



## **SILENCIO Y EVIDENCIA, DOS DIRECTRICES DE LAS IDEAS LITERARIAS DE TOMÁS SEGOVIA**

Juan Pascual Gay  
(El Colegio de San Luis A.C.–CONACYT)

**Resumen.** El silencio, dentro de las ideas literarias de Tomás Segovia (1927-2011), se asocia desde el principio con la evidencia. La idea de lo evidente reside en la aceptación de la realidad real o, como también dice siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, el mundo. Esta idea procedente de la fenomenología la aplica igualmente Segovia al arte y la literatura, sosteniendo en todo momento que la poesía debe dar cuenta de esa realidad. Pero la realidad no es únicamente lo que percibimos, sino que propiamente es el sentido de la que la dotamos. Así, la palabra es el instrumento que se abre al mundo, pero en ese despliegue de sentido no puede la palabra misma prescindir del silencio originario y también del silencio que envuelve la palabra. Para Tomás Segovia la palabra es también silencio que no es mudez, sino una respuesta ante lo evidente que muchas veces exige ese silencio como respuesta ante la mostración, pero se trata de un silencio elocuente, más preciso, incluso, que la palabra que sigue a ese silencio originario.

**Abstract.** The silence within the literary ideas of Tomás Segovia (1927-2011), is associated from the outset with evidence. The idea of the obvious lies in the acceptance of the real reality or, as also says according to Maurice Merleau-Ponty, the world. Segovia applies this idea from phenomenology equally to art and literature, holding at all times that poetry must realize that reality. But the reality is not only what we perceive, but itself is the sense of which provide it. Thus, the word is the instrument that is open to the world, but in that sense deployment not do the same word without original silence and also the silence surrounding the word. The Word also is silence which is not dumbness, but a response to the obvious which often requires that silence as a response to the display, but it is a silent eloquent, more precise, even, than the word which follows that Tomás Segovia.

**Palabras clave.** Silencio, Evidencia, Realidad, Arte, Poesía

**Keywords.** Silence, Evidence, Reality, Art, Poetry

Tomás Segovia (1927-2011) fue un escritor comprometido con el mundo que le tocó vivir. Quizás la poesía representa su género preferente si nos atenemos a la cantidad de títulos publicados a lo largo de su vida. Pero junto con la poesía, ejerció el ensayo con igual o, incluso, mayor maestría. Los artículos y textos de Segovia se ocupan de muchas cosas: de la política, de la sociedad, del lugar del intelectual, del pensamiento dominante, etc.; también atiende a la literatura y, en particular, a la poesía de aquellos que consideró maestros y ejemplos: Juan Ramón Jiménez, Emilio Prados, Luis Cernuda, Ramón Gaya, Giuseppe Ungaretti, etc. Con todo, las ideas de Segovia conforman un pensamiento que se despliega en todos estos asuntos sin distinción de tema, género, asunto o particularidad. Por detrás de su propuesta hay una urdimbre conceptual que va desde lo más general hasta lo más particular, desde un momento originario y fundacional ajustado al mito hasta ese mismo ideario primigenio aplicado a cualquier aspecto del mundo contemporáneo. Este pensamiento se centra en dos asuntos relevantes: el reconocimiento y la orfandad y, asociados a estos, surgen otros aspectos como el hijo pródigo, el artista, el artesano, etc. pero sobre todo hay dos especialmente relevantes, el silencio y la evidencia, ajustados sobre todo al ejercicio literario y la correspondiente crítica. El silencio y la evidencia encuentran unas claras referencias con el pensamiento de su maestro, Ramón Gaya, y también con un autor al que leyó con cuidado y atención, Maurice Merleau-Ponty. Con el primero, Segovia rehabilita una tradición española que se remonta a José Ortega y Gasset; mientras que con Merleau-Ponty, recobra el lenguaje transparente de la fenomenología en una corriente que incluye a Gaston Bachelard o Giorgio Agamben. Estas páginas están destinadas no tanto a rastrear esas presencias que, de cualquier manera, están allí, como el valor y el sentido del silencio y la evidencia como respuesta y actitud ante el mundo o, como dice el propio autor, la realidad real; una actitud que acabó por condicionar, entendida esta condición no como una limitante o una restricción sino todo lo contrario; dicho de otra manera, entendida esa postura como un lugar desde donde fijar sus ojos, mediante una mirada limpia y franca, lúcida y crítica frente a ese mismo mundo, albergado y hospedado en el mejor arte, que abrazó con tanta fuerza como intensidad.

La curiosidad de Segovia por la mirada se remonta sin duda al Romanticismo, ese movimiento del que nunca abdicó y en donde se reconocía plenamente, como declaraba en una entrevista: «Lo que la Ilustración había planteado desde un punto de vista de descripción histórico-política (...) era eso: la naturaleza humana. Es decir, los derechos del hombre, el ideal del *honnête homme*: el hombre es ciudadano, tiene derechos por ser ciudadano (...) lo que hace el Romanticismo es radicalizar la Ilustración y decir: 'es digno no solo el *honnête homme*, es digno todo ser humano'» (Segovia T. 2011: 74) Novalis

escribe en 1798 que «el ojo es el órgano de expresión del sentimiento. Los objetos visibles son las expresiones del sentimiento» (Novalis 1987: 109). David Caspar Friedrich insiste igualmente en la reciprocidad entre la naturaleza y el sujeto que la percibe: «Debes ver con los propios ojos y, tal y como se te aparezcan los objetos, reproducirlos fielmente. ¡Reproduce las cosas en el cuadro tal y como ellas actúan en ti» (Caspar Friedrich D. 1987: 132). Y en otro lado exclama: «El sentimiento del artista es su ley. El sentir puro nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre será adecuado a la naturaleza. Jamás debe imponérsenos el sentimiento de otro como ley. La afinidad espiritual provoca obras parecidas, pero de ahí a la copia hay mucha distancia. Pese a todo lo que se diga de los cuadros de XXX, y por mucho que se parezcan a los de Y, han surgido de él mismo y son de su propiedad» (Caspar Friedrich D. 1987: 94). Por eso, sucede también que el paisaje se convierte en ese espacio donde el artista vierte su interioridad, sin aquella necesidad de que obedezca a un modelo real. El paisaje, a lo largo del siglo XIX y XX, está unido a la fragmentación del individuo que distingue a las vanguardias, en particular, en el surrealismo, donde la mutilación del ojo fue un procedimiento recurrente que propiciaba la confusión completa entre sujeto y objeto, una vez seccionado el órgano epistemológico que operaba como límite entre las dos instancias, hasta procurar la objetualización del sujeto. Ahora bien, ese proceso de objetualización y desestructuración del individuo se originó en la destacada importancia que el romanticismo otorgó a la mirada, a la visión, al ojo (Sánchez Vidal A. 1982: 50-76). Si al principio el prerromanticismo heredó naturalmente la preeminencia del ojo de la tradición mimética, poco a poco su operatividad se fue sofisticando tanto hacia el exterior, ideando nuevos planteamientos para asaltar la realidad exterior, como hacia el interior utilizando la metáfora del ojo aplicada al sentimiento y la emoción interior. Esa mirada interior fabricó otro tipo de paisajes, cuyo referentes eran reales, pero cuyo significado y sentido eran íntimos: el paisaje se convirtió en un trasunto del alma del artista. La reflexión en torno a la mirada se extremó en las vanguardias, donde el sujeto desapareció por completo hasta confundirse con el objeto, en ocasiones a partir de esa mutilación del órgano visual tan promovida y recurrida por los surrealistas. George Steiner asocia paradójicamente la ceguera con la visión interior predominante en la poesía moderna: «La torre interrumpida de Babel y Orfeo lapidado, el profeta cegado de tal modo que la visión interior suple su vista, Támiris asesinado, Marsias desollado, convertida su voz en grito de la sangre en el viento, todo esto habla de un sentido, más hondamente arraigado que la memoria histórica, del escándalo milagroso de la palabra humana» (Steiner G. 2003: 53).

