

Ricardo TEJADA

*Université du Maine, Le Mans
Groupe de Recherches « Marges », Université Lyon 3*

L'ESSAI COMME POÉTIQUE
DE L'INTERSTICE
CHEZ TOMÁS SEGOVIA
(1952-1962)¹

¹ Les citations des livres de Segovia seront mentionnées suivies d'une abréviation (introduite dans la bibliographie, à la fin de l'article) et du numéro de page, à l'intérieur du texte. Les références des autres citations (appartenant à ses articles de revues ou à d'autres auteurs) seront mentionnées en note en bas de page, puis à la fin de l'article.

Le poète espagnol Pedro Salinas, durant son exil aux États-Unis, proposa l'idée que l'essai cultivé en Espagne depuis la fin du XIX^e siècle avait subi l'emprise décisive de la poésie espagnole à tel point qu'il parlait d'une véritable « irradiation de la poésie » chez les essayistes de son pays.¹ L'universalité et la qualité de la poésie espagnole du siècle dernier — qu'un poète mexicain comme Octavio Paz soulignera dans un texte plus tardif — avaient atteint de si hauts sommets que les auteurs d'essais n'avaient pas pu rester à l'écart de ce phénomène culturel.² Mais, cette irradiation était-elle un simple prêt de motifs lyriques, un simple phénomène de mode ou de mimétisme ou plutôt une modulation stylisée du langage ? Salinas ne précisait pas ce point et, à ma connaissance, il n'a pas eu l'occasion de revenir sur cette suggestion si intéressante.

Claire d'Obaldia, plus récemment, a soutenu la thèse que l'essai a été, au XX^e siècle, un vecteur potentiel de littérature, un germe de situations narratives. Le parcours d'un Marcel Proust ou d'un Jorge-Luis Borges montrait de quelle manière un texte comme *Contre Sainte-Beuve*, initié en 1908, ou un recueil d'essais comme *Enquêtes*, publié en 1925, avaient été, respectivement, des sources essentielles d'œuvres littéraires comme *À la recherche du temps perdu* et *Fictions*. L'essai, grâce à son ambiguïté, à sa polysémie, à l'ironie avec laquelle ce genre si bizarre aborde la réalité, avait pu jouer le rôle d'une littérature *in potentia*. L'exemple majeur de l'œuvre de Musil venait ici à l'appui. L'essai, d'après Obaldia, « n'est pas encore de la littérature », mais relève en même temps son essence. Et

¹ Pedro Salinas, « El signo de la literatura española del siglo XX », décembre 1940, in *Literatura española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1970, (1^{ère} éd. : 1941), p. 34-45.

² Octavio Paz, *Las cosas en su sitio (Sobre la literatura española del siglo XX)*, México, Finisterre, 1971.

d'ajouter que le roman était le genre « le plus réflexif et critique », « le plus 'naturellement' essayistique ».³

Je crois que ces deux idées, celle de Salinas et celle d'Obaldia, peuvent constituer un premier cadre pertinent, même si provisoire, en vue d'une interrogation sur les liens entre essai et poésie chez un écrivain comme Tomás Segovia. Le problème que l'essai traîne depuis longtemps — genre qu'on pourrait taxer de véritable « vilain petit canard » de l'histoire littéraire et de l'histoire des idées — c'est le décalage entre le caractère massif de sa présence au sein des formations culturelles contemporaines et le rôle subalterne que les romanciers, les poètes et les philosophes lui attribuent au sein de ces deux histoires, comme si le rayonnement coriace, presque abusif, de l'essai, les obligeaient à le situer quelques paliers en dessous de l'Art ou de la Pensée, avec majuscules. L'essai s'avère ainsi, selon ce point de vue, un genre bâtard, un divertissement, plus ou moins critique, pour les écrivains, un entraînement circonstanciel pour les philosophes. Il incarne — si je puis dire — une manière frivole d'être à la fois au four et au moulin, alors qu'il fallait ou être dans le moulage spontané de la création ou se mettre au travail patient du concept.

