

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

‘LA CONFESIÓN COMO GÉNERO LITERARIO
EN EL MONÓLOGO *LA MUJER ROTA* DE SIMONE DE BEAUVOIR’.

TESINA
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA
ANA ELENA LÓPEZ PAYÁN

Asesor: Mtro. Ricardo García Arteaga Aguilar

MÉXICO, D.F., 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Daniel Domínguez Michael

*Porque nuestra historia, de la que mi corazón es parte, es la que me trasciende,
porque lo que yo hago ahora, la que soy, es parte de venir de una historia contigo.*

*Soy nuestras resplandecientes mañanas, soy las frases pronunciadas, soy las
canciones de Joan Báez y Bob Dylan -los discos que escuchábamos, soy todos tus
discursos sobre tanta cosa y soy cada una de tus notitas en mis apuntes de la
universidad.*

*Porque tú me enseñaste a vivir con amor, a mirar a través de tus ojos dónde se
encuentran las estrellas. Gracias por tu mirada, porque allí donde están tus ojos,
allí puedo vivir maravillada.*

Gracias por el amor, la libertad y la vida.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Mtro. Ricardo García Arteaga Aguilar por su asesoría en la creación de este trabajo.

A la Dra. Greta Rivara Kamaji, a la Mtra. María Elena Isibasi Pouchin, al Dr. Manuel González Casanova y al Prof. Leonardo Tadeo Otero Pesado; mis sinodales, porque como el poema de Borges: gracias a todo esto nuestras manos están juntas, se precisaron todas las cosas para que nuestras manos se encontraran.

A Adolfo Castañón Morán y a Christopher Domínguez Michael, les agradezco lo más valioso: su amistad y con ésta, la valía que señala al compromiso con lo escrito -ética a favor de una memoria, conversación o documento, que incluye la imaginación, la invención de la creación.

A Carlos Payán Volver, con todas nuestras diferencias ideológicas y políticas, por su ingenio, locura, amor y creatividad.

AGRADECIMIENTOS

A mi padre, Javier López Tinajero, por acompañarme en cada pasaje de mi vida.

A mi madre, Olga María Payán Verver, a mi hermana Lilia y a Ian Mckracken, por lo maravilloso que es saberlos y tenerlos cerca.

A Elsa María Hernández, por acompañarme, por su amistad.

A Gerardo Gally Thomeford, gracias por ser y estar.

A Roshi Philip Kapleau y Roshi Bodhin.

A la Sangha, gracias a cada uno, por compartir el sendero maravilloso del Zen.

A mis entrañables amigas:

Cristina Alcaine, Gabriela Pulido, María Elena Isibasi, Mireya Corales, Verónica Ortíz, Magda Ramírez, Laura Vidal, Nidia Larrea, Encarnación Pareda, Norma Ortega, Henna Moreno, Mariana Escobedo, Mariana Lojo, Trilce López, Erica Soler, Ludmila del Castillo, Andrea Güemes, Andrea Ferreyra, Andrea González, Andrea Fuentes, Elami Ortíz, Isabel Castellanos, Leyla Moldlmayer, Lorena Ortíz, Leyla Lecanda, Lorie Ann y Pupis. A todas y cada una, gracias por estar, por compartir nuestras dudas, nuestros sueños, nuestros estudios; porque en el trayecto de nuestras vidas, hemos seguido a Simone de Beauvoir en su reflexionar sobre la libertad, la esperanza y el amor fraterno. Gracias por el manantial de felicidad que representa el hecho de tenerlas cerca, por su amor, su inteligencia, su sabiduría. Gracias por compartir la universidad, la cafetería, el trabajo, el amor a la vida y al saber. Gracias por ser mujeres tan interesantes.

A mis fraternos amigos, a todos con quienes transité por las aulas universitarias:

Leonardo Ladrón de Guevara, Mauricio Uribe, Ernesto Bartolucci, Federico Campbell Peña, Yuri Valecillo, René Ceceña, Oscar Moreno, Fernando Belaunzarán, Juan José García Ochoa. Gracias por nuestra amistad, por el trayecto recorrido juntos.

