



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:
Abril 2018
Artículo aceptado:
Mayo 2018

Número 3, pp. 108-119

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n3a8>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

Tomás Segovia y el poema en prosa Tomás Segovia and the prose-poem

Nuria de Orduña Fernández

Universidad Alfonso X El Sabio

nuriaorduna@gmail.com

ID ORCID: orcid.org/0000-0002-3416-6872

RESUMEN

En el presente trabajo examino el género del poema en prosa en la obra del escritor hispanomexicano Tomás Segovia. Para ello me centro en sus libros *Historia y poemas* (1958-1967), *Anagnórisis* (1964-1967), *Figuras y melodías* (1973-1976), *Partición* (1976), *Cantata a solas* (1983) y *Orden del día* (1986-1987), en donde el poema en prosa aparece como parte fundamental de la estructura compositiva de cada uno de ellos. Este género le sirve al poeta para presentar tanto la experiencia interior, como para describir la realidad circundante, pero también como estructura narrativa. Por otra parte, analizo algunos ejemplos de minificciones que se incluyen en sus libros de relatos. Mi propósito es mostrar la porosidad de los límites entre el poema en prosa y otras tipologías textuales en la obra segoviana.

PALABRAS CLAVE: Escritores hispanomexicanos, literatura española, literatura mexicana, minificción, poema en prosa, poesía mexicana, Tomás Segovia.

ABSTRACT

In this article I examine the prose-poem literary genre in the work of the Spanish-Mexican writer Tomás Segovia. I will focus on six of his books: *Historia y Poemas* (1958-1967), *Anagnórisis* (1964-1967), *Figuras y melodías* (1973-1976), *Partición* (1976), *Cantata a solas* (1983), and *Orden del día* (1986-1987). On the one hand, I will study how the prose-poem genre is the basic narrative structure on each of these writings. Not only has this genre allowed the poet to express his inside experience, but also to describe his surrounding reality. On the other hand, I will analyze some short-fiction examples included within his stories. Finally, I intend to demonstrate how flexible limits between prose-poem genre and other types of text are in Tomás Segovia's works.

KEYWORDS: Spanish-Mexican writers, Spanish literature, Mexican literature, short-fiction, prose-poem, Mexican poetry, Tomás Segovia.

1. Introducción

“A mí me parece normal que un poeta (o cualquier persona) tenga diferentes maneras de ser o de hablar, pero me parece más iluminador llamar a eso diferentes ‘voces’ o ‘registros’ o incluso ‘estilos’ [...]” (Leyva 2012, 83), contestaba Tomás Segovia en una de sus entrevistas respecto al uso de sus heterónomos. En esa búsqueda de la expresión que le interesaba al poeta hispanomexicano¹ la forma se convertía solo en un vehículo para hallar la expresión poética, o narrativa, más adecuada con la que mostrar un trozo de vida.

Tomás Segovia escribió una excelente y extensa obra poética, pero también una convincente obra en prosa: cuadernos de notas, novelas, libros de relatos, teatro, ensayos, críticas y columnas de opinión en prensa². La elección de un género o de otro viene motivada por la expresión del contenido, por la “voz”. En otras ocasiones es el medio en el que se va a publicar lo que condiciona el texto, por ejemplo, si son columnas de opinión en prensa, la extensión y el tono están delimitados. Los temas a lo largo de su obra son recurrentes, no así el tratamiento que haga de ellos, por lo que podemos afirmar que estamos ante la construcción de una obra orgánica en la que todas sus partes dialogan formando una extraordinaria unidad o, dicho de otra forma, todas estas voces constituyen los fragmentos de una macroestructura final. De ahí que el poeta experimente durante la praxis poética y reflexione en sus ensayos y cuadernos de notas sobre las posibilidades del verso y de la prosa³.

No es mi propósito señalar los rasgos estéticos de la prosa lírica de Tomás Segovia dentro de sus libros de relatos, ni tampoco teorizar sobre los límites entre esa prosa poética y su obra poética. Interesantes, no cabe la menor duda, pero que escapan al marco de este trabajo. Mi objetivo es señalar los distintos tipos de microtextualidades que recorren la obra segoviana. Para ello analizo el uso del poema en prosa, junto a otras formas de la brevedad, que aparecen en sus libros de relatos. Pretendo mostrar así la porosidad de esos límites entre un género poético breve como es el poema en prosa

¹ Tomás Segovia (Valencia, 1927-México, 2011) pertenece al grupo de escritores denominados como Segunda Generación del exilio español republicano de 1939 o escritores hispanomexicanos. Véase *Ínsula* (2017), Mateo Gambarte (1996), Aznar Soler (2011) y las antologías de Rivera (1990), Sicot (2003) y López Aguilar (2012). Para un estudio más específico de la obra de Tomás Segovia véase Tasis Moratino (2014) y Rodríguez (2014).