Tomás Segovia a toujours navigué dans sa vie entre l'exigence d'une consécration totale à la création poétique et l'obligation de prendre position, de s'expliquer au sujet de l'idée de la poésie et de la création qui lui tenait à cœur. Il s'est perpétuellement confronté à un penchant « philosophique » qu'il a toujours reconnu, malgré le grignotage de temps que cela supposait par rapport au temps d'écriture des poèmes, et à une difficulté à réunir ses essais sous forme d'un livre. Conscient du nombre très restreint de lecteurs de poésie, il s'est aperçu que les essais pouvaient servir comme aliment spirituel préalable à la découverte de ses poèmes. De la même manière que Ramón Gaya, le peintre et essayiste espagnol qui fut son ami et presque son maître, qui pensait que l'essai avait un déficit de croyance et, surtout, de foi, par rapport à la création, Tomás Segovia avait montré parfois des réticences par rapport à ce genre, porteur selon lui d'un déficit de style par rapport à la poésie. L'essai est donc, à leurs yeux, un genre sceptique et informe, caractérisé négativement, tandis que l'activité créative, décrite d'une manière positive, ne pouvait montrer que la foi dans le réel et une volonté structurée de style.

Je voudrais montrer tout au long de ce travail l'importance de l'essai ségovien, non seulement dans le processus cognitif d'éclaircissement de sa poétique, mais aussi dans l'ouverture de nouvelles voies de sa poésie. L'essai s'avère assez souvent un outil d'exploration de l'interstice des savoirs et surtout de l'interstice entre une forme de savoir et une forme de

³ C. de Obaldia, *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil, 2005.

création. Mais l'interstice n'est pas ici un simple creux puisque l'essai fait office, positivement parlant, d'un joint qui va bien au-delà d'une connaissance positive et d'un élan lyrique, tout en les réunissant, transformés, dans une visée méditative inédite qui peut nous aider considérablement dans la compréhension des métamorphoses de la philosophie au XX^e siècle.

Ce que je voudrais proposer ici c'est un parcours médité à travers les lignes de force de l'activité critique et eidétique du premier Tomás Segovia, plus ou moins, entre 1952, date de son premier article, publié dans *Cuadernos Americanos*, et 1962, date qui se situe juste avant le processus d'écriture d'*Anagnórisis*, grand poème axial de son œuvre, au moment de son départ en Uruguay. C'est un moment important de sa vie, compte tenu et de l'impasse où il se trouve au Mexique, ce qui le pousse à quitter son pays d'accueil, et de la séparation qui se produit avec sa femme, Inés Arredondo, une fois qu'ils sont installés à Montevideo.

Il s'agit d'un nombre considérable d'articles, de colonnes journalistiques, d'essais et de divagations diverses : autour de quatre-vingt dix textes, presque tous publiés au Mexique, ce qui montre d'emblée l'intensité d'un travail intellectuel aussi rigoureux que cohérent, et qui ne peut en aucun cas être réduit à une simple nécessité de notoriété ou de ressources pécuniaires. Dans l'impossibilité de parler de tous ces articles, et afin de clarifier d'une manière synthétique son parcours, nous allons nous attacher uniquement à quelques textes que nous considérons comme incontournables. En même temps, nous estimons absolument fondamental d'écouter, ne serait-ce que partiellement, les deux livres de poésie qu'il écrit dans les années cinquante : *Luz de aquí* (1951-1955) et *El sol y su eco* (1955-1959)⁴. Ce que je veux dire, c'est que l'écoute de sa poésie — pas son analyse ou son déchiffrement, mais son écoute compréhensive — peut déceler les couches et les glissements dynamiques d'un sens subtil qui en émane, celui qui peut « converger » — ou, qui sait, diverger ? — d'une manière ou d'une autre, vers les idées exposées dans les essais. Je suis conscient que les brins d'idées et de vers explorés ici ne sont qu'une infime partie de son œuvre. Néanmoins, j'espère qu'ils seront représentatifs d'une problématique propre à l'activité intellectuelle de Segovia.

⁴ Inclus dans *Poesía (1943-1997)*, México, FCE, 1998, p. 91-181. Dorénavant signalé dans le texte par l'abréviation « P ».

UN PLAIDOYER EN FAVEUR DU RÉEL, ACCOMPAGNÉ D'UNE CRITIQUE DE L'ABSTRACTION

Lorsqu'un poète veut préciser ses affinités poétiques, éclaircir les raisons de ses choix et les approfondir, il écarte fatalement les types de poésie desquels le sujet créateur se sent éloigné, voire opposé. « Un poeta — nous dit Segovia en 1954 — tiene actualidad para nosotros cuando el conocimiento de su obra nos ayuda a fijar nuestra posición en la poesía »⁵. Le fait de se confronter à une poésie et de la jauger à l'aune de sa propre activité poétique revient à prendre conscience de sa place comme poète.

