



Bulletin of Spanish Studies

Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America

ISSN: 1475-3820 (Print) 1478-3428 (Online) Journal homepage: <https://www.tandfonline.com/loi/cbhs20>

Una 'brecha' entre España y México: el exilio del escritor hispanomexicano Tomás Segovia desde la vertiente francesa

Eugenia Helena Houvenaghel

To cite this article: Eugenia Helena Houvenaghel (2017) Una 'brecha' entre España y México: el exilio del escritor hispanomexicano Tomás Segovia desde la vertiente francesa, *Bulletin of Spanish Studies*, 94:1, 111-125, DOI: [10.1080/14753820.2016.1243393](https://doi.org/10.1080/14753820.2016.1243393)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/14753820.2016.1243393>



© 2016 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group



Published online: 26 Oct 2016.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 391



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)

Una ‘brecha’ entre España y México: el exilio del escritor hispanomexicano Tomás Segovia desde la vertiente francesa

EUGENIA HELENA HOUVENAGHEL

Universiteit Utrecht

Introducción

En este trabajo, queremos aproximarnos a un aspecto poco estudiado del exilio del premiado traductor, poeta y ensayista hispanomexicano Tomás Segovia (Valencia 1927–México 2011).¹ Partiendo del hecho de que su primer exilio, anterior al destierro en México, se situó en países de habla francesa y que posteriormente Segovia se interesó sin cesar por la cultura francesa (a través de estancias en Francia, traducciones, lecturas, ponencias, clases y correspondencias) nos preguntamos por las huellas que dejaron los contactos—tan intensos, múltiples y variados—con la lengua y cultura francesas en su obra y en su concepto del exilio.

Con nueve años, tras haber realizado sus primeros estudios en el Liceo Francés de Madrid, Segovia emprendió, al estallar la Guerra Civil, el

1 La generación de adultos republicanos exiliados en México es conocida como ‘la primera generación del exilio’. La segunda, a la que pertenece Tomás Segovia, es la de los hijos de esa primera generación, la llamada ‘generación hispanomexicana’ o ‘generación de *nepantla*’ (término de Francisco de la Maza que refiere a una voz náhuatl que significa ‘en el medio, entre dos tierras’) y está formada por los niños que siguieron el destino de sus padres y que llegaron en México entre sus dos y catorce años de edad. Entre los ‘hijos del exilio’ se incluyen los autores siguientes: Ramón Xirau (Barcelona, 1924), Manuel Durán (Barcelona, 1925), Roberto Ruiz (Madrid, 1925), Carlos Blanco Aguinaga (Guipúzcoa, 1926), Jomi García Ascot (Túnez, 1927), José de la Colina (Santander, 1934), Federico Patán (Gijón, 1937).

camino del exilio a París. La inminente guerra mundial le llevó a abandonar París y trasladarse a Perpiñán en Rosellón. Posteriormente, residió algunos años en Casablanca hasta la edad de trece años; en aquel entonces llegó a dominar el francés mejor que el castellano.² De Casablanca embarcó hacia México en 1940 donde pasó la mayor parte de su vida. Cuando Segovia ya se había instalado en México, país al que llegó en 1940, no dejó de mantener un contacto estrecho con la lengua y la cultura francesa, a través de múltiples y variadas lecturas³ pero también a través de su ocupación profesional: trabajó en aquel entonces como profesor (1948–1954) en el Institut Français de l'Amérique Latine y posteriormente en la Alianza Francesa. Desde 1965 hasta 1966 regresó a París, ciudad de su primer exilio en la que colaboró en diversas editoriales y realizó varias traducciones de obras de lengua francesa.⁴ En 1980, Segovia pasó un año sabático en Perpiñán en recuerdo a su infancia y cuando regresó de nuevo a España en 1985, alternó su residencia entre Madrid y el sur de Francia. En el año 2011, año de su muerte, el propio Segovia recuerda aquel período (1936–1940) que se desplegó en Francia y Casablanca y lo considera 'una brecha'⁵ entre su primera infancia en España y su vivencia posterior en el exilio en México.

2 La estancia de Tomás Segovia en Francia y Marruecos (1936–1940) ha sido descrita por Malgat en colaboración con Segovia. Véase Gérard Malgat y Tomás Segovia, en *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, ed. Manuel Aznar Soler & José Ramón López García (Sevilla: Renacimiento, 2011), 75–64. En broma, Segovia le contestó en una entrevista a un periodista que le preguntó de dónde era, que era ni de España ni de México, sino de Casablanca porque en aquella ciudad se enamoró por primera vez. En su cuaderno personal, aparece un recuerdo a los zocos de Casablanca. Consúltese *El tiempo en los brazos. Cuaderno de notas (1950–1983)* (Valencia: Editorial Sin Nombre, 2009), 408.

3 Segovia se refiere, en su diario *El tiempo en los brazos*, a numerosas lecturas realizadas, en su mayor parte entre 1950 y 1962, de obras de autoría francesa, entre las cuales destacan los trabajos de Victor Hugo, Paul Valéry, Albert Camus, Stendhal, André Gide, Arthur Rimbaud, Victor Serge, Antonin Artaud, Gustave Flaubert, Pierre Choderlos de Laclos, Comte de Lautréamont y Roger Caillois (19, 20, 21, 36, 58, 60, 61, 85, 117, 119, 128, 346, 354, 355, 374, 375, 403, 404–05, 441–42, 452–53, 460–61, 481–82, 486–87, 494, 515, 519, 532, 535). Menciona también la música de Claude Debussy (1955), los ensayos de Maurice Merleau-Ponty (1957, 1961), de Henri Bergson (1958), de Jean-Paul Sartre (1959), Denis de Rougemont (1961) (269, 393, 420, 461, 486–87, 555–58, 600).

