

El porqué de la vital importancia de la poesía en Tomás Segovia

Tomás Segovia formó parte de aquellos, como los denominó Eduardo Mateo Gambarte, «niños de la guerra» (Mateo Gambarte, 1996), pues, a la edad de nueve años, se vio obligado a abandonar España. De familia republicana, ante el avance de las tropas nacionales y la ausencia tanto paterna como materna, sus padres murieron años antes del comienzo de la guerra, Tomás Segovia salió al exilio junto con sus tres hermanos. El primer destino fue París, donde la inminente guerra mundial se empezaba a más que palpar. Esto les llevó a abandonar París y trasladarse al Rosellón, desde donde, tras una larga temporada, salieron hacia Casablanca. Allí permaneció hasta los trece años y aprendió francés, lengua que por aquel entonces llegó a dominar mejor que el español. De Casablanca embarcaron, con escala en Nueva York, hacia México, donde Tomás pasó toda su adolescencia y la mayor parte de su vida. Más adelante, nómada perpetuo, vivió en Francia, Italia, Estados Unidos, Uruguay y España, a donde regresó exactamente un año después de la muerte de Franco. Desde entonces, ha alternado su residencia entre el sur de Francia, Madrid y, debido a sus hijos, México. Aunque actualmente reside únicamente en Madrid.

El exilio de Tomás Segovia, como el de toda su generación, fue un exilio atípico, ya que fue un exilio impuesto por sus mayores. Estos, esperanzados con la idea del retorno inmediato a España, educaron a sus hijos en un ambiente y sistema educativo propio del país al que habían de retornar más que el de acogida.¹ El propio Tomás hace referencia a esta situación:

Yo empecé a leer voluntariamente a Machado en esa especie de ghetto

¹ Ahí está la creación del Instituto Luis Vives, (1939), el Colegio Hispano-Mexicano Ruiz de Alarcón, la Academia Hispano-Mexicana, el Colegio Ruiz de Alarcón, el Colegio Madrid y los Colegios Cervantes.

cultural que era la cultura española del exilio. Una cultura de culto, trasvasada y, por lo tanto, embotellada de origen, en el cual nuestros padres veían exclusivamente el origen, mientras que algunos de nosotros empezábamos a ver un poco el embotellado. (Segovia, 1980, p. 403)

Este gueto social creó un conflicto en los menores al sentirse desplazados, ya no sólo de España, sino también de la sociedad mexicana, pues como afirma el Grupo Colat y Braudy, teóricos del exilio, «la creación de estos guetos corresponde a la necesidad de seguridad y de preservación de la propia identidad, pero también provoca una ruptura con el medio, acentuando por contragolpe la crisis de identidad que vive el refugiado político» (Grupo Colat y Braudy, p. 103).

Pronto este sentimiento de desplazamiento fue trasladándose a un ámbito existencial. El exiliado de la generación de Tomás Segovia se siente separado de un origen que ni siquiera recuerda, desplazado en un mundo que no entiende, por lo que empieza a plantearse su existencia, intentando encontrar un sentido a la vida. Para ello, en un principio, siente como necesario regresar al comienzo de la existencia misma, pues cree que desde ahí podrá dotar a la vida del sentido que anda buscando. Ahora bien, este origen al que pretende regresar es anterior a la vida misma, por lo que para hallarlo habría que traspasar los propios límites de la realidad. De ahí que caer en la obsesiva búsqueda del mismo le llevaría, sin ningún resultado positivo, a dar la espalda al mundo, precisamente a lo que se está buscando dar sentido. Esto se refleja a la perfección en unos versos de «Ceremonial del moroso», poema en el que me voy a apoyar a lo largo de este artículo y que aparece en *Fiel Imagen*, poemario publicado en 1997: «Cómo meterme en las profundas forjas / Donde relampaguea la expresión cegadora / Sin dar la espalda a esa otra luz de

afuera» (Segovia, 1988, p. 679). Por ello, consciente del «carácter inalcanzable [...] del origen» (Segovia, 1970, p. 267), Tomás sabe que la verdad nunca será fruto de una búsqueda, una búsqueda que en sí es imposible, sino revelación gratuita y espontánea:

Pues sé que estoy cruzando una belleza
Que he entrado sin buscarla
En una intimidad silenciada del mundo
Que he metido la azarosa mano
Bajo las ropas de la realidad. (Segovia, 1998, pp. 672-673)²

Por ello, la búsqueda se ha de abandonar para no dar la espalda a la realidad, con el propósito, más bien, de esperar a que esta se revele sola, a que ese «algo, en fin, que sin saber qué, por qué ni cómo, nos corte radicalmente el paso» (Gaya, Vol. III, p. 15). Esto lo explicaba muy bien María Zambrano:

El conocimiento poético se le otorga por un esfuerzo al que sale a medio camino una desconocida presencia. A mitad de camino porque el afán que busca esa presencia jamás se encontró en soledad, en esa soledad angustiada de quien ambiciosamente se separó de la realidad. A ése difícilmente la realidad volverá a entregársele. Pero a quién renunció a toda vanidad y no se ahínco soberbiamente en llegar a poseer por fuerza lo que es inagotable, la realidad le sale al encuentro y su verdad no será nunca verdad conquistada, verdad raptada, violada; no es *aletheia*, sino revelación graciosa y gratuita; razón poética. (Zambrano, p. 295)

Ahora bien, el poeta no es poeta porque simplemente se le haya revelado la verdad, sino que lo es por su intento de recoger y transmitir esta verdad, pues esa es su tarea y el propósito de su poesía. El poeta intenta recoger y transmitir la verdad por la importancia vital que adquiere al sentir que esa revelación ha dado el sentido que buscaba a su vida: «Este quieto doblez

² De aquí en adelante en las referencias a este volumen sólo daremos el número de página.

del mundo / [...] / Ha quedado de pronto en mi camino / Como un guijarro gris inadvertido / Y al tropezar con él algo en mi vida / Rimó con ese leve y casual choque» (p. 679). Aunque esta tarea no es fácil, Tomás Segovia logrará llevarla a cabo a través de su poesía, la cuál adquirirá así la importancia vital que queremos reconocerle. Por eso, apoyándonos en la primera parte de *Fiel imagen*, donde reflexiona sobre todo esto, vamos a intentar comprender cómo lo logra.

El primer y fundamental problema ante el que se enfrenta el poeta es la inefabilidad de la verdad revelada, pues esta verdad, como bien refleja al comienzo de *Fiel imagen*, se revela a través de un silencio: «Yo iba a algún otro sitio pisando algún camino / [...] / Cuando sentí que alguna faz del mundo / Volvía la cabeza y me daba la cara / Se alzaba en la mitad del escenario / Con un amago de mirada / [...] / Un silencio que calla mordazmente» (p. 678). Un silencio que, por lo tanto, no ha de decir su nombre: «No ignoro las falacias del silencio / La ilusión óptica de su fingida hondura / La desalentadora eterna huida / De su siempre aplazada anunciación / [...] / Sé que no acabaré por decirme su nombre» (pp. 677-678). Esta inefabilidad lleva al poeta a ver su tarea como imposible. En un ensayo recogido en *Actitudes*, libro editado en 1970, el propio Tomás Segovia comenta al respecto:

El carácter inalcanzable y al mismo tiempo irrenunciable del origen, perseguido como repetición del comienzo, es lo que hace que encontremos esta situación contradictoria que rozamos apenas al principio: que cuando una vez se ha escrito se hace imposible no escribir, pero al mismo tiempo la escritura se revela cada vez más como una empresa imposible (Segovia, 1970, p. 267).

Por eso el poeta, en un principio, cree falsear con la palabra la verdad revelada en silencio. De ahí que sienta que la única forma de representar ese

sentido con fidelidad sea callando: «Empiezo por callar / Por soñar con salvarme de un aciago lenguaje / Que empieza consigo mismo / Ansiando que con él empiece todo» (pp. 670-671). Sin embargo, Tomás es consciente de que su silencio no puede durar, en gran medida, por su pertenencia al lenguaje, pues él mismo dice que todo hombre, y en mayor grado de conciencia todo escritor, pertenece al lenguaje:

Como he dicho también muchas veces me parece que el hecho de ser poeta no es más que algo así como concentrar un poquito el haz de luz sobre una cosa que de todos modos está iluminada. No lo inventamos los poetas o no lo inventa la poesía, no es peculiar y único de la poesía. Yo creo que el hombre pertenece al lenguaje, no yo, todo el mundo pertenece al lenguaje. Ahora, por ejemplo, uno de los rasgos que distinguen de grado, no de naturaleza, al poeta es ser un poco más consciente de eso, un poco más consciente de nuestra pertenencia al lenguaje. (Segovia en Sicot, p. 237).