² Dentro de su obra narrativa destacan las novelas *Cartas de un jubilado* y *Los oídos del ángel*; los libros de notas *El tiempo en los brazos I y II*; entre sus ensayos *Sobre exiliados*, *Miradas al lenguaje*, *Poética y Profética*, *Cartas Cabales*, *Digo yo*.

³ Esta actitud de experimentación está presente en libros híbridos o misceláneos, como *Bisutería*. En él recopila poemas y divertimentos que no creyó necesario incluir en sus poemarios, pero que publicó más tarde; o un libro de corte experimental como es *Trizadero*, donde el artificio y las reglas de la ficcionalidad y de la posibilidades de la literatura se ponen de manifiesto; así como su obra de teatro *Zamora bajo los astros* en donde fusionó lo lírico con lo dramático para descargar a la obra de estos dos elementos: “Y buscar así una expresión más descarnada, más ascética, más franciscana.” (Segovia 2009, 97).

(Aullón de Haro 2005) y los relatos breves en la obra segoviana.

2. El poema en prosa en la obra segoviana

Cuando Tomás Segovia comienza a escribir sus poemas en prosa el género cuenta ya con destacados referentes dentro de México. Además, a esta tradición hay que sumar la de los escritores del exilio español republicano. En México el uso del poema en prosa tendrá su primer momento de desarrollo a partir de 1914 hasta 1924 con los escritores de El Ateneo de la Juventud. Después contribuirán a su configuración algunas de las aportaciones del grupo de los Contemporáneos, sobre todo las de Gilberto Owen y Bernardo Ortiz de Montellano. A partir de los años cuarenta y cincuenta el género gozará de un nuevo momento de esplendor con Octavio Paz y los jóvenes poetas de la generación del 50, como Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Ernesto Mejía Sánchez y el propio Tomás Segovia. Con ellos el poema en prosa responde a una exigencia formal y no como mera experimentación (Helguera 1993). Por su parte, dentro del exilio español, cultivaron de manera excepcional el poema en prosa autores como Juan Ramón Jiménez o Luis Cernuda, quien en 1942 publicó *Ocnos* y unos años más tarde *Variaciones sobre tema mexicano* (1952). Aunque, no podemos obviar la influencia que tuvo también el poeta romántico Novalis y sus *Himnos a la noche* en la obra del poeta hispanomexicano.

Tomás Segovia comienza a escribir poemas en prosa ya en sus primeros libros de poesía. Los encontramos de forma habitual desde *Luz de aquí (1951-1955)* (1958) hasta la publicación de *Misma Juventud (1997-1999)* (2000), donde abandona el uso del poema en prosa, que no volverá a aparecer en sus posteriores poemarios. Cabe preguntarse el porqué de esta decisión, ¿qué motiva a un autor a abandonar una forma de expresión de manera definitiva? Una posible explicación, sin pretender que sea la única, sería que el autor ha conseguido alcanzar una libertad en la creación de la imagen poética con el uso del poema en verso y del verso libre sin necesidad de recurrir ya al poema en prosa, donde la palabra parece más libre. Es en estos últimos libros en donde el simbolismo y el hermetismo, que caracterizan sus libros anteriores, se hace menos evidente, incluso desaparece, y deja paso a una poesía con un tono más conversacional o coloquial. Por lo tanto, si entendemos que el uso del poema en prosa responde a la elección de un elemento formal con el que buscar ese tono más conversacional, ahora ya no resultaría necesario. Precisamente, Juan Antonio Pascual Gay entiende que el uso del poema en prosa en la obra segoviana responde a un interés por parte del poeta por la búsqueda de la imagen y que esto se produce a partir de su poemario *Partición* (1983) (2013, 105)⁴. Octavio Paz analiza las diferencias entre la poesía y la prosa en su libro *El arco y la lira*. Para el nobel mexicano, el lenguaje se construye con metáforas y símbolos, elementos que no son exclusivos del poema en verso, sino que son recursos que comparte con la prosa, por lo que la diferencia central sería la intención de narrar (1972).