Si nous nous situons dans le contexte du début des années cinquante, ce qui est étonnant chez Segovia, c'est le choix de deux poètes comme sujet de ses deux premiers articles : Victor Hugo et Juan Ramón Jiménez. Le premier est à contre-courant des intérêts de l'époque (Baudelaire, Rimbaud et surtout Mallarmé) puisque, s'il y a un genre cultivé par Hugo qu'on ne lisait pas et qu'on ne lit toujours pas, surtout dans le monde hispanique, c'est précisément la poésie. Le deuxième était, à ce moment-là, en Espagne et dans l'Espagne de l'exil, à contre-courant des sympathies des écrivains de la génération, dite de 1927 (Gerardo Diego, Luis Cernuda, José Bergamín, etc), qui avaient eu, dans la plupart de cas, quelques accrochages et brouilles avec l'auteur du *Journal d'un homme récemment marié*. C'était, à leurs yeux le côté hautain de Juan Ramón Jiménez, sorte d'écrivain « dans sa tour d'ivoire », qui les agaçait. Parfois, c'était aussi l'ignorance au sujet du dernier Juan Ramón, celui de l'étape de l'exil, plus métaphysique et moins soit disant « larmoyant » que le tout premier, qui faisait sous-estimer l'envergure du futur prix Nobel.

Tomás Segovia, dans un seul geste, dessine un espace poétique où il va se situer. Tout d'abord, il insiste sur la rareté de l'épique dans notre époque lyrique et montre de quelle manière le long poème de Victor Hugo, *Dieu*, crée une matière poétique moyennant un travail d'accumulation, ce qui est à l'opposé de Mallarmé dont la méthode est l'élimination ou la purification. Dans le sillage des travaux de P. Van Tieghen, il défend que la forme du mythe est celle qui unit la philosophie au genre épique. Ces deux dernières remarques sont à posteriori importantes si nous voulons comprendre la portée du poème *Anagnórisis*, écrit dans les années soixante. En effet, on peut se demander si la perspective « philosophique » adoptée pour dire poétiquement l'exil et la condition d'orphelin, deux sujets majeurs de ce poème, tient à une vision « contre-épique », et

à certains égards épique, de l'exil, vu dans le moule d'une expérience vitale d'un mythe et même de la tragédie, piste éclairée par le nom grec du poème. Laissons, tout de même, cette suggestion et reprenons le fil du discours. Ce qui intéresse Segovia, c'est de montrer que le mythe a la capacité de réunir la pensée et l'image. En fait, le mythe est « cierta manera de ver las ideas como si fueran seres concretos »⁶, c'est-à-dire qu'il permet de penser à travers les images. Prenons le cas de Camus — un auteur admiré par Segovia, comme nous allons le voir —, Sisyphes est en lui-même la fatalité de la vie, l'absurde où se trouve l'homme, contraint toujours de reprendre inlassablement les mêmes tentatives de dépassement de soi-même. Analysons maintenant chez Segovia un mythe qui lui tient à cœur dans ces années-là : Orphée et Marsyas. Orphée n'est pas une représentation ou un symbole de l'esprit de la musique. Il est plutôt la création dans sa plus pure authenticité. Marsyas incarne l'art « artistique », le détournement de la vie. Mais la problématique posée par l'écrivain hispano-mexicain va bien au-delà d'une réflexion sur la nature du mythe. En réalité, selon lui, il n'y a pas d'autres moyens de penser que moyennant des images, si bien qu'il trouve oisif de discuter sur l'opportunité qu'un poème contienne de la pensée ou non. Les deux éléments vont de pair. Et d'ajouter d'une manière résolue : « el pensamiento no está contenido en la poesía, sino que es poesía él mismo y sólo como tal debe ser visto »⁷. Et nous pouvons en déduire : la poésie n'est ni anti-philosophique, ni philosophique. Le problème est ailleurs, peut-être dans une source d'où le réel jaillit comme pensée et comme expression.

En 1953, il note dans ses cahiers qu'il croit de nouveau en la poésie lyrique, après avoir considéré que l'épique était supérieur. Il ne cherche plus — dit-il — le Poème, avec majuscule, mais l'unité, « la unidad de los momentos », un poème qui donne « su asentimiento a la existencia de la realidad » (TB, p. 98-99). Le lyrisme ne doit pas être une sorte d'élan rhétorique saisi dans la douceur du moment, mais une attitude humble — qu'il voit ce jour-là, dans la poésie de Jorge Guillén — envers le « il y a », une rigueur mariée avec la pudeur. Le poème « Yeux », daté le 21 décembre 1953, donne une idée de ce qu'il cherche :

¡Distancia que el alma extiende:
entre cuatro ojos se extiende
la dimensión de la vida! (P, p. 85)⁸

⁵ « La epopeya filosófica en Hugo. Dos poemas póstumos », *Cuadernos Americanos*, n° 5, Septiembre 1952, p. 235.