Por eso, su silencio no durará mucho y la vuelta al lenguaje será inminente; y por ello, dirá que el lenguaje es lo único seguro a lo que volver, su patria, su casa: «Y sí / sé que a pesar de mis demoras / No he de aplazar por siempre mi vuelta a las palabras / A mi suelo natal dicharachero / A mi sembrada Ítaca de Voces» (p. 678).³

Ahora bien, aunque es consciente de su inminente vuelta a las palabras, este intento de silencio no es capricho, sino todo lo contrario, es más que necesario, puesto que para que el lenguaje logre transmitir la verdad revelada sin traicionar el silencio en que nos es dada, el poeta ha de sentir el lenguaje dentro del propio silencio, en su virginidad, es decir, en su nacimiento, en su

³ Este concepto del lenguaje, de la obra literaria como patria de los escritores de su generación lo expresa con mucha claridad Angelina Muñiz Huberman: «Grupo de escritores que, según avanza el tiempo, se empeñan en la patria del lenguaje. En la recolección y transmisión de la memoria. Que, por fin, hallan nacionalidad en el quehacer de la escritura rigurosa, amplia, plena de imaginación y de sabiduría. Libre, ante todo.» (Muñiz, 2002, p. 160).

paso del silencio a la palabra. Por eso decía en *Actitudes*, libro de ensayos al que ya me he referido, que en eso consta la literatura:

El escritor no es... sino un señor para quien el lenguaje no es sólo una cosa dada, sino que percibe el enigma fascinante de su surgimiento. Es en cierto modo un señor para quien el lenguaje es más absurdo que para los demás; es decir que siente en él la huella de su nacimiento, no en el sentido histórico, sino en cuanto tránsito desde un momento en que podría no existir hasta un momento en que eficazmente existe. Es esta tentativa de captar la palabra como tránsito de lo no dicho a lo dicho lo que transforma el lenguaje en literatura. (Segovia, 1970, pp. 266-265).

Y esta tentativa es la que intenta plasmar en estos versos:

Por no empezar empiezo
[...]
Todavía aplazando
Con un lento ademán ceremonial y ausente
Lo que ha de quedar dicho
Dejando que el decir tome su tiempo
Que nazca noblemente del silencio
Callado todavía en su lento gestarse
Mas rescatado ya de la mudez
Empiezo no empezando en cero
Empiezo por un ritmo
Por tener verso antes de tener tema
Y que antes de que entremos en materia
Un orden material haya entrado en nosotros
[...]
Pues poco a poco es como empiezo
Sin decir todavía
Estoy diciendo ya (p. 671).

Decíamos que esta vuelta a las palabras se debe en parte a su pertenencia al lenguaje, a su imposibilidad de callar. Ahora bien, también se debe a que la verdad misma implora un palabra: «Es el encuentro con la espera misma / Y esa espera lo sé espera una palabra» (p. 673). Por eso decía que la verdad revelada, esa faz del mundo que de pronto le concedía una mirada, lo hacía «Trasfigurando su silencio espeso / En un silencio como el

[suyo]» (p. 678), es decir, en el silencio del lenguaje, pues es a lo que pertenece el poeta: «En este otro silencio playa de los lenguajes / Donde llaman de lejos las palabras» (p. 678). Ahora bien, y aquí está la clave, la verdad no espera una palabra que la suplante, sino que simplemente la señale, para, así, poder ser pensada. Es decir, no se trata de atrapar la verdad, sino de despertar la conciencia de su existencia:

[una palabra]
Bajo la cual espera poder seguir dormida
Lo sé porque me implora
Me pide un lento nombre que no usurpe
La callada labor de la mirada
Ardiente cazadora que suelta toda presa
[...]
Me pide no morir sin ser pensada
Me pide ser me pide que le hable (p. 673)