El poema en prosa es una categoría textual de compleja definición y que ha

⁴ Juan Antonio Pascual Gay establece el momento inicial del uso del poema en prosa en la obra segoviana a partir de *Partición*. Argumento que no podemos compartir ya que, tal y como venimos señalado en este trabajo, su uso es anterior y no responde solamente a la búsqueda de la imagen poética.

despertado no pocas discusiones respecto a sus características desde que surgió a mediados del siglo XIX⁵. Según algunos críticos, podemos establecer la brevedad, la voluntad de escribir un poema en prosa, la forma del párrafo y su autonomía y unidad como características de este escurridizo género literario (Yezzed López, 2008, 2). Siendo así un género que nada tiene que ver con la prosa poética.

Al contrario que Luis Cernuda, Gilberto Owen u Octavio Paz, Tomás Segovia nunca llegó a publicar ningún libro exclusivamente de poemas en prosa, sino que los intercaló dentro de sus libros de poesía agrupados en series o en partes del propio poemario, es decir, en función de la estructura del libro. Esto no quiere decir que en alguna ocasión podamos encontrar poemas en prosa sueltos en sus poemarios. Dentro de sus poemas en prosa se distinguen dos estilos claramente diferenciados: como experiencia interior, reflexiva y contemplativa, y como elemento narrativo, estos últimos más cercanos a aquellos relatos breves con una prosa con mayor carga lírica. Respecto a los temas que trata en los poemas en prosa no difieren del resto de su obra poética y narrativa: el erotismo, el amor, la soledad, el nomadismo, el viaje y la errancia, la búsqueda del origen, el compromiso con el ser humano, la búsqueda de espacios de libertad, reflexiones sobre la poesía y la infabilidad del lenguaje, sobre el arte, la pintura o descripciones de estados de ánimo y del mundo circundante.

En su primer poemario *Luz de aquí (1951-1955)* agrupa bajo el epígrafe “Sismo” —cuya dedicatoria toma el poeta de un verso de Juan Ramón Jiménez: “El cenit se trastorna por ti y por mí”⁶— una serie de poemas en prosa que se caracterizan por la mirada contemplativa, la expresión del pensamiento del poeta, con la que se revela la experiencia interior. Abundan así los textos contemplativos, estáticos, desde los que el poeta nos describe un estado de ánimo:

DIME TU NOMBRE

Dime cuál es tu nombre, dime cuál es el nombre de tus ojos, cuál el bronce de tu voz, la quemadura de tu caricia, dime cómo es la brutal dulzura de quererte. Dime, dime, estoy ciego, mi amor se abre como una ancha rosa en las tinieblas, le oigo manar oculto como una fuente en la entraña de la roca. Ante mis ojos brillas como una constelación, y huyes como la música. Como la música me anegas y destruyes, como ella me pierdes y me esparces, lleno de tus reflejos, por el aire lleno de tus reflejos. Te amo, no sé quién eres. (26.12.51). (2014, 120)

Pero también el poema en prosa le sirve para revelar el mundo que le rodea: el viento, los jardines, la tempestad, elementos que forman parte de la simbología segoviana.

Oh tormenta

Oh tormenta, el amor es el clima más inhóspito. Ante tu nombre resueno como el

⁵ El origen del género se establece a partir de la obra *Gaspard de la Nuit* del escritor francés Aloysius Bertrand en 1842. Después será Charles Baudelaire, con la publicación de *Pequeños poemas en prosa* en 1868, quien popularice y dé a conocer el género. Por su parte, Pedro Aullón de Haro identifica como precursor al poeta alemán Novalis, marcando como fecha de sus inicios hacia principios del siglo XIX, y, por lo tanto, anterior a Aloysius Bertrand.

⁶ Las deudas con el poeta onubense en esos años son múltiples y Tomás Segovia nunca negará su influencia en el plano ético y estético (Segovia 2007).

herido bronce de una campana. Desgarrados celajes, aterido horizonte, vago azul de los charcos que tachonan tu ausencia: así el amor me asedia como una tempestad. No estoy triste, amor, ningún rescoldo abrigo, no me preguntes nada. Sin apremio abro los ojos en esta lluvia silenciosa, donde luces perdidas diluyen su promesa. El recuerdo de tu voz relampaguea y me deslumbra; tu presencia me arrasa lo mismo que tu ausencia; el ardor de tu inocencia como un viento glacial me azota el rostro. Detenme, este viento me arrastra; mira girar como hojas muertas tantos lazos caídos de los que tú me despojas. Has dicho que me amas, tiemblo inerme y desnudo como un niño. Día tras día el alba naciente me encuentra herido de flaqueza. Todo me quema y destruye, has dicho que me amas. (2014, 121)

Todos estos textos se caracterizan por su estatismo, son escenas que nos muestra el poeta en ese camino de autoconocimiento e introspección. Poemas en prosa que comparten una estética impresionista y que para Guillermo Díaz-Plaja no se puede separar del impresionismo pictórico (1956, 22), una estética que vamos a ver también en muchos de sus relatos, como por ejemplo los que componen *Personajes mirando a una nube*.