A todos, con todo mi amor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I	6
Simone de Beauvoir	
Semblanza de la vida y la obra de Simone de Beauvoir	
Temática principal de sus obras	
Trazo de su filosofía	
CAPITULO II	27
La Confesión como género literario	
en el monólogo <i>La mujer rota</i> de Simone de Beauvoir	
CAPITULO III	45
Propuesta de puesta en escena para el monólogo	
<i>La mujer rota</i> de Simone de Beauvoir	
CONCLUSIONES	52
BIBLIOGRAFÍA	56

INTRODUCCIÓN

*Sin sufrir un invierno que cala hasta los huesos,
¿cómo pueden los capullos de ciruelo
regalarte su penetrante fragancia¹
Philip Kapleau*

*La luz penetra donde no brilla el sol;
donde ningún mar corre, las aguas del corazón
impulsan sus mareas;
y, cual espíritus quebrados, con luciérnagas en la cabeza,
los corpúsculos de luz
se filtran en la carne por donde no hay carne que vista
los huesos.*

*La luz penetra en los solares secretos
por las puntas del pensamiento, donde los pensamientos
huelen en la lluvia;
donde muere la lógica,
el secreto del suelo crece por los ojos,
y la sangre salta al sol;
sobre las yermas parcelas se detiene la aurora.²
Dylan Thomas*

El presente trabajo pretende demostrar cómo, mediante el género literario de la Confesión, es posible interpretar o acoger, una de las partes determinantes del hecho teatral: la identificación como creación del sí mismo.

La confesión parece ser así un método, para encontrar ese quien, sujeto a quien le pasan cosas, y en tanto que sujeto, alguien que queda por encima, libre de lo que le pase. Nada de lo que le suceda puede anularle, aniquilarle, pues éste género de realidad, una vez conseguida, parece invulnerable. Y el logro de este punto de invulnerabilidad, tiene que ver no sólo con esa unidad pura, con el centro interior, sino también con este misterioso mundo que es preciso unificar, adentrándose en él, vencéndolo a fuerza de intimidad, sirviéndole en una esclavitud que va a dar la libertad.³

¹ Roshi Philip Kapleau. *El renacer budista. La rueda de la vida y la muerte*. Traducción de José Ignacio Rodríguez y Martínez. Pax, primera edición en español, México, 1990. p. 170.

² Dylan Thomas. *Poemas*. Traducción de Esteban Pujals. Visor, Madrid, 1976. pp. 40 a 43.

³ María Zambrano. *La Confesión: Género Literario*. Mondadori, España, 1988. p. 71.

Así, la confesión como medio de sentido de identidad, significa al sujeto con independencia emocional y espiritual, en un discurso dirigido a sí mismo. “Del griego: *monólogo*⁴ discurso de una sola persona, indica como función dramática la representación de un momento de reflexión o de emoción, de un personaje en confesión, enfrentado a sí mismo.

En este sentido, Simone de Beauvoir en su obra filosófica y literaria, traza desde la confesión, los principios que sobre la libertad, apunta desde sus primeros escritos. Y es en el monólogo *La mujer rota*, donde profundiza desde la literatura dramática, en la importancia que, para ser plenamente un ser humano libre, habrá de proyectarse dentro de un futuro probable, tener proyectos a corto y largo plazo, ser así capaz de considerarse libre y responsable de ellos, dificultad, eventualmente invencible, de llegar a una visión por completo lúcida o unitaria del sí mismo.

*Vuestra conciencia es conciencia de algo. Sois libres. Sois responsables de vuestra elección y de vuestra vida. (...) El hombre es libre, encuentra su ley en su libertad misma. Primero debe asumir su libertad y no rehuirla, la asume por un movimiento constructivo: no se existe sin construir. (...) Todo sujeto se manifiesta de forma concreta a través de proyectos que le trascienden, no realiza su libertad más que a través de la perpetua superación por otras libertades: la única justificación de la existencia presente es su expansión hacia un futuro de infinitas posibilidades.*⁵

Y es en el personaje de *La mujer rota*, quien en un acto de confesión, al trazo de los días mediante un diario -proceder que ofrece sentido de identidad, donde se entrecruza el recorrido de lo particular, lo cualitativo, lo sensitivo y lo universal de lo que nos ofrece el alma humana- despojada de sí misma, una mujer reflexiona lo que ha sido su vida sin crearse a sí misma, sin la construcción del sí

⁴ Guido Gómez de Silva. *Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica, segunda edición México, 1998. p. 465.

