

# **Los retos de la Filosofía en el siglo XXI**

**Actas del I Congreso internacional de la  
Red española de Filosofía**

Volumen XIX

© Red española de Filosofía (REF)  
Paseo Senda del Rey 7, 28040 Madrid  
<http://redfilosofia.es>  
©Publicacions de la Universitat de València (PUV)  
ArtsGràfiques 13, 46010 València  
<http://puv.uv.es>  
Primera edición: octubre 2015  
ISBN: 978-84-370-9680-3

# **Los retos de la Filosofía en el siglo XXI**

## **Actas del I Congreso internacional de la Red española de Filosofía**

Coordinación general

Antonio CAMPILLO y Delia MANZANERO

Coordinación de los volúmenes

Juan Manuel ARAGUÉS, Txetxu AUSÍN, Fernando BRONCANO, Antonio CAMPILLO, Neus CAMPILLO, Cinta CANTERLA, Cristina CORREDOR, Jesús M. DÍAZ, Catia FARIA, Anacleto FERRER, Delia MANZANERO, Félix GARCÍA MORIYÓN, María José GUERRA, Asunción HERRERA, Joan B. LLINARES, José Luis MORENO PESTAÑA, Carlos MOYA, Eze PAEZ, Jorge RIECHMANN, Roberto RODRÍGUEZ ARAMAYO, Concha ROLDÁN, Antolín SÁNCHEZ CUERVO, Javier SAN MARTÍN, Marta TAFALLA, Pedro Jesús TERUEL y Luis VEGA

Volumen XIX

### **Simposio 12: Filosofía y Literatura**

Coordinación

Neus CAMPILLO  
Universitat de València

Publicacions de la Universitat de València

València, 2015



# ÍNDICE

	<b>Páginas</b>
<b>FILOSOFÍA Y LITERATURA EN LAS PENSADORAS DEL S.XX</b>	
Reencuentro de una amistad perdida tras la derrota sufrida. María Zambrano: literatura, filosofía y escritura <i>Andrea LUQUÍN CALVO</i>	7-14
Decir la belleza del mundo. Simone Weil y la responsabilidad de la literatura <i>Emilia BEA</i>	15-28
Los modos de expresar la existencia en Simone de Beauvoir <i>Irene GAYTÁN GONZÁLEZ</i>	29-35



# Reencuentro de una amistad perdida tras la derrota sufrida

## María Zambrano literatura, filosofía y escritura

Andrea LUQUIN CALVO

Universidad de Valencia

La relación entre la filosofía y la poesía guarda un lugar destacado dentro del pensamiento de María Zambrano. Filosofía y poesía poseen, para la pensadora, una misma raíz: la admiración ante la realidad que nos rodea, pero abordada de maneras distintas. Mientras que el filósofo se abstrae de la realidad, pues busca perseguir lo permanente y lo idéntico, la idea única que sostiene el mundo; el poeta, en cambio, permanece apegado a la multiplicidad del mundo. En él, a diferencia del filósofo, la diversidad no desaparece, sino que aspira a un todo construido por cada una de las cosas que conforman el mundo, sin abstracción ni renuncia a ninguna de ellas. Para Zambrano la reconciliación armónica entre estas dos modalidades de pensar el mundo, filosofía y poesía, deben producir un pensamiento que habrá de superar y transformar nuestra racionalidad. La filosofía necesita de la poesía, pues solamente ésta permitirá alcanzar ese conocimiento profundo, capaz de dejar atrás el racionalismo de la modernidad y su concepto de razón, por el que hemos pagado un alto precio, como nos lo señalaban Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. La poesía fue expulsada del mundo de la filosofía, sin percatarse de lo necesaria que le es. El ser humano, nos dice Zambrano, vive a la intemperie y en ocasiones precisa de resguardarse en la cueva de la que nos expulsa Platón: son necesarias las ficciones, las metáforas, los símbolos en que nos contamos, pues en esas narraciones vamos construyendo, también, nuestro ser. Somos seres incompletos: esa es nuestra tragedia y, como el héroe trágico, buscamos descubrirnos en las infinitas y diversas narraciones que nos contamos y que nos rodean.

En esta reflexión, debemos anotar como tanto la filosofía como la poesía son ante todo ejercicios de escritura. Por ello, en esta ocasión, he querido recuperar dos escritos de María Zambrano sobre el acto mismo de la escritura, sobre esa búsqueda y encuentro de ficciones, metáforas y símbolos que todos necesitamos para resguardarnos. La escritura es para Zambrano un acto radical para encontrarnos en el mundo.

El primer texto corresponde a uno de sus primeros ensayos *¿Por qué se escribe?* publicado en la *Revista de Occidente*, en 1934, escrito a los 29 años. Este ensayo lo recuperaría en 1950 en *Hacia un Saber sobre el alma*. En él, Zambrano aborda al acto mismo del escribir. El segundo texto es una columna aparecida en el diario *El País* y que fue recogida en su obra posterior *Las palabras del regreso* titulado *Del escribir*, publicado en 1985, cincuenta años después muchas escrituras y muchas vidas en el exilio. No es de extrañar pues, que este trabajo de un paso más allá al marcar la importancia del escritor dentro de *la ciudad*, dentro del espacio público, ese espacio que le fue negado en su patria durante muchos años, a la propia Zambrano.

### **¿Por qué se escribe?**

Entremos primero al espacio íntimo de la escritura que describe Zambrano en *¿Por qué se escribe?*. A la pregunta *¿Qué es escribir?* Zambrano nos contesta que, ante todo, es “defender la soledad en que se está” (Zambrano, 1993: 22). Estamos solos, (aunque el mundo trate de evitarnos esta sensación) a la intemperie y abrazamos esa soledad. La soledad se traduce en lejanía, en distancia de todas las cosas y seres que “hace posible un descubrimiento de relaciones entre ellas” (Zambrano, 2005: 35). La distancia permite la perspectiva sobre el mundo, “mostrando lo que en ella y únicamente en ella se encuentra”(Zambrano, 2005: 35). Se trata del vacío que nos rodea, un vacío lleno de posibilidades por aparecer gracias a la palabra. La inmensidad se abre ante nosotros en la soledad de la escritura, una inmensidad que en la medición y el pensamiento absoluto, que reduce y limita a conceptos, no es posible.

El escritor busca así “las palabras que se nos han escapado traicionándonos”(Zambrano, 2005: 42). Traicionándonos porque nos apartan de la multiplicidad y nos encarcelan en un único pensamiento. Por ello hemos sido derrotados en nuestras palabras, en nuestros discursos que cosifican, limitan y encarcelan la diversidad del mundo. La escritura tiene el poder de demostrar otras palabras y existencias, de rescatar a otras palabras de la traición que designan, señalándonos también, el lugar donde se genera la traición. La escritura busca así “vencer por la palabra los instantes vacíos, idos, el fracaso incesante de dejarnos ir por el tiempo” (Zambrano, 2005: 42). El fracaso de dejarnos llevar por lo cotidiano, de envolvernos en discursos que niegan la multiplicidad del mundo

¿Qué es lo que quiere decir el escritor? se pregunta Zambrano “Quiere decir el secreto; lo que no puede decirse con la voz (...) La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, en el silencio de las vidas, y que no puede decirse” (Zambrano, 2005: 38). Se trata de recuperar lo que calla en el mundo, lo que no aparece en el espacio de la razón absoluta porque no tiene lugar para aparecer y, por ello, no puede enunciarse. Precisamente lo que no puede decirse en nuestro espacio, en nuestras ciudades, es para Zambrano “lo que se tiene que escribir” (Zambrano, 2005: 38). La palabra no dicha pasa a perdurar y aparecer en el mundo físicamente, gracias a la escritura en sus múltiples formas.

La palabra escrita adquiere así una nueva dimensión. La palabra hablada, para Zambrano, brota de lo inmediato, como una reacción apremiante ante el mundo constituido, una necesidad que nos viene de afuera, de las circunstancias que nos envuelven, condicionada, sin



que seamos responsables de ella. Esta palabra hablada “no nos recoge, ni por tanto, nos crea” (Zambrano, 2005: 35). Pero la vida es siempre perdurable en la escritura. Al escribir me inscribo en lo escrito, me desentraño en el acto creativo del lenguaje que se abre a miles de posibilidades que permanecen, que aparecen en el mundo gracias a la escritura. No solo eso: sopeso lo que escribo, pienso en ello, logrando que el tiempo forme parte de la propia palabra. Esto no ocurre en el hablar. Al hablar, simplemente, “vencemos por la palabra al momento y luego somos vencidos por él (...) Es una continua victoria que al fin se transmuta en derrota.” (Zambrano, 2005: 36). Se trata de la derrota de lo cotidiano, de nuestros condicionamientos, del día a día, sin espacio para nosotros, para instaurarnos en el mundo. Prisioneros de lo que hemos dicho, de los discursos impuestos, de los disfraces que utilizamos. Se trata de una derrota íntima, nos dice Zambrano, no del sujeto particular que somos sino del propio ser humano, incapaz de abrazar lo múltiple. Por ello, como señala en *La Confesión, género literario* “No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por la necesidad que la vida (esa vida plural y múltiple agregamos nosotros) tiene de expresarse.” (Zambrano, 2004: 25). Es esta necesidad de expresión de la vida lo que realmente impulsa la exigencia de la escritura, de reencontrarnos en las palabras:

Se escribe para reconquistar la derrota sufrida siempre que hemos hablado largamente. Y la victoria sólo puede darse allí donde ha sido sufrida la derrota, o sea, en las mismas palabras. Estas mismas palabras tendrán ahora en el escribir distinta función; no estarán al servicio del momento opresor, sino que, partiendo del centro de nuestro ser en recogimiento, irán a defendernos ante la totalidad de los momentos, ante la totalidad de las circunstancias, ante la vida íntegra.(Zambrano, 2004: 36).

Por ello al escribir, a diferencia del hablar en donde se desprende uno de las palabras:

Se retienen las palabras, se hacen propias, sujetas a ritmo, selladas por el dominio humano de quien así las maneja (...) Las palabras van así cayendo, precisas, en un proceso de reconciliación del hombre que las suelta reteniéndolas (...) Toda la victoria humana ha de ser reconciliación, reencuentro de una perdida amistad, reafirmación después de un desastre en que el hombre ha sido la víctima. (Zambrano, 2004: 36-37).

Por la escritura nos encontramos, amistosa, amorosamente, de nuevo con el mundo. La palabra es creadora, y por ello descubridora de lo posible. Y lo posible y múltiple es el signo de la vida que se nos escapa en nuestras construcciones. El escritor así “va ganando terreno al mundo de lo inhumano, que sin cesar le presenta combate. A este combate del hombre con lo inhumano, acude el escritor, venciendo en un glorioso encuentro de reconciliación con las tantas veces traidoras palabras” (Zambrano, 2004: 37). El oficio del escritor busca de esta forma “salvar a las palabras de su momentaneidad, de su ser transitorio, y conducir las en nuestra reconciliación hacia lo perdurable” (Zambrano, 2004: 37), porque la vida, esa vida posible y múltiple, es siempre perdurable en la escritura.

### **El escritor y el público**

¿Para quién se escribe? se pregunta María Zambrano. Si bien el escritor está solo, su soledad, nos dice, constituye un “aislamiento comunicable” (Zambrano, 2004: 35). Si es la necesidad de expresión de la vida, de su derrota, lo que realmente impulsa la exigencia de la escritura, el escritor escribe para comunicar a los demás el secreto hallado, la vida, porque en “rigor si se muestra a él, no es a él, en cuanto a individuo determinado, sino en cuanto

individuo del mismo género de los que deben conocerla (...) a quien en verdad se muestra es a esta conjunción de una persona que dice a otras, a esta comunicación, comunidad espiritual del escritor con su público” (Zambrano, 2004: 42-43).

Existe así una comunidad entre el escritor y el público, que se forma, para Zambrano, no después de que el público lee la obra publicada, sino antes, “en el acto mismo de escribir el escritor su obra” (Zambrano, 2004: 43). Porque si el escritor es instrumento de la vida, entonces comulga con el público desde el primer momento, en su ansia misma por comunicar, por escribir. Como señala Zambrano:

El público existe antes de que la obra haya sido o no leída, existe desde el comienzo de la obra, coexiste con ella y con el escritor en cuanto a tal. Y sólo llegarán a tener público, en la realidad, aquellas obras que ya lo tuvieron desde un principio. Y así el escritor no necesita hacerse cuestión de la existencia de ese público, puesto que existe con él desde que comenzó a escribir. Y eso es su gloria, que siempre llega respondiendo a quien no la ha buscado ni deseado, aunque sí la presente y espere (...) (Zambrano, 2004: 43).