4 Tomás Segovia tradujo al español a Michel Foucault, Jacques Lacan, Jacques Derrida y Victor Hugo. Recibió en tres ocasiones (1982, 1983, 1984) el Premio Alfonso X de traducción literaria. En 2012, México ha creado el premio Tomás Segovia para reconocer a traductores literarios. Para saber más de la traducción de Tomás Segovia, véase también: Tomás Segovia, 'El oficio del traductor', en *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo*, ed. Luis González & Pollux Hernández (Madrid: ESLEtRA, 2010), 585–93; disponible en línea: <http://cvc.cervantes.es/lengua/esletra/pdf/04/059_segovia.pdf> (fecha consultada 1 de enero de 2014).

5 Tomás Segovia, 'Nuestras Repúblicas', *Revista de la Universidad*, 43 (2011), 1–3; disponible en línea: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9311/segovia/93segovia.html>> (fecha consultada 6 de octubre de 2016).

La crítica de la amplia obra poética⁶ y ensayística⁷ de Tomás Segovia problematiza su identidad y por ello, no suele prestar mucha atención a dicha 'brecha' sino que privilegia las vertientes españolas y mexicanas de su trayectoria y recurre frecuentemente a conceptos como el 'nómada' o el 'viaje' para guiar la lectura de su obra.⁸ Sin embargo, proponemos en este estudio que la cuestión de la identidad de Tomás Segovia es más compleja y trasciende el binomio España-México. Por ello, abordamos la repercusión que tuvo el primer exilio de Segovia—en zonas de habla francesa: Francia y Marruecos—en su formación, ideario y en su obra literaria posterior. La tarea es amplia; empezamos, en esta contribución, por las obras tempranas de Tomás Segovia y proponemos un estudio de tres obras de finales de los 50 y principios de los 60, cuando el contacto con la cultura y literatura francesas fue más intenso: primero, 'Camusianas', una recopilación de ensayos sobre Camus que datan de 1957–1959; después, 'Pavesianas' y 'Suite italiana' dos conjuntos de ensayos redactados entre 1955 y 1962; y, finalmente, *Zamora bajo los astros*, obra dramática de 1959.⁹ Aunque nos remontamos a la obra temprana de Segovia, argumentaremos que el interés de este estudio no es meramente histórico ya que las huellas de la literatura francesa no sólo estarán muy presentes en la obra posterior de Tomás Segovia sino que también nos permiten entender mejor su perspectiva posterior sobre el 'exilio'.

6 Ha publicado una veintena de libros de poesía, y su obra poética ha sido recogida en su mayoría en *Obra poética 1943–1997* (México D.F.: FCE, 2000). En su carrera de poeta, obtuvo varios premios literarios, entre los cuales destacan el premio Xavier Villaurrutia en 1972, el premio Magda Donato en 1974, el premio Octavio Paz en 2000, el premio Juan Rulfo (2005) y el premio Internacional de Poesía Federico García Lorca en 2008.

7 Casi la totalidad de sus artículos y ensayos (publicados en diversos periódicos y números de revistas) se han recogido en tres volúmenes editados por la Universidad Autónoma Metropolitana (México D.F.: UNAM, 1988–1991) como parte de la Colección de la Cultura Universitaria: Serie Ensayo, vols 44, 51 y 54.

8 Véase Jorid Ardanuy, 'Tomás Segovia, nómada y relapso', en *El exilio republicano de 1939*, ed. Aznar Soler y López García, 727–36; Aileen Logan, 'Ser de intemperie: la figura y la ética del nómada en "Cuaderno del Nómada" de Tomás Segovia', en *El exilio republicano de 1939*, ed. Aznar Soler y López García, 737–44; Juan Pascual Guay, 'Ceremonia del moroso: el poema evoca y convoca', *Texto Crítico*, 6 (2003), 12, 85–93; Bernard Sicot, 'Entretien avec Tomás Segovia', en *Entretiens: trois poètes hispano-mexicains, Caravelle*, 78 (2002), 211–52; Ricardo Tejada, 'Tomás Segovia: el exilio como viaje en pos del sentido', en *El exilio republicano de 1939*, ed. Aznar Soler y López García, 783–89.

9 Los ensayos de 'Camusianas' (13–41), 'Pavesianas' (43–59) y 'Suite italiana' (89–103) fueron recopilados en *Sextante. Ensayos III* (México D.F.: UNAM, 1991). En nuestro análisis, usamos la edición siguiente de la pieza de teatro que apareció en *Zamora bajo los astros* (México D.F.: UNAM, 2005 [1ª ed. 1959]). *Zamora bajo los astros* es estrenada en 2011 por el Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo y la Universidad de Alcalá de Henares. La pieza se pone en el teatro principal y es interpretada por la compañía del Aula de Teatro de la Universidad de Alcalá, bajo la dirección de Ernesto Filardi. A la vez, el texto de la pieza es reeditado por el mismo Instituto: *Zamora bajo los astros* (Alcalá de Henares: Florián de Ocampo, 2011).

***Zamora bajo los astros* (1959)**

En el año 2011, se estrenó y se reeditó en España la única obra de teatro de la mano de Tomás Segovia, *Zamora bajo los astros*, más de cincuenta años después de la primera publicación de la pieza en México (1959). En *Zamora bajo los astros* (1959), Tomás Segovia pone en escena un conflicto bélico medieval de su tierra natal: el cerco de Zamora (1072). En la obra, un grupo de caballeros zamoranos planifica y comete el asesinato del rey Sancho para liberar la ciudad Zamora del asedio y devolverla a la reina Urraca. La esencia de la pieza dramática, como ya ha apuntado José Paulino Ayuso, gira en torno a la actitud ‘fiel’ o de ‘fidelidad’ de una banda de revolucionarios que planifican el asesinato de un líder político para liberar el pueblo de su yugo.¹⁰ *Zamora bajo los astros* no contiene ninguna referencia que limite el sentido de la obra a un determinado conflicto bélico. Al contrario, el conflicto medieval histórico parece servir para recalcar y actualizar un drama ético-político de todos los tiempos: la cuestión de saber si es una actitud lícita la de asesinar un líder en nombre de la libertad de un pueblo.¹¹

Si es así, uno puede preguntarse por qué Tomás Segovia, conocido en primer lugar por su poesía y por su ensayística, no haya optado por dedicar un ensayo a la cuestión ética en la que se inscribe el ideario de la pieza, como argumentó Ayuso es la del existencialismo francés, cuyos pensadores han expresado sus ideas no solo a través de ensayos sino también—y sobre todo—a través del llamado ‘teatro de situaciones’, un teatro que subordina lo estético a lo ético y cuyo núcleo esencial es el tema de la libertad humana.¹² No en vano se usa la categoría de ‘ensayo’ para referir al teatro de Jean-Paul Sartre ya que en su concepto del drama ‘el objetivo filosófico y político se instala como variable de privilegio, más allá de una pretensión de renovación escénica o de montaje espectacular’.¹³ En efecto, Sartre considera que la función del teatro es la de

10 José Paulino Ayuso, ‘Tomás Segovia: Zamora bajo los astros’, in *El exilio republicano de 1939*, ed. Aznar Soler y López García, 380–92 (p. 388).