Tomás Segovia establece una dicotomía fundamental entre la voz poética de Marsias y la de Orfeo, a pesar de reconocer en un caso y otro «el escándalo milagroso de la palabra humana»; una contradicción que le permite formular la

historia de la poesía hasta la modernidad: «Al lado de Marsias ha habido siempre un Orfeo. Si en Marsias hemos podido ver el símbolo de una poesía vuelta de espaldas a la realidad, en Orfeo podemos ver el de una poesía en el mundo» (Segovia T. 1990: 494). Este «en el mundo» remite a un centro ordenador, el mismo del que carece el canto de Marsias. No es improbable que la fascinación de Segovia hacia Orfeo y Marsias se remonte al ensayo de Alfonso Reyes, «Marsyas o del tema popular» (Reyes A. 1962: 52-81), aunque guarda con él evidentes discrepancias y desacuerdos, puesto que remite el nombre para referirse a la literatura popular: «Así limitado el campo, ponemos esta evocación de la literatura humilde bajo el nombre de Marsyas. El pobre sátiro quiso, con sus elementales aires de flauta, competir con la aristocrática lira de Apolo, y acabó colgado de un árbol, como si él mismo fuera el signo de la música no reducida todavía al instrumento superior, la música que el viento arranca de las frondas. Marsyas es ‘el árbol que canta’» (Reyes A. 1962: 54). Mientras Reyes se remite al sátiro que no puede competir con la música de la naturaleza, Tomás Segovia más bien se inclina por el virtuoso que da la espalda a la vida. La lectura algo tiene en común, pero la interpretación a la que proceden es diametralmente opuesta. El interés de Segovia en Marsias hay que situarlo, además, en sus inquietudes de juventud a la hora de buscar una salida al arte combinatorio y conceptual: «Para ese ensayo (su título: ‘La flauta de Marsias’, me hace lamentar a veces no haber terminado un libro que llevaría tan bello nombre) leía con atención a Valéry y Mallarmé, a Eliot, a Worringer (tan ignorado por sus herederos), a tantos otros, y lograba precisar un poco algunas líneas esenciales de toda una región del arte donde habíamos estado viviendo y de la que yo me sentía preparando, con otros fines, la partida» (Segovia T. 1988: 238). Marsias, para Segovia, viene a representar el virtuosismo intrascendente alejado de la vida. Aun cuando la verdadera poesía, en silencio, traspasa ese virtuosismo y solo por ella vive, es Orfeo quien, a ojos de Segovia, representa mejor la poesía verdadera, aquella arraigada en el mundo y que se debe a éste y a éste se ofrece y entrega. Por detrás, aparece el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty quien, a propósito de la opacidad de la lengua, afirma la «obstinada referencia a sí mismo, sus regresos y sus repliegues sobre sí mismo, son justamente lo que hace de él un poder espiritual: pues él, a su vez, llega a ser algo así como un universo, capaz de albergar en sí las cosas mismas –después de haberla cambiado en su sentido» (Merleau-Ponty M. 2006: 50). Marsias personaliza no ya la realidad, sino el hechizo del mundo; aquello que no es la realidad, que tampoco es mundo; lo que distrae de la realidad, como sucede con Orfeo y su viaje con los argonautas fascinados ante el canto de las sirenas. Marsias representa la música vuelta hacia sí misma, desdeñosa de dar cuenta de la existencia para constituirse en un medio para divinizar al sátiro insatisfecho con su vida; Orfeo, por el contrario, canta a la vida, las circunstancias en las que se ve inmerso, de las que no reniega. Segovia concluye que «frente a las sirenas, que representan a todas



lucen lo que nos 'distrae del mundo', este episodio nos muestra claramente que la misión de la poesía es precisamente la contraria; no es un hechizo, sino aquello precisamente que rompe el hechizo y vuelve a ponernos en el mundo» (Segovia T. 1990: 494). La poesía es estar en el mundo, abrazar la realidad, arraigar en ella; aquella que no se abre a la realidad, la llamada hermética y, en alguna ocasión pura, nos distrae del mundo, pues su hechizo nos separa de éste y nos aleja de la naturaleza de la palabra. Dicho de otra manera, para Segovia, Orfeo representa el silencio mientras que Marsias, la mudez. También el silencio de un poeta aparece cuando sabiéndose poeta se expresa con palabras ajenas, vocablos que en lugar de decir preservan el silencio originario de una voz que en algún momento irrumpirá. Así, la voz de un poeta no está ligada a las palabras, sino a sus palabras mientras persiga asumir esa voz propia. Una persecución, una asechanza, una tentativa, que Ramón Gaya advertía en la primera presentación pública de Tomás Segovia: «Hoy estamos ante un poeta que tuvo tanta precipitación, tanta fatalidad de expresar unos sentimientos, unos sentimientos que él sabía tan propios, tan suyos, que no temió decirlos con palabras deliberadamente ajenas. Pero no se trata aquí de una copia, de una imitación, sino más bien de un desamparo, de un frío en torno suyo, como huérfano de lo actual» (Gaya R. 2010: 282). Unas palabras que recuerdan estas otras del propio Tomás Segovia a propósito de los primeros poemas de Xavier Villaurrutia: «Es curioso ver cómo en los Primeros poemas el poeta está como distraído, como no sospechando todavía cuál va a ser el verdadero timbre de su voz, ese que pronto todos podrían reconocer» (Segovia T. 1988: 12). Hay pues una palabra poética, una palabra auténtica distinta a la del lenguaje preestablecido. Solo cuando el poeta alcanza esa palabra que ya no es de él, sino de todos, puede decirse que verdaderamente es poeta.