Sin embargo, no todos sus poemas en prosa comparten este mecanismo. A partir de *Historias y poemas (1958-1967)* comenzamos a observar en ellos un mayor grado de narratividad. La contemplación da paso aquí a poemas que “narran” una historia. Esto no quiere decir que no siga cultivando el otro estilo, sino que los usa en función de la exigencia del contenido. En esta línea narrativa tendríamos libros como el ya mencionado *Historias y poemas (1958-1967)*, *Anagnórisis (1964-1967)*, *Figura y melodías (1973-1976)*, *Partición (1976)*, *Cantata a solas (1983)* y *Orden del día (1986-1987)*, donde el poeta marca una clara distinción entre la función que le otorga al poema en prosa y al poema en verso. Veamos en qué consisten estas funciones.

En *Historias y poemas (1958-1967)* los poemas en prosa se agrupan bajo el epígrafe “Algunas Historias”. La elección del título del poemario y del propio epígrafe responden ya claramente a una distinción entre “poesía” e “historia”. En este caso, se estructura el libro bajo la oposición entre “recitado” y “narrado”, es decir, por un lado, poesía y música y, por el otro, narración. En el siguiente texto vemos esta idea en donde propone una historia cerrada que resuelve hacia el final:

Historia

Un día al fin no pudo seguirse engañando. Tuvo que reconocer que aquella alegría helada que se obstinaba en seguir arrojando era sólo y para siempre un cadáver. Entonces se irguió sin ninguna emoción y saltó fuera de su reducto.

El horizonte negreaba. Como había esperado tanto, el Tiempo había ido acumulando en un futuro ahora inminente sus bandadas de buitres, en número incalculable.

Así, cuando avanzó en el alba insípida, lo devoraron mucho más lindamente. (2014, 224)

Esta distinción la comparten los títulos que hemos mencionado con anterioridad, por ejemplo, en *Cantata a solas (1983)* alterna poemas “recitados” y “poemas en prosa” que divide como leído, narrado y hablado. En *Orden del día (1986-1987)* el poemario se

estructura en tres partes: la primera y la tercera se constituyen con poemas en prosa que hacen referencia al tiempo: “El tiempo huésped” y “El huésped del tiempo” respectivamente. Algo que sucede también en *Anagnórisis (1964-1967)*, un libro en el que se alterna la historia mítica y simbólica de la errancia a partir del viaje que emprende el nómada, y dentro de esta intercala una serie de canciones con las que amplía la significación del poemario, a modo de coros. La presencia de la música y de la pintura son centrales en toda la obra segoviana y claramente en *Cantata a solas*, *Anagnórisis*, *Figura y melodías* e *Historias y poemas*. En todos ellos encontramos una bipolaridad en torno a lo “hablado”, expresado con un lenguaje incapaz de apresar la verdad, y la música y la poesía vinculados con lo sagrado, con lo mágico, cuya función es la de des-velar los velos bajo los que se oculta la realidad para expresar así lo inefable. Se crea una distinción, una oposición, débilmente matizada, porque el poema en prosa también es poesía. Pero, curiosamente, todo lo narrado aparece en poema en prosa y lo recitado o cantado en verso y verso libre. ¿Esta distinción indica que el poeta no le otorga la misma función? Segovia distingue entre la función poética y la función narrativa y el poema en prosa le sirve como mecanismo intermedio, que encaja perfectamente en la estructura narrativa de sus libros de poemas. Veamos un ejemplo de cómo aparece en *Anagnórisis* este tipo de poemas en prosa, en donde reformula el mito de Ulises a través el nómada que habita este libro:

“Ulises”

Era el espacio mismo, el lugar señalado. Nuevas aguas corrían pero el cauce consagrado permanecía inmutable. Detrás del presente otro presente vivía e irradiaba.

Y al Infiel ¿qué le estaba deparado, sino la misma morada dispuesta en alborozo cada día, sino el trémulo silencio, sino el amor sin mengua? La prometida decaía pero en su alma la promesa estaba intacta. Otras aguas corrían bajo las aguas, otro río era el río.

Todo estaba cumplido, allí fructificaban las promesas del comienzo, el Tiempo, viejo embaucador, no había mentido. Otra puerta se abría sobre lo mismo y desde aquel umbral todo era virgen. El Infiel retornado reconocía al fin cada una de las horas señaladas que cruzaron a su paso, secretas y puntuales.