11 Desde una perspectiva actual, el asunto histórico se podría interpretar de varias maneras. Es posible leer la pieza en clave de la Guerra Civil; el enfrentamiento entre los hermanos Sancho y Urraca puede interpretarse como una reminiscencia a las hostilidades entre la España republicana y la España franquista. El asunto histórico elegido por Segovia puede leerse también como una referencia al proceso de la descolonización de África tras la Segunda Guerra mundial y en especial a la Guerra de la Independencia de Argelia (1954–1962).

12 Sartre insiste en la preponderancia del tema de la libertad, no solo en el teatro existencialista, sino también en la antigua tragedia. ‘La gran tragedia’, resalta Sartre, ‘la de Esquilo y Sófocles, la de Corneille, tiene como principio la libertad humana. Edipo es libre, libres son Antígona y Prometeo. La fatalidad que parece evidenciarse en los dramas antiguos no es más que la contraparte de la libertad’. Consúltese Jean-Paul Sartre, *Un teatro de situaciones* (Buenos Aires: Losada, 1979), 15–16.

13 Véase Gabriela Fernández, ‘Una poética del teatro de situaciones’, *La Revista del CCC*, 1 (2007), <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/25/una_poetica_del_teatro_de_situaciones.html> (fecha consultada 6 de octubre de 2016).

mostrar al público situaciones ejemplares—de preferencia situaciones límite—en las que el ser humano debe elegir. Así, se plantea el tema de la libertad humana a través de la elección libre que efectúan los personajes dramáticos. Las obras del ‘teatro de situaciones’ representan muy bien las preguntas acerca de la responsabilidad del ser humano que la sociedad europea, traumatizada y devastada por las atrocidades de la guerra se hace en el siglo XX. Sin embargo, la modernidad de las ideas puestas en escena no choca con los sucesos históricos de la antigüedad clásica o de la historia europea que el teatro existencialista, igual que esta pieza de Tomás Segovia, suele desarrollar.

A más de su preferencia por el género teatral para expresar una cuestión ética, que corresponde al ‘teatro de situaciones’, otro hecho nos estimula a vincular la pieza con el existencialismo francés. Nos han llegado cartas intercambiadas entre Segovia y Camus acerca de una posible puesta en escena de la pieza *Zamora bajo los astros* en Francia.¹⁴ Camus le escribe en 1954 a Segovia que *Zamora bajo los astros* ‘a des possibilités d’intéresser au moins un théâtre d’avant-garde à Paris’ y le pide que haga una traducción francesa del drama.¹⁵ Esta correspondencia nos indica hasta qué punto la pieza encaja en el contexto del teatro existencialista francés de la época y nos estimula a leer la pieza bajo la perspectiva de la influencia que ejercieron las ideas y obras de Sartre y Camus en el Segovia de aquel entonces.

Como señalaría posteriormente el propio Segovia, la pieza guarda una marcada similitud con *Les Justes* de Camus (1949).¹⁶ La obra teatral de Camus se sitúa, igual que la pieza de Segovia, en un contexto histórico, al ubicar al lector en el marco de la revolución rusa de 1905. La cuestión ética que se plantea en *Les Justes* es la misma que la problemática abordada en *Zamora bajo los astros*: en la obra de Camus, un grupo de revolucionarios planifican el asesinato del Gran Duque de Rusia, al que consideran un tirano que oprime el pueblo ruso. La contraposición entre los personajes masculinos—que ejemplifican diferentes puntos de vista sobre la

14 La pieza no llega a ser representada en México. En su diario *El tiempo en los brazos*, Segovia menciona (en los años 1958–1959, en las páginas 459, 460, 494, 498, 513) primero, que se prepara la representación de *Zamora*; señala, posteriormente, que la puesta en escena de la pieza causa dificultades, para concluir, finalmente que lamentablemente no será posible llevar *Zamora* a la escena.

15 Una reproducción de la carta de Camus se incluye en la edición de 2011 de la pieza *Zamora bajo los astros* en el apéndice (111–12). En su diario *El tiempo en los brazos*, Segovia se refiere brevemente (336, 435) a la correspondencia con Camus sobre este y otros textos enviados a Camus en 1955 y 1958.

16 Segovia, en *El tiempo en los brazos*, comenta (267, 336, 435) que cuando había asistido—entusiasmado— a una representación de *Les Justes*, se dio cuenta de que ‘*Zamora* quizás se le parecía demasiado [a *Les Justes*] aunque ‘no la había releído desde bastante antes de escribir *Zamora*’ (267). La pieza de teatro *Les Justes* fue representada en 1949 en París. Véase Albert Camus, *Les Justes* (Paris: Gallimard, 1950). Nosotros hemos consultado la edición siguiente: Albert Camus, *Los justos*, trad. Mauro Armiño, 3ª ed. (Madrid: Alianza, 2012).

revolución—sale a la luz el dilema ético de la pieza. Por un lado, Stepan (Camus)/Diego (Segovia) personifica la facción fuerte de la revolución, por otro, Iván (Camus)/Nuño (Segovia) representa una interpretación más suave y soñadora de la rebeldía. A través de la única figura femenina de ambas piezas—Dora (Camus)/Elvira (Segovia)—, se agrega una dimensión más a la cuestión ética abordada en las dos obras: la pregunta sobre si es lícito sacrificar el amor de tu vida en nombre de un ideal político. La relación que se establece entre Nuño, quien está decidido de realizar el asesinato, y Elvira, que procura convencerle de privilegiar el amor sobre el bien común, guarda una marcada semejanza con la misma entre Dora e Iván Kaliayev en *Les Justes*. Ambas parejas están enamoradas, ambos hombres están a punto de sacrificar su vida en una acción violenta al servicio del bien de la comunidad, ambas mujeres intentan salvar su felicidad personal. Los intentos de Dora y Elvira se frustran, sus enamorados se mueren y las mujeres terminan por sacrificar, a continuación, su propia vida.