Ahora bien, el silencio se asocia con la fuerza deslumbradora de lo evidente, una idea que sostiene la artificialidad del lenguaje necesario e imprescindible que encubre, sin embargo, aquello que significa: «El hombre sólo se eleva por encima de la sordomudez por un esfuerzo constante, por una creación ininterrumpida y en cierto modo 'artificial'. Y sin embargo para él volver a la sordomudez es una ficción y es también artificial, mucho más sombríamente artificial. El lenguaje no es 'natural'; pero el hombre sin el lenguaje es 'antinatural'. Aunque el hombre tenga sus raíces en la animalidad, para él reducirse a sus raíces, hacer de su animalidad su esencia, es fundarse en la ficción» (Segovia T. 1988: 433). Para Segovia el rechazo generalmente aceptado hacia lo evidente no tiene una explicación plausible, por lo que se pregunta «¿por qué tenemos tan a menudo miedo de la evidencia? La razón no da nunca evidencias, claro: no puede mostrar, solo demostrar. Lo mismo le pasa a la moral, etcétera. Estas cosas están bien cuando falta la evidencia; pero cuando usurpan su lugar son mutiladoras y monstruosas. La evidencia que se ve y se siente es sagrada. La razón no es sagrada. La moral no es sagrada» (Segovia

T. 2009: 608). Ese sentir de la evidencia remite al sentido del silencio que no necesita expresarse para ser elocuente, pero también al riesgo que corre quien habla, «el silencio es una tentación, es un refugio cuando Apolo está cerca» (Segovia T. 2003: 56). La alusión a Marsias es evidente y también es conocido su final al competir con el dios griego. Ese espacio es el que parece adivinar Paz al referirse en otro sitio al libro *Anagnórisis*, en el que traza un confín entre la intimidad de Segovia y otra más general: «Se despliega en una zona espiritual muy extraña: la de una intimidad que colinda con lo más general. Es un texto en el que la memoria –desde la tuya personal hasta la de la poesía moderna en nuestra lengua– se recorre a sí misma para *olvidarse*, para *abrirse* a una realidad inédita y sin memoria, una realidad que no sé si debo llamar ‘la vida’ o, más bien, *el vivir*» (Segovia T. 2008: 141).

Hablar de silencio sugiere también hablar de soledad o, quizás, haya que decir de esa soledad que requiere el creador. Segovia distingue entre dos soledades:

Hay dos soledades. Una de ellas es una necesidad esencial del ser humano, es el recogimiento de lo dispersado, la condición necesaria de la autenticidad. La otra es una enfermedad de la primera. Recogimiento –abandono.

El hombre que no tiene recogimiento es irremediabilmente inauténtico. Pero el hombre que no tiene comunicación –concreta, no sólo «literaria» o «ideal»– también. (Segovia T. 2009: 634)

Y, en otro lugar asienta: «La poesía es un arte solitario. Por eso es un arte maldito. No hay músicos malditos. Tampoco, aunque han tratado, pintores malditos» (Segovia T. 2009: 524). Unas líneas sobre la prosa de Ramón Gaya iluminan lo que entiende Segovia por evidencia referido a la crítica literaria y, por lo mismo, al silencio como el lenguaje originario o el primero de los lenguajes: «Parecería en efecto que ante el arte, si no acepta uno hacer crítica, lo único decente es callarse. En cierto modo así es, y los escritos de Ramón Gaya no solo nombran a menudo el silencio, siendo que buscan todo el tiempo cómo hablar sin romper el silencio, más exactamente sin violarlo. El silencio es la virginidad de los lenguajes, y la virginidad, según una elegante ocurrencia, es como los paraguas: está hecha para perderse» (Gaya R. 2000: 76). Un apunte anterior, seguramente en el origen de la cita, clarifica esta relación entre la virginidad y el silencio: «La virginidad es como un silencio, y romper la virginidad es como romper el silencio. Es difícil romper el silencio. Si se tiene conciencia de un silencio que hay que romper, esta conciencia paraliza; todo el que tiene mínimamente esa conciencia tiene que vencer una parálisis para romper cualquiera de las dos cosas» (Segovia T. 2009: 616). Octavio Paz, en una misiva fechada el 25 de mayo, registraba lo siguiente: «En uno de ellos, un texto

tuyo sobre el silencio. Me impresionó muchísimo. (...) Quisiera comentarlo más largamente pero no será posible, al menos por ahora. Tocas algo en verdad cardinal y más vasto que el amor, la amistad o el erotismo –aunque el centro de tu reflexión sea el amor, es decir, la desnudez total y sin intermediarios» ( Paz O. 2008: 45). Y, en otro lugar, abunda en su idea del silencio asociada con el término «residuo» empleado por Segovia a propósito de la crítica, es decir, ese ámbito del significado que no señala la palabra pero que tampoco renuncia a significar. A este respecto, comenta Paz que

¿Cuál es el momento en que el residuo parece al fin revelarse como una presencia que se disipa? En el silencio después de la palabra o del acto. El silencio se apoya en la palabra que quiso y no pudo nombrar el residuo; en ese instante de suspensión de la significación –una significación que se disuelve en el silencio– aparece el residuo, también como un sentido que se disuelve. El silencio después de la palabra es el momento de la desaparición del significado de la palabra –el momento de la aparición del residuo como significado que se disipa. Este silencio no es idéntico al silencio antes de la palabra, antes de enunciar el signo verbal que significa. Al contrario: es el silencio en el que la realidad indecible del mundo (y del tú) aparece como residuo que se disuelve o, más exactamente, que se resuelve. Y se resuelve en la disipación del sentido. (Paz O. 2008: 152-153)

Pero este silencio consignado por Paz es ya otro silencio, el posterior al acto de lenguaje o la palabra, que opera como dador de un sentido más allá o más acá de ese acto o palabra. Tal y como sostiene Tomás Segovia, el decir del hombre no coincide de manera exacta con los actos y los pensamientos humanos, «no porque el lenguaje sea impreciso, o no solo por eso, sino también porque el lenguaje es más preciso y más ‘verdadero’ que los actos, y, en cierto sentido, que el pensamiento mismo» (Segovia T. 1988: 433). Por eso, quien se explica, corre un riesgo: el de la inadecuación entre aquello que piensa y lo que de hecho dice, ese margen que proporciona la inadecuación o un ámbito de sentido no dicho, incluso indecible, el que debe llenar quien habla, aunque nunca lo logre. Con todo, es ese acto de habla el que otorga seguridad a quien lo realiza y «estas seguridades pertenecen a la esencia de la palabra y sólo ella puede darlas. (...) La palabra así es una cosa que se da para cumplirla. El lenguaje en su esencia originaria, antes de ser instrumento, es ‘proposición’: algo que participa a la vez de la promesa y de la esperanza» (Segovia T. 1988: 434). Pero no hay evidencia sin luz o, mejor, no hay luz sin una atmósfera, de otro modo la luz por sí misma no ilumina ni es visible sino en los objetos en que se refleja. Es necesario que la luz encarne, «necesita encarnar. Entonces las cosas no sólo reflejan la luz, que es rechazarla, sino que aparecen en ella. La luz las baña, las

envuelve en la unidad del día, les da profundidad, las organiza. La luz es así el día: el orden del mundo» (Segovia T. 1988: 439).