En la mañana atravesada de brumas y de vehementes ráfagas, cuando llegó, vencido, y se dejó caer sobre aquella misma hierba cuyo vaho caluroso antaño respiró su reposo impaciente, se abrió lo que pensaba ser su tumba, cayó del otro lado, y era otra vez lo mismo: la misma luz, el mismo prado, las mismas castas brumas, el mismo instante que se abría debajo del instante: el lugar memorable, sitio para la fiesta de los signos.

Se incorporó, miró con sus apaciguados ojos todo en torno, y juró, sin nostalgia, amara el paso fugitivo de los días, sucesión de relámpagos azules, dar lo suyo a cada instante, y hacer siempre su fiesta de la hora que viene. (2014, 334-335)

No obstante, en *Partición (1976-1982)* —un libro que escribe como fruto de la experiencia del regreso a España por primera vez desde su exilio y que le enfrenta con el desarraigo— se intercalan a lo largo de sus tres partes (“Cuaderno del Nómada”, “Cuaderno del aprendiz” y “Cuaderno del deseado”) poemas en prosa con los que

conduce la narración y como descripción del proceso interior, aunque aquí la distinción es menos clara que en otros poemarios, como se ve en el poema “Bandera”, “Ser de intemperie” o “Una tienda hecha del día”. Sin embargo, se produce un distanciamiento entre la voz del sujeto lírico y la del narrador.

Ahora bien, si consideramos que el poeta tiene la intención de narrar, estos textos podrían acercarse al microrrelato, porque si tenemos en cuenta las palabras de David Lagmanovich la diferencia entre una minificción y un microrrelato sería la intención de narrar:

En este último, aun en la más escueta de sus manifestaciones, está presente la necesidad de narrar; en cambio, los poemas en prosa son morosos por naturaleza, y sacrifican toda tentación narrativa al deseo de mostrar acabadamente un aspecto de la realidad. En otras palabras, los poemas en prosa pueden ser considerablemente extensos o bien tender a la brevedad; y en este segundo caso, su aproximación a la minificción es evidente. A la minificción, pero no específicamente al microrrelato, que en ningún momento sacrifica su voluntad narrativa, el impulso fundamental que lo lleva a desarrollar una historia, aun desde la pequeñez –la brevedad– de su escritura. (2006, 347)

La brevedad del poema en prosa le aproxima a la minificción, pero es la narratividad el elemento imprescindible en todo microrrelato (Lagmanovich, 2006; Navarro 2009; Calvo Revilla 2012). Si tomamos el poema anterior “Historia”, donde el poeta presenta el paso del tiempo: el hombre es un cadáver que va a ser devorado por los buitres; o el de “Ulises” podemos ver algunos elementos que comparten con el género del microrrelato: brevedad, narratividad, intensificación del lenguaje, estructura cerrada en cuanto a la forma, final abierto, pero es que todos estos rasgos, excepto el de la narratividad, son también específicos del poema en prosa. Entonces, ¿podemos considerar, o leer, estos poemas que contienen un elemento narrativo como microrrelatos o, por lo menos, cercanos al género?

3. El aforismo

Un tipo de microtextualidad carente de narratividad son los aforismos. En el libro *Figura y melodías* aparece una secuencia entre el aforismo y el poema en prosa. Bajo el título de “Friso con desnudos escritos” (2014, 417-422) se despliega una serie de sentencias o pensamientos lúdicos en torno al cuerpo desnudo de la mujer. El poeta nos invita así a su contemplación. La elección de la palabra “friso” nos pone en relación directa con la pintura. Como hemos dicho ya, la pintura es un tema habitual en Tomás Segovia, no solo aparece como experiencia de la contemplación de un cuadro, sino que también le dedica varios poemas a su amigo el pintor y poeta Ramón Gaya. El lenguaje poético no puede atrapar la esencia pictórica, su verdad, solo mostrar lo que sintió el poeta durante esa contemplación, solo puede mostrar la existencia de esa verdad:

La poesía, y la pintura, por supuesto. Y esa relación paralela con la verdad viviente es la que hace que un poema pueda apuntar a un cuadro sin apresararlo, sin reducirlo a su contenido o su posesión. Y sin usurpar tampoco su lugar, porque los lenguajes naturales son esa actividad humana que ni destruye ni posee ni desplaza.