En este conflicto entre Elvira y Nuño se halla la esencia de la pieza, la noción de ‘fidelidad’, que nos permite tender otro puente entre el existencialismo francés y *Zamora*, que va más allá de meras similitudes entre la trama y la construcción de los personajes de las obras de Segovia y Camus.¹⁷ Este acto de sacrificio de su propia vida que, contradictoriamente, constituye la decisión ‘fiel’ que toma Elvira en la situación de crisis profunda inmediatamente posterior al atentado que he causado la muerte de su enamorado. En efecto, en el tercer y último acto, los conjurados se han enterado de que los zamoranos consideran el asesinato de Sancho una traición y el miedo les inspira un plan de huida para escapar de la ira del pueblo zamorano. Elvira, en cambio, toma una decisión diferente: la línea de acción que elige es la de no huir con los demás miembros del grupo, sino de asumir su responsabilidad y quedarse para morir. Elvira no solo se opone a los demás conjurados, sino que además cambia radicalmente su propio discurso del primer acto a favor de la felicidad y lo transforma en un discurso que privilegia la ‘fidelidad’. En el tercer acto, su decisión de quedarse en vez de huirse muestra otra Elvira al público, que recalca: ‘No quiero ser feliz. Quiero ser fiel’. Cuando los demás tratan de convencerla de que esta actitud no coincide con la ‘fidelidad’, Elvira, al declarar ‘seré fiel a mi manera’, reivindica el carácter libre y fundamentalmente individual de su decisión. En este sentido, uno de los conjurados la apoya: pone énfasis en

17 La influencia que Elvira intenta ejercer en Nuño también recuerda una tensión similar que se establece entre otras parejas de la obra de teatro de Albert Camus. Pensemos en la interacción entre María y Jan en *El malentendido* o, más todavía, en la pareja de rebeldes Victoria y Diego, protagonistas de la pieza situada en la España de Franco, *El estado de sitio*. Las mujeres creadas por Camus, igual que la Elvira de Segovia, luchan para salvar una felicidad personal que no están dispuestas a sacrificar por el bien de la comunidad.

el hecho de que cada uno tiene que ser ‘fiel’ consigo mismo y expone que la actitud ‘fiel’ de un hombre puede parecer ‘infidel’ al otro.¹⁸

Cuando consideramos el uso que Segovia hace de la noción de ‘fidelidad’, reconocemos varios elementos de la responsabilidad del ser humano tal como la explica Sartre cuando se refiere al concepto de la ‘buena fe’. La ‘buena fe’ o ‘fidelidad a una verdad moral’ surgió en el contexto francés de la posguerra: tras las experiencias traumáticas que vivió la humanidad durante la Primera Guerra Mundial y la Segunda Guerra Mundial, los pensadores franceses del existencialismo se hicieron preguntas en torno al sentido de la existencia humana. Reaccionando contra el racionalismo, Camus y Sartre propusieron temas filosóficos más cercanos a la vida individual, tales como la libertad, la muerte, las posibilidades de la existencia y la responsabilidad. Uno de los temas que cobraron mayor importancia en la busca de una ética existencial era precisamente la ‘buena fe’ del individuo.

Para Sartre, el ser humano no se considera un proyecto divino sino un proyecto puramente existencial.¹⁹ En su visión, es la constante preocupación por la realización de ese proyecto la que mueve a las personas. Sin embargo, este proyecto no se ha esbozado de antemano, ni existe una tabla de valores en la que puede apoyarse el ser humano, sino que traza su proyecto de existencia en plena libertad en el momento de tomar decisiones y de privilegiar ciertos valores sobre otros. El hombre se realiza en la medida en la que realiza, de manera activa, su proyecto individual. La actitud auténtica es la de ‘buena fe’, el comportamiento de un ser humano que asume la responsabilidad completa de su ser en una determinada situación y que decide actuar para modificar o denunciar su situación en función de la realización de su proyecto. La ‘mala fe’ correspondería a la falta de acción, al refugio en el quietismo de un ser humano que se escapa de sus responsabilidades. Es el ser humano quien decide libremente y que dispone de la posibilidad de realizarse a sí mismo; porque la vida humana solo obtiene un sentido en la medida en la que el ser humano da sentido a su existencia.²⁰

‘Camusianas’ (1957–1959)

En dos ensayos de 1957 dedicados a la obra de Camus, aparece el concepto de fidelidad para interpretar un relato del autor francés titulado ‘La Femme

18 Las citas de este párrafo provienen de la edición de 2005 de *Zamora bajo los astros* (véase nota 9) y se encuentran respectivamente en las páginas 97, 97, 100 y 100–01.

19 Primera edición: Jean-Paul Sartre, *L’Existentialisme est un humanisme* (Paris: Nagel, 1946). Nosotros hemos consultado la edición siguiente: Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, trad. Victoria Praci de Fernández (Barcelona: Edhasa, 2000).