⁷ *Ibid.*, p. 239.

⁸ Le poème est précédé d'un autre de Guillén qui donne tout ce sentiment de sérénité et d'acquiescement à ce qui existe, caractéristique de *Cántico*, et qu'un compagnon d'exil et ami de Tomás Segovia, l'essayiste et poète Ramón Xirau, reprendra plus tard en *Sentido*

⁵ « Actualidad de Juan Ramón Jiménez », *Cuadernos Americanos*, 1954, p. 256.

Son cahier de 1954 nous donne quelques pistes sur l'art poétique auquel il croit. Tout d'abord, l'art n'est pas un objet. Les critiques prennent un poème comme s'il était un objet. Ils le décortiquent, l'analysent, le prennent d'un côté et d'un autre, mais ils ne se rendent pas compte qu'il est du sens à l'état pur (TB, p. 115). On voit bien comment cette intuition initiale deviendra très porteuse lorsque Segovia sera à l'écoute de la linguistique de Hjelmslev dans les années 1960. La poésie est ainsi un exercice de distillation du sens à partir de la vie. Si on enlève la vie, on enlève la poésie. On comprend pourquoi Segovia sera dans l'avenir franchement hostile à toute tentative du structuralisme de convertir le réel en structure.

Cette critique des critiques, si je puis dire, va de pair avec une critique des avant-gardes et du réalisme dans l'art. Les deux positions intellectuelles tuent le réel. Les «ismes» font des instruments de la poésie (les métaphores, les images...) une idolâtrie. Ils sont si croyants des possibilités intrinsèques du langage qu'ils finissent par l'adorer. Segovia se propose, à l'encontre de cette prétention insensée, de faire une poésie «desprovista hasta el límite de lo posible de metáforas» (TB, p. 115). Le réalisme donne l'impression d'être l'avocat de la réalité, mais il la détruit au lieu de la sauver. Ici on voit bien une des idées-clés du peintre Ramón Gaya, ami et maître en quelque sorte de Segovia, à cette époque-là. Il faut sauver la réalité, c'est-à-dire, la transfigurer, la purifier⁹. Le réalisme prend comme schéma directeur une trame de la réalité, mais il fait de cette trame le dernier mot du réel, alors qu'il est le tout premier mot. L'abstraction n'est pas non plus une solution pour Segovia puisqu'elle procède au suicide du réel¹⁰. Une fois de plus, les idées de Gaya se faufilent entre les lignes de Segovia. Le peintre de Murcie critiquait

de la presencia. Ensayos, (México, FCE, Tezontle, 1997, [première édition en 1953]) afin d'exprimer la concrétude de l'estar, face aux abstractions déshumanisantes des avant-gardes.

⁹ Je me permets de renvoyer à ma contribution à l'hommage rendu à Ramón Gaya, à Murcie, en 2010, sous le titre de «El sentido de lo real en la obra de Ramon Gaya», dans l'ouvrage collectif, *Pintar la orilla de un abismo con tu mano (Estudios sobre Ramón Gaya)*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2010, p. 147-167. Disponible aussi sur le site Web suivant: <<http://museoramongaya.es/jornadas.html>> et sur mon blog: <<http://ricardotejada.wordpress.com/2011/01/15/39/>>.

¹⁰ Selon lui, l'art abstrait est «el totalitarismo del poder del espíritu». C'est «un intento de crear del todo, crear como crea Dios; un intento de crear algo que no apunte o contenga a la realidad, a esta realidad, sino que sea una nueva realidad, una realidad aparte, una creación fuera de la creación», in «Poesía pura y arte abstracto», *Revista de la Universidad de México*, junio de 1960, in *Trilla de asuntos. Ensayos II*, México, UAM, 1990, p. 482. C'est un article qui fait partie de son projet de livre, l'essai *La flauta de Marsias*, nommé plus tard *Marsias y Orfeo*, dont les chapitres IV et V sont bouclés en 1956. Il ne publiera que quelques fragments de ce livre, sous forme d'articles. C'est un

justement la prétention de la peinture abstraite à réduire la réalité à une simple surface, à un simple jeu de surfaces¹¹. Cette idée du réel apparaît à plusieurs reprises en 1954 et 1955, époque où ils sont en contact étroit à Mexico, aussi bien dans les cahiers de Segovia que dans ses essais. «Cuando estamos preparados para aceptar lo real, lo real no puede dejar de revelarse» (septembre 1954, TB, p. 125).