Para Segovia, el silencio es así la primera respuesta ante la evidencia, pero solo romperá ese silencio si sabe cómo, sin violar la obra de arte; romper el silencio es hacer hablar al silencio mismo; es decir, dotarlo de sentido. De manera que el silencio no se rompe mientras no se empiece a crear sentido; si no se da sentido al silencio, se cae en la mudez que es no decir o, como dice Zambrano, «más allá de ‘el otro’ se extiende el desierto de la ausencia de un alguien. A esa ausencia, hueco sin límites, llama el hombre de hoy: la nada. La nada; el silencio en que se hunde su palabra, todas las palabras de todos los unos y los otros, fundidas, deshechas en rumor; la inanidad de toda acción» (Segovia T. 1973: 182). Cumplimentar el silencio es dotarlo de sentido sin arrumbarlo, es decir, dejar que el silencio hable. La palabra únicamente llega después, pero no como consecuencia del silencio, sino como necesidad de la obra misma pero siempre respetándola porque ese silencio se basta como una respuesta ante esa obra, aunque no sea todas las respuestas. He dicho que la palabra llega después, pero me he apresurado, la palabra convive con el silencio, se mezcla con él, como expresa esta pregunta de Merleau-Ponty: «Pero, ¿y si el lenguaje expresara tanto por lo que está entre las palabras como por las palabras, por lo que ‘no dice’ como por lo que ‘dice’; si hubiera oculto en el lenguaje empírico, un lenguaje a la segunda potencia en el que de nuevo los signos llevaran la vida vaga de los colores, y en el que las significaciones no se liberaran totalmente del comercio de los signos?» (Merleau-Ponty M. 2006: 49). Por eso también, «romper el silencio es empezar a desgarrar las tinieblas. El que *dice* arriesga todo porque es la única manera de poder, quizá, ganar todo» (Segovia T. 1988: 434). Unas tinieblas que se originan en la opacidad de lo real cuando todavía no es realidad y que la palabra exhibe, puesto que «el lenguaje es un espacio para la transparencia, y ‘decir’ es ponerse o querer ponerse bajo unos rayos X. Hablar es exponerse» (Segovia T. 1988: 432). Esta transparencia a la que invita el lenguaje es semejante a la que proporciona «lo abierto que nombra el desocultarse del ser sólo puede verlo el hombre, o más bien solo la mirada esencial del pensamiento auténtico» (Agamben G. 2005: 76).

Pero, además, esa relación íntima entre la palabra, el silencio y la obra de arte, es semejante a la que la obra de arte guarda con la realidad misma:

¿No es eso además lo que hace el arte mismo con la realidad? Si no la tocara, si no la rompiera, la realidad quedaría intacta, con toda su dignidad en su poder e igualmente intacta, pero muda. Y claro que también el arte puede violar; también hay arte falso y palabrero, el arte artístico, como lo llama Ramón Gaya, que viola el sagrado silencio de la realidad y saca provecho de esa violación. Pero el gran arte ni copia la



realidad dejándola intacta, ni la pisotea dejándola irreconocible. (Gaya R. 2000: 76-77)

El término seguramente lo tomó Gaya de José Ortega y Gasset, quien caracterizaba en 1925 el arte nuevo al comienzo de *La deshumanización del arte*. Ese arte artístico, que violenta la realidad, presenta una doble finalidad: hacia el objeto puro, o hacia el puro gesto. Este último, distinto al que busca la objetualidad plena, según Segovia, «se niega a responder», aunque pudiera «encontrar una justificación viva por el lado de los gestos vivos de la vida concreta» (Segovia T. 2009: 636). Pero es precisamente el carácter excluyente y aristocrático de los artistas y destinatarios de ese arte artístico lo que provoca el rechazo de Ramón Gaya y Tomás Segovia, un elitismo que Ortega consigna así: «Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus recortes no son los más genéricamente humanos. No es un arte para los hombres en general, sino para una clase muy particular de hombres que podrán no valer más que los otros pero que evidentemente son distintos» (Ortega y Gasset J. 2007: 13). Una premisa completamente alejada de los presupuestos de los que parten tanto Gaya como Segovia. El primero, anotaba en *El sentimiento de la pintura*, que

se pensó que el arte era una especie de *comentario* más o menos agudo, penetrante, intenso, que unas personas especialmente dotadas –los artistas– hacen del espectáculo de la realidad. Ni siquiera es, como supone Bergson, una visión más directa de la realidad. El arte es realidad, el arte es vida él mismo y no puede, por lo tanto, separarse de ella para contemplarla; el arte no es otra cosa, no puede ser otra cosa que vida, carne viva, aunque, claro, no sea nunca *mundo*. (Gaya R. 2010: 32)

Segovia, por su parte, presenta así la normalidad anhelada: «Los filólogos y los ‘puros’ creen hacernos a los artistas el gran favor de divinizarlos. Los Césares divinizados debían sentir vivamente lo que perdían a cambio: el derecho a ser comprendidos: el derecho a tener sentido, a significar algo» (Segovia T. 2009: 125). Ese arte artístico, lo denomina Segovia en diferentes lugares «arte combinatorio». Curiosamente, Octavio Paz retomaba esta idea pero con una salvedad, a propósito de una carta de Tomás Segovia: «Creo que todos los tenemos –por eso el hombre es universal, por eso la poesía es de todos. Y sin embargo, muy pocos lo saben, muy pocos se dan cuenta. Se necesita una conciencia muy alerta, una sensibilidad desnuda y verdadera humildad, para percibir los signos, las vibraciones; y se necesita también una imaginación coherente para convertir esos llamados en un sistema de señales» (Paz O. 2008: 76). Esta afirmación, la poesía es de todos y para todos, es compartida tanto por

Segovia como por Paz, y le lleva a Verani a asentar la siguiente premisa: «Paz considera que el lenguaje mana de una situación común a todos; de allí que la célebre máxima de Isidore Ducasse, Lautrémont ('La poésie doit être faite par tous. Non par un'), constituya un aspecto clave de su poética. Desde esta perspectiva, el hecho creativo es involuntario e impersonal, un producto cultural asociado a la vida colectiva». Y añade unas palabras de Tomás Segovia elocuentes no solo de la poesía de Paz sino también de la propia, «como apunta Tomás Segovia, 'la verdadera poesía nos saca de la literatura', vale decir, la poesía es un acto social, histórico» (Verani H. 2013: 23).