Para lograr esta señalización ha de utilizar un lenguaje que transmita (diga) pero no deje dicho, un lenguaje en nacimiento que no sea lo inefable pero que tampoco lo niegue con la impaciencia de su nombrar, zanjar, dejar dicho, sino que se prolongue y que posponga lo dicho:

No es nunca el mundo lo que se escabulle
Jamás se ha defendido del poeta
Cuándo ha tenido asco de ser dicha la vida
Es la impaciencia del decir
La que silencia todo en torno suyo
[...]
Y esa impaciencia ha de ser honrada
Si se honra en ella el oscuro deseo
Que da su fiebre a lo decible
Pero no hay que alargarla en su avaricia
En su querer decir de una vez por todas (pp. 671-672)

Por lo tanto, si se trata de no atrapar la verdad, sólo apuntarla, y el nombre cancela, zanja, el poeta no puede caer en la tentación de nombrar la

verdad revelada, puesto que nombrarla sería falsearla, ya que es consciente, como hemos señalado antes, de su inefabilidad. Es por eso que siempre, como decía Ramón Gaya, «la poesía, consciente de ese peligro, ha luchado sin descanso por callarse aquello que quería decir» (Gaya, Vol. I, p.169). Esta situación deja al poeta, como él mismo dice, «Equilibrado entre dos vuelcos / Entre el silencio y la palabra» (p. 677), pues ha de lograr transmitir lo revelado sin nombrarlo. Por eso era tan importante sentir el lenguaje en su nacimiento, en su paso del ser al no ser. De esta forma, el poeta ha de ser capaz de utilizar la palabra con la morosidad suficiente como para transmitir privándola de su capacidad sentenciadora:

Esta morosidad es mi tarea
Esta alta suspensión es mi obediencia
Es la firmeza misma del decir
La que suspende su victoria
Renuente a apresar lo libre en fuga
A repetir lo irrepetible (p. 681)

Por lo tanto, no se trata de abandonar lo revelado, de dejarlo por imposible por el hecho de no poder nombrarlo, sino de encontrar la manera de trasmitirlo sin falsearlo; es decir, de señalarlo:

Mis palabras pospuestas
Dejan intacto un silencio trecho
Que nunca cerrarán del todo
Pero tampoco ellas se cierran
Para dejar abandonado a la tiniebla
Este fetal silencio desvalido (p. 682)

La manera de señalar la verdad revelada va a ser re-vistiéndola. Imaginémoslo así: la realidad que se nos da abrigada por un ropaje que no nos deja ver su verdadero cuerpo, en un determinado instante, deja transparentar su

verdad ante los ojos del poeta. Este siente la necesidad de compartir esta revelación con los demás, pero a la hora de transmitirla es incapaz de recogerla en su desnudez, pues se da cuenta de que la verdad nunca ha sido revelada en su desnudez, sino que algo, ciertos velos, la han insinuado:

En ese instante innegociable
En que no es que sumisa se desnude
La siempre envuelta realidad
Pero reacia como siempre
Sin desdeñarse como siempre
Deja ver que su cuerpo es esos velos mismos
Por siempre intraspasables (p. 681)

Por eso la verdad nunca revelará su nombre exacto, y por eso su obra no ha de buscar una verdad desnuda, nombrada, sino re-velada, pues, como decía Chantal Malliard analizando a María Zambrano, «la palabra viste la realidad [...], nunca la desviste, nunca la desvela; la vuelve a velar» (Maillard, p. 36). De ahí que el poeta haya de crear sus propios velos si quiere transmitir esa verdad. Para ello, habrá de lograr un sistema simbólico a través de la palabra poética que le permita construir un universo artificial que enmascare la verdad, para, así, hacerla visible al lector; es decir, crear unas vestiduras que señalen la verdad que al poeta le ha sido revelada: «Cuando se desprende, es cortando por lo sano. Es cortándose, aislándose violentamente de la interrogación sobre la significación misma y decidiendo, de una manera que tiene algo de monstruoso [...], quedarse en el interior de un espacio significativo artificialmente delimitado; es decir, construir un lenguaje finito, única manera de lograr, quizá, un lenguaje transparente» (Segovia, 1970, pp. 267-268). Pues esta es su única posibilidad, ya que, como él mismo dice, «los lenguajes “naturales” son infinitos y opacos» (Segovia, 1970, pp. 274-275), por lo que en

la realidad, «el enigma es literalmente inmortal, [y] nada mientras vivamos puede suprimir esa interrogación vacía» (Segovia, 1970, pp. 274-275). No se trata, por lo tanto, de transmitir literalmente la verdad, sino de crear una obra en la que se pueda recuperar:

No volveré la espalda a la dicha inalcanzable
[...]
Para hacer el amor con su fotografía
No diré que el torrente de la luz imparable
En que tan mudamente soñé ahogarme
No es nada junto al precio del minucioso ídolo
Con que lo borro y lo suplanto
En mi blindado gabinete
Pero no he de negarle tampoco esa tarea
No pretenderé ahorrarme laboriosas minucias
Sino que con minucia uno por uno
Dejaré abiertos los sedientos poros
En la piel concluyente de este ídolo
Y esa sed de lo libre imposible
Podrá seguir sin término llamándolo (p. 682)

Es decir, no se ha de suplantar lo revelado por la palabra, pues bien se sabe que esta nunca podrá ser la cosa misma, ya que, como afirma Maillard en *La creación por la metáfora*, otra vez en relación a María Zambrano, «toda palabra ejerce de por sí, en mayor o menor grado, cierto tipo de “violencia” por ser fruto de un alejamiento» (Maillard, p. 34). Esto también se aplica a la poesía, pues, «también en la poesía, existe [...] la distancia» (Maillard, p. 34); de ahí que la palabra siempre vista a la realidad. Digo que no se trata de suplantar lo revelado por la palabra, sino que la palabra señale lo revelado, que posibilite el despertar de su existencia en el lector audaz capaz de descifrar ese sistema simbólico que funciona de dedo señalador, para, así, sentir en sus propias carnes esa revelación. Ortega y Gasset decía al respecto:

Quien quiera enseñarnos una verdad que no nos la diga, simplemente

que aluda a ella con un breve gesto, gesto que inicie en el aire una ideal trayectoria, deslizándonos por la cual lleguemos nosotros mismos hasta los pies de la nueva verdad. [...] Quien quiera enseñarnos una verdad que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros. (Ortega y Gasset, pp. 51-52)

De esta forma el poeta logrará revelar, que no desvelar, pues, según Maillard, «el destino de un misterio es ser re-velado, nunca des-velado, y esto es lo que hace la poesía» (Maillard, p. 34), a los demás el misterio, haciendo de su poesía una revelación continua del mismo, tantas veces como el lector se acerque a ella; pues «que la palabra acompañe a las cosas en su devenir, en su hacerse, no solamente significa que puede cumplir su función de transparencia, sino que puede ser medio de continua revelación.» (Maillard, p. 36). Así, el poeta logra:

Levantar en el último segundo
[...]
La fórmula el esquema la estructura
Lo único bastante leve
Para que un puño inmaterial lo arranque
De su chapoteante balbuceo
[...]
Y con un pestañeo lo proyecte
A un firmamento diáfano de hielo
Y allí lo exalte congelado y lúcido
Repetible a capricho repasable a placer
Sin fin reproducible sin rebaba (p. 675)

Todo esto queda perfectamente reflejado en los últimos versos del poema, donde nos encontramos con un poeta, «el más moroso de los desfloradores» (p. 684), capaz ya de «suspender ese desgarramiento ensangrentado» (p. 684), es decir, capaz de decir sin nombrar, sin zanjar, para que su obra, sin falsificarla, señale la verdad revelada y deje un camino abierto por el que el lector la descubra:

Siempre hablará el amor indesflorado
Reaparecerá siempre como el lugar intacto
Hacia el que va el llamado
Como el decir siempre pospuesto
Del moroso pastor de intranquilas palabras
Que no obstante desflora la hoja en banco
Y nunca apresará en ella el prodigio
Más no dejará nunca concluido el suyo
El manchado prodigio a solas de su obra
Donde seguirá siempre abierta una salida
A lo que en su moroso camino se perdió
Y así por siempre lo que deja dicho
Con la sed de decir seguirá ardiendo. (p. 684)