El escritor tropieza, nos dice Zambrano, con una verdad. La encuentra y la muestra, para “que sean ellos, su público, quienes desentrañen su sentido” (Zambrano, 2004: 40). La obra no será terminada nunca, como palabra creativa que es en sí misma: los sentidos de una obra son infinitos como sus lectores, como los momentos en que esos lectores se acercan a la obra escrita. Y su creatividad es tal que, una vez da la luz a su obra escrita, el propio escritor se encuentra con otra obra insospechada.

La obra por lo tanto no pertenece al escritor: pertenece a una comunidad entre lectores y escritores. Por ello, al publicar su obra, el escritor ignora el efecto que esta va a causar en esa comunidad. Escribir se convierte así, para Zambrano en un acto de fe es “como lanzarse a algo cuya trayectoria no es por nosotros dominable”(Zambrano, 2004: 40). Si el escritor publica “es para algo, para que alguien, uno o muchos, al saberlo, vivan sabiéndolo, para que vivan de otro modo después de haberlo sabido; para librar a alguien de la cárcel de la mentira, o de las nieblas del tedio, que es la mentira vital(...)” (Zambrano, 2004: 41).

Pero no solo escribir es un acto de fe, lo es también de fidelidad. Escribir es, nos dice Zambrano, “Ser fiel a aquello que pide ser sacado del silencio.” (Zambrano, 2004: 40). Y esto implica que el escritor “no ha de ponerse a sí, aunque sea de sí de donde saque lo que escribe (...) La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse, sin que ninguna otra presencia se entremezcle con la suya, desfigurándola” (Zambrano, 2004: 40 - 41). El escritor, para la pensadora malagueña, no necesita confirmación: le sobran premios y reconocimientos, porque la verdad encontrada no es su propiedad. Tiene un público, lo tuvo siempre. El reconocimiento necesita de alguien que confirmelo expresado para darle validez. La verdad no necesita de ello. Al verdadero escritor le espera una gloria “que logra, cuando escuchando en su soledad sedienta con fe, sabe transcribir fielmente el secreto desvelado (...) después (...) de perseguir, capturar y retener las palabras para ajustarlas a la verdad (...)” (Zambrano, 2004: 43). Pero como bien aclara Zambrano “la gloria es en rigor de todos; se manifiesta en la comunidad espiritual del escritor con su público y la traspasa” (Zambrano, 2004: 43). Por ello las obras literarias son universales y permanecen en el tiempo: siempre nos hablan.

Y así surge el objeto físico: *el libro*. En su ensayo *El libro ser viviente* la autora nos señala, todas esas sensaciones que nos produce un libro a quienes nos enfrentamos con el, sea por primera vez, sea en esa segunda mano:

El libro no es sólo una colección de pensamientos, ni siquiera la forma privilegiada del pensar. Es un ser viviente (...) Se nota su presencia física, respira ante todo, irradia, tiene número, o está sometido al número, al peso y a la medida. (...) El libro está, pues, de pleno, en la physis. Sin él, algo faltaría en la creación. Una criatura nada menos. Y el libro es ante todo, buscado, saboreado, y despidiendo un particular olor. (...) Una hoja de un árbol podría ser un libro, y en ocasiones lo es (...) (Zambrano, 2009: 185). El libro existe de por sí, lleva su ser propio, tiene su hueco, tiene su ausencia, tiene su amor. (Zambrano, 2009: 179).

El escritor así, siente el ansia de comunicar, de publicar, de producir un efecto, que alguien se entere de algo: publica un libro. Pero un libro, mientras no se lee, nos dice la malagueña, “es solamente un ser en potencia, tan en potencia como una bomba que no ha estallado. Y todo libro ha de tener algo de bomba, de acontecimiento que al suceder amenaza y pone en evidencia, aunque sólo sea con su temblor, a la falsedad” (Zambrano, 2005: 39).

### Filosofía y literatura

Es así que el verdadero escritor, nos recuerda Zambrano en 1985, retomando sus reflexiones “(...) es el que a solas clama a los cielos, el que se arriesga, porque de ello tiene el mandato: un mandato de expresar, y en la forma más indeleble posible, aquello que clama a los cielos. Y este es el escritor” (Zambrano, 2009: 194).

Y hay dos maneras de hacerlo. Una es la filosofía. Todo filósofo es escritor, pues como nos dice la propia Zambrano en su artículo *Del escribir*: “Ninguna obra clásica de filosofía deja de ser (...) una obra literaria de primer orden” (Zambrano, 2009:191). Tanto es así, nos recuerda, que hay casos de obras filosóficas que se presentan principalmente como únicas, más por su contenido literario que filosófico. Lo curioso aquí es que este tipo de obras son infravaloradas por los propios filósofos: se señalan directamente como literatura y son consideradas, erróneamente, una especie de para filosofía. Ironía, nos dice Zambrano, pues aquellos que las condenan no se percatan que, precisamente, es la belleza literaria la que permite que el pensamiento filosófico se revele con mayor claridad y sea comunicable. Como nos dice María Zambrano, el terror al pensamiento y el perjuicio a la belleza, hacen que el pensamiento filosófico que no sea expresado en una forma “académica”, sea despreciado como literatura. “Y así se da rienda suelta al doble maleficio que condena al pensamiento y a la belleza” - nos expone la filósofa - “pues que así se menosprecia aquel descubrimiento a medias logrado, impidiéndolo crecer, mientras que se confunde la belleza literaria con lo que puede ser estrechez de forma o también la ampulosidad de una ya usada retórica” (Zambrano, 2009: 191-192). La propia de Zambrano sufre esta paradoja, al ser muchas veces considerado su pensamiento menor dentro del discurso filosófico. La escritura de María Zambrano es acto creativo que no renuncia a la belleza expresiva, a la metáfora y al símbolo. Esta situación es la del propio pensamiento español desdeñado, precisamente por mostrarse bajo las formas artísticas (literatura, pintura) y no ante la heterodoxia de una razón excluyente. Pensamiento al margen que, hoy por hoy, nos dice Zambrano en *Pensamiento y poesía en la vida española* (Zambrano, 2004b), puede dar una respuesta a un pensamiento que, bajo la razón instrumental, se presenta sin salida.

## La ciudad y el escritor

Pero aún hay una diferencia más entre el filósofo y el escritor: su postura dentro del espacio público, su capacidad en comunicar y hacer partícipe al otro del pensamiento. Ambas, literatura y filosofía, habitan la ciudad, nuestro mayor espacio público construido.

Debemos recordar que la ciudad ha sido, para Zambrano, el lugar por excelencia donde el ser humano busca construir un lugar que le ampare y proteja. La ciudad permite la aparición de ese *quién* que somos en el mundo, bajo un conjunto de creaciones y significados que dan paso a nuestra existencia. Pero, para María Zambrano, la ciudad moderna se ha convertido en un espacio amenazante, pues su construcción se basa en una razón instrumental capaz de dominar y controlar el mundo y a sus habitantes, olvidando la relación originaria de cuidado y protección que debía de cimentarla. Los fenómenos totalitarios, el exilio que había vivido nuestra pensadora, son muestra de ello.

En esta reflexión, no sin razón, María Zambrano nos presenta a *La tumba de Antígona* en los propios cimientos de *la polis* (Zambrano, 1989: 219). Se trata de los cimientos de una ciudad por cuyas leyes, por cuyo ordenamiento, Antígona se encuentra condenada a la muerte en vida. En la obra de Zambrano, Antígona renace para confrontarse con las leyes de la ciudad que la condena. Antígona, es así, una heroína literaria.

Zambrano nos dice, respecto a la filosofía en la ciudad, como sin lugar a dudas esta ocupa un lugar importante: “Diógenes con su tonel estaba en una ciudad. Filosofar, pues, debe ser cosa muy esencial para la ciudad, para que la haya” (Zambrano, 2009: 195). Pero mientras el filósofo no se arriesga como el héroe trágico, el escritor sí lo hace. Mientras Diógenes en su tonel no sale al encuentro de la ciudad, el escritor da un paso al frente. Y desde esa perspectiva, marca la ausencia en los espacios: lo que puede ser en la ciudad, lo que ha quedado olvidado, en sus ruinas y sus tumbas. Marca la traición de las palabras, de nuestras construcciones y discursos. Por ello “Una ciudad sin escritor es un templo vacío, una plaza sin centro, o quizá con el centro desplazado y puesto al margen, esquinado” (Zambrano, 2009:192), nos dice Zambrano, agregando “El escritor es imprescindible para que aún aquello que en la ciudad ocurra, y clame al cielo, no se quede oculto bajo el silencio opaco, para que salte clamando a los cielos (...) el escritor sería el corazón de la ciudad (...) el único que podría rescatar a la ciudad de haber sido desposeída de su centro, allanada en verdad” (Zambrano, 2009:195).

Por eso necesitamos de la escritura. Es el reencuentro tras una amistad perdida, la del propio ser humano con otros y con el mundo: el reencuentro para trazar las calles, las casas y el mapa de la ciudad de otra forma, abriendo en la ficción *lo posible*, lo que aún puede llegar a ser, lo que quedo en *el afuera* de la ciudad, apartado a la orilla del camino y que merece ser el corazón de la ciudad. “El escritor es así el verdadero, mediador, invisible a veces” (Zambrano, 2009:192), que nos muestra otras formas de existencia que abarcan lo diverso, y que en esa diversidad rescata la esencia del proteger la vida. Por ello “Una ciudad sin escritores queda vaciada de su esencia de ciudad, y aparece como un complejo aglomerado, como algo que puede cambiarse, transmutarse o desaparecer sin que su vacío se note” (Zambrano, 2009: 192).

Y en este sentido, la escritura se une con la historia. Por ello, señala Zambrano, el escritor brilla, renace en determinados periodos de la vida europea. “Hasta se podría decir que el escritor haya sido uno de los actores esenciales del vivir europeo (...) El escritor ha sido (...) el espejo de Europa. Espejo de un sentido activo, pues que no se conformaba con reflejar la imagen, sino con crearla y recrearla una y otra vez (...)” (Zambrano, 2009: 192-193). Para

nuestra autora “Europa (...) se ha ido haciendo a sí misma, en pluralidad y unidad” (Zambrano, 2009:193). Y por ello la malagueña llama a la escritura, pues solo esa creatividad contenida en ella puede dar respuesta a los momentos de agonía. Quizás por ello no sea extraño que, para Zambrano, el escritor europeo nace en la confesión de su admirado San Agustín “padre de Europa, aunque no fuera más que por esto, por ser un genial escritor (...)” (Zambrano, 2009, 193).

Sabemos que la confesión tiene un lugar sobresaliente en la obra de Zambrano. Para la pensadora, la confesión se presenta como un acto capaz de transmitirnos y aclararnos la experiencia vital que muestra “(...) lo que la vida tiene de camino, de tránsito entre aquel que nos encontramos siendo y el otro hacia el que vamos (...)” (Zambrano, 2000, 62). Por ello es también una “especie de procesión de los sueños objetivados en que el ser humano se revela a sí mismo y busca su lugar en el universo” (Zambrano, 1986, 77) Lo que plantea aquí Zambrano es reclamar un método de inversión del historicismo hacia una vivencia personal, el suelo último, real de la historia. Se trata de arrancarnos el velo de los discursos que nos rodean, de actuar sobre las cosas tratando de atraparlas, definir las, delimitarlas, para crear otras, desde la fidelidad a la inmensidad. Por ello la confesión “aparece en san Agustín como producto de la crisis de su propio ser” (Zambrano, 2009, 193). De esta forma la confesión en San Agustín:

(...) no se hubiera logrado tal como se logró si él no se arranca su propio velo, ese velo de la verdad en filosofía; es decir, si no practica el filosofar (...) no sobre sí o sobre otra cosa, sino con su propio ser, con todo él (...) cosa que solamente pudo ostensiblemente hacer en tanto que escritor. No es una búsqueda de sí mismo ni un mostrarse a sí mismo, sino de extraer su propio corazón y ofrecerlo como únicamente puede ser ofrecido el corazón, en llamas. (Zambrano, 2009, 193)

Por ello, la escritura de San Agustín es capaz de llamar al lector “a que se lance con él, a que al menos le vea como arde y sienta la tentación de arder también él, el lector.” (Zambrano, 2009, 194).

Pero en esa Europa que no muere, que agoniza, Zambrano encuentra que el escritor y su figura se encuentran devaluados. No solo sería la figura del filósofo, de ese Diógenes en su tonel, en su despacho o encerrado en su aula, sino la del creativo, el escritor, ese contador de historias y creador de existencias a quien estamos perdiendo. Zambrano encuentra que “la decadencia de su función” se encuentra en relación a “la disolución, o disgregación que parece ir en creciente, de la especificidad de Europa, de la pérdida de su identidad y de su cambiante figura dentro de la unidad” (Zambrano, 2009: 192-193).