20 A su modo de ver, el hombre no solo es responsable de sí mismo, sino que al elegir los valores de su proyecto, construye una imagen del hombre tal y como debe ser; por lo tanto, el hombre es responsable de la humanidad entera.

adultère'.²¹ La fidelidad aparece en el contexto de la vida de pareja pero no se trata de un adulterio ordinario. ¿En qué consiste este adulterio fuera de lo común? La mujer protagonista del relato—Janine—se encuentra en un matrimonio que se está convirtiendo en una cárcel, su vida está llena de restricciones. Cuando está de viaje con su marido en el norte de África, una noche abandona el lecho conyugal para subir a una torre y contemplar a solas el desierto y los astros hasta que amanezca. La experiencia de la libertad es tan sensual que se la puede considerar como adúltera. Pero dicho adulterio misterioso al marido sería, en la lectura de Segovia, al mismo tiempo una 'fidelidad más rara, más difícil, más desnuda' (*Sextante*, 23) a sí misma. Una infidelidad fiel, pues. Se trata de un adulterio que corresponde a un deseo tan auténtico de vivir que, más que una infidelidad a un matrimonio carente de pasión, es, en la lectura de Segovia, una fidelidad a la pasión auténtica de vivir.

El concepto de fidelidad aparece en un contexto político cuando Segovia lee (en 'Camus ida y vuelta' [1959]) la recopilación de crónicas sobre Argelia *Actuelles III* (1958), escritas por Camus entre 1939 y 1958. En opinión de Segovia, la postura de Camus de 1939 sobre la situación en Argelia no ha cambiado en 1958. Camus (1913–1960) se mudó de Argelia a Francia en 1940 en una especie de auto-exilio después de haber tomado posición contra la opresión colonial en su país de nacimiento. Durante la guerra de independencia de Argelia, Camus estaba a favor de una autonomía mayor de Argelia, pero no apoyaba una independencia completa; creía que los *Pieds-Noirs* y los árabes podían convivir. Segovia destaca la diferencia entre la situación en 1939 y la en 1958 y considera la actitud de Camus en ambos momentos como 'el revés y el derecho de la fidelidad' (*Sextante*, 35).²² Refiriéndose a la época de 1958, Segovia pone en duda 'no sólo que la postura de Camus sea la más adecuada, sino incluso que sea la más fiel a su propio pensamiento' al destacar que 'mientras que hace veinte años aquello era una actitud revolucionaria y casi subversiva, que le valió incluso una especie de exilio, hoy resulta un programa que coincide demasiado con el de De Gaulle' (*Sextante*, 36). La actitud 'fiel' a la conciencia o lo moralmente bueno de aquel entonces se ha convertido, pues, en la época en la que Segovia redacta este ensayo, en una postura 'infiel'.

Segovia explica la postura 'infiel' del autor francés en 1958 refiriéndose al dilema moral de Camus cuya fidelidad hacia los colonos franceses entra en

21 Los ensayos se titulan 'Nuevas obras de Albert Camus' (18–24) y 'El reino de Camus' (24–27) y aparecen en *Sextante. Ensayos III* de Tomás Segovia (véase nota 9; las demás referencias se pondrán en el texto). El cuento forma parte de la recopilación Albert Camus, *L'Exil et le royaume* (Paris: Gallimard, 1957). Nosotros hemos usado la edición siguiente: *El exilio y el reino*, trad. Manuel de Lope (Madrid: Alianza, 2002).

22 Segovia alude a la recopilación de ensayos de Camus que se titula *El revés y el derecho* y que apareció por primera vez bajo el título *L'Envers et l'endroit* (Paris: Gallimard, 1958).

conflicto con su fidelidad hacia los argelinos cuando la guerra de la independencia de Argelia se inicia en 1954. Camus, él mismo nacido en una familia de franceses en Argelia, se solidariza con el millón de *Pieds-Noirs* que viven en Argelia porque es uno de ellos. En caso de la independencia de Argelia, los colonos tendrían que dejar Argelia, y tendrían que regresar a Francia. Sin embargo, Segovia insiste en que, considerando la situación objetivamente, el eventual regreso de los colonos franceses a Francia sería una repatriación porque Argelia, de hecho, no es su país. Destaca, para ello, que los colonos no son argelinos, sino franceses, y lo hace desaprobando la actitud de los colonos franceses frente a los árabes: 1) no se produjo ninguna fusión con los argelinos durante cien años y 2) los colonos siempre han recibido mejores salarios que los árabes. Es predominante la actitud reacia al colonialismo en el discurso de Segovia: 'Vivir en un país gozando de los privilegios que otro país concede, y que niega a los aborígenes, no es pertenecer a ese país, es poseerlo' (*Sextante*, 37).²³

En los ensayos dedicados a Camus, los contextos en los cuales aparece la fidelidad varían: el concepto se vincula con las decisiones éticas que se toman en situaciones muy diferentes, que van desde la relación de pareja, pasando por la creación artística a la política.²⁴ Segovia parece beber de la fuente sartreana, según la que vivir es elegir. Para Sartre el comportamiento de la 'mala fe' o la mentira corresponde a una existencia que oculta o niega el propio ser en libertad: se reconocen rasgos de esta mentira en la descripción del matrimonio de la protagonista de Albert Camus y en la opresión de una colonia. Si bien es cierto que los ámbitos en los que Segovia recurre al concepto son muy variados, tienen en común la idea de un cambio frente a una mentira o una existencia que no es auténtica como punto de partida. Un matrimonio que ya no funciona bien, un pueblo que ve su país liderado por otro pueblo. En todas estas situaciones mentirosas o de 'mala fe', el ensayista sugiere, en nombre de la 'fidelidad', que hace falta introducir un cambio para superar la situación negativa, resolviéndola mediante la toma de una determinada decisión libre.

Otra dimensión común en los usos que Segovia hace de la fidelidad es la predilección por la zona fronteriza entre fidelidad e infidelidad. Segovia trata situaciones controvertidas y rebatibles, en las cuales no es patente ni

23 Segovia subraya el paralelismo con la situación de colonización en Hispanoamérica (*Sextante*, 37) para explicar su capacidad de entender la situación de Argelia. En su cuaderno personal *El tiempo en los brazos*, Segovia reflexiona, en 1958 (461-65), ampliamente sobre el caso de Argelia y sobre la lectura de *Actuelles III* y, refiriéndose a los franceses de Argelia, concluye que 'si no se mezclaron, si siguen separados de la población árabe incluso físicamente, si gozan de más prestaciones y mejores sueldos, no son argelinos' (165).