⁵ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. Traducción de Nuria Lago Jaraiz. Plaza y Janes, segunda edición, Barcelona, 1987. pp. 135 y 219.

misma –sin entregarse a sí misma, sin ser para sí-, personaje en el que Simone de Beauvoir ofrece esa búsqueda de hospitalidad, vínculo a la vida donde se ofrece el único medio para conservarla: el privilegio de reencontrarse a sí misma a través de la confesión.

Con tal certeza, la experiencia del arte teatral se convierte en una búsqueda para revelar verdades existenciales más profundas... inmersas en un personaje, en una máscara... ya que:

Nuestra idea de las personas, dice Amélie Rorty, surge de dos fuentes: una es el teatro, las dramatis personae de la escena; la otra es la ley. Un actor lleva máscaras, literalmente personae, por las cuales pasan el sonido y los diferentes papeles que desempeña... La persona está, así, detrás de sus papeles, los elige y es juzgada por sus elecciones y por su aptitud para escenificar sus personae dentro de una estructura global que es el desenvolvimiento de su drama.⁶

Esta identificación con el drama del personaje es el argumento que establece la relación de comunicación entre el espectador y el personaje de la escena, creando el monólogo que por su estructura dramática se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y voyeur–oyente. Esta comunicación–identificación, constituye la fuerza del drama a través de un discurso autorreflexivo, momento en que se toma conciencia del sí mismo.

Por lo descrito, la presente tesina aborda como primer capítulo, una semblanza de la vida y la obra de Simone de Beauvoir -acercamiento que nos permite comprender el sentido, pensamiento y contexto de la filósofa y escritora. En un siguiente apartado –el segundo capítulo- se da razón de la Confesión desde sus posibles orígenes, procurándole un sentido literario comprendido a través del pensamiento de María Zambrano –quien encuentra en el arte otra posibilidad de

⁶ Monique Canto-Sperber. *Diccionario de Ética y Filosofía Moral*. Dos Tomos. Traducción de Carlos Ávila, Adriana Flores, Eliane Cazenave, et al. Coordinado por Paulette Dieterlen. Fondo de Cultura Económica, primera Edición en español, México 2001. [Trad. de edición de 1996.] Tomo I, p. 767.

darse y ejecutarse la razón misma y por tanto nuestra relación con el mundo⁷, a partir de lo que, desde una aproximación Beauvoir – Zambrano en un sentido poético, se estudia la teoría del monólogo según su función dramática y escénica. Ante lo cual, en un tercer y último capítulo, se presenta una propuesta de puesta en escena para la obra *La mujer rota* bosquejada desde una perspectiva escénica de estilo iniciático –el propio para una Confesión.

⁷ Cfr. Greta Rivara. *La tiniebla de la razón, La filosofía de María Zambrano*. Ítaca, primera edición. México, 2006. p. 174.

CAPITULO I

SIMONE DE BEAUVOIR

SEMBLANZA DE LA VIDA Y LA OBRA DE SIMONE DE BEAUVOIR.
TEMÁTICA PRINCIPAL DE SUS OBRAS
TRAZO DE SU FILOSOFÍA

Me felicité por un exilio que me lanzó a tan elevadas alegrías. Tenía alas, volaba, acariciada por el sol, entre flores maravillosas. Los libros ampliaban mi horizonte, me encantaba el hechizo gracias al cual los signos impresos se transformaban en narración; sentí el deseo de invertir esa magia. ¿Con quién podía hablar? Hablaría conmigo misma. Empecé a escribir. Escribir ha sido lo más importante de mi vida.⁸

Simone de Beauvoir

Simone, Lucie, Ernestine, Marie Bertrand de Beauvoir nació el 9 de enero de 1908 en el número 103 del Boulevard Montparnasse, en un pequeño edificio que hace esquina con el Boulevard Raspail, en París Francia. Allí, en el “carrefour Vavin”, sitio legendario, rodeado por los más famosos cafés del Montparnasse, transcurrió la infancia de Simone de Beauvoir.

Su abuelo materno, Gustave Brasseur, banquero en Verdún, estudió con los jesuitas, se casó con una rica heredera que le dio tres hijos: Françoise (la madre de Simone de Beauvoir), Hubert y Lili. La familia vivía en Verdún, Hubert interno en una institución jesuita, Françoise y Lili externas en el convento des Oiseaux, el famoso instituto donde la aristocracia y la alta burguesía educaban a sus hijas.

