guardó su casa
> y que no olvidó el nombre que enterraron

porque

> nada ya nunca podrá ser partir
> y el vaivén de los dos
> será el tejido.

Así, como se nos muestra en "Materialismo", todo ocurre en el mundo, en la materia en la que transcurre el espíritu, y el papel del poeta que se une a la tradición por la palabra y la traiciona enriqueciéndola es el de "Melchor", el rey mago que se dirige a rendir homenaje y a quien se dedica uno de los últimos poemas del libro: no el redentor, sino el que conduce la llama y la mantiene viva.

Al cerrarse el doble movimiento que impulsa al poema en el reconocimiento de la vida que es poesía en el encuentro de lo sagrado en el amor y la presencia de lo otro, y de la poesía que es vida y libertad y mantiene celebrando al amor y al mundo el contacto con lo sagrado quien a su vez la alimenta y sostiene haciéndola siempre castiza, asentada en los orígenes, se llega al fin de un viaje que concluye en una restitución. El monólogo-diálogo del poeta consigo mismo y con sus fantasmas se hace canto a la vida y la posibilidad de ese canto se encuentra en la vuelta al principio, al fundamento de toda verdad hallada. El "Interludio lírico" y las "Señales y pronunciamientos" que cierran el poema abriéndolo al futuro de un presente perpétuo se comunican, tienden un puente con el primer grupo de interpolaciones, con el "Cancionero del claro palacio", y el poema termina donde empieza, en el mundo esencial "bajo una luz autoritaria" en el que "el día entero era la sucesión amada" de las "oscuras artes persuasivas" en las que el poeta encontraba la realidad y era uno con ella. Pero entonces el estado en el que se vivía ese mundo era la "ignorancia", la inocencia original. En cambio, cuando el poeta reencuentra al final del poema la perdida realidad del mundo tal como la experimentaba en el "claro palacio" de su infancia, antes de la orfandad que lo despojó del vínculo que lo unía a la realidad acogiéndolo y confortándolo, y lo lanzó al mundo a vivir de la memoria de "aquella ignorancia", esta nueva unión es un producto del reconocimiento, su nueva inocencia, su disponibilidad y su unión ante el mundo son una inocencia, una disponibilidad y una unión recobradas, recuperadas, que participan del conocimiento y lo hacen hombre, le dan la "lucidez de las llegadas" para las que sabía bien que "habría de verme implicado con la noche y sus tendencias parricidas, cuando quise llegar cada vez más abajo, culpando de mi olvido a la profundidad, aupándome a mirar por encima del hombro del amor desnudo si no era él quien me escondía, detrás, interponiéndose", como ahora sabe también que esa inocencia original no puede destruirse, que es posible olvidarla y traicionarla, pero no tocarla y por eso "es mi inocencia de hombre el niño", más grave y más profunda en tanto que adquirida, igual que el amor, del que se nos dice en "Edad", uno de los poemas de "Señales y pronunciamientos", que su "mano es ahora grave" porque

> se ha espesado la carne
> de una savia de tiempo.

Pero esa inocencia que en el hombre es la del niño que fue y en el niño la del hombre que se puede ser y que él ha sabido recuperar es un reflejo de la inocencia del mundo, es el pro-

ducto de su verdadero carácter, el carácter que el hombre puede perder si deja de ser hombre que se cumple haciéndose dueño y fundador de su propia niñez, de su origen, pero el niño jamás, porque en la infancia se es uno con el mundo. Y esa inocencia radical, indestructible, es la que determina el carácter sagrado del mundo, el carácter que el hombre tiene que reconocer, sentir y palpar como una realidad de cada día, en la realidad de cada día, para encontrarse y ser él mismo y también para hacer humano al niño que fue. Este es el sentido final que nos entrega *Anagnórisis*. Poema centrado en la aventura del hombre en la vida, poema del amor en que el amor se pierde para el hombre sin perderse a sí mismo y se salva en el hombre porque como la inocencia siempre ha existido, poema de la otredad del mundo, de la oscuridad que es nuestra y que sirve a la luz porque le permite reflejarse, de la mujer que lleva a la luz y que es oscuridad y que desde su oscuridad nos salva al permitirnos iluminarla, poema de la memoria que nunca es olvido y que hiere y conforta, que sirve al hombre y a la poesía, pero que no le permite salvarse en ella perdiéndose a sí misma, poema de la soledad y la miseria, de la posesión de la transparencia, de su pérdida, su nostalgia y su hallazgo final, poema en el que la autobiografía afirma su circunstancia particular, mostrando en todo momento la realidad personal en que se inscribe y sobre cuyos datos se levanta para evocarla, corregirla y vivirla en su verdad de cada instante como si éste estuviera desplegándose ante nosotros y en el que al mismo tiempo se hace nuestra y nos ilumina a todos a partir del carácter común de su viaje, poema de celebración y de crítica, de la experiencia personal y de la experiencia de la tradición y la cultura, y finalmente y quizás sobre todo, uniendo todos sus elementos en uno solo, poema de la participación, *Anagnórisis* no sólo se hace posible a sí mismo mediante la efectividad de su estructura exterior y su convicción interior comunicadas por la riqueza, la gravedad, el poder de un lenguaje que todo lo encierra y todo lo determina al tiempo que es encerrado y determinado por el mundo que el poeta reconoce como suyo y nos muestra con absoluta maestría y verdad, no sólo se muestra y constituye como un gran poema, como una gran obra de arte, sino que nos devuelve un mundo, el mundo nuestro, de siempre y de todos los días, del que nos muestra, nos hace ver y sentir, su naturaleza sagrada.

Las consecuencias de un poema de este tipo están referidas tanto a nuestra realidad como a la realidad de la cultura, tanto a la poesía y el lenguaje como al poeta, tanto a nuestro mundo como a nuestra comprensión y percepción de él. Por eso *Anagnórisis* es un poema que, en el más puro y amplio sentido de las palabras, funda y conduce. En él, Tomás Segovia muestra el poeta que es y al hacer carne y lenguaje, lenguaje encarnado, poesía, su propia vocación de poeta encuentra no el mundo del lenguaje, sino el lenguaje del mundo. A nosotros nos toca escucharlo con él.