(...) Ante el cuadro pues, el poeta no intentará ni describirlo, ni definirlo, ni

suplirlo. Intentará en todo caso expresar, no el cuadro, sino la experiencia que vivió gracias a él; el cuadro es él mismo expresión; por lo tanto imposible de reexpresar: la expresión de una expresión es una primera expresión misma, amenos justamente que exprese otra cosa. (2007, 166)

La actitud que nos obliga la pintura es la de la observación, la contemplación, la búsqueda de las imágenes que son elementos fundamentales en estos textos con los que invita al lector a la sugerencia, a la evocación erótica:

El torso de la mujer se extiende desde una boca hasta otra boca. Para recorrer ese camino la carne cierra los ojos. (2014, 418)

La meseta del vientre desciende estrechándose y hundiéndose como un desfiladero. La meseta femenina allí se interrumpe y reabsorbe con una especie de pureza, desdénando ser camino hacia algún accidentado promontorio. El lugar que allí deja vacío es un llamado, y como todos los lugares que llaman es a una palabra a lo que llama. Lo que allí se introduce empieza a hablar. (2014, 422)

El tono desenfadado, a partir del mecanismo de lo lúdico, del humor y la ironía, se consigue a partir de los contrasentidos y de los juegos verbales:

Nadie puede ser malo desnudo. (O al menos no debería poder) (2014, 421)

Dentro de esta serie hallamos ejemplos en donde se introduce un grado mayor de narratividad y no tanta reflexión:

Cuando un cuerpo desnudo avanza, las piernas caminan y los brazos se balancean; sólo el torso, mientras tanto, boga. (2014, 418)

La línea que divide los muslos femeninos, más los dos surcos de la ingle convergen hacia un centro. Entre los tres forman el vaciado, inversión del relieve, de una estrella de tres puntas.

También el centro de esa estrella es la inversión de un cegador destello. (2014, 418)

En el centro de todo vientre femenino hay sepultada una abeja. (2014, 418)

Una pareja que se desnuda aprende instantáneamente un idioma que no sabía. (2014, 421)

En este sentido, si consideramos que el poema en prosa tiene sobre todo una función narrativa y descriptiva, las diferencias entre la prosa del poema en prosa y la prosa poética de sus relatos son porosas. A este respecto, ya nos lo advertía en “Nota tipográfica” con la que abre su poemario *Partición (1976-1982)*, donde nos avisa de las diferentes formas que ha utilizado en el libro:

El autor ignora por el momento si eso es o no efectivamente verso y por qué, así como también si la prosa del “poema en prosa” es o no la misma que la de la “prosa en prosa”. Utiliza pues esas “formas” sin saber justificarlas. (2014, 464)

En estas palabras aparece implícita la reflexión sobre los límites entre la prosa y el poema en prosa dejando claro que no puede establecer claramente ese límite. Aunque estas palabras de Luis Ignacio Helguera nos pueden dar una idea de una posible distinción:

En cierto sentido, la prosa poética es lo contrario del poema en prosa, pues si la prosa poética es una prosa en la que se recurre a procedimientos poéticos como la imagen, la metáfora, la estructura paralelística, etcétera, en el poema en prosa la poesía no se introduce en la prosa como un ingrediente sino que se expresa en prosa, se vuelve prosa sin dejar de ser poesía. Al romper con el verso, que puede convertirse en un corral para la intemperie lírica del poema, y fundarse en el ritmo de la prosa, el poema experimenta una libertad de escritura y de expansión radicales (1993, 15)

4. Los libros de relatos

El escritor hispanomexicano publicó cuatro libros de relatos: *Primavera muda* (1955), *Trizadero* (1974), *Personajes mirando a una nube* (1981), que después recopiló conjuntamente en un volumen bajo el título de *Personario* (2001), y *Otro invierno* (1999). Se caracterizan por ser una prosa que no abandona el lirismo, por la descripción y la contemplación. Los cuentos reunidos en *Personajes mirando a una nube* y en *Otro invierno* son más realistas y comparten esta estética impresionista, sin embargo, *Trizadero* es un libro experimental, un libro híbrido y un buen ejemplo de distintos tipos de minificiones (cuentos tradicionales, fábulas, parábolas). Lo componen relatos breves, relatos muy breves, entre una y tres páginas, junto a otros muchos más extensos, como “Almario” que ocupa casi cincuenta páginas. Este relato es fundamental para entender la estructura del libro y sus claves de lectura. *Trizadero* es un juego de metaliteratura, es una reflexión sobre los mecanismos de la literatura y de la escritura, sobre los paratextos y la intertextualidad. En él Tomás Segovia prueba con diferentes formas de narrar.

En un primer acercamiento tenemos la impresión de estar ante un libro de relatos. Y así podemos leerlo, pero a medida que avanzamos esto ya no funciona, quebrándose el modo tradicional de lectura. El índice no coincide con el orden del libro, pero además los relatos no los escribe Tomás Segovia, sino un tal Valente Reyes, heterónimo del autor. Sin detenernos en profundidad en el análisis estructural y compositivo del libro, vamos a analizar algunas de estos microtextos que es lo que ahora nos interesa.