Los Bertrand de Beauvoir eran una familia de funcionarios de París. El bisabuelo de Simone de Beauvoir, Françoise-Narcisse, llevó a cabo su carrera en el Ministerio de Finanzas y fue enviado como interventor de contribuciones a Argenton, en Creuse, donde hizo una cómoda fortuna y se casó con Armande Rosalie Dransart, de quienes su primer hijo fue Ernest-Narcisse, el abuelo de Simone de Beauvoir. Françoise-Narcisse Bertrand de Beauvoir tuvo tres hijos, educados con los jesuitas, a quienes legó suficientes bienes: Hélène, Gaston y Georges. Georges de Beauvoir, nacido el 25 de junio de 1878 en Arras, se

⁸ Simone de Beauvoir. *Memorias de una joven formal*. Hermes, primera edición en español, México, 1983, [trad. de edición de 1958]. p. 51. Y Claude Francis y Fernande Gontier, *Simone de Beauvoir*. Traducción de Nuria Lago Jaraiz. Plaza y Janes, segunda edición, Barcelona, 1987. p. 60.

matriculó en la Facultad de Derecho, fue secretario en el bufete del abogado Alphonse Deville.

Francoise Brasseur y Georges de Beauvoir, padres de Simone de Beauvoir, a los pocos meses de su primer encuentro se unieron en matrimonio, creando un hogar donde la literatura y esencialmente el teatro, fue el centro de su vida. Georges de Beauvoir pasó su noviazgo ensayando con una compañía de aficionados una obra que se representó la víspera de la boda. Al regreso del viaje de bodas, el Sr. De Beauvoir se convirtió en profesor de arte dramático, impartió clases de dicción a Francoise, le enseñó a moverse, a maquillarse, le recitaba versos que le hacía repetir hasta que adquirió la suficiente soltura para subir a un escenario. La casa rebosaba de armonía, canciones y amigos que la frecuentaban para ensayar. Francoise tocaba el piano, Georges recitaba párrafos de Cyrano, y sobre todo monólogos cómicos; escribe y publica en revistas: versos, novelas cortas, e incluso llegaría a escribir una obra de teatro, [*Le Chien (El guardián)*].

Simone de Beauvoir creció en este ambiente lúdico, en el que sus padres le inculcaron el culto por la literatura, apoyándola a que escribiera. Siguiendo el ejemplo de su padre, escribe versos para su hermana, aprende de memoria fábulas y poemas que recita apoyada en la mímica. A los siete años, escribió *Les Malheurs de Marguerite et la Famille Cornichón (Las desdichas de Margarita y la familia)*, dos cuentos donde parodia a su familia.

En 1913 Simone ingresa al colegio Adeline Désir, un instituto para chicas creado en 1853, situado en el número 39 de la rue Jacob. Los cursos eran pequeños, con institutrices y preceptores, como exigía el criterio de la burguesía acomodada. Hasta la guerra de 1914-1918, los padres de Simone, iban todos los veranos a Divonne-les-Bains con una compañía de teatro de aficionados de la que formaban parte. Con la quiebra financiera de Gustave Brasseur (abuelo de Simone) y la pasión de Georges de Beauvoir por el teatro, la familia burguesa se deslizaba en la marginalidad, asunto que Simone de Beauvoir, plasmaría en sus memorias y novelas:

Con tristeza, tomaba conciencia de lo que confirmaban las fotos: desgredada y patosa... (...) medias de hilo y el trajecito descolorido por el sol. (...) Un día, al llegar con mi madre y mi hermana a la rue Jacob, encontramos el edificio vacío: todo el mundo estaba en el sótano. (...) Toda mi educación me aseguraba que la virtud y la cultura cuentan más que la fortuna. (...) Pocas cosas turbaban mi tranquilidad. Encaraba la vida como una aventura dichosa; contra la muerte, la fe me defendía: cerraría los ojos, y en un santiamén, las níveas manos de los ángeles me transportarían al cielo. (...) Los libros ampliaban mi horizonte; además, como buena neófito me encantaba el hechizo gracias al cual los signos impresos se transformaban en narración; sentí el deseo de invertir esa magia.⁹

Georges de Beauvoir leía a sus hijas y esposa todo el teatro de Racine, Corneille, Molière, obras de Edmond Rostand, de Víctor Hugo, comedias de Labiche, *La Historia de la literatura francesa*, de Lanson ; *Los orígenes de Francia contemporánea*, de Taine; y el *Ensayo sobre las razas humanas*, del conde de Gobineau.