El gesto, lo gestual, es también un lenguaje que permite hablar al silencio: «En la vida cotidiana el gesto tiene un gran valor, pero porque *emana* de una persona completa, en la que están estratificados todos los planos de la existencia, todos los planos de la responsabilidad. El gesto expresa todos estos planos, no como suma de las expresiones de cada uno, sino como expresión del todo que forman. El gesto responde pues a la persona y la persona responde *del* gesto» (Segovia T. 2010: 32). En la aparente insignificancia del gesto advierte Segovia el lenguaje en todo caso más revelador, más justado también a cumplimentar el silencio: «Parecería así que el gesto más gratuito, más inmotivado y más sin finalidad sería el más revelador y significativo. La significación sería así función inversa del sentido. El sinsentido puro sería el máximo de significación» (Segovia T. 2009: 637). Segovia resuelve así la dicotomía planteada desde el Romanticismo, inclinándose decididamente por las premisas de este movimiento. Representar o dar sentido es la dicotomía fundamental y originaria que marca la desaparición de una manera de entender y hacer arte, y el comienzo de otra; y que Abrams expuso ejemplarmente en el título de su estudio *El espejo y la lámpara*: «El cambio de la imitación a la expresión, y del espejo a la fuente, la lámpara y otras analogías emparentadas, no fue un fenómeno aislado. Fue parte integrante de un cambio correspondiente en la epistemología popular, es decir, en el concepto acerca del papel jugado por la mente en la percepción, que fue corriente entre los poetas y críticos románticos» (Segovia T. 1975: 105). Pero Segovia apunta a algo más decisivo y determinante asociado al silencio y lo evidente. En otro lugar, el autor asienta «la fe en la realidad» (Segovia T. 1996: 225). Esta fórmula es un paso previo para sentar el valor de la evidencia, pero lo importante es que para Segovia, previo a la evidencia, es la fe:

Si damos ahora un pequeño salto no demasiado audaz, podemos ver que lo que se muestra en esta desavenencia es la distinción entre la creencia y la evidencia. La creencia puede estar equivocada; si es imposible que lo esté, entonces pasa a ser una evidencia, sin dejar por supuesto de ser una creencia. Digamos simplificando que para el físico recalcitrante el universo físico es una evidencia y la pulsión freudiana

una creencia, mientras que para el psicoanalista escéptico la pulsión del deseo inconsciente es una evidencia pero el mundo físico parece evidente cuando tal vez es una creencia. Lo que es claro es que para ambos hay una evidencia más vasta y radical que incluye a éstas: la de la realidad de lo real. (Segovia T. 1996: 226)

Esa evidencia de la realidad de lo real remite nuevamente al silencio, pero ya es otro silencio derivado de la evidencia y que confronta al sujeto con la palabra: «debemos considerar la palabra antes de que ella sea pronunciada, el fondo de silencio que no deja de rodearla, sin el cual ella no diría nada, o aún poner al desnudo los hilos de silencio con los cuales está entremezclada» (Segovia T. 2006: 53). Las palabras anteriores de Segovia recuerdan a estas otras de José Ortega y Gasset, «las creencias son la misma realidad; las ideas nacen de la duda» (Zambrano M. 1973: 186). El realismo o los realismos, según entiende este término, no son los habitualmente aceptados, sino que parten de la premisa de la sacralidad de la realidad; en este sentido, la palabra poética no lo es necesariamente porque sea poética, sino porque da cuenta de una realidad siempre poética: «puesto que el hombre está *en* el lenguaje y no al revés –o más bien *es en* el lenguaje-, se sigue de ello que no es cierto que la realidad muda sea anterior a la realidad hablada. Cuando buscamos la realidad ‘anterior a las palabras’ ha habido ya palabras –la expresión misma lo indica. La realidad ‘desnuda’ fue primero realidad ‘fingida’ por las palabras» (Segovia T. 2009: 658-659). De lo que se desprende que el fingimiento de la palabra, anterior a la desnudez de la realidad, fue anterior a la realidad desnuda, pero no es todavía esa desnudez de la realidad, de manera que lo que nos entrega esa palabra es una ficción que no es propiamente esa realidad. Con todo, esa realidad se exhibe a partir de las palabras que a su vez la ofrecen como ficción. Por tanto «la realidad no puede darse sino como desnudamiento, desvelamiento, desciframiento, de su ficción por la Palabra» (Segovia T. 2009: 659). Octavio Paz, en carta a Segovia, refrendaba esta adecuación entre la poesía y la realidad: «no es, como yo creía antes, una ventana hacia la realidad: es una realidad (...) Todo poema, dije un poco demasiado patéticamente, vive a expensas del poeta. Todo poema es (a condición de que sea poema e independientemente de la existencia del poeta)» (Segovia T. 2008: 144). Esa realidad intocable e inviolable para la palabra, es la realidad sagrada que se ofrece en su silencio. Ese silencio que está más allá de las palabras, muestra como la realidad limita con la Palabra, pero no es significada por esta. El único vehículo de que dispone la persona para acercarse a ese límite es la palabra, pero precisamente porque limita, impide el acceso a esa realidad: «La frontera en que tocamos lo real (en que confinamos con ello) no está en lo mudo, sino en lo callado (lo que las palabras callan). En lo mudo, real e irreal no se distinguirían. Lo mudo no tiene acceso para nosotros, es *inconcebible*» (Segovia T. 2009: 658-659). Así pues, lo mudo para la palabra es lo

callado, mientras que la realidad de lo real no puede ser dicha, pero sí callada. Por tanto, es cierto que la realidad no puede decirse con palabras, pero sí con su silencio. Ese silencio originario es el espacio adónde no llega la palabra, se alberga sin embargo en la palabra, en el silencio del lenguaje. Esa palabra que sucede al silencio se expresa a sí misma como quitada, como fuera del sujeto. Otra vez Agamben, a propósito de Hegel, expresa la relación del lenguaje humano con la del animal: «En la voz, pues, el animal se expresa a sí mismo como quitado: ‘todo animal tiene en la muerte violenta una voz, se expresa *als aufgehobnes Selbst*’. Si esto es verdad, podemos entonces comprender por qué la articulación de la voz animal puede dar vida al lenguaje humano y convertirse en voz de la conciencia» (Agamben G. 2002: 77). La articulación del lenguaje se encuentra en lo abierto a lo que dirige esa voz de muerte, acosta de lo cerrado que representa la muerte misma. En el caso del animal, «la voz, como expresión y memoria de la muerte del animal, no es ya un mero signo natural, que tiene su otro fuera de sí y, aunque sin ser todavía discurso significante, contiene ya en sí el poder de lo negativo y la memoria» (Agamben G. 2002: 77). Es decir, la voz de muerte del animal es ya subjetividad pura puesto que esa voz es en sí misma muerte que recuerda al viviente como muerte y, por tanto, huella y recuerdo de esa muerte. Volviendo a Tomás Segovia, no puede decirse que se inscriba en el discurso de la negatividad, pero sí cabe decir que esa voz a la vez dentro y fuera del sujeto, sucede al silencio originario. Es el sentido, es decir, la direccionalidad de esa voz la que la vuelve en ese momento en palabra. Pero hay algo más, que tiene que ver con esa voz originaria del animal, que Segovia advierte en la significación del lenguaje articulado, ya que «el lenguaje significante es verdaderamente la ‘vida del espíritu’ que ‘lleva’ la muerte y ‘se mantiene’ en ella; y por eso –es decir, en cuanto mora (*verwilt*) en la negatividad– le incumbe el ‘poder mágico’, que ‘convierte lo negativo en ser’» (Segovia T. 2002: 79). En otro momento, se verá lo que Segovia entiende por magia y religión, que modifica algo esta última conjetura de Agamben, aunque en lo fundamental parece respetar la idea del lenguaje originado en el silencio.