Hoy más que nunca, cuando parece que la construcción de esa Europa se tambalea, nos encontramos con que despreciamos al escritor, a las humanidades, al pensamiento en creación: despreciamos aquellos que nos muestran otra forma de ver la ciudad, de recrear Europa. Nos convencen en que hemos sido derrotados: no podemos más que realizar los designios que nos imponen los pensamientos delimitados, los discursos que no entendemos, perdidos en un hablar incesante. Se expulsan de nuestro mundo a la filosofía y alas letras; son malos tiempos para la lírica. Aún hoy hablar de filosofía y literatura no es fácil dentro de nuestras Universidades, aunque fuera de sus paredes logren caminar juntas.

Reencontrarnos ante la derrota sufrida es el papel de la literatura, de la escritura, de todo pensamiento alternativo a la realidad de nuestras actuales ciudades cada vez más deshabitadas. Debemos ayudar por sacarlas de la decadencia, del silencio, de la tumba sin tiempo a la que se nos condena. Hemos hablado demasiado, toca el tiempo de escribir; de hacer un acto de fe y fidelidad con nosotros mismos, con los habitantes de la ciudad. Ese es el llamado que María Zambrano nos hace en ese acto tan sencillo, pero tan creativo y subversivo como es el escribir.

### **Bibliografía**

- Zambrano, María, (1986), *El sueño creador*, Turner, Madrid.
- Zambrano, María, (1989), *Senderos Los intelectuales en el drama de España. La Tumba de Antígona*, Anthropos, Barcelona.
- Zambrano, María, (1993), *Filosofía y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.
- Zambrano, María, (1994), *España sueño y verdad*, Siruela, Madrid.
- Zambrano, María, (1998), *Persona y Democracia*, Anthropos, Barcelona.
- Zambrano, María, (2000), *La agonía de Europa*, Trotta, Madrid.
- Zambrano, María, (2004), *La Confesión: género literario*, Siruela, Madrid.
- Zambrano, María, (2004b), *Pensamiento y poesía en la vida española*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Zambrano, María, (2005), *Hacia un Saber sobre el Alma*, Alianza Editorial, Madrid.
- Zambrano, María, (2009), *Las palabras del regreso*, Cátedra, Madrid.

# Decir la belleza del mundo

## Simone Weil y la responsabilidad de la literatura

Emilia BEA

Universitat de València

### La escritura como resistencia moral

En Marsella, ciudad a la que había llegado con sus padres en septiembre de 1940 huyendo como tantas otras familias judías del París ocupado, Simone Weil colabora en *Cahiers du Sud*, revista literaria, fundada por Jean Ballard, que acoge en aquellos años sombríos a intelectuales y escritores «indeseables» a ojos del gobierno de Vichy, convirtiéndose en un foco de resistencia moral y cultural frente a la barbarie<sup>1</sup>. Uno de los principales inspiradores del proyecto fue Joë Bousquet, el poeta de Carcassonne que será, junto al dominico Jean-Marie Perrin, el interlocutor privilegiado de las experiencias más íntimas de Simone Weil, unidos por una gran afinidad espiritual. La amistad que compartieron responde al sentido exigente que ella atribuye a esta palabra pues «es el milagro por el cual un ser humano acepta mirar a distancia y sin acercarse a aquel ser que le es necesario como el alimento» (Weil, 2008: 330).

En una carta de abril de 1941 a los *Cahiers du Sud*, «sobre la responsabilidad de la literatura»<sup>2</sup>, Simone Weil, consciente de que su punto de vista difería de la línea editorial de la

<sup>1</sup> Sobre la presencia de Simone Weil en *Cahiers du Sud* veáse Paire, Alain (1993), *Chronique des Cahiers du Sud 1914-1966*, Paris, IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine): 274-278.

<sup>2</sup> Esta carta fue publicada en su momento en el nº 310 de 1951 (pp. 426-430) En el libro de Alain Paire se destaca que la publicación de esta importante carta de Simone Weil fue aplazada por Jean Ballard aunque finalmente este texto, «de una admirable intransigencia», no escapó a los *Cahiers du Sud* que la divulgaron en el citado número, *Chronique des Cahiers du Sud 1914-1966*, cit: 275.

revista y de casi todos aquellos con los que simpatizaba<sup>3</sup>, señala que los escritores han traicionado su función al ser indiferentes o rechazar la noción de valor<sup>4</sup> y que esta actitud ha influido en la desgracia de la época, pues «nada es tan esencial a la vida humana, para todos los hombres y en todos los instantes, como el bien y el mal»( Weil, 2008: 72). En la carta leemos:

Palabras como virtud, nobleza, honor, honestidad, generosidad, se han hecho casi imposibles de pronunciar o han perdido su auténtico sentido... Incluso la palabra espíritu, inteligencia u otras parecidas han sido degradadas. El destino de las palabras hace sensible el desvanecimiento progresivo de la noción de valor, y aunque este destino no depende de los escritores, no se puede evitar que se les haga especialmente responsables, ya que las palabras son su tarea propia. (Weil, 2008: 71).

En Londres, tras regresar de Nueva York y durante su trabajo en el Comisariado del Interior de la Francia Libre, Simone Weil retoma la cuestión para llegar a afirmar que los escritores «nunca como en nuestra época habían aspirado al papel de directores de conciencia sin llegar a ejercerlo». Y añade con cierta ironía:

El lugar ocupado en otros momentos por los sacerdotes en la vida moral del país era ocupado ahora por físicos y novelistas, lo que basta para medir el valor de nuestro progreso. Pero si alguien pidiera cuentas a los escritores sobre la orientación de su influencia, se refugiarían con indignación tras el privilegio sagrado del arte por el arte. (Weil, 2013: 129)

A juicio de Simone Weil, hay fórmulas y palabras que no pueden tocarse sin temblar, sin el temor a mancillarlas o convertirlas en mentiras:

Desacreditar tales palabras lanzándolas al terreno público sin infinitas precauciones, causaría un mal irreparable; significaría matar cualquier resto de esperanza de que la realidad correspondiente pudiera llegar a aparecer. No deben estar vinculadas ni a una causa, ni a un movimiento, ni incluso a un régimen, ni tampoco a una nación. No hay que hacerles el daño que le hizo Pétain a las palabras «Trabajo, Familia, Patria», o la III República a «Libertad, Igualdad, Fraternidad». No deben ser una consigna (Weil, 2013: 191)

<sup>3</sup> Domenico Canciani recuerda que Simone Weil «se aparta –con un cierto sufrimiento y a riesgo de ser mal comprendida- de la interpretación dada por sus amigos, sin abrazar evidentemente la tesis oficial» El poeta y crítico literario Léon-Gabriel Gros, jefe de redacción de *Cahiers du Sud*, había sostenido en las páginas de esta misma revista (en dos crónicas: «La poésie demeure», en octubre de 1940, y «Actualité de la poésie», en marzo de 1941) que los escritores, y en especial los surrealistas, no podían ser considerados responsables del relajamiento moral que condujo a la derrota de Francia. Simone Weil «se eleva del plano fenomenológico al plano ontológico para someter a juicio la función misma de la literatura. La responsabilidad de los escritores es evidente pero no se limita a la derrota de Francia, sino que concierne al mundo entero o al menos a la parte del mundo bajo la influencia de Occidente», Canciani, Domenico (2000), *L'intelligence et l'amour. Réflexion religieuse et expérience mystique chez Simone Weil*, Paris, Beauchesne: 53. Por otra parte, la querrela sobre el papel social y moral de los intelectuales y escritores no nace en 1940, aunque es verdad que la derrota da una nueva significación a la polémica sobre la responsabilidad de los escritores, acusados algunos de ellos desde veinte años antes de ser *mauvais maîtres*. (p. 526)

<sup>4</sup> Ivo R. Malan señala que los juicios severos de Simone Weil en este artículo «plantan todavía hoy inmensos problemas» y que «nos basta con constatar que los aspectos de la literatura que afectan de cerca a Simone Weil son los que tienen alguna relación con la función ética de la literatura, es decir, con la defensa de los valores eternos y universales», Malan, Ivo R. (1979) «Simone Weil et la responsabilité des écrivains», *Cahiers Simone Weil*, 3: 161.



Este orden de preocupaciones es una constante de la obra weiliana. En el artículo de 1937 «No empecemos otra vez la guerra de Troya» ya había alertado sobre el poder mortífero de las palabras y había anticipado la exigencia de someter el lenguaje a un juicio crítico. La «decadencia intelectual» de la época se manifiesta, nos dice, en un «vocabulario abstracto», presente en todos los terrenos del pensamiento, que no se corresponde con «nada real». En un momento en que palabras en mayúsculas «vacías de significación» hacen que se derrame sangre y se acumulen ruinas sobre ruinas, nada es más urgente que la lucidez necesaria para «aclarar las ideas, desacreditar las palabras congénitamente vacías y definir el uso de las otras mediante análisis precisos». Una lucidez convertida en virtud pacificadora ya que «por extraño que pueda parecer es un trabajo que podría preservar existencias humanas» (Weil, 1989: 51). Como en el caso de María Zambrano, las palabras no pueden estar al servicio del momento opresor ni servir para justificarnos. La complicidad de la literatura con el poder debe ser denunciada a costa del propio desprestigio. Corneille es para ella un claro ejemplo de esta complicidad.

Como escribe Valérie Gérard, el objetivo último de la obra de Simone Weil será siempre este: «dar a los hombres las palabras (frente a las palabras que han sido pervertidas por su uso político) de las que tienen necesidad para expresar sus aspiraciones reales y para existir en un espacio público»:

En el pensamiento claro y en el trabajo sobre el sentido de las palabras, sobre la escritura, es donde se juega, en la práctica misma de S. Weil, su propia resistencia, en primer lugar moral, ya que la escritura de su *Diario de fábrica* y de su correspondencia le permiten por ejemplo hacer frente a una situación inviable, pero también política, en la medida en que la resistencia interior es condición de una resistencia política» (Gérard, 2011: 13).

Esta resistencia del pensamiento y a través del pensamiento obliga a conjugar el deseo de cambiar las condiciones de existencia con la voluntad de inserción en la realidad para no caer en vanas esperanzas creadas por nuestra imaginación. La filosofía tiene la tarea de formular el grito del desgraciado, la asunción del sufrimiento, y, en ese sentido, el mayor peligro lo representa la evasión, escapar de la situación en la imaginación, en la historia o en Dios. La primera exigencia para no ser destruido por la desgracia es no velar lo real, dejar que sea, estar atento y receptivo.

La imaginación no puede abandonarse a sí misma. Como recuerda Robert Chenavier de forma precisa: «Despertar a lo real es para Simone Weil el punto de partida de la filosofía» (Chenavier, 2014: 27). La línea de su itinerario filosófico, queda trazada a su juicio en las siguientes palabras de la autora: «Estamos en la irrealidad, en el sueño. Renunciar a nuestra situación central imaginaria, renunciar a ella no solo por la inteligencia, sino también en la parte imaginativa del alma, es despertar a lo real, a lo eterno, ver la verdadera luz, escuchar el verdadero silencio. Una transformación se opera entonces en la raíz misma de la sensibilidad» (Weil, 2008: 300). El arte nos enseña a contemplar el orden del mundo, que es pura belleza. En Simone Weil como en Platón, no puede dissociarse la belleza perfecta de la perfecta verdad y de la perfecta justicia, ya que «hay algo más que vínculos: hay una misteriosa unidad» (Weil, 2013: 299). El genio revelador de belleza es aquel que posee una atención pura porque su único deseo es el bien. En *L'Enracinement*, Simone Weil afirma:

La composición simultánea en múltiples planos es la ley de la creación artística y su dificultad...

La inspiración es una tensión de las facultades del alma que hace posible el grado de atención indispensable para la composición en múltiples planos. Quien no es capaz de una atención semejante recibirá un día esta capacidad si se obstina con humildad, perseverancia y paciencia y si es empujado por un deseo inalterable y violento (Weil, 2013: 284-85).