Mais Segovia ne se contente pas de dire ce qu'il n'entend pas par poésie; il se fraie un chemin petit à petit vers ce qu'il pense en être son noyau fondamental. «Lo que tiene de religioso la actitud poética es esto: la idea de lo sagrado [...] El poema consagra» (août 1954, TB, p. 120). Cela semblerait avoir été écrit par Zambrano — et il est vrai que *L'homme et le divin* paraîtra l'année suivante et qu'il sera un ouvrage lu attentivement et avec admiration par Segovia (voir TB, p. 213, 215, 222 et, notamment, p. 233-235). A-t-il entendu parler d'elle au Mexique? C'est sûr. Gaya lui en a parlé? Probablement. En 1956, il la rencontrera à Rome, accompagné de son ami peintre¹². On y reviendra. Cette idée pouvait être dans l'air de temps ou, d'une manière moins explicite, dans la plupart des articles que Zambrano publiait ces années-là. Tout de même, on peut se poser la question suivante: de quelle manière le poème consacre-t-il? Procède-t-il, comme un acte religieux, à une transformation de la réalité profane en réalité sacrée? Mais, n'utilisons-nous pas justement des métaphores pour l'expliquer? Cette consécration, serait-elle celle du poète et du monde? Ou celle établie entre le poète et le monde? Et quelle est la force de ce qui se trouve entre le moi et la réalité qui fait qu'elle est une matière susceptible de se métamorphoser en art?

La piste de la consécration effectuée par le poème et du réel sauvé par l'art conduit petit à petit à une exploration du tissu intersubjectif. Cette exploration est plus «explicite», surtout avant 1956, dans les poèmes que dans les essais. En effet, en lisant les poèmes des années cinquante, nous avons parfois l'impression que la poésie de Segovia manifeste d'une manière plus forte, même si «confuse», l'enchevêtrement vital dans lequel se situe le poète. Et c'est probablement parce que la poésie, dans son irréductible volonté de ne pas résoudre les problèmes, dans son dédain impli-

ensemble de textes dont il ne se sent pas très fier actuellement. Nous avons un aperçu des idées du livre dans son cahier de notes: TB, p. 337-341, 373.

¹¹ Depuis peu de temps une nouvelle édition, en un seul volume, rend disponibles les œuvres complètes de Gaya: *Obra Completa*, Valencia/Madrid, Editorial Pre-Textos / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010.

¹² Je renvoie à ma contribution à l'hommage rendu à Ramón Gaya, à l'Université Complutense de Madrid, lors du centenaire de sa naissance: «Roma, 1956: Ramón Gaya, puente entre Tomás Segovia et María Zambrano», in revue *Escritura e imagen, Homenaje al pintor Ramón Gaya en su centenario (1910-2010)*, Madrid, volumen 7, 2011, p. 59-75.

cite de poser des problèmes, ouvre des trous ou tisse des pans dans la réalité grâce à sa saisie très fine du réel. L'essai, de par sa dimension philosophique, cherche, certes, d'une manière moins explicite qu'un traité philosophique, la formation d'une ligne problématique qui relie les singularités dont est constituée toute vie. Si bien que les percées poétiques ont tendance à se coaguler dans les essais. Mais il ne faut pas négliger non plus la dimension poétique de l'essai qui a le don de condenser des singularités, sans que les problèmes soient pleinement posés, comme s'il agissait d'une constellation d'idées entrevues.¹³

« SUSPENDU À DEUX INTENSES YEUX »