El silencio es también el lenguaje del espíritu que habla mediante el señalamiento de la evidencia:

El espíritu en cambio es una luz vidente –o un ojo iluminante. El espíritu desencarnado, abstracto y orgulloso, no quiere ser un ojo solar, sino el Ojo Sol. No quiere iluminar desde dentro de una atmósfera, de manera difusa y mediata. Quiere que su luz se precipite directamente sobre las cosas y desde el mismo lugar en que está su ojo, sin desviarse ni difundirse. Necesita la prueba de que la luz proviene de él. Desde ese lugar no se ve el día: las atmósferas desde el lugar del Sol aparecen como cáscaras lisas. Sobre esa cáscara el Ojo Sol ve su propia luz reflejada, pero no ve la atmósfera por dentro, no ve las



entrañas. El Ojo Sol es un ojo nocturno. Las cosas rechazan su luz: son espejos que brillan fríamente en la negrura. (Segovia T. 1988: 439)

Así, «el espíritu encarnable» no busca esa centralidad que sí persigue el Ojo Sol, más bien indaga en el margen de la luz por lo que éste proporciona de iluminación, ese margen que permite ver en lugar de cegar. «No busca la luz por suya, sino como iluminación, es decir como la luz a la que las cosas pertenecen. Es el día lo que ama. No quiere ser Sol, sino solar» (Segovia T. 1988: 441). Esta reflexión convoca a la alondra, un ave «que no ve lo abierto, porque en el momento mismo en que se lanza con mayor abandono hacia el sol, permanece ciega a él, no puede desvelarlo nunca en cuanto ente y ni siquiera referirse de alguna manera a su estar oculto» (Segovia T. 2005: 77). Se trata no solo de una reflexión en torno a la luz, que también, sino sobre todo de un pensamiento que sitúa en el lugar que quiere Segovia la función de la poesía, es decir, del lenguaje poético. La luz solar permite advertir los matices y tonos de la realidad, no despreciarla por no verla, sino apreciarla por mirarla con insistencia mientras esa iluminación lo permita. Es decir, se trata de una luz sin límites definidos y contornos precisos, más bien es una luminosidad que se desvanece gradualmente, «como las olas en la playa». En donde el espacio de comparación, «la playa», no solo se revela como el lugar del artista, sino también de ese artista que mira desde un margen que favorece su visión sin otros límites y contornos que los que procura esa luminosidad: «Así en sus creaciones encarnadas el espíritu sale de sí mismo, vive en la vida real y en ella crea. Sale a una atmósfera, que es en realidad entrar. Crea en ella y con ella, y esta creación no es absoluta. Se apoya en la vida real y en ella su luz queda voluntariamente abolida como virtud infinita. Pero estas creaciones hacen aparecer la vida en su luz. En ellas el espíritu se manifiesta como luz diurna, a la vez como revelación y como unidad de lo revelado: como iluminación y como atmósfera luminosa» (Segovia T. 1988: 441). Una iluminación que invita al silencio, que es el silencio mismo. El interés por la luz y la luminosidad permea la poesía de Segovia y es quizás en algunos versos en donde mejor resuelve la paradoja entre la centralidad y la marginalidad solar. En particular, tres poemarios ofrecen una preocupación específica por este asunto: *Luz de aquí* (1951-1955), *El sol y su eco* (1955-1959) y *Orden del día* (1986-1987).

Ese mundo que se debate en su visibilidad, semejante a ese silencio que expresa la indecibilidad de la palabra misma, es el objeto de la poesía. «La poesía no tiene otro fundamento que darnos apoyo sin someternos, darnos sentido sin hacernos absurdos, modelarnos sin mutilarnos, fundarnos sin usarnos, darnos la consistencia sin quitarnos la libertad» (Segovia T. 1988: 438). Por eso, empeñarse en sustraer ese silencio a la palabra es alejarse de la realidad, puesto que el ámbito en el que coinciden, ese confín que los limita es el del silencio. Como dice Tomás Segovia: «porque al querer hacerlo cosa y devolverlo a la pura

facticidad prerreal y muda lo perdemos también como cosa, puesto que solo no siendo cosa puede entregarnos las cosas –y perdemos las demás cosas en cuanto reales puesto que renunciamos a callarlas en el lenguaje, que sólo puede callar a condición de poder decir» (Segovia T. 2009: 659-660). Pero conviene puntualizar un par de cosas: Segovia no se refiere al estrechamiento del lenguaje que limita la relación del hombre con el mundo, como sí hace Steiner: «Esta disminución –el hecho de que la imagen del mundo se esté alejando de los tentáculos comunicativos de la palabra– ha tenido sus repercusiones en la calidad del lenguaje. A medida que la conciencia occidental se independiza de los recursos del lenguaje para ordenar la experiencia y dirigir los negocios del espíritu, las mismas palabras parecen haber perdido algo de su precisión y vitalidad» (Steiner G. 2003: 42). Segovia no se refiere a un proceso, sino que trata de explicar la naturaleza misma de la palabra en relación con su concepto de realidad. Además, en ocasiones también ha dejado su opinión acerca de la pérdida de vitalidad del lenguaje, como en la carta «En los burdeles del lenguaje»: «Es frecuente que los que se sienten realistas, lúcidos, objetivos, maduros, acusen a los otros de hablar un lenguaje oscuro y poco serio, pero se niegan a pasearse por las oscuridades del lenguaje donde siempre descubrimos que ellos también se revuelcan ni más ni menos lúbricamente que nosotros con esas tenebrosidades y pegajosidades» (Segovia T. 1996: 236). Con todo, la tentativa de Segovia no es eliminar el origen de la oscuridad, sino «situar el origen de la oscuridad» que no es «disipar el origen, al contrario, es considerar indispensables a la vez la oscuridad y el origen» (Segovia T. 1988: 40).