El escritor debe amar la verdad, pues tiene una responsabilidad precisa y un papel de vidente; tiene la tarea de exponer las antinomias del pensamiento evitando toda especie de huida o de evasión. En un importante trabajo de 1941 titulado «Algunas reflexiones sobre la noción de valor» Simone Weil considera las contradicciones, no como una imperfección del pensamiento filosófico, sino como «su carácter esencial sin el cual solo hay una apariencia de filosofía»; «las contradicciones que la reflexión encuentra en el pensamiento cuando hace su inventario son esenciales al pensamiento». (Weil, 2008: 59-60)

En otro texto publicado en *Cahiers du Sud*, titulado de forma gráfica «Moral y literatura»<sup>5</sup>, Simone Weil nos deja este penetrante mensaje:

Nada es tan bello, maravilloso, perpetuamente nuevo, perpetuamente sorprendente, cargado de una dulce y continua emoción como el bien. Nada es tan desértico, sombrío, monótono y aburrido como el mal. Ello es así para el bien y el mal auténticos. El bien y el mal ficticios están en una relación inversa. El bien ficticio es aburrido y soso. El mal ficticio es variado, interesante, atrayente, profundo, lleno de seducción (Weil, 2008: 90 y 91).

Por este motivo, «la literatura, constituida sobre todo de ficción, parece inseparable de la inmoralidad» Y todavía es peor la de aquellos que tienen pretensiones de una moralidad superior pues son tan inmorales como los otros y además son malos escritores. ¿Implica esto - se pregunta Simone Weil- una condena en bloque de la literatura? No necesariamente, pues igual que la presencia de la santidad, o del crimen, es capaz de hacernos sentir por un instante «la horrible monotonía del mal y la maravilla insondable del bien», las obras de los escritores geniales, aquellos en que el genio es de primer orden, tienen «el poder de despertarnos a la verdad»: «Ellos nos dan bajo la forma de la ficción algo equivalente al espesor de la realidad, este espesor que la vida nos presenta todos los días, pero que no sabemos captar porque nos plegamos a la mentira» (Weil, 2008: 92). El bien y el mal aparecen en su verdad<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Escrito seguramente en 1941 y publicado bajo el seudónimo anagramático Emile Novis, que Simone Weil utilizaba para sortear la censura, en *Cahiers du Sud*, nº 263, 1944: 40-45.

<sup>6</sup> Al final del artículo (p. 95) Simone Weil anticipa las ideas que hemos tomado de *L'Enracinement* sobre la función de directores de conciencia usurpada a los sacerdotes por los científicos y escritores. Una función que sin embargo parece tocar a su fin, de lo cual habría que alegrarse si no se temiera caer en algo aún peor. Elena Laurenzi reflexiona sobre la influencia posterior de estas ideas: «La llamada de Weil a que los escritores asumieran rigurosamente su responsabilidad encontró un terreno fértil en los ambientes literarios de la Italia de la posguerra. Cuando, a principios de los años 50, sus obras empezaron a circular, fueron sobre todo los escritores quienes quedaron impactados por la personalidad de la filósofa francesa, a la que consideraban una autoridad moral incluso antes que intelectual». Más en concreto, «a Elsa Morante la lectura de la obra de Weil le produce un efecto profundo y duradero, como muestran los numerosos vínculos intertextuales que se encuentran en su obra, tanto ensayística como narrativa», «La responsabilidad de los escritores. Elsa Morante, lectora de Simone Weil», *Lectoras de Simone Weil*, Fina Birulés y Rosa Rius Gatell (eds.), Barcelona, Icaria, 2013: 94

## Despertar a lo real a través de la literatura

Distintas obras, pertenecientes a diferentes géneros literarios –cuentos (en especial los de los hermanos Grimm), poemas (Villon, San Juan de la Cruz, G. Herbert...), tragedias (Esquilo, Sófocles, *El Rey Lear* de Shakespeare, *Fedra* de Racine) o, muy en particular, *La Ilíada*, son a juicio de Simone Weil el resultado de una especie de «estado de santidad», de auténtica genialidad, frente a la situación denunciada. La distinción entre el talento (ajeno a la moralidad y carente de grandeza) y el genio es recurrente en su obra y afecta a todas las manifestaciones de la creatividad humana:

Hay un punto de grandeza donde el genio creador de belleza, el genio revelador de verdad, el heroísmo y la santidad son indiscernibles. Cerca de ese punto se advierte que los géneros de grandeza tienden a confundirse. No es posible discernir en Giotto el genio del pintor y el espíritu franciscano; ni en los cuadros y los poemas de la secta Zen en China el genio del pintor o del poeta y el estado de iluminación mística; ni, cuando Velázquez pinta en el lienzo reyes y mendigos, el genio del pintor y el amor ardiente e imparcial que traspasa el fondo de las almas. *La Ilíada*, las tragedias de Esquilo y las de Sófocles llevan el sello evidente de que los poetas que las compusieron se hallaban en estado de santidad (Weil, 2013: 299-300)

El encuentro con la filosofía, con la música, el arte, la literatura, atañe al común de los mortales. Una persona cualquiera, por mediocres que sean su inteligencia y sus talentos, puede conocer, si se aplica a ello, todo lo que está al alcance del ser humano. La desgracia será la condición en que esta lucidez se hará más insoportable y al mismo tiempo más necesaria y real. En una de sus últimas cartas, pocos días antes de morir consumida por el intento de asumir esta condición, Simone Weil escribe:

Nadie, incluidos los lectores y espectadores de Sh. (Shakespeare) desde hace cuatro siglos, sabe que ellos (los locos, sin título de profesor ni mitra de obispo) dicen la verdad. No verdades satíricas o humorísticas, sino la verdad *tout court*. Verdades puras, sin mezcla, luminosas, profundas, esenciales. ¿No es este también el secreto de los locos de Velázquez? ¿No es la tristeza en sus ojos la amargura de poseer la verdad, de tener, a costa de una degradación sin nombre, la posibilidad de decirla, y de no ser escuchados por nadie? (Weil, 2012: 303)

Desde los años de formación en el instituto Henri IV de París con su maestro Alain (Émile Chartier), el pensamiento de Weil es iluminado por la literatura. André Devaux nos recuerda que es él quien le enseña que «la filosofía se enraíza en lo más concreto de la existencia, y que la verdad sobre el hombre, que ha sido pronunciada por los grandes pensadores del pasado, solo tiene que ser meditada de nuevo sin cesar»<sup>7</sup>. La moral es invariable y comprendemos el mundo con ayuda de un número reducido de ideas inmemoriales y eternas<sup>8</sup>. Alain aconsejaba

<sup>7</sup> Citado en Bea, Emilia (1992), *Simone Weil. La memoria de los oprimidos*, Madrid, Encuentro. En el primer capítulo de este libro, titulado «Alain y Weil: Un encuentro decisivo», se abordan las relaciones entre maestro y alumna: 25-46.

<sup>8</sup> En este sentido, y siguiendo a Rosa Rius, Simone Weil se situaría en la línea de una «*perennis philosophia*, tributaria de la tradición de la *prisca theologia*» (que hace referencia a la revelación que los filósofos paganos habrían recibido directamente de Dios en diferentes épocas y en lugares alejados unos de otros) sin que esta visión «se corresponda en ella con una renuncia a la tradición metafísica común y académicamente considerada en Occidente como propiamente filosófica», Rius, Rosa (2014) «À la recherche des savoirs anciens. Simone Weil dans l'air du temps», *Cahiers Simone Weil*, 3: 231.

estudiar a fondo unos cuantos textos clave y no solo obras de filósofos sino también de poetas y de novelistas, ya que a partir de las obras literarias pueden extraerse conclusiones filosóficas. Ahí nace la costumbre de Simone Weil de acceder directamente a los textos, sin casi mediación, convirtiendo la traducción en una de sus actividades más queridas.

Alain enseña a Simone Weil a pensar a través de la escritura. La escritura es el acto por el que el pensar se realiza<sup>9</sup>. La escritura se convierte en una ascesis cotidiana, un ejercicio de purificación pues, como ella dice: «La expresión correcta de un pensamiento produce siempre un cambio en el alma, el pensamiento es o consolidado o superado. Para los pensamientos la expresión justa es una ordalía. Por ello, la expresión correcta de los pensamientos llegados al punto de madurez, incluidos los errores, es siempre buena» (Weil, 1997: 429). A juicio de Simone Weil, la filosofía no consiste en una adquisición de conocimientos sino «en un cambio de toda el alma» (Weil, 2008: 57) Por tanto: «No comprender cosas nuevas, sino lograr, a fuerza de paciencia, esfuerzo y método, comprender las verdades evidentes con todo el ser (*avec tout soi-même*)» (Weil, 1997: 164). Solo es un pensamiento riguroso el que nace de una práctica moral de la escritura que consiste en dejar ser la realidad, al otro, la belleza del orden del mundo. Como ha mostrado Carmen Revilla:

El modo en el que Simone Weil conduce su pensamiento, en soledad [...] realiza, desde sus primeros escritos, aunque de forma cada vez más nítida y personal, lo aprendido de su maestro Émile Chartier (Alain), y que da expresión a su idea de la filosofía, una filosofía forjada en las experiencias que marcan su biografía y en la que el «ideal de claridad» se une a la voluntad de someterse a la prueba de lo real que le permite responder al presente sin idolatrarlo, escribiendo «cosas eternas», porque «habría que escribir cosas eternas para estar seguros de que serían de actualidad» (Revilla, 2013: 61).

Alain propone a sus alumnos un ejercicio original, el *topos*, textos libres que redactan los estudiantes para mejorar su estilo y afinar su reflexión. El primer trabajo de Simone Weil es un comentario sobre «El cuento de los seis cisnes, de Grimm» (Weil, 1988: 57-59), escrito a los dieciséis años y en el que ya están implícitas las cuestiones clave de su filosofía. Según indica Núria Caum: «La hermana del cuento de Grimm acompaña el itinerario vital de Simone Weil y podemos seguir su presencia en las notas que la autora fue escribiendo a lo largo de su estancia en Marsella, Nueva York y Londres entre los años 1940 y 1943» (Caum, 2009: 40). En los *Cuadernos* hay varias referencias a este cuento en el que una joven debe coser en silencio durante seis años seis camisas de anémonas blancas para liberar a sus hermanos de un hechizo que los ha convertido en cisnes. Simone Weil afirma: «Es el tema de la inocencia calumniada y condenada a no poder defenderse. Los cisnes»; «La inacción posee una virtud. Esta idea expresa lo más profundo del pensamiento oriental»<sup>10</sup>. La salvación se encuentra en la espera, en el hecho de no distraer la atención. Abstenerse de actuar no implica pasividad, la hermana cose camisas de anémonas (en la versión de Andersen, cose ortigas). Simone Weil se refiere a la atención con la paradoja de un «esfuerzo negativo», que «consiste

<sup>9</sup> Laia Colell ha desarrollado el tema, con especial referencia a los *Cuadernos* de Simone Weil, en una conferencia pronunciada el 4 de marzo de 2010 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en el marco del ciclo *Heterodoxos del siglo XX*.

<sup>10</sup> Tomamos estas frases de Simone Weil, presentes en diversas páginas de sus *Cuadernos*, del trabajo de Núria Caum (2009), «L'itinerari espiritual de Simone Weil», *Simone Weil: experiència i compromís*, Josep Otón (coord.) *Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, 90: 39-50.

en suspender el pensamiento, dejarlo disponible, vacío y penetrable al objeto, en mantener en sí mismo cerca del pensamiento, pero en un nivel inferior y sin contacto con él, los diferentes conocimientos adquiridos que hay que utilizar» (Weil, 2008: 260)

Como vemos, «el secreto de los cuentos» –en palabras del título de un excelente artículo de Isabel Ortega que seguimos a continuación– nos hace descubrir en la tradición popular una fuente de reflexión y de inspiración hacia la transcendencia: «Es el genio popular, ya anónimo, el que hace emerger la verdad de lo que oculta tras lo ilusorio. Las sentencias ocultas de los cuentos se dirigen a aquellos que, como los niños, mantienen la pureza de la mirada» (Ortega, 2006: 193). Los cuentos tradicionales ejercen una función no solo aleccionadora sino incluso de iniciación a lo sobrenatural. Las resonancias místicas de los cuentos se muestran en todos aquellos relatos en los que los vestidos aparecen como falacias que impiden el reconocimiento de la verdad pues tras los ropajes se oculta lo más valioso de los personajes. Al estilo de la imagen de los jueces desnudos y muertos del Gorgias, Simone Weil afirma que «para ser justo hay que estar desnudo y muerto. Sin imaginación. Solo la cruz no es susceptible de una imitación imaginaria» (Weil, 1948: 92) El príncipe reconoce a la amada por un instante: «El hombre solo escapa a las leyes de este mundo por espacio de una centella. Instantes de detenimiento, de contemplación, de intuición pura, de vacío mental, de aceptación del vacío moral. Por instantes como estos se es capaz de lo sobrenatural» (Weil, 1948: 21). «El reconocimiento, tema frecuente en la tradición popular, alude según Simone Weil a ese encuentro entre el alma y un Dios que se presenta harapiento, sumido en la desdicha, irreconocible como, para la tradición cristiana, no fue reconocido Cristo como Hijo de Dios» (Ortega, 2006: 195). Es la realidad, desnuda de mentiras, la que aparece ante estos seres que experimentan la vulnerabilidad humana, la fragilidad de todo lo que es bello y amado, como anticipo de la muerte. La desgracia es el estadio extremo en que se manifiesta la verdad de la condición humana obligándonos a «reconocer como real lo que no se cree ni posible» y no obteniendo otra respuesta a nuestro dolor que «el silencio esencial» (Bea, 1992: 222). De hecho, «toda la obra de Weil no es más que un despojamiento, hasta llegar al vacío que conduce irremediamente a la verdad de nuestro ser» (Ortega, 2006: 190).