Le livre *Luz de aquí* paraît indiquer dans la simplicité du titre une volonté de ramener la lumière à un endroit vital ou de la convoquer dans une intimité spatiale. Ce qui frappe tout d'abord, c'est le titre de la première série de poèmes, « Encarnaciones », compte tenu du contenu. Ce qu'on y voit, ce sont plutôt des éloignements infranchissables et des distances presque insurmontables entre le sujet poétique et l'être aimé. Le premier poème, sous la lumière d'un coucher de soleil, décèle un « encuentro », une « gratitud carnal » et une « tenue caricia » consentie (P, p. 91). Mais le ton des autres poèmes change. Le poème II part d'une attitude que le poète va choisir spécialement : celle qui consiste à regarder l'être aimé endormi. L'innocence d'un corps endormi renvoie à une nudité primitive si reculée et intense que le sujet poétique en a honte. Il se sent subitement tout seul et ressent une fuite de l'être aimé. Le poème V paraît reproduire cette situation, indiquée par le premier vers « A mi lado dormida », le corps de la femme aimée, « despojada / la carne pura de todo destino » va entamer un dialogue avec « la dulzura silenciosa de las cosas », la douceur silencieuse des choses, qui va affirmer « mi fuerza », « mi supremo silencio », celui du poète (P, p. 94-95). Le poème VI confirme de nouveau la même situation, « En la fina penumbra, resplandece / tu cuerpo... » (P, p. 95), mais cette fois-ci la nudité rappelle presque une « absence ». On a l'impression, par conséquent, que la distance entre les amants n'est pas pleinement franchie. L'espoir devient petit à petit « impossible » (poème III) et surtout — nous dit-on — « Una dicha glacial / a tu lado me acecha », poème VIII, P, p. 96). Soulignons les vibrations choquantes de ce vers, surtout en espagnol. Ce bonheur accompli, cette douceur intégrale, qui est la *dicha* et non pas la *felicidad*, est glacial ! Et

¹³ Je m'inspire partiellement et librement des idées proposées par Gilles Deleuze dans son livre : *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968. L'idée de constellation est très importante chez W. Benjamin et T. Adorno.

en outre il est *acechante*, il est comme un malheur qui maraude dans ce jardin du temps où le sujet est situé momentanément. A la fin du poème perce encore ce sentiment de chute, d'effondrement. Vivre n'est qu'un « destierro / inconsolable entre serviles sombras », (P, p. 97).

Le poème « *Epitalamio* » joue le rôle de seuil entre la première série et la deuxième série intitulée « Sismo ». Il parle de deux êtres « absortos » qui sont bien distinguables grâce à leurs « dos perfiles ». Et de conclure « sonreíd : el amor es meditando » (P, p. 97-98), pause paradoxale d'autant plus que les poèmes ci-dessus lus expriment plutôt un amour pas vraiment serein et reposé, dont le fond laisse entrevoir un doute distant en forme de méditation, sans que l'amour en tant que tel pense ou médite...

La série « Sismo » — qu'on pourrait assimiler avec toutes les précautions nécessaires à une sorte de « prose poétique » — approfondit davantage les paradoxes. « Dime tu nombre », dit le poète, « el nombre de tus ojos », et de conclure : « Te amo, no sé quién eres » (P, p. 99). L'amour émané d'un corps, dans la première série, devient imperceptiblement un fantôme poursuivi à travers des voiles. À la fin de chaque jour, la seule chose qui m'attend, dit le poète, c'est « el muro de tu nombre ». Le sentiment de perte est généralisé un peu partout dans cette série. « El amor es el clima más inhóspito ». « Estás lejos » s'intitule le poème suivant. En fait, « el amor está lejos » (P, p. 102) comme l'a dit un autre poème. Et un poème intitulé « Frio », appartenant à une autre série de poèmes du même livre, affirme : « todo está en las distancias » (P, p. 115). Le sentiment de perte du réel s'aiguise, laissant le poète dans un sentiment d'absence du monde.

Les séries suivantes, « Luz de aquí » (P, p. 104-121) et « En los ojos del día » (P, p. 122-130) ramènent le poète à une attitude moins confuse. D'autres facettes de l'Autre sont explorées. Tout d'abord, l'enfant récemment né et l'enfant qu'on était dans le passé. Le premier poème de « Luz de aquí », intitulé « Niño durmiendo » se pose une question profonde et pertinente : « ¿Cómo será, desde el oscuro fondo / donde tú vives, este mundo nuestro », (P, p. 104). La possibilité, insoupçonnée par l'enfant que les parents, qui ne sont pas nommés dans le poème, soient ce « centro profundo », qui nous fait graviter autour de lui ouvre une percée extrêmement intéressante. Certes, son sommeil est « indiscrutable » pour nous, nous laissant à l'écart, en dehors, en dépit d'un partage entrevu qui est probablement une rêverie, mais qui garde une puissance poétique et méditative considérable. C'est tout simplement une promesse profonde : peut-être un jour la beauté (*hermosura*, c'est-à-dire communion, et non pas *belleza*, spectacle offert), cette *dicha* dont on vient de parler, ce bonheur intégral qui nous plonge dans la beauté, « habitar entre nosotros » (P,