24 La fidelidad se vincula también con la vida en 'Camus y la universalidad' (ensayo de 1957 incluido en *Sextante*, 27-34). El contexto ahora es el de la creación artística: Segovia subraya que es por su fidelidad a la *vida* que Camus ha conseguido dar al arte en la época de los 50 una gran dignidad.

unívoca la respuesta a la pregunta sobre si una determinada actitud es fiel o infiel. Al ensayista le sirve en sus ensayos no tanto la idea de fidelidad ni la de infidelidad, sino la línea divisoria entre fidelidad e infidelidad, que se convierte, en el discurso de Segovia, en una frontera movediza. En los casos que Segovia refiere, las apariencias engañan: lo que parece ser una infidelidad a un determinado sistema o institución de hecho equivale a una actitud fiel a otro valor que se presenta como superior, más profundo, más auténtico. Así es como la fidelidad a un principio se equipara a la rebeldía contra otro sistema, instituto o valor. La mujer adúltera de Camus, en esta noche misteriosa y sensual, más que ser infiel a su matrimonio vacío, es a la vez una revolución fiel a la pasión auténtica de vivir. La postura de Camus en defensa de los *Pieds-Noirs*, si bien es cierto que era una actitud fiel en el año 1939, posteriormente se ha convertido en una postura infiel frente a la población legítima de Argelia. Es el marco del existencialismo que Sartre expone que reúne y da coherencia a ambos rasgos del uso de la ‘fidelidad’ en los ensayos de Segovia: el cambio y la trascendencia.²⁵

‘Pavesianas’ y ‘Suite italiana’ (1955–1962)

La combinación entre vida y ‘fidelidad’ ocupa un lugar preponderante en cuatro ensayos (de entre 1955 y 1962) dedicados al caso de Pavese, cuyo diario *Il mestiere di vivere* (*El oficio de vivir*) (publicación póstuma 1952) es el testimonio de un suicida. Sin embargo, destaca Segovia, el testimonio que se transmite a través del diario no es un mensaje a favor de la muerte, sino a favor de la vida, o lo que equivale a lo mismo, a la ‘fidelidad’. En el caso de Pavese, la vida es la muerte, la vida es un tormentoso amor de la muerte: ‘su evidente nostalgia de la muerte’, destaca Segovia ‘adquiere también un sentido vital’. La muerte es para Pavese como ‘la vida por debajo’, ‘lo que la vida les promete y depara’, ‘el centro de su vida’, ‘siendo lo único a lo que vale la pena ser fiel’. Así es para Pavese, la auténtica fidelidad se orienta hacia la muerte; su nostalgia de la muerte ‘viene a ser una extraña fidelidad’ (*Sextante*, 47–48). Pavese ‘vivió por la fidelidad, que en su caso se llamaba muerte’, concluye Segovia. El acto del suicidio se vincula, en el discurso de Segovia, no solo con la vida y con la fidelidad, sino también con el amor. Tanto es así, que el suicidio, que viene ‘cuando su antiguo amor vuelve a llamarle’ se describe como un acto de amor: ‘Entonces ya no hay posibilidad de ser infiel: el amante torturado y difícil deja de luchar y se duerme entre sus brazos’. El discurso de Segovia vincula la fidelidad de Pavese, a través de la muerte, con la vida auténtica y la pasión amorosa. ‘Toda la historia de su vida parece la historia de un tormentoso amor, y este amor es el de la muerte. Pero precisamente un

25 Ver nota 20.

amor tan tormentoso, con tanta historia secreta, tan fiel y, en una palabra, tan vivo, da la trama de una compacta y positiva existencia' (*Sextante*, 47–48).

En cuatro ensayos dedicados a los neorrealistas italianos, de 1955 y 1956, Segovia vuelve a tender un puente entre el concepto de la fidelidad y la vida, que cobra otro sentido en el contexto de la creación artística. En 'Fidelidad de Italia' (1955), el ensayista va contrastando el contexto difícil en el que trabajan estos escritores con la alta calidad de su trabajo.²⁶ Subraya la actitud discrepante de la generación neorrealista frente a la moral predominante de la Italia fascista de aquel entonces. Al preguntarse cómo puede surgir una serie de novelistas de tanta calidad en un momento histórico tan contraproducente, parece sugerir que es precisamente esta elección consciente, esta oposición a la moral vigente la que es el motor creador de las novelas tan logradas. El régimen fascista se considera como la razón misma del nacimiento de una generación tan talentosa.

Es, precisamente, 'cuando los demás se sienten extraviados y alejados de sus núcleos vitales' cuando este pueblo 'encuentra lozana en su fondo una semilla viva y perenne que ofrecer'. Es, precisamente, 'en esta misma Italia, otra vez invadida, dominada y despedazada como en tiempos de Felipe II', donde surge una literatura llena de esperanza. Es 'entre la ceniza y las ruinas' que aparece la fuerza fresca y llena de vida de esta generación de narradores. Dicha adhesión a una moral distinta es, para Segovia, una forma de sobrevivir a los contratiempos: los novelistas neorrealistas italianos, siendo fieles a sus propios valores, 'se han salvado de los desastres de nuestro tiempo' (*Sextante*, 90–92).

La pregunta siguiente que orienta la reflexión ensayística de Segovia es: ¿Cómo explicar la capacidad de la generación italiana de sacar una literatura ejemplar bajo la dominancia de un régimen totalitario? Segovia recurre a los clichés que existen sobre el pueblo italiano: considera que su carácter poco racionalista, asistemático, meridional explica su resistencia a los totalitarismos del siglo XX, a los cuales considera 'la última y feroz consecuencia de un racionalismo rígido, autoritario y abstracto'. Segovia opone en este contexto el caso italiano al caso alemán: 'Mussolini,