Isabel Ortega concluye su trabajo recordando las referencias de Simone Weil al cuento «El sastrecillo valiente»:

En un cuento de Grimm se celebra un concurso de fuerza entre el sastrecillo y un gigante. El gigante lanza una piedra a lo alto, a tal altura que tarda mucho tiempo en caer. El sastrecillo que tiene un pájaro en el bolsillo, dice que puede hacerlo mucho mejor, que las piedras que él lanza no caen, y suelta a su pájaro. Lo que no tiene alas acaba siempre por caer. La gente que salta con los pies juntos hacia el cielo, absorbidos por este esfuerzo muscular, no miran al cielo. Y la mirada es lo único eficaz en esta materia. Pues hace descender a Dios. Y cuando Dios ha descendido hasta nosotros, él nos eleva, nos pone alas (Weil, 2008: 276-277).

Desde la inocencia, se puede tener la visión extraordinaria de una realidad que hace crecer alas prodigiosas, invisibles para los demás. «De ahora en adelante posee la clave, el secreto que hace caer todos los muros. Se encuentra más allá de lo que los hombres llaman inteligencia: se encuentra allá donde empieza la sabiduría» (Ortega, 2006: 196).

Coincidimos con María Villela-Petit cuando observa que: «Lo que Simone Weil busca en una obra son las pepitas de oro, los destellos de verdad que se encuentran en ella, en la mayor parte de los casos en forma de fragmentos, y que pueden ser puestos en relación con los que se desprenden de otras obras» (Villela-Petit, 2014: 216) La amiga y biógrafa de Simone Weil,

Simone Pétrement, señala que desde febrero de 1938 se dedica a «ampliar, diversificar y fortalecer su cultura buscando en los siglos precedentes la perspectiva necesaria, la medida justa para evaluar los acontecimientos actuales»(Pétrement, 1997: 501). La lectura y relectura de los historiadores griegos y romanos y de los trágicos griegos se une a su creciente interés por la historia de las religiones. Lee los libros de las grandes religiones orientales, la Biblia, traduce textos griegos, sánscritos o pertenecientes al folklore de varios pueblos, aunque la *Ilíada* será siempre la obra de su predilección: «la única epopeya verdadera que posee Occidente» (Weil, 1989: 250). El célebre ensayo «La *Ilíada* o el poema de la fuerza», publicado en la revista antes mencionada *Cahiers du Sud*, proporciona una traducción original y muy valiosa de algunos pasajes de la obra de Homero además de una profunda reflexión sobre una de las nociones nucleares de su filosofía.

Como hemos señalado, Simone Weil había aprendido de Alain que los grandes modelos son a la medida de cada uno de nosotros. Las obras literarias nos enseñan lo que ninguna ciencia puede enseñar: el mundo humano. La desigualdad más injusta no es la del dinero ni la del poder sino la de la cultura. La enseñanza que hay que denunciar es la que selecciona a los buenos alumnos, los prepara para su papel de dirigentes y abandona la masa de los otros a una sub-cultura sin peligro para el poder<sup>11</sup>. En 1931 Simone Weil, vinculada al sindicalismo revolucionario y activista a favor de la educación obrera, había escrito que los trabajadores no deben rechazar la herencia de la cultura humana sino «prepararse para tomar posesión de toda la herencia de las generaciones pasadas» y que «esta toma de posesión es la Revolución misma» (Weil, 1988: 69). En 1936 se embarca en «un antiguo proyecto» por el que dice sentir un gran interés, «el de hacer que las obras maestras de la poesía griega (que amo apasionadamente) sean accesibles a las masas populares» (Weil, 2014: 183). Simone Weil planea tres artículos sobre tres tragedias de Sófocles: *Antígona*, *Electra* y *Filoctetes*, aunque sólo llegó a publicarse en su momento el primero y póstumamente el segundo<sup>12</sup>. Adaptar la poesía griega para su publicación en revistas obreras parte de la convicción de la necesidad de realizar:

Un esfuerzo de traducción. No de vulgarización, sino de traducción, que es muy diferente. No tomar las verdades, ya bastante pobres, contenidas en la cultura de los intelectuales, para degradarlas, mutilarlas, vaciarlas de su sabor, sino sencillamente expresarlas, en su plenitud, por medio de un lenguaje que, según la frase de Pascal, las haga sensibles al corazón, para gentes cuya sensibilidad se encuentra modelada por la condición obrera (Weil, 2013: 165)

Aquellos que saben lo que es luchar y sufrir no pueden dejar de sentirse conmovidos e interpelados por el «eterno espíritu de rebelión» simbolizado por Antígona, así como por la grandeza, intransigencia y resistencia de Electra, la trágica hermana, que «enseña que se puede consentir a la necesidad sin renunciar a un sentimiento de dignidad y que en este consentimiento se alcanza la verdadera medida humana» (Yourcenar, Weil, 2004: 91) Antígona y Electra reaparecerán en muchos otros momentos de la obra de Simone Weil, en especial a lo largo de los tres últimos años de su vida. Electra representará ahora al alma

<sup>11</sup> Véase el trabajo de Olivier Reboul «Alain philosophe de la culture», pp. 21-31, en las Actas del Colloque *Vigueur d'Alain, rigueur de Simone Weil*, celebrado en Cerisy-La-Salle del 21 de julio al 1 de agosto de 1974, bajo la dirección de Gilbert Kahn, publicado por la asociación *Les Amis d'Alain*

<sup>12</sup>Publicados en Weil, Simone (1989), *Écrits historiques et politiques. L'expérience ouvrière et l'adieu à la révolution (juillet 1934-juin 1937)*, *Œuvres complètes*, tomo II, volumen 2, París, Gallimard: 333-348.

humana exiliada en este mundo y Orestes a Cristo. Las resonancias místicas de los diálogos entre ambos son para ella más que evidentes.

Y no solo Sófocles, sino también Eurípides (*Hipólito*) y Esquilo (*Agamenón*, *Prometeo encadenado*, *Las suplicantes*), resultan iluminadores. La frase Τῷ πάθει μάθος, «por el sufrimiento, el conocimiento» del *Agamenón* de Esquilo es una clave de lectura de toda la obra weiliana: «Las desgracias dejan heridas que sangran gota a gota incluso durante el sueño; y así poco a poco adiestran al hombre por violencia y lo disponen a su pesar para la sabiduría, la cual se define por la moderación. El hombre debe aprender a pensarse a sí mismo como un ser limitado y dependiente: solo el sufrimiento se lo enseña» (Weil, 1953: 44). Comprender es tomar conciencia de los propios límites y ello solo es posible si nos hacemos cargo de la realidad en toda su belleza y en todo su dolor. De nuevo María Vilella-Petit nos recuerda que «Estos héroes tenían que atraer la atención de Simone Weil en la medida en que en ellos la lógica del mundo se invierte; como ha pasado con la Pasión de Cristo, donde el condenado a los ojos del mundo se revela como el salvador» (Vilella-Petit, 2014: 215). Como acierta a señalar Simone Fraisse: «Los héroes trágicos consienten a su infortunio pero no consienten en silenciarlo» y sin cesar surge el grito contra el mal, un grito ininterrumpido que Simone Weil desea que sea la única palabra que permanezca latente en su alma «en el silencio eterno» (Fraisse, 1982: 207)<sup>13</sup>.

### Una pasión poética

Dentro de su preocupación por recuperar la tradición de la tragedia, Simone Weil se inicia en la escritura de este género literario a través de su magnífica pieza teatral, inacabada, *Venecia salvada*, que queda en su obra como un momento crucial para la relación entre literatura y filosofía<sup>14</sup>. Con esta obra asistimos al «delirio de los vencedores» y «nos enfrentamos al discurso de la fuerza» (Chavarría, 2006: 162). Venecia representa el símbolo de lo bello y puro, aquello que apenas puede tocarse sin ser destruido. El gesto generoso del protagonista, Jaffier, cuyo único crimen «ha sido haber sentido piedad» por la ciudad, evoca al héroe perfecto que carga sobre sí mismo con el mal que evita a los demás y es herido en su honor, tachado de traidor y «desgarrado por el dolor» (Weil, 2006, p. 111), pero que finalmente es capaz de aceptar la muerte al poder contemplar lo hermosa que aparece la ciudad ante sus ojos.

*Venecia salvada* nos lleva al tercer plano de análisis complementario de los anteriores y que solo vamos a enunciar: la referencia a la obra literaria de la propia Simone Weil, principalmente a través de sus poemas, una mínima parte de su contribución pero que presenta un gran interés. Su pasión poética se desarrolla sobre todo en la etapa de Marsella donde la belleza y la amistad iluminan su pensamiento de un modo renovado manifestando una gran creatividad. Erika Schweizer, que ha estudiado «La dimensión espiritual en la obra poética de Simone Weil» durante este periodo, nos muestra que se trata de una poesía espiritual ligada a

<sup>13</sup> La autora aborda con detenimiento las reflexiones de Simone Weil sobre Antígona, Electra y Prometeo subrayando que en los tres casos el protagonista clama justicia desde el fondo de su soledad.

<sup>14</sup> Simone Weil trabajó en este proyecto, que finalmente no pudo acabar, de 1940 hasta su muerte en 1943, y por algunas referencias en la correspondencia con sus padres y en los *Cuadernos*, parece haber depositado muchas esperanzas en su consecución. La trama está inspirada en *La conjura de los españoles contra la República de Venecia* de César Richard de Sain-Réal, publicada en 1618 y basada a su vez en otros precedentes literarios. Véase la presentación de Adela Muñoz a la edición española, así como las “notas sobre Venecia salvada”: *Poemas seguidos de Venecia salvada*, Madrid, Trotta, 2006: 9-17 y 51-58, respectivamente. Recomendamos también el artículo de Birou, Alain (1991), «Venise sauvée et la tragédie grecque», *Cahiers Simone Weil*, 2: 119-134.

su noción de «metáfora real» y a su idea del mundo como un «texto de múltiples significaciones» (Schweizer, 2013: 167-179).

El orden cósmico, silencioso e indiferente, es evocado por Simone Weil en poemas como *El mar*, *Necesidad* y *Los astros*. Allí aparecen, con su inexorable belleza, el mar dócil – «sometido en silencio», «masa al cielo ofrecida, espejo de obediencia» (Weil, 2006: 42) - y la «danza fija» (Weil, 2006: 44) de los astros – «que pueblan la noche en cielos lejanos», «que giran ciegos sin ver» (Weil, 2006: 45). En una carta al anarquista español, Antonio Atarés, internado en el campo de Djelfa en Argelia, Simone Weil escribe: “No hay mayor alegría para mí que la de mirar al cielo durante una noche clara, con una atención tan concentrada que todos los otros pensamientos desaparecen; entonces se creería que las estrellas entran en el alma”<sup>15</sup>

Simone Weil y Antonio Atarés nunca llegaron a verse. Simone Weil y Joë Bousquet tan solo durante una hora<sup>16</sup>, pero en ambos casos la escritura fue el lugar de excepción para un encuentro en lo más hondo de sus almas. Siguiendo a Adriano Marchetti, la correspondencia entre Bousquet y Weil<sup>17</sup> simboliza el diálogo entre un ser desgarrado por el sufrimiento físico causado por una herida que le deja parapléjico durante la Gran Guerra -«obligado a buscar en el opio y en la creación el olvido de la vida ausente»-, «y un alma torturada por la desgracia de los hombres y por la vocación de realizar el imposible proyecto de tomar sobre sí misma todo el dolor humano. Fue el descubrimiento de una extraordinaria proximidad al tiempo que de una diferencia irreductible» (Marchetti, 1997: 179).

Aunque no podemos entrar ahora en las dimensiones de esta distancia y afinidad, recordemos que Simone Weil se dirige a Joë Bousquet para someter a su consideración, dada su experiencia directa y perenne de la guerra, el «Proyecto para una formación de enfermeras de primera línea». En la primera carta le dice: «A muy pocos espíritus les es dado descubrir que las cosas y los seres existen. Desde mi infancia no deseo otra cosa que haber recibido antes de morir la revelación completa de esto. Me parece que usted está empeñado en este descubrimiento» (Weil y Bousquet, 1982: 18).