Encontramos ejemplos de parábolas como “El rico solitario” (1974, 110-113) cuyo inicio nos remite a los cuentos tradicionales con la fórmula “Había una vez”, nos cuenta la historia entre un hombre rico enamorado de la voz de una joven y humilde muchacha, pero incapaz de entender las palabras que canta. Una metáfora que se resuelve con una moraleja sobre la imposibilidad de descifrar la esencia de la música y de las palabras, de las que solo podemos tener la experiencia de sentirlas. Dentro de esta fórmula están también “Retrato”, “El jardín maravilloso” o “Los cinco milagros”, que toman la estructura de los cuentos populares.

“Nocturno” (166-147), que se incluirá más tarde en *Personajes mirando a una nube*, es un relato simbolista en torno al espacio y a la no pertenencia. Escrito con voz

femenina, nos narra la historia de una mujer que por las noches mueve los muebles de su casa para habitar durante unos minutos los espacios ocupados por ellos. Asistimos al acto febril y nocturno hipnotizados por un movimiento que nos desconcierta en su desenlace. Sin embargo, “Desnudo” (26-27) representa un perfecto cuadro impresionista, absolutamente erótico, en donde el narrador nos describe, en el proceso de la observación, el cuerpo tumbado y desnudo de una mujer. En esta misma línea erótica hallamos un texto curioso: “En la oscuridad”. Parece un breve relato y así podemos leerlo. No obstante, sabemos que es un poema en prosa, de hecho, Tomás Segovia lo publicó mucho antes en *Historias y poemas (1958-1967)*. Allí descubrimos una escena en la que una mujer es sorprendida durante un momento de máxima intimidad sexual, mientras alguien al otro lado escucha sus gemidos:

En la oscuridad

Sofocada de amor, en la oscuridad, su cuerpo sin sosiego se agitaba en el lecho, y suspiraba por el ausente, presa de un doloroso estupor.

Detrás de las delgadas tablas, sus quejas mantenían el desvelo tenso de otro hombre.

Y ella lo sabía. (1974, 114)

Toda la escena nos conduce a imaginar a la mujer como objeto del deseo del hombre, que participa en silencio y oculto. No mira, solo escucha. Pero su presencia invade ese espacio privado e íntimo. Este cambio de la acción de mirar, del *voyeur*, por la del escuchador es un acierto con el que consigue multiplicar la sugerencia. Sin embargo, en la última línea se produce un golpe inesperado del ritmo de la acción que trasmuta el sentido inicial: “Y ella lo sabía”. Ahora ya no sabemos quién es el objeto del deseo de quién, si ella de él o él de ella; en realidad son ambos, el uno del otro. Segovia consigue así desautomatizar la imagen del mirón, que sorprende a la mujer y lo convierte en el objeto necesario para despertar el deseo de ella al sentirse deseada. Con este mecanismo consigue en el final la sorpresa del lector-mirón.

La inclusión de este texto en un libro de relatos nos hace plantearnos los límites del poema en prosa, que colinda con la microficción, incluso podemos llegar a leerlo como si fuera un microrrelato. Tomás Segovia nunca escribió microrrelatos, tal y como se vienen definiendo las normas del género en la actualidad, pero, no cabe duda, de que en esa constante experimentación formal y de depuración de su escritura hacia una obra más desnuda, llega a formas fronterizas. Porque, en este caso, a diferencia de los ejemplos anteriores, que son menos claros, sí coinciden algunos de los rasgos que le atribuimos al microrrelato: el inicio en media res, la extrema brevedad, narratividad, un lenguaje intenso y un final abierto y sorpresivo.

Lo que nos lleva a plantearnos como lectores el proceso de recepción del propio texto. Lo leemos como poema en prosa al estar dentro de un poemario; lo leemos como un relato al estar incluido dentro de un libro de relatos. Nuestro pacto como lectores se establece a partir de las normas del género y del espacio literario, sin embargo, nuestras expectativas sobre los límites de lo que esperamos son constantemente reformuladas: crítica sobre el papel de la crítica, autobiografía y heterónimos, el orden de la lectura, sobre cómo se escribe un relato y sus normas. Además, no hay que olvidar el componente lírico que señala Ramón Xirau dentro de la prosa de *Trizadero*:

No quisiera olvidar puntos que me parecen esenciales: lo que hace apasionante la lectura del libro es la cuidadosa combinación de relatos que, a falta de mejor palabra, llamaré “líricos”, donde abundan las descripciones y los espléndidos diálogos vivos, las reflexiones acerca de lo que es un relato, de lo que es este relato pasado, ya en forma de “obra”, de la posibilidad a la realidad. (Xirau 2011, 266)

Aunque Segovia nos plantee retratos en este libro, la mirada siempre es poética, es decir, vistos como si fueran un poema (1974, 234).