26 La generación de neorrealistas italianos se caracteriza por su actitud antifascista, que a unos los llevó al exilio y a otros a la cárcel en los años 30 y 40. Cesare Pavese (1908–1950), en primer lugar, en los años 1935–36, fue condenado, por su participación en actividades antifascistas, a un año de confinamiento o exilio en el sur de la Península. Carlo Levi (1902–1975), igual que Pavese, fue exiliado a un pueblo remoto de Italia en los años 1935–1936. Corrado Alvaro (1895–1956), a su vez, fue obligado a dejar Italia durante los años 30 por sus contribuciones en el periódico antifascista *Il Mondo*. Elio Vittorini (1908–1966) no fue exiliado pero sí sufrió las consecuencias de la censura y fue capturado y metido en prisión en 1942 por sus actitudes contra el régimen de Mussolini. Alberto Moravia (1907–1990) es un caso complejo que sufrió sobre todo las consecuencias relacionadas con la censura del régimen fascista. Guido Piovene, por otra parte, es un autor de la misma generación que nunca condenó el régimen fascista.

contrariamente a Hitler, no gobernaba sobre un pueblo sistemático, [...] lógico, sino sobre un pueblo más fiel a la vida que a las ideologías, a lo concreto que a lo abstracto, a las situaciones que a los pronósticos'. La generación italiana, de acuerdo con estos principios, hace más que sobrevivir los contratiempos, también 'muestra' algo, ofrece una lección moral. Segovia insiste en particular en la superioridad moral de quienes se niegan a aceptar los valores del régimen fascista, destacando que la actitud de los neorrealistas italianos es 'más profunda', 'honda y segura' en comparación con la solución de aceptar la moraleja predominante, en comparación con 'el deber de ser infieles a la vida en nombre del Nuevo Orden o de cualquier otro orden impositivo'. 'Ningún sistema abstracto', sostiene Segovia, 'aunque esté respaldado por la más poderosa policía, puede pretender absorber toda nuestra capacidad de fidelidad' (*Sextante*, 89–92).

Efectivamente, el discurso de Segovia en 'Fidelidad de Italia' es explícitamente ético: el ensayista considera una obligación moral esta fidelidad a valores que están en peligro: 'Si Camus nos ha enseñado que debemos ser fieles a ciertas cosas que hoy nos aparecen terriblemente amenazadas', estos novelistas que surgen ofrecen 'una lección' o 'un ejemplo' de una moralidad superior. ¿Qué es lo que muestra precisamente esta generación? La generación nos enseña que 'por debajo de las leyes están los hombres vivos, por debajo de la historia la naturaleza viva, por debajo de los racionalismos la realidad viva'. La lección ofrecida por los neorrealistas se deja resumir en tres palabras: 'fidelidad, renacimiento, esperanza'. Estos términos son, para Segovia, 'como tres incisiones hacia un mismo centro, un centro para el que no encuentro una definición mejor que la vida, lo vivo' (*Sextante*, 89–92). Cesare Pavese, al tomar la decisión de suicidarse, más que ser infiel a la vida, es fiel a la muerte, que en su caso corresponde al centro mismo de la vida; los neorrealistas italianos optan por la fidelidad a la vida en detrimento de la fidelidad al sistema fascista.

A modo de conclusión

Para nuestro estudio, nos hemos remontado a la obra temprana de Segovia, las décadas de los cincuenta y sesenta. Sin embargo, el interés de este estudio no es meramente histórico: la relevancia del concepto de la 'fidelidad' del Segovia de la década de los cincuenta a la vez se entiende dentro del marco histórico pero al mismo tiempo sobrepasa los límites temporales de dicha época: nos ayuda a localizar el origen de un concepto que seguirá apareciendo posteriormente en su obra literaria y al que Segovia recurre para explicar su visión del exilio.

La noción de fidelidad es recurrente en la poesía de Tomás Segovia. El poeta ahondó, ya en los años sesenta en el tema en los poemas 'Fidelidad' y

‘Suite del infiel’.²⁷ También en su obra poética de los años 90, retomó el tema de la fidelidad, pensemos en la colección *Fiel imagen* de 1996.²⁸ Liliana Weinberg, en su estudio centrado en el ensayo, recientemente ha llamado nuestra atención sobre el concepto de ‘buena fe’—‘la fidelidad a la verdad y fidelidad a la moral’—, para delinear la actitud del ensayista Tomás Segovia. Señala que ‘en años recientes, es recurrente en Segovia la referencia a la profesión de fe y a la buena fe’ y cita varios ejemplos de textos de Segovia publicados en los años 2010 y 2011.²⁹

A continuación, la noción sartreana de la ‘fidelidad’ también aparece en dos ensayos de los años 70 y 80—‘Respuestas al exilio’ (1978) y ‘Exiliarse del exilio’ (1986)—en los que Segovia aborda la cuestión del exilio (*Sextante*, 199–219). La vivencia del exilio se presenta para Tomás Segovia, como ‘una experiencia de fidelidad-infidelidad, de la infidelidad que es una fidelidad (o viceversa)’. Para Segovia, la vivencia del exilio, se presenta ‘en principio [como] una experiencia bastante negativa’ (*Sextante*, 208–09). Es lo que Segovia denomina la experiencia del exilio ‘accidental’ que se reduce a un ‘episodio’ de la vida de un ser humano. El ensayista denuncia el exilio entendido como mera ‘experiencia episódica’ (*Sextante*, 203) porque—limitado a la mera añoranza por un país—, constituye ‘un tema en el que nos encerramos sin poder ni concluir y abandonarlo, ni abrirlo’ (*Sextante*, 204). Más aún, concebida así, la experiencia del exilio equivale, incluso, a una ‘parálisis’ o una ‘renuncia a vivir’ (*Sextante*, 209). No es este tratamiento negativo el que da sentido al exilio, subraya Segovia, puesto que ‘la añoranza por un país perdido, seguramente legítima, no pasa de ser una nostalgia sentimental si no comprende al mismo tiempo que la pérdida es más nuestra que lo perdido, que la restauración de lo perdido sería una negación de nuestra vida más radical aún que su ausencia, porque es esa vida misma la que la hizo perdido’ (*Sextante*, 209).