Como venimos viendo, para Simone Weil es malo todo lo que vela la realidad y es bueno todo lo que la desvela. Vivir poéticamente es revelar, hacer resonar el «país puro» de lo real en el lenguaje del mundo dando cabida a lo inexpresable. En esta forma de entender la poesía como manifestación de la experiencia, y no de sentimientos o ensoñaciones, Joë Bousquet sale a su encuentro. En una carta a Pierre Honnorat, el poeta de Carcassonne confiesa que nunca olvidará a su amiga-«sus pensamientos eran los míos»- aunque añade que ella se apoyaba en pensamientos que a él le impedían descansar o le quitaban el sueño.

La herida que Joë Bousquet lleva en su cuerpo, y que Simone Weil ve como un privilegiado impedimento para huir o apartar la mirada de la desgracia, tiene en él unas resonancias que se aproximan y se apartan de ella. Esa herida, nos dice Gilles Deleuze, es para él su verdad eterna como acontecimiento puro. Varias frases de Bousquet confirman esta idea: «Mi herida existía antes que yo; he nacido para encarnarla»; «Conviértete en el hombre de tus desgracias, aprende a encarnar su perfección y su estallido» Según Deleuze: «No se

<sup>15</sup> Está datada el día 21 de julio de 1941. En *Cahiers Simone Weil*, 3, 1984, están publicadas las cartas de Simone Weil a Antonio Atarés. Las tres primeras fueron enviadas al campo de Vernet d’Ariège y, a partir de la de 5 de junio de 1941, a Djelfa. Véase Sicot, Bernard (2012), «L’anarchiste et la philosophe : Antonio Atarés et Simone Weil (1941-1951)» *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 1 | 2012, consultado el 10 de febrero de 2015. URL : <http://ccec.revues.org/3928> ; DOI : 10.4000/ccec.3928

<sup>16</sup> Véase Narcy, Michel (1983), «Visite à Joë Bousquet», *Cahiers Simone Weil*, 2: 113-129.

<sup>17</sup> Weil, Simone, y Bousquet, Joë (1982) *Correspondance*, Lausanne, L’âge d’homme.



puede decir nada más, nunca se ha dicho nada más: ser digno de lo que nos ocurre, esto es, quererlo y desprender de ahí el acontecimiento, hacerse hijo de sus propios acontecimientos y, con ello, renacer, volverse a dar un nacimiento». «Mi gusto por la muerte –dice Bousquet– que era fracaso de la voluntad, lo sustituiré por un deseo de morir que sea la apoteosis de la voluntad» (Deleuze, 1989).

Por su parte, Simone Weil afirma: «Amar la verdad significa soportar el vacío y, por tanto, aceptar la muerte. La verdad está del lado de la muerte» (Weil, 1948: 21). Pero, como sabemos, para ella la creación –también la literaria y artística– solo será de «primer orden» si pasa por la absoluta renuncia a la propia voluntad (decreación). En su poema *La puerta* revela en lenguaje simbólico que la atención y la espera son las únicas vías de acceso a la verdad: «La puerta, abriéndose, dejó pasar tanto silencio» (Weil 2006: 46). Adela Muñoz, en la presentación del libro en que se han editado en castellano los poemas de Simone Weil junto a *Venecia salvada*, subraya que:

En el quicio de la puerta el yo debe despojarse de una parte de sí mismo: de la voluntad, de la imaginación, de toda forma de recompensa o compensación, en definitiva, de todo lo irreal, antes de traspasar el umbral. En este despojamiento del yo consiste la «aceptación del vacío», único camino que conduce al ser, ya que al yo no le queda otra opción que llamar a la puerta y esperar. Es siempre «otro» el que abre la puerta (Weil, 2006: 13-14).

También Joë Bousquet había dicho: «tú escribes para hacer de la soledad un amplio camino hacia el otro» (Bousquet, 1987: 67). El mundo es la barrera y al mismo tiempo el paso al «espacio inmenso donde habitan la luz y el vacío» (Weil 2006: 46).

Este espacio inmenso de luz y vacío recuerda y contrasta con aquella estancia –aquella buhardilla– evocada por Simone Weil en el «Prólogo», un texto, con el que queremos acabar el presente trabajo, que ha sido considerado como «la pura alegoría de su vivencia espiritual» (Ortega, 2010: 242) y «como clave de lectura con valor *testamentario* de su experiencia poética y de su pensamiento» (Marchetti, 1994: 166):

Entró en mi cuarto y dijo: «Miserable, no entiendes nada, no sabes nada. Ven conmigo, que te voy a enseñar algunas cosas de las que no dudarás». Le seguí.

Me llevó hasta una iglesia. Era nueva y fea. Me condujo hasta el altar y me dijo: «Arrodíllate». Y yo le dije: «No estoy bautizada». Me dijo: «Póstrate de rodillas con amor ante este espacio como si lo hicieras en el lugar en el que existe la verdad». Obedecí.

Me llevó fuera, y me subió a una buhardilla desde cuya ventana se veía toda la ciudad, algunos andamios de madera, el río en el que descargaban unos barcos. En la buhardilla no había más que una mesa y dos sillas. Me pidió que me sentara.

Estábamos solos. Habló. A veces entraba alguien que interrumpía la conversación y luego se iba. Ya no era invierno. Pero aún no era primavera. Las ramas de los árboles estaban desnudas, sin brotes, en medio de un aire frío y plenamente al sol.

La luz iba ascendiendo, resplandeciente, y luego disminuyendo, hasta que las estrellas y la luna entraban por la ventana. Luego aparecía de nuevo la aurora.

A veces se callaba, sacaba un pan de una alacena, y lo compartíamos. Aquel pan sabía de verdad a pan. Nunca he vuelto a degustar aquel sabor.

Me servía y se servía un vino que sabía a sol y a tierra, a la tierra de que está hecha esta ciudad. A veces nos tendíamos sobre el suelo de la buhardilla, y el dulzor del sueño descendía sobre mí. Luego me despertaba y me bebía la luz del sol.

Él me había prometido que me enseñaría, pero no me enseñó nada. Hablábamos de todo sin ton ni son, como viejos amigos.

Un día me dijo: «Ahora, márchate». Me postré de rodillas, me abracé a sus piernas y le supliqué que no me echara. Pero me empujó hasta la escalera. Bajé sin comprender nada, con el corazón como partido en trozos. Me puse a caminar por las calles. Hasta que me di cuenta de que no sabía dónde estaba aquella casa.

Nunca he intentado buscarla. Comprendía que había venido a buscarme a mí por un error. Mi lugar no estaba en aquella buhardilla. Está en cualquier otro sitio, en la celda de una prisión, en uno de esos salones burgueses llenos de *bibelots* y felpa roja, en la sala de espera de una estación, en cualquier sitio antes que en aquella buhardilla.

No puedo dejar de repetirme a veces, llena de temor y de remordimiento, una parte de lo que me dijo. Aunque, ¿cómo saber que lo recuerdo exactamente? Él ya no está aquí para decírmelo.

Sé perfectamente que no me ama. ¿Cómo podría hacerlo? Y, sin embargo, hay algo en el fondo de mí, un punto de mí misma, que no puede dejar de pensar, temblando de miedo, que quizá, a pesar de todo, él me ama (Weil, 2001: 857-858).

## Bibliografía

- Bea, Emilia (1992), *Simone Weil. La memoria de los oprimidos*, Madrid, Encuentro.
- Birou, Alain (1991), «Venise sauvée et la tragédie grecque», *Cahiers Simone Weil*, 2: 119-134.
- Bousquet, Joë (1987), *Lumière, infranchissable pourriture*, Saint-Clément, Fata Morgana.
- Canciani, Domenico (2000), *L'intelligence et l'amour. Réflexion religieuse et expérience mystique chez Simone Weil*, Paris, Beauchesne.
- Caum, Núria (2009), «L'itinerari espiritual de Simone Weil», *Simone Weil: experiència i compromís*, Josep Otón (coord.) *Quaderns de la Fundació Joan Maragall*, 90: 39-50.
- Chavarria, Adrià, «La fuerza en Simone Weil: Troya y Venecia salvada» *Anthropos*, 211 [número monográfico sobre Simone Weil]: 155-162.
- Chenavier, Robert (2014), *La atención a lo real*, trad. de Alejandro del Río, Salamanca, Fundación Emmanuel Mounier.
- Colell, Laia (2010), texto facilitado por la autora de la conferencia pronunciada el 4 de marzo

de 2010 en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en el marco del ciclo *Heterodoxos del siglo XX*.

Deleuze, Gilles (1989), *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.

Fraisse, Simone (1982), «Simone Weil et la tragedia grecque», *Cahiers Simone Weil*, 3: 192-207.

Gérard, Valerie (dir.) (2011), *Simone Weil, lectures politiques*, París, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure.

Laurenzi, Elena (2013), «La responsabilidad de los escritores. Elsa Morante, lectora de Simone Weil», *Lectoras de Simone Weil*, Fina Birulés y Rosa Rius Gatell (eds.), Barcelona, Icaria: 91-110.

Malan, Ivo R. (1979) «Simone Weil et la responsabilité des écrivains», *Cahiers Simone Weil*, 3: 161-168.

Marchetti, Adriano (1994), «Poésie et mise en œuvre de la vérité», *Cahiers Simone Weil*, Paris, 2 : 159-175.

Marchetti, Adriano (1997), « Poésie et prophétie chez Simone Weil et chez Joe Bousquet », *Cahiers Simone Weil*, 3 : 177-193.

Narcy, Michel (1983), «Visite à Joë Bousquet», *Cahiers Simone Weil*, 2: 113-129.

Paire, Alain (1993), *Chronique des Cahiers du Sud 1914-1966*, Paris, IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine)

Ortega, Carlos (2010), «Espejismo y silencio. La experiencia mística de Simone Weil», *Simone Weil. La conciencia del dolor y de la belleza*, Emilia Bea (ed.) Madrid, Trotta.

Ortega, Isabel (2006), «El secreto de los cuentos», *Anthropos*, 211 [número monográfico sobre Simone Weil]: 189-196.

Pétrément, Simone (1997), *Vida de Simone Weil*, Madrid, Trotta.

Reboul, Olivier (1974), «Alain philosophe de la culture», Actas del Colloque *Vigueur d'Alain, rigueur de Simone Weil*, Gilbert Kahn (dir), *Les Amis d'Alain*: 21-31.

Revilla, Carmen (2013), «Sobre el “gesto filosófico” de Simone Weil y Jeanne Hersch», *Lectoras de Simone Weil*, Fina Birulés y Rosa Rius Gatell (eds.), Barcelona, Icaria: 51-66.

Rius, Rosa (2014) «À la recherche des savoirs anciens. Simone Weil dans l'air du temps», *Cahiers Simone Weil*, 3: 223-238.

Schweizer, Erika (2013), “La dimensión spirituelle dans l'œuvre poétique de Simone Weil”,

*Cahiers Simone Weil*, 2: 167-179.

Sicot, Bernard (2012), «L'anarchiste et la philosophe : Antonio Atarés et Simone Weil (1941-1951)» *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], 1 | 2012. URL : <http://ceec.revues.org/3928> ; DOI : 10.4000/ceec.3928

Villela-Petit, Maria (2014), *Simone Weil. Cahier de l'Herne*, 105: 209-217.

Weil, Simone (1948), *La pesanteur et la grâce*, París, Plon.

Weil, Simone (1953), *La Source Grecque*, Paris, Gallimard.

Weil, Simone (1988), *Premiers écrits philosophiques, Œuvres complètes*, tomo I, París, Gallimard.

Weil, Simone (1989), *Écrits historiques et politiques. Vers la Guerre (1937-1940)*, *Œuvres complètes*, tomo II, volumen 3, París, Gallimard.

Weil, Simone (1991), *Écrits historiques et politiques. L'expérience ouvrière et l'adieu à la révolution (juillet 1934-juin 1937)*, *Œuvres complètes*, tomo II, volumen 2, París, Gallimard.

Weil, Simone (1997), *Cahiers (septiembre 1941-février 1942)*, *Œuvres complètes*, tomo VI, volumen 2, París, Gallimard.

Weil, Simone, (2001), *Cuadernos*, trad. Carlos Ortega, Madrid, Trotta

Weil, Simone (2006), *Poemas seguidos de Venecia salvada*, trad. Adela Muñoz, Madrid, Trotta.

Weil, Simone (2008), *Écrits de Marseille (1940-1942)*, *Œuvres complètes*, tomo IV, volumen 1, París, Gallimard.