¿Qué debe de hacer entonces el crítico y el artista? ¿No tocar la obra de arte o la realidad? ¿Guardar ese silencio que, con todo, podría derivar en mudez? Tanto en un caso como en otro la tarea es ni respetarlas ni violentarlas, sino cumplimentarlas. En ambos casos, además, con un añadido cercano a lo que sucede, según Segovia, con la traducción: «por supuesto que la traducción es una traición, pero el original también lo es. La esencia del significar es que nada es idéntico a sí mismo. No hay literalidad ni en el original ni en la traducción» (Segovia T. 2000: 203-204). Más preciso aparece en estas líneas: «Este lenguaje es silencioso en este sentido, el de la traducción válida, cuyo principio es la fidelidad. No la literalidad, por supuesto, que no es que sea inalcanzable, sino que no existe. El traductor fiel es el que se calla hablando. No repite el original, que es en su lengua impronunciable. Pero tampoco se abstiene: rompe a hablar, y habla en su propia lengua, pero para que en ella hable en silencio el impronunciable original» (Segovia T. 2000: 80-81). Sin decirlo explícitamente, Tomás Segovia reivindica la modestia del traductor frente al original, puesto que esa modestia es la que calla su voz en beneficio del silencio original, como también asienta Steiner: «Sin modestia, la traducción se convierte en calumnia; si la modestia es constante, puede, a veces en contra del propio deseo de deferencia, transfigurar» (Segovia T. 2003: 248). La calumnia en uno es violación

en el otro; la deferencia constante de uno, es la elocuencia del silencio original del otro. Lo evidente, aquello cuya visión y contemplación produce pasmo o estupefacción, es causa muchas veces del silencio como reacción frente a su visión; pero un silencio que no es mudez, sino quizás la expresión de que no hay otro modo de expresión frente aquello a lo que se asiste, sea un espectáculo irrepetible, sea un hecho aparentemente anodino, como un amanecer, un cielo azul o el ir y venir de los transeúntes detrás de los vidrios de una cafetería. Ese pasmo genera el comienzo de la apreciación de una obra de arte. El silencio es la primera reacción frente a una obra viva, una obra que emana su realidad poco a poco, de manera paulatina, mediante esa visión que al mismo tiempo que nace del silencio lo preserva, hasta ese momento en el que se revela toda ella o, mejor dicho, hasta que aparece de una vez por todas. Sólo entonces, una vez que se ha revelado, surge la palabra, pero la palabra no hubiera podido surgir primero si no se hubiera fecundado antes en el silencio. La palabra nacida de ese silencio originario es posterior a la evidencia, pero siempre sujeta a ese silencio. Por eso la palabra generadora del sentido se asienta en esa parte del sentido que alberga el silencio o quizás en ese silencio que hospeda a la palabra pero que no se agota en ella. Segovia firma una prosa, «Reflexión del ojo. Ante un cuadro de Ramón Gaya», incluida en *Lo inmortal y otros poemas* (1995-1997), en donde el ojo intenta moverse en el silencio que le suscita el espectáculo al que asiste:

¿Se están moviendo o no, de pronto, esos profundos pero ligeros cuajos de color como flotantes tinturas subacuáticas? Parece que se esponjaran, que se expandieran aunque sin cambiar de tamaño, en una silenciosa y lentísima explosión como de terrón de azúcar en el agua. Se llenan todos de ecos mutuamente, se tiñen unos de otros, no del color de unos y otros: del sabor de cada uno rezumante. Sí, este lento surtidor de resonancias no es la armonía de los colores que estaba allí desde antes, es un concierto de sabores, es el orden que sueña punzantemente la dulzura. No, esto no es un sabor, es una música, el mutuo sostenerse ingrávito de los ecos, el diáfano castillo de cristal de los reflejos puros. No, aquí no suena nada, es el silencio, el volver en sí del ojo tan lejos del estupor como del hastío, la mirada que al fin llena todo su sitio sin rebasarlo un ápice, enfrente de la fiera realidad a la debida distancia, como el buen torero que espera la embestida de la fuerza y la guía a precipitarse en la luz. (Segovia T. 1998: 737)

Estas líneas están presididas por el silencio, Segovia asedia antes ese silencio que la pintura que contempla, pero no porque no pueda decir nada de esa pintura, sino porque nada de lo que diga la cumplimenta. Así, más que hacia la pintura, se vuelve hacia ese silencio que entrega la pintura, que la ofrece sin mancharla, sin violarla. La mudez es la crítica severa que Segovia realiza a

*L'erotisme* de George Bataille, en cuya obra advierte la ausencia del silencio a favor de una mudez que se vuelve en contra de la tesis mantenida por el francés: «la experiencia misma sucede para él en la oscuridad de la mudez. Tal parece (...) que es el erotismo (o la 'transgresión' si se quiere) quien hace al hombre, y el hombre *después* hace al lenguaje» (Segovia T. 2009: 649). Para concluir que la «soledad de dos» no es en absoluto soledad, sino diálogo, palabra entre dos y, por tanto, no solo el comienzo de la participación, sino ya la participación misma. El diálogo mismo es luz, puesto que «solo es verdadera luz si el Otro puede entrar en ella –si es un *lugar*. De otro modo es imaginaria» (Segovia T. 2009: 622). Un pensamiento próximo a este otro de Merleau-Ponty: «Nuestra 'vida interior': mundo en el mundo, región en él, 'lugar de dónde hablamos' (Heidegger) y donde introducimos a los otros por la verdadera palabra» (Merleau-Ponty M. 2010: 162).

¿Dónde reside la fuerza de lo evidente, de aquello que se advierte y sólo puede señalarse, de manera que posterga a la palabra? También Segovia ofrece una explicación:

el ser y la verdad se ligan para nosotros con la vista, la ilusión y la mentira con el oído. El ser es lo que aparece, nunca lo que suena. Nuestros demostrativos, aunque los digamos con los sonidos de nuestro lenguaje, son visuales en su contenido: esa vaca es la que pudo mostrar con un gesto, o sea la que se ve. Demostrar será siempre «hacer ver», incluso en la matemática. La verdad se divide en evidente (lo que se ve solo) y demostrada (lo que hacemos ver). Vemos lo que está ahí, sustentado en sí mismo; oímos simplemente efectos de eso que se ve, y cuando oímos sin ver la fuente del sonido, estamos «oyendo voces». El sonido sin cuerpo visible es el modelo mítico de lo fantasmal, de lo ilusorio, de lo alucinado. (Segovia T. 1987: 19)