Por lo tanto, el poeta, «moroso pastor de intranquilas palabras», por fin consigue hacer uso de ellas controlando su impulso nominalizador. Por ello, el poeta «desflora la hoja», es decir, compone su poesía, aún siendo consciente de la imposibilidad de atrapar en ella la realidad revelada («Y nunca apresará en ella el prodigio»). Ahí es donde radica su morosidad. Ahora bien, esta imposibilidad no es un impedimento para seguir con su obra («Más no dejará concluido el suyo / El manchado prodigio a solas de su obra»), sino que el saber de esta imposibilidad permite al poeta no dejar cerrada la vuelta a lo que se perdió con la morosidad, es decir, a la realidad revelada; pues, al ser consciente de que esta misma no puede ser la propia realidad relevada, no la falsea con el nombre, sino que simplemente la señala. De esta manera, consigue con su obra despertar en el lector la revelación misma: «Donde seguirá siempre abierta una salida / A lo que en su moroso camino se perdió / Y así por siempre lo que deja dicho / Con la sed de decir seguirá ardiendo.» (p. 684). Por eso, aunque incapaz de desvelar el misterio, la poesía logra mantener vivo el enigma, por lo que, como decía Maillard, «es menester esa palabra en la que no es preciso creer, la palabra-símbolo, para que el misterio

se dé como respuesta inmediata y el enigma no llegue a, o, deje de, plantearse» (Maillard, pp. 34-35).

Por lo tanto, el poeta ya no ve, como señalábamos al principio, la tarea de la literatura como algo imposible por no poder recoger la verdad inefable, sino todo lo contrario, la palabra se convierte en el único medio por el cual acercarse a la verdad. He ahí su importancia vital:

Creo en conclusión que esta configuración infernal de la escritura como tal es sin embargo la única puerta hacia un paraíso que sólo puede darse como narrado (o más exactamente: que es narrar, porque aunque el aspecto paradisíaco sería por supuesto tema de todo otro ensayo, conviene siquiera decir, aunque sea sibilinamente, que el paraíso es literalmente un cuento; no en el sentido de que nos lo cuenta un cuento, una ilusión, una quimera, sino de que es contar: el paraíso es narrar, y el infierno la imposibilidad de narrar, y por eso en nuestro tema el infierno es la narración en cuanto literatura, persecución de un narrar inalcanzable, porque todos los infiernos no son sino el paraíso como condenación). (Segovia, 1970, pp. 267-268)

Ahora, no es casualidad que entre todas las formas de escritura Tomás haga uso de la poesía. Recordemos que antes señalaba que el poeta era aquel capaz de sentir el lenguaje en nacimiento, es decir, aquel capaz de remontarse al principio del lenguaje, y que por eso era capaz de apuntar a la verdad revelada. Ahora bien, el poeta logra eso gracias a que la poesía es el lenguaje en su forma primigenia, lo que permite establecer una comunicación esencial, en el sentido puro de esencial, pues apunta a lo esencial, la verdad:

[...] en mi manera de ver la poesía es un tipo de experiencia, de lenguaje, que tiene que ver sin duda con niveles del lenguaje en el sentido más amplio, general, de la palabra lenguaje. El lenguaje con todas las funciones del lenguaje, el lenguaje como categorización del mundo, categorización de la experiencia, ordenamiento de la experiencia e incluso, en alguna medida, estímulo de la experiencia. Yo veo la poesía, no digo que sea así objetivamente, pero yo veo la poesía como el nivel más radical, más primigenio, no primario en el sentido de elemental, sino primigenio en el sentido de raíz; y ese nivel primigenio del lenguaje, yo

creo que es el nivel que se expresa en la vida cotidiana justamente. Es decir, es el nivel donde el lenguaje nos sirve para comunicarnos en el sentido más general y lato de la palabra, comunicarse, y no comunicar tal o cual cosa en especial, no el conocimiento, no la acción, sino el hecho mismo de comunicarnos entre nosotros. Para mí la poesía es el lenguaje ejercido en ese nivel, muy primigenio. (Segovia en Sicot, pp. 143- 144)

Es por lo tanto ahí donde radica la importancia vital de la poesía, en su capacidad de expresar la vida, pues, como él mismo dice, «la poesía es [...] “vida inmediata”, vida que se expresa de la manera más directa posible» («Segovia en Sicot, p. 143); así como en su capacidad comunicativa e integradora para abrir un diálogo que integre al poeta y al lector en la realidad:

¿No es una poesía así la que necesitamos?- dice Tomás a Sicot- una poesía nacida de la verdadera libertad, dicha en el verdadero mundo, cuya belleza canta y cuyo desgarramiento acepta (ha de haber una aceptación de este desgarramiento primero); una poesía rehumanizada sin haber renunciado a las ganancias de este siglo; una poesía-diálogo, expresiva y por lo tanto asimilable, luminosa y por lo tanto iluminante, sincera y por lo tanto solidaria. (Segovia en Sicot, p. 151)

De esta forma, creo que queda perfectamente demostrado lo que sospechábamos al principio, que la poesía en Tomás Segovia se convierte en una necesidad vital. Pues esta se le revela como la fórmula única, no sólo para recoger, sino también para transmitir el sentido vital que el poeta buscaba con el fin de poder beber la vida y hacérsela beber a los demás. Su poesía es, por lo tanto, un canto a la vida, una necesidad vital que nos permite vivir la vida.

Para concluir, me gustaría otorgar las últimas palabras de este ensayo al propio Tomás, quien recoge lo aquí defendido en una entrevista en la que regalaba unas palabras sobre Ungaretti, que bien se podrían aplicar a su propia experiencia de la poesía. Pues, en estas palabras confiesa la importancia vital de la poesía por ser esta capaz de transmitir la belleza del mundo, belleza

entendida como verdad, como sentido vital que permita vivir la vida, belleza en el sentido de Ramón Gaya, «"belleza" no es más que... realidad» (Gaya, Vol. III, p. 44):

Hay poetas para quienes la poesía es una cuestión estética, y otros para quienes es una cuestión vital. Ungaretti es de estos últimos. Sus palabras no son dichas en un mundo mental, súper o subconsciente, sino en el verdadero mundo real, en su luz o entre sus sombras [...] Lo que él canta no es la belleza de la poesía, la belleza de la belleza, la Belleza con mayúscula que se muerde la cola; sino la belleza de un mundo en el que respira sin ninguna clase de indecisión, sin evasiones hacia dentro o hacia fuera... La otra belleza, la del arte, no puede ser para una poesía de estas sino un resultado, una cualidad de la expresión, pero no su tema, ni su fin, ni su motivo. Los versos de Ungaretti nos hacen asistir a esa gama con que bebe vida y realidad con decidido gusto y que es lo único que le impulsa a existir, y son hermosos porque nos hacen vivir, no nos hacen vivir porque sean hermosos. En ellos la expresión compromete el centro mismo de la *vida de un hombre*, es su respiración oída a la proximidad máxima, y da a esa vida la egregia realidad que sólo tiene lo que se expresa en plenitud. (*Segovia*, 1970, pp. 140-141)

Bibliografía

- Gaya, Ramón, “Otras anotaciones”, en *Obra completa*. Valencia: Pre-Textos, 1990, Vol. I, pp. 161-177.
- Gaya, Ramón, “Tropiezo y Contrariedad de la belleza”, en *Obra completa*. Valencia: Pre-Textos, 1994, Vol. III, pp. 11-18.
- Grupo Colat y Braudy, *Psicopatía de la tortura y el exilio*. Madrid: Fundamentos, 1982.
- Maillard, Chantal, *La creación por la metáfora*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Mateo Gambarte, Eduardo, *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*. Lleida: Universitá de Lleida; Pagés Editors, 1996.
- Muñiz Huberman, Angelina, *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- Segovia, Tomás, *Actitudes*. México: Universidad de Guanajuato, 1970.
- Segovia, Tomás, “Machado desde la otra orilla”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 359 (1980), pp. 397-412.
- Sicot, Bernard, «Entretien avec Tomás Segovia», en “Entretiens: Trois poètes hispano-mexicains”, *C. M. H. L. B Caravelle*, n°78, Toulouse, 2002, pp. 211-252.
- Segovia, Tomás, *Fiel Imagen*, en *Poesía (1943-1997)*. México DF: FCE, 1998.
- Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Espasa Calpe, 1976.
- Zambrano, María, *Pensamiento y poesía en la vida española*, en *Obras reunidas*. Madrid: Aguilar, 1971,