Weil, Simone (2012), *Correspondance familiale, Œuvres complètes*, tomo VII, volumen 1, París, Gallimard.

Weil, Simone (2013), *Écrits de New York et de Londres. L'Enracinement, Œuvres complètes*, tomo V, volumen 2, París, Gallimard.

Weil, Simone (2014), *La condición obrera*, trad. de Teresa Escartín y José Luís Escartín, Madrid, Trotta.

Weil, Simone, y Bousquet, Joë (1982) *Correspondance*, Lausanne, L'âge d'homme.

Yourcenar, Marguerite, y Weil, Simone (2004), *Elettere* (a cura di Domenico Canciani e M. Antonietta Vico), Milán, Medusa.

# Los modos de expresar la existencia en Simone de Beauvoir

Irene GAYTÁN GONZÁLEZ

El nombre de Simone de Beauvoir remite al lector de forma cuasi automática al feminismo, gracias a su celeberrimo ensayo *El segundo Sexo*. Si a esto añadimos que en los últimos tiempos se ha hecho hincapié en la relevancia filosófica de la autora, nos hallamos con una obra literaria denostada, considerada como epígono de la filosofía, o directamente relegada al olvido. Parece, pues, que el interés hacia una vaya en detrimento de la otra.

En este artículo pretendo conciliar ambos ámbitos, sin subordinar ninguno al otro, mostrando la necesidad de ambos como modos de develar el mundo. Literatura y filosofía obedecen en Beauvoir a un mismo anhelo, más bien a una necesidad del espíritu: expresar la actitud metafísica.

La filosofía sola se muestra incapaz de expresar la aprehensión original de la misma: la sistemática, puesto que al negar cualquier valor a la subjetividad y la historicidad, elimina aquello que pretende explicitar; y la filosofía que admite dicha subjetividad incardinada, también fracasa en su anhelo si se presenta como único modo de decir la existencia, porque en tanto que sistema no deja lugar a la verdad temporal. Esta última logra, no obstante, su propósito si admite su *échec*, lo que permite el acceso a la literatura. La filosofía existencialista, en efecto, ambiciona presentar la realidad de forma íntegra. Esto no supone que la literatura sirva para aclarar las verdades metafísicas, sino que posibilita la apertura del horizonte desde el que poder mostrar la ambigüedad constitutiva del existente, de dar voz al silencio. Así, mientras que la filosofía elimina la facticidad, otorgando necesidad a la existencia, la literatura, por su parte, evocando la existencia en su integridad, recoge lo que aquella rechaza, la contingencia, la ambigüedad, la contradicción. Ambas son interdependientes; complementarias, cabría decir. Son las dos caras de Jano en el pensamiento beauvoiriano.

No hay ninguna teoría de la literatura en Beauvoir<sup>1</sup>, apenas tres conferencias<sup>2</sup> y cuatro artículos espaciados en veinte años, hablan específicamente de la literatura: "Roman et théâtre", de 1945 (Francis & Gontier, 1979, 327-331); en su artículo de juventud "Littérature et Métaphysique", de 1946, donde hace una apología de la novela metafísica; en el debate sobre "Que peut la Littérature?" en 1964 entre los adalides del *Nouveau Roman* y los de la *littérature engagée*; y en la conferencia impartida en Japón dos años más tarde, "Mon expérience d'écrivain".

Similar suerte corren las declaraciones sobre la filosofía. En efecto, sólo hallamos un análisis en sus primeras obras morales (*Pyrrhus et Cinéas*, de 1944, y *Pour une morale de l'ambiguïté*, de 1947) y contados textos en su autobiografía, y en un artículo alegato del existencialismo publicado en 1945, "L'existentialisme et la sagesse des nations".

Este hecho, junto con las presumibles autodescalificaciones como filósofa ha provocado dos corrientes incompatibles entre sí: ora la exaltación de su literatura en detrimento de una filosofía que se consideraba epígono de la sartreana; ora una reivindicación de su filosofía en un esfuerzo titánico por desligarla del sartrismo.

En este artículo pretendo reivindicar la autorreferencialidad de toda su producción, que obedece a un único objetivo: develar el sentido-vivido de la existente Beauvoir-en-el-mundo. Una categoría incluye pues toda su producción: la de obra literaria, expresada en tres géneros: la novela, la autobiografía y el ensayo.

Para ello, partiré del célebre y polémico texto de *La Plenitud de la Vida* en que Beauvoir se califica como escritora. Afirma en él que, según Sartre, su capacidad para aprehender un sistema filosófico era mayor que la suya propia, en tanto que era capaz de analizarlo críticamente; pero esto lo hacía desde los presupuestos mismos del autor analizado y, una vez convencida, se apropiaba de dicha filosofía hasta el punto de cambiar su relación con el mundo; la filosofía suponía una conversión existencial. Por el contrario, Sartre, dominado por una idea, era más propenso a concebir el pensamiento de otro desde sus propios presupuestos, lo que le impedía su adhesión vital, experiencial.

Esta ventaja a la hora de analizar el texto se convierte en un obstáculo a la hora de crear un sistema filosófico. "Sin embargo, no me consideraba una filósofa" (Beauvoir, 1989, 194), afirma. El delirio creador de sistemas debe estar dominado por una idea a la que el autor dote de un valor de "clave universal", mientras que la necesidad de Beauvoir es otra: comunicar la originalidad de su experiencia, de un singular; de ahí que, concluye, deba orientarse hacia otra forma de expresión: la literatura (íbidem).

En estas palabras se halla implícita una concepción que hace impensable la conciliación entre Filosofía y Literatura. En efecto, la exposición sistemática de un Universal como contrapuesto a la expresión de un singular, esto es Filosofía *versus* Literatura, se manifiesta como inoperante si lo que se pretende es expresar todos los ámbitos de la realidad, expresar la actitud metafísica, entendiendo por tal la experiencia nuda, originaria del ser-en-el-mundo. La forma de expresarla es doble:

<sup>1</sup> No solo en "Littérature et métaphysique", como sostiene Michel Kail en la presentación francesa a *L'existentialisme et la sagesse des nations*, sino en toda su obra.

<sup>2</sup> Reseñadas en la obra de Francis & Gontier (1979): Conferencia en el Club Maintenant sobre "le roman et la Métaphysique" impartida el 11 de diciembre de 1945 (y que será desarrollada en "Littérature et Métaphysique"); Conferencias en EEUU sobre "les problèmes moraux de l'écrivain d'après-guerre" desde enero hasta mayo de 1947; y la Conferencia en la Universidad Hebrea de Jerusalén en 1967.

La primera, a través de un lenguaje abstracto. La filosofía sistemática que, de forma análoga a la obra científica, se ocupa de "comunicar sobre el plano del Universal, sobre el plano del Saber" (Francis & Gontier, 1979, 442) convicciones precisas, zanjadas, que "no implican (...) ni ambigüedad ni contradicción" (íbidem). En ellas el lenguaje directo aclara un contenido previamente establecido. "Para que el pensamiento fluya sin vacilación en los signos, es necesario que una disciplina haya establecido imperiosamente una relación unívoca entre éstos y las ideas..." (Beauvoir, 1990, 113). La experiencia se halla descrita en su aspecto esencial, intemporal y objetivo (Beauvoir, 2009, 110). El fracaso de estas filosofías radica, no obstante, en que "la mayoría trata de enmascarar la trágica ambigüedad de la condición humana" (Beauvoir, 2003, 12), bien reduciendo "el espíritu a la materia, o bien reabsorbiendo la materia en el espíritu o confundiéndolas en el seno de una sustancia única" (íbidem). En definitiva, en tanto que ofrecen "una reconstrucción intelectual de su experiencia" (Beauvoir, 2009, 101) eliminan la facticidad, niegan cualquier valor a la subjetividad y a la historicidad, de modo que ofrecen al lector una realidad enterrada, reducida a fórmulas, moldeada en nichos conceptuales, a los que el lector se halla constreñido a adherirse.

El dogmatismo de dicha filosofía "excluye sin lugar a dudas cualquier otra manifestación de la verdad. Sería absurdo imaginar una novela aristotélica, espinosista o siquiera leibniziana, porque ni la subjetividad ni la temporalidad tienen lugar en esas metafísicas" (Beauvoir, 2009, 110).

Pero hay otra metafísica, sistemática también, pero antidogmática, que se impugna a sí misma, que se agrieta permitiendo así la apertura hacia otra forma de expresión: la literatura.

El existencialismo, que Beauvoir entiende como filosofía de la ambigüedad en el sentido que lo hacen Kierkegaard y Sartre<sup>3</sup>, da cabida al aspecto subjetivo, singular y dramático. Su objetivo no es un mero "develar al hombre la desventura oculta de su condición; sólo quiere ayudarlo a asumir esa condición que le es imposible ignorar" (Beauvoir, 2009b, 55). Esto implica que se impugne "a sí misma, en la medida en que, como sistema intemporal no deja lugar a su verdad temporal" (Beauvoir, 2009, 110). Paradójicamente, este *échec* posibilita la *reussite* del mostrar la realidad metafísica. Ese mostrar corre de la mano de la literatura.

Esto no significa que la literatura tenga un estatus inferior, ni que surja como ilustración de la filosofía (esas son las críticas que se dirigen a la novela filosófica de hecho) porque en ese caso "no hará sino explotar sin riesgo ni verdadera invención sus riquezas cristalizadas; será imposible introducir esas rígidas teorías en la ficción sin perjudicar su libre desarrollo; y cuesta advertir en qué aspecto una historia imaginaria ha de poder ser útil a ideas que ya hayan encontrado su modo propio de expresión" (Beauvoir, 2009, 107). Sino que significa que se abre un espacio, un modo irreductible de contar la ambigua condición humana: es la obra literaria, que incluiría cierta producción ensayística (como lo manifiestan las primeras obras morales de Beauvoir), la novela y la autobiografía.

La obra literaria aparece así como el modo irreductible de expresar la ambigüedad constitutiva de la condición humana: estamos ligados por lo que nos separa<sup>4</sup>. Esto significa

<sup>3</sup> "... es afirmando el carácter irreductible de la ambigüedad como Kierkegaard se ha opuesto a Hegel; y en nuestros días, es por la ambigüedad que en *El ser y la Nada* Sartre define fundamentalmente al hombre, ese ser cuyo ser es no ser, esta subjetividad que no se realiza sino como presencia en el mundo, esa libertad comprometida, ese surgimiento del para-sí que es inmediatamente dado para otro" (Beauvoir, 2003, 14)

<sup>4</sup> El problema, planteado en *Pour une morale de l'ambiguïté* como un problema moral, halla aquí un *locus* común: la obra literaria. Así, en su aportación al debate *Que peut la littérature?* afirma que "si la literatura pretende superar la separación en el punto más insuperable, debe hablar de la angustia, de la soledad, de la muerte, porque son justamente estas situaciones las que nos encierran más radicalmente en nuestra singularidad. Necesitamos saber y sentir que estas experiencias son también las de los otros. El lenguaje nos

por un lado que la subjetividad se halla separada, sola; pero esta condición es común a toda subjetividad, lo que nos conduce a sostener que es una subjetividad intersubjetiva. Por otro lado, el gusto de cada vida es único; pero, de la misma forma que la singularidad, esta característica es cierta para cada vida, para todos. El papel de la literatura es romper la separación en la raíz misma de la separación: donde más singulares somos (donde más únicos somos) a fin de hallar la universalidad, lo que nos acerca. "El milagro de la literatura y lo que la distingue de la información es que una verdad *otra* deviene mía sin dejar de ser otra. Yo abduco mi "yo" a favor del que habla; y, sin embargo, yo permanezco yo-mismo" (Buin, 1965, 82). El sujeto se halla duplicado, es mismidad y, a su vez, alteridad. Mantiene esa relación caleidoscópica consigo, con el otro y con el mundo común que lo permite. Sale de sí, de su singularidad, para, a través de la experiencia del otro, alcanzarse en la universalidad, que no puede decirse, que sólo puede mostrarse, la literatura comunica "lo que es directamente incomunicable: el gusto de mi siglo, el gusto de mi vida, algo que es imposible dar de manera directa" (Francis & Gontier, 1979, 451).

Nos queda analizar qué entiende por obra literaria y cuáles son las formas de la obra literaria. Tres opúsculos, tres definiciones de la misma:

La primera, en las primeras líneas de la conferencia de Japón, "Mon expérience d'écrivain", en la que suscribe la definición sartreana. La obra literaria es un universal-singular, cuyo objetivo es comunicar "el sentido-vivido del ser-en-el-mundo" (Francis & Gontier, 1979, 439).