En todo caso, aparentemente Segovia exhibe una contradicción entre el «sentido» y lo «evidente». Dicho de otra manera, da la impresión de que el sentido puede alterar o falsear la realidad. Segovia también se encarga de despejar esta duda al caracterizar el término «sentido»: «Es claro que el sentido no puede propiamente definirse, puesto que toda definición presupone ya que hay sentido. Pero se lo puede caracterizar por pinceladas sueltas aunque no necesariamente incoherentes, según el momento y la perspectiva; caracterización que se sabe también circular puesto que es ella misma un acto de sentido, pero que lo es legítimamente porque no pretende escapar a ese círculo del sentido para trazar, necesariamente desde fuera, su línea definitoria; o sea que no busca definiciones sino comunicaciones, sabiendo que decir no es lo mismo que definir» (Segovia T. 1993: 143). Pero también este punto, la relación entre sentido y definición, afecta a la realidad, sin que necesariamente suceda lo



mismo con la verdad. Segovia se encarga de distinguir entre realidad y verdad, como si la realidad no fuera transcendente. La afirmación de la transcendencia de lo real lo empareja con la verdad: «la evidencia de la realidad de lo real trasciende la evidencia de toda realidad particular o de la suma de todas ellas» (Segovia T. 1996: 226). Y concluye de una manera transparente: «Allá en los fundamentos es la realidad misma la que es transcendente y la transcendencia la que es real» (Segovia T. 1996: 226). Segovia comparte algunas ideas con Steiner, sobre todo cuando éste sitúa el silencio como un elemento, junto con la música y la luz, de afirmación de lo transcendente: «Pero es necesario que el lenguaje tenga sus fronteras, que colinde con otras tres modalidades de afirmación –la luz, la música, el silencio– que dan prueba de una presencia transcendente en la fábrica del universo. Por no poder ir más lejos, porque el habla nos defrauda tan maravillosamente, experimentamos la certidumbre de un significado divino que nos supera y nos envuelve. Lo que está más allá de la palabra del hombre nos habla elocuentemente de Dios» (Steiner G. 2003: 56). Estas reflexiones sin duda están vinculadas a la práctica poética de Segovia, siempre cómplice de esa tentativa por alcanzar el más allá real de la realidad que no es violentarla o forzarla, sino cumplimentarla. Pero este esfuerzo poético se asocia con esfuerzos modernos igualmente decisivos, en donde el talento individual juega a favor o en contra del poeta, pero si es en contra con efectos nocivos sobre los lectores y la poesía misma, «Rimbaud y Rilke están utilizando el lenguaje de manera nueva a fin de pasar de lo real a lo más real. Pero en manos de seres menores o de impostores, el intento de hacer un lenguaje nuevo se empequeñece en la esterilidad o la oscuridad» (Steiner G. 2003: 44-45). En Segovia, el silencio es connatural a su pensamiento y a su poesía, pero se trata de ese silencio elocuente, clamoroso en ocasiones, que se entrelaza en la palabra y al que se debe la misma palabra. El silencio que nace ante la fuerza de lo evidente surge con la vehemencia de lo originario, con el ímpetu de aquello que es aun cuando todavía no tiene nombre pero que se ofrece, en ocasiones a la palabra. El silencio que propicia la evidencia dota de un sentido más amplio a las significaciones que trasmite un término, un vocablo o una palabra, porque el silencio de la evidencia en su discreción construye el sentido de una manera más decisiva que la de las palabras.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Abrams M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona, Barral editores, 1975.
- Agamben Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-textos, 2002.
- Agamben Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos, 2005.

- Arnaldo Javier, «Sobre arte y espíritu artístico (sin fecha)», en Javier Arnaldo (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 132-133.
- Blanchot Maurice, «Rilke y la exigencia de la muerte», en *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 111-149.
- Blanchot Maurice, «La palabra profética», en *El libro por venir*, Madrid, Trotta, 2005, pp. 105-113.
- Friedrich Caspar David, «Declaraciones en la visita a una exposición (1830)», en Arnaldo Javier (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 94-98.
- Gaya Ramón, «El sentimiento de la pintura», en *Obra completa*, Valencia, Pre-textos, 2010, pp. 29-94.
- Gaya Ramón, «Presentación de Tomás Segovia (en su primera lectura de poemas)», en *Obra completa*, Valencia, Pre-textos, 2010, pp. 281-283.
- Merleau-Ponty Maurice, «El lenguaje indirecto y las voces del silencio», en *Elogio de la filosofía. Seguido de el lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006, pp. 45-94.
- Merleau-Ponty Maurice, *Lo visible y lo invisible. Seguido de notas de trabajo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.
- Novalis, «Poeticismos (1798)», en Javier Arnaldo (Ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 108-111.
- Novalis, *Observaciones varias [texto original de Polen]*, en Robert Caner-Liese (Ed.), *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Madrid, Akal, 2007, pp. 198-222.
- Ortega y Gasset José, «El arte artístico», en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela. Velázquez. Goya*, México, Porrúa, 2007, pp. 12-15.
- Paz Octavio, *Cartas a Tomás Segovia (1957-1985)*, México, FCE, 2008.
- Reyes Alfonso, «Marsyas o del tema popular (1941)», en *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales. Obras completas*, t. XIV, México, FCE, 1962, pp. 52-81.
- Sánchez Vidal Agustín, «Extrañamiento e identidad de 'su majestad el yo' al éxtasis de los objetos», en Víctor García de la Concha (Ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 50-76.
- Segovia Tomás, «Villaurrutia y su mundo», en *Actitudes. Contracorrientes. Ensayos*, t. I., México, UAM, 1988, pp. 11-25.
- Segovia Tomás, «Introducción», en *Actitudes. Contracorrientes. Ensayos*, t. I., México, UAM, 1988, pp. 237-242.
- Segovia Tomás, «El silencio y el resto», en *Actitudes. Contracorrientes. Ensayos*, t. I. México, UAM, 1988, pp. 431-438.
- Segovia Tomás, «La luz y el día», en *Actitudes. Contracorrientes. Ensayos*, t. I., México, UAM, 1988, pp. 439-442.
- Segovia Tomás, «Marsias y Orfeo», en *Trilla de asuntos. Ensayos*, t. II., México, UAM, 1990, pp. 470-502.

- Segovia Tomás, «Pintura de esperarse: Ramón Gaya (1987). Icónicas», en *Sextante*, t. III., México, UAM, 1991, pp. 115-120
- Segovia Tomás, «Identidad, razón y magia», en *Páginas de ida y vuelta*, México, Ediciones del Equilibrista, 1993, pp. 139-166.
- Segovia Tomás, «Realidad trascendente. Cartas cabales», en *Alegatorio*, México, Ediciones Sin Nombre, 1996, pp. 224-226.
- Segovia Tomás, «En los burdeles del lenguaje. Castas cabales», en *Alegatorio*, México, Ediciones Sin Nombre, 1996, pp. 236-238.
- Segovia Tomás, *Poesía (1943-1997)*, México, FCE, 1998.
- Segovia Tomás, «El lenguaje evidente. (La prosa de Ramón Gaya)», en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre, 2000, pp. 74-82.
- Segovia Tomás, «Sala de prensa. Habla el traductor», en *Resistencia. Ensayos y notas 1997-2000*, México, Ediciones Sin Nombre, 2000, pp. 200-207.
- Segovia Tomás, *Día tras día*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- Segovia Tomás, *El tiempo en los brazos. Cuadernos de notas (1950-1983)*, Valencia, Pre-textos, 2010.
- Segovia Tomás, «Luz de aquí. Entrevista por Christopher Domínguez Michael», en *Letras libres*, No. 156, 2011, pp. 70-77.
- Steiner George, *El lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- Verani Hugo, *Octavio Paz: el poema como caminata*, México, FCE, 2013.
- Zambrano María, «La nada», en *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1973, pp. 174-188.