Segovia propone superar el exilio accidental llevando la experiencia del destierro a otro nivel, abriéndola a la dimensión de la vida entera, convirtiéndola en un ‘marco’ desde el cual se interpretan otras temáticas vitales.³⁰ A este nivel el ensayista lo llama ‘condición’ del exilio. Así se

27 Tomás Segovia, *Anagnórisis* (México D.F.: Siglo XXI, 1967).

28 Primera edición: Tomás Segovia, *Fiel imagen. Poemas 1991–94* (México D.F.: Pre-Textos, 1996). Véase la *Obra poética* [1943–1997] de Tomás Segovia, recopilada en el 2000 por el Fondo de Cultura Económica.

29 Liliana Weinberg, ‘El ensayo y la buena fe’ in *El ensayo hispánico: cruces de géneros, síntesis de formas*, ed. Diana Castilleja, Eugenia Houvenaghel & Dagmar Vandebosch (Genève: Droz, 2012), 21–46 (pp. 22 y 42).

30 León Felipe (Zamora 1884–México 1967) se exilió, después de haber participado en la guerra civil como militante republicano hasta 1938, definitivamente a México. Se convirtió en agregado cultural de la embajada de la República española en el exilio, produjo una obra poética que se suele relacionar con la obra de Walt Whitman y en la cual la libertad ocupa un lugar destacado.

supera la esterilidad del exilio ‘episódico’ o ‘accidental’ y se consigue hacer de él un triunfo, porque según Segovia, este destierro superior y englobante se convierte en una clave de interpretación, en ‘nuestra manera de entender (quizás mejor que otros) algunos aspectos de la vida humana personal e histórica’. A modo de ejemplo, Segovia explica que la voz poética de León Felipe se inscribe en la visión del exilio como una condición que sirve de marco para la exploración de temáticas humanas (*Sextante*, 204–09). Superar la experiencia negativa del exilio significa, para Segovia, disociar el exilio de la pérdida de la lengua materna y de la pérdida de los usos literarios que se hacen de la lengua materna en la patria. Segovia insiste en la imperiosa necesidad de abandonar una idea del exilio según la que los que residen en la patria tienen un derecho exclusivo sobre el uso poético de la lengua española. Ni la patria ni la lengua española pertenecen a cierta comunidad, en la visión de Segovia, y cuando uno acepta esta visión libre y abierta de país e idioma, consigue superar el nivel ‘accidental’ del exilio y llegar al nivel en el que el exilio toma sentido.³¹ Y es aquí cuando entra el concepto de ‘fidelidad’ en el discurso de Segovia: para llevar el exilio accidental a un nivel desde el que toma sentido, conviene adoptar una actitud que es doble frente a la lengua española y la patria: una actitud a la vez infiel y fiel y que se sitúa en el mismo lugar de entrecruzamiento de fidelidad e infidelidad. Así, los poetas que han vivido de manera abierta el exilio transformándolo en una ‘condición’ viven ‘una experiencia de la fidelidad-infidelidad, de una infidelidad que es una fidelidad (o viceversa)’ y son considerados a la vez como ‘excluidos de la fidelidad y guardianes de la fidelidad’. Es sobre todo la actitud frente a la lengua la que causa dicha situación doble, como explica Segovia: ‘la fidelidad de un grupo concreto a su lengua concreta aparece fundada en un inevitable oscurecimiento de su naturaleza y olvido de sus orígenes, y esa luz es así para ella una violación y una infidelidad’ (*Sextante*, 208–09).

Con el fin de concretar la situación fronteriza y ambigua de fidelidad infiel a la lengua, el ensayista recurre al ejemplo que ofrece la poesía de Rubén Darío. La recepción en España de la poesía de Rubén Darío ilustra cómo su actitud creativa frente a la lengua se percibe como infiel: ‘cuando Rubén Darío [...] trajo una canción que implicaba una visión más radical, en tantos aspectos, de la naturaleza de la lengua española’, España ‘aceptó la canción pero consideró la visión como una violación y una infidelidad’ de la

31 Es a esta aproximación englobante al exilio que se refiere Mateo Gambarte cuando cita Segovia quien describe este nivel del exilio ‘como un sentido que envuelve a todos los demás temas; o quizás, más exactamente, como una de las referencias generales del sentido de los diferentes temas vitales, de manera parecida a como se presentan las otras condiciones generales de la vida: su sexo, su localización histórica, sus características físicas, etc.’ Véase Mateo Gambarte, ‘Tomás Segovia, su visión del exilio’, en *Setenta años después: el exilio literario de 1939* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003), 43–53 (p. 44).

lengua. Segovia subraya que dicho uso creativo del idioma es, de hecho, una fidelidad a la lengua española. ‘Negarse a admitir eso’, subraya Segovia, ‘es adoptar la actitud del casticismo que, como es sabido, no nace de la realidad de la lengua aunque sea una actitud lingüística, sino más bien de la aplicación violenta a la lengua de unas actitudes que ignoran su realidad [...]’ (*Sextante*, 208–09).

Para Segovia, influenciado por el existencialismo francés, la verdadera ‘fidelidad’ no es estática, sino dinámica. La ‘fidelidad’ de Segovia es, además, una ‘fidelidad’ creativa, que se renueva sin cesar: es una actitud cambiante que linda, en determinadas circunstancias con la ‘infidelidad’. La interpretación dinámica e innovadora que Segovia propone posibilita la delimitación de un territorio limítrofe en el que ‘fidelidad’ e ‘infidelidad’ se tocan un instante. En esta zona fronteriza se sitúa la ‘condición de exilio’ de Tomás Segovia.

A lo largo de nuestro estudio se ha puesto de relieve que Tomás Segovia abordó en los años 50 y 60 las cuestiones éticas planteadas por los pensadores del existencialismo francés. Exploró particularmente la posibilidad que ofrecían el ‘teatro de situaciones’ y el género ensayístico para reflexionar en torno al problema ético de la ‘actitud fiel’. Las raíces lejanas de la ‘fidelidad’ de Tomás Segovia—concepto que posteriormente se convertiría en una constante en su obra poética y ensayística y que le serviría para definir su visión sobre el exilio—se sitúan pues en su primer exilio, aquella ‘brecha’ entre España y México.*

* Cláusula de divulgación: la autora ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.