En el debate mediático "Que peut la Littérature?", en respuesta a Ricardou<sup>5</sup> comienza su intervención afirmando que "la literatura es una actividad ejercida por hombres, para hombres, cuyo objetivo es el develamiento del mundo, siendo este develamiento una acción" (Buin, 1965, 73).

Por último, en "Littérature et Métaphysique" califica a la literatura de búsqueda (de aventura espiritual), en una clara alusión a Proust (Beauvoir, 2009, 104, 106)

Las tres definiciones son complementarias. Veámoslo:

"La obra literaria es una actividad ejercida por hombres, para hombres".. Detengámonos un momento en la concepción del proyecto para Beauvoir. El proyecto es tanto un impulso, una intencionalidad, un arrojarse fuera de sí, como el cumplimiento del mismo y la apropiación de lo realizado, también del sujeto. Pero, una vez logrado, supone tanto un acabamiento como un nuevo punto de partida, tanto para el sujeto, como para el otro (en ese sentido llama a su libertad para que lo acepte o lo rechace). Así debemos entender la obra literaria como una actividad intersubjetiva, de un sujeto-escritor, que se proyecta como develando su experiencia, y al hacerlo apela a la libertad del lector, no solo en tanto que polo necesario de la creación, sino también en tanto que amplía su horizonte de experiencias. Es por ello que la obra no solo crea experiencias tan vívidas como las reales, sino que suple la cerrazón de aquéllas,

reintegra a la comunidad humana" (Buin, 1965, 91), lo que refuerza en *Tout Compte Fait*, "No es por delectación morbosa, por exhibicionismo, por provocación que a menudo los escritores relatan experiencias horribles o desoladoras: por medio de las palabras, las universalizan y éstas les permiten a los lectores conocer, en el fondo de sus males individuales, los consuelos de la fraternidad. Creo que es una de las tareas esenciales de la literatura y lo que la hace irremplazable: superar esta soledad que nos es común a todos y que sin embargo nos vuelve extranjeros unos a otros" (Beauvoir, 1990, 118).

<sup>5</sup> Representante del *Nouveau Roman*. que hace suya la distinción que establece Barthes entre *escribiente*, para el que "lo esencial se halla fuera del lenguaje, que no es más que el soporte de la transmisión" (Buin, 1965, 51) y *escritor*, que hace Literatura, se ocupa del lenguaje mismo, siendo su proyecto "explorar el lenguaje como espacio particular" (ibidem, 52). El *escritor* no tiene "nada que decir antes de su libro"; no obstante, dice algo, "el acto de escribir hace surgir un mundo nuevo, cuya estructura es la misma que la del lenguaje" (ibidem, 57).



posibilitando el develamiento del mundo.

En ese sentido sostiene que el objetivo de todo escritor es comunicar, en tanto que la comunicación implica un *rapport*, que significa en francés tanto establecer una relación –con el Otro– como dar testimonio –del ser-en-el-mundo. Hay dos formas de comunicarse: a través de la acción conjunta o a través de la palabra. Nos comunicamos "cuando actuamos juntos en vista de ciertos fines o cuando hablamos" sostiene en *Que peut la Littérature?* (Bui, 1965, 77).

La literatura expresa el sentido vivido del ser-en-el-mundo, y para explicar esto establece una analogía con la forma en que las mónadas leibnizianas expresan el mundo. Para Leibniz "toda sustancia es como un mundo completo y como un espejo de Dios; o bien, de todo el universo que cada una de ellas expresa a su manera, algo así como una misma ciudad es vista de diferente manera según las diversas situaciones del que las contempla" (Leibniz, 1983, 74). Al sostener que el mundo es una totalidad destotalizada, Beauvoir seguirá a Leibniz por cuanto cada existente manifiesta un mundo completo, un mundo común, único lo que posibilita la comunicación, pero desde una situación concreta y singular que destotaliza dicha visión.

Así pues, no se trata de develar el sentido de algo terminado, sino de buscar el sentido en el seno de un mundo humano, en devenir constante, de la misma forma que el existente es siempre una trascendencia trascendida, allende sí, en curso. En ese sentido habla de la *recherche*, de la búsqueda de sentido, en clara referencia a Proust. En "Littérature et Métaphysique" sostiene que la obra literaria es una aventura en la que el escritor, tanto como el lector, busca y halla experiencias inauditas.

Y esto puede hacerlo de forma privilegiada a través de un objeto que tenga las mismas características que lo que desea expresar: que sea un universal singular; la obra literaria es, a su vez, un objeto peculiar hecho de palabras y algo más que palabras; algo cuyo sentido es trascendente, de forma análoga a como lo es el proyecto: no acabamiento, sino construcción en curso de experiencias, proyecto proyectado, trascendencia trascendida. Sólo así puede el escritor "restituir sobre el plano imaginario" una experiencia singular (con sabor dramático, ambiguo, temporal) que provoque en el lector una reacción viva: éste "se emociona, aprueba, se indigna, por un movimiento de todo su ser" (Beauvoir, 2009, 102); cabría decir que, si no provoca, guía al menos al lector hacia una experiencia metafísica, sufre una conversión. La obra literaria permite no sólo "tener experiencias imaginarias tan completas, tan inquietantes como las experiencias vividas" (íbidem), sino "trascender los estrechos límites de la experiencia realmente vivida" (Beauvoir, 2009, 104). Es por ello que, de forma semejante a lo que muestra, debe ser vivida, no contada. La obra es inefable, no se deja reducir a esquemas. La escritura se convierte en una aventura espiritual tanto para el escritor como para el lector.

Dos son los modos paradigmáticos de la obra literaria como no-saber paradójico, que comunica lo incomunicable: la novela, que recrea una situación ideal de sentido, eliminando la pura facticidad; y la autobiografía, que opera de forma inversa, apoyándose en la facticidad y en la contingencia. Añadiremos el peculiar caso del ensayo en Beauvoir.

La novela presenta juntas las contradicciones y ambigüedades de la existencia en el corazón de un objeto silencioso, en tanto que no comunica a través del saber sino que muestra, dice sin hablar, la existencia. Es un decir sin enunciar ninguna palabra definitiva, sin momificar la experiencia, dejándola seguir destotalizada. Es por ello que la novela no puede ser dicha. Es, al igual que la experiencia que muestra, una totalidad destotalizada. Totalidad en

tanto que "locus privilegiado de la intersubjetividad"<sup>6</sup>, donde convergen escritor y lector como existentes en curso, totalidad silenciosa que necesita ser dotada de voz, que necesita ser a su vez develada.

Ahora bien, para mostrar la opacidad de la existencia, no puede recrearse en todo lo contingente de la misma, puesto que se convertiría en una suma de anécdotas que no permitiría una "comunicación verdadera" con el lector. Beauvoir la concibe como una máquina depuradora de la nuda facticidad, que hace epojé de los elementos contingentes, inútiles, presentes en la vida, pero sin sentido. Así, recrea una situación ideal, similar a la de un científico. El objetivo es dotar de necesidad a la verdad literaria. El novelista se embarca en una "aventura espiritual" creando una situación ideal de sentido. Esa experiencia imaginaria se muestra como un instrumento potente para develar el sentido-vivido del ser-en-el-mundo. El riesgo que corre es que muestre tal sentido demasiado necesariamente, que lo depure en exceso de la contingencia y ambigüedad que es la condición misma de la existencia.

Por el contrario, la autobiografía parte de eso que aquella rechaza, los momentos absolutamente contingentes, la pura facticidad del sujeto, puesto que de lo que se trata es de analizar la existencia sin una concepción previa. Hay que recalcar que el sujeto de la autobiografía no es paradójicamente un yo personal, es un "nosotros" o un "se" que concierne a un colectivo determinado y situado, la mujer del siglo XX y que recubre los problemas de la condición humana. Se trata de recrear los acontecimientos que habitan "el desierto del pasado"<sup>7</sup> de forma oscura. Es una recreación doble: tanto de los recuerdos conscientes, como del contexto que rodeaba inconscientemente a esa existencia. El riesgo es que quede en lo anecdótico, sin acceder a una "verdadera comunicación".

En definitiva, cabe atribuir a ambos géneros lo que Beauvoir ha suscrito de la novela metafísica. La obra literaria es un género privilegiado puesto que "se esfuerza por captar al hombre y los acontecimientos humanos en su relación con la totalidad del mundo, y porque sólo ella puede tener éxito donde fracasan tanto la pura literatura como la pura filosofía: la evocación, en su unidad palpitante y su fundamental ambigüedad viviente, de ese destino que es el nuestro, inscrito a la vez en el tiempo y en la eternidad." (Beauvoir, 2009, 116).

Queda por analizar el estatus de los ensayos. Mientras que la propia autora no dudaría en calificar sus obras morales de obras literarias, no sostiene lo mismo de *El segundo sexo* (Francis & Gontier, 1979, 441-442), y añadiría yo *La Vejez*.

Recordemos que el método de ambas es el regresivo-progresivo (utilizado por Beauvoir y explicitado por Sartre en *Questions de Méthode*), que consiste en analizar la constitución de una realidad -sea esta la de las mujeres o la de los viejos- para después comprender cómo esa situación es vivida. Mientras que la primera parte de ambas obras respondería a ese carácter sistemático, informativo, en la segunda recurre al testimonio literario para mostrar lo que no puede ser dicho conceptualmente: "La experiencia vivida" se llama la segunda parte de *El Segundo Sexo*; "El ser-en-el-mundo", la de *La Vejez*. En este sentido, cabe preguntarse si cabe calificar estos ensayos como obra literaria en un sentido laxo.

<sup>6</sup> En su aportación a *Que peut la littérature*, sostiene Beauvoir que "Proust tenía razón al pensar que la literatura es el lugar privilegiado de la subjetividad" (Buin, 1965, 83)

<sup>7</sup> "Chateaubriand ha utilizado una palabra, muy bella, ha hablado del "desierto del pasado". En efecto, si uno vuelve hacia su pasado, percibe un inmenso desierto con esto y aquello, algunos objetos más o menos aislados, dispersos: vagas imágenes cuyo sentido es, a menudo, oscuro" (Francis & Gontier, 1979, 452)

La filosofía existencialista, en tanto que ambiciona “captar la esencia en el núcleo de la existencia (Beauvoir, 2009, 112), no escinde "la existencia de la esencia, la sonrisa" de un rostro sonriente, el sentido de un acontecimiento del acontecimiento mismo" (íbidem, 114 ligeramente modificada), de ahí que se exprese a través tanto del ensayo como de la novela o la autobiografía. Lo que hace irremplazable la literatura es que ofrece "el mundo en su dimensión humana, es decir, en tanto que se devela a individuos que están a la vez ligados entre ellos y separados" (Buin, 1965, 92). Por lo tanto, podríamos decir que es eso lo que le da a la literatura el significado que apuntábamos al principio y que entiendo que es claramente el defendido por Beauvoir: que muestra la necesidad de expresar la actitud metafísica.

### Referencias bibliográficas

- Beauvoir, Simone (1990), *Final de cuentas*, traducción de Ida Vitale, Edhasa, Barcelona.
- \_\_\_ (1989), *La plenitud de la vida*, traducción de Silvina Bullrich, Edhasa, Barcelona.
- \_\_\_ (2008), "Littérature et métaphysique", *L'existentialisme et la sagesse des nations*. Gallimard, Paris. ["Literatura y metafísica", *El existencialismo y la sabiduría de los pueblos*, traducción de Horacio Pons, Edhasa, Barcelona, 2009]
- \_\_\_ (2008), "L'existentialisme et la sagesse des nations", *L'existentialisme et la sagesse des nations*. Paris. Gallimard. ["El existencialismo y la sabiduría de los pueblos", *El existencialismo y la sabiduría de los pueblos*, traducción de Horacio Pons, Edhasa, Barcelona, 2009b]
- \_\_\_ (2003), "Pour une morale de l'ambiguïté", *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Pyrrhus et Cinéas*, Gallimard folio essais, Mesnil-sur-l'Estrée.
- Buin, Yves (1965), *Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean Paul Sartre, Jorge Semprun: Que peut la littérature?*, *L'inédit*, Union Générale d'Éditions, Nanteuil : 73-92.
- Francis, Claude y Gontier, Fernande (eds.) (1979), *Les écrits de Simone de Beauvoir. La vie - L'écriture. Avec en appendice textes inédits ou retrouvés*, Gallimard, Paris: 439-457.
- Leibniz, Gottfried (1983), *Discurso de Metafísica*, traducción de Alfonso Castaño Piñán, Ediciones Orbis, S. A. Barcelona.
- Moi, Toril (2009) "What Can Literature Do? Simone de Beauvoir as a Literary Theorist", *PMLA*, 124.1: 189-198.