5. Conclusión

En conclusión, podemos decir que en la obra de Tomás Segovia aparecen distintas formas de narrativa cortas, como son sus poemas en prosa, los cuentos tradicionales, parábolas, aforismos o sentencias. Sin llegar a escribir microrrelatos, en algunos casos, como en sus poemas en prosa, son evidentes la proximidad y la frontera con el género tal y como desde los años ochenta se viene definiendo y acotando. Tomás Segovia escribió minificción movido por la búsqueda de la palabra justa, de la poesía desnuda, en esa búsqueda del sentido que caracteriza la obra segoviana (Weinberg, 2014) con la que despoja de ornamentos su escritura. El poema en prosa le permite así una expresión concisa y las descripciones detalladas, pero también poemas reflexivos de gran lirismo con los que transmite la experiencia interior del poeta.

6. Referencias bibliográficas

- Aullón de Haro, Pedro. “Teoría del poema en prosa”. *Quimera* n°. (2005): 22-25.
- Aznar Soler, Manuel y José Ramón López García (eds). *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*. Sevilla: Editorial Renacimiento y GEXEL, 2011.
- Calvo Revilla, Ana. “Delimitación genérica del microrrelato: microtextualidad y micronarratividad”. *Las fronteras del microrrelato: Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Eds. Ana Calvo Revilla y Javier Navascués. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2012. 16-36.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, 1956.
- Helguera, Luis Ignacio. *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato: Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.
- Leyva, José Ángel. “Deseo de realidad”. *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones Sin Nombre, 2012. 79-85.
- López Aguilar, Enrique. *Los poetas hispanomexicanos. Estudio y antología*. México: Universidad Autónoma de México y Ediciones Eón, 2012.

- Mateo Gambarte, Eduardo. *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida / Pagés Editors, 1996.
- Navarro Romero, Rosa María. “El microrrelato: género literario del siglo XXI”. *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato. Actas de XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga* Ed. Salvador Montesa. Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009. 443-56.
- Pascual Gay, Juan Antonio. *El huésped del tiempo. Ensayo sobre ideas literarias de Tomás Segovia*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2013.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Rivera, Susana. *Última voz del exilio. El grupo poético hispanomexicano*. Madrid: Hiperión, 1990.
- Rodrigues, Judith. *Les possibilités du nomadisme: l'écriture poétique de Tomás Segovia*. Villeurbanne: Editions Orbis Tertius, 2014.
- Segovia, Tomás. *Luz de aquí*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Segovia, Tomás. *Anagnórisis*. México: Siglo XXI, 1967.
- Segovia, Tomás. *Historias y poemas*. México: Era, 1968.
- Segovia, Tomás. *Trizadero*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Segovia, Tomás. *Figura y melodías*. México: Premiá, 1979.
- Segovia, Tomás. *Partición (1976-1982)*. Valencia: Pre-Textos, 1983.
- Segovia, Tomás. *Cantata a solas*. México: Era, 1985.
- Segovia, Tomás. *Orden del día*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Segovia, Tomás. *Misma juventud*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Segovia, Tomás. *Personario*. México: Ediciones Sin Nombre, 2001.
- Segovia, Tomás. *Sobre exiliados*. México: El Colegio de México, 2007.
- Segovia, Tomás. *El tiempo en los brazos: Cuadernos de notas (1950-1983)*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Segovia, Tomás. *Cuaderno del nómada*. Vol.1. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Sicot, Bernard. *Ecós del exilio. Trece poetas hispanomexicanos. Antología*. A Coruña: Ediciós do Castro, 2003.
- Tasis Moratinos, Eduardo. *El exilio en la poesía de Tomás Segovia y Angelina Muñiz Huberman*. Berna: Peter Lang, 2014.
- Valender, James. *Luis Cernuda y el poema en prosa*.
- Weinberg, Liliana. “Tomás Segovia: fidelidad a la verdad”. *El ensayo en busca del sentido*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2014. 159-174.
- Xirau, Ramón. “La novela de lo fallido logrado (Tomás Segovia)”. *Antología sobre literatura del exilio*. México: El Colegio de México, 2011. 265-267.
- Yezzed López, Fredy. “Poema en prosa vs. minificción”. *El cuento en red* n°17 (2008).