En el colegio, la enseñanza se relacionaba con la guerra, al punto que iban dirigidos los temas a la enseñanza de que se trabajaba por la patria al hacerlo para sí mismos, y que esforzarse por aprender, era un deber patriótico y un acto de reconocimiento hacia los que estaban luchando por ellos. Las carencias y tragedias de la guerra son descritas por Simone de Beauvoir en varias de sus obras. En *Memorias de una joven formal* dice que “la verdad de la guerra se evidenciaba: el frío, el fango, el miedo, la sangre que corre, el dolor, las agonías. Habíamos perdido en el frente, amigos y primos. A pesar de las promesas del cielo, yo me estremecía de horror al pensar en la muerte que sobre la tierra separa para siempre a la gente que se quiere.”¹⁰

Simone tenía diez años cuando apareció quien fuera una de las personas que más influirían en su vida y pensamiento: Elisabeth L. (Zaza Mabile en las *Memorias...*) quien se presentó en el colegio, con el cabello corto y aspecto de

⁹ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. *op.cit.* p. 40; Simone de Beauvoir, *Memorias de una joven formal*. *op.cit.*, pp. 51 y 55.

¹⁰ Simone de Beauvoir, *Memorias de una joven formal*. *op.cit.*, p. 68.

niño, andaba sola por las calles, se colgaba por los pies de las ramas de los árboles, había leído a poetas que Simone tenía prohibidos, provocaba escándalos en clase por sus preferencias en las lecturas, redactaba un periódico titulado *Crónica de familia* y además despreciaba a la humanidad que le parecía de escaso valor e hipócrita. Elisabeth, descrita por Simone, era un ser dotado de talento, con aptitudes extraordinarias para la música, estudio que su padre le negó para en cambio permitirle hacer una licenciatura en letras, sin el entusiasmo de ella. Con eso, Simone de Beauvoir asistió a la represión del talento de su amiga, lo cual, la indignaba. Por algún tiempo, Elisabeth dejó los cursos, hecho que ilustra Simone en su diario:

El azul del cielo se empañó, las clases me aburrían..., los días ya no tenían aliciente... parecía que el mundo hubiera muerto sin avisar... Cuando apareció Zaza, empezamos a hablar, a contar, a comentar; las palabras me salían a borbotones y en mi pecho ardían mil soles; en un estallido de alegría me dije: 'era a ella a quien echaba de menos'. Mi alegría me arrastraba violenta y fresca como el agua de las cascadas.¹¹

Y algunos años adelante, en el mismo diario, ahonda:

A distancia, sólo me hablaba de sus dificultades, de sus rebeliones, yo me sentía su aliada, pero en verdad su actitud era equívoca: conservaba por su madre todo respeto, todo su amor, seguía solidaria con su medio. Yo ya no podía aceptar esa doblez. Yo había medido la hostilidad de la Señora Meville (madre de Zaza), había comprendido que entre los dos bandos a que pertenecíamos, ninguna transacción era posible: los "bienpensantes" deseaban la destrucción de los intelectuales y viceversa. Al no decidirse por mí, Zaza pactaba con adversarios encarnizados en destruirme y no se lo perdoné.¹²

A los 12 años, Simone pasaba las noches soñando con refugiados y heridos. Las discusiones de sus padres por la falta de dinero formaban parte de su vida cotidiana. En 1918, Francia celebra la victoria y desde el balcón, Simone

¹¹ Simone de Beauvoir. *Memorias de una joven formal*. op.cit., p. 99.

¹² Ibíd., p. 298.

observaba los cortejos fúnebres. El fin de la guerra no fue un remedio para la economía de su familia, por lo que, en el otoño de 1919 dejaron el piso del “carrefour Vavin” y el balcón que cerraba la Rotonde, para instalarse en un quinto piso estrecho y sombrío en la rue de Rennes, numero 71. Simone dejó así de presenciar el espectáculo del bulevar: “No solamente me habían condenado al exilio, sino que no me permitían luchar contra la aridez de mi suerte; mis actos, mis gestos, mis palabras, todo estaba supervisado; espiaban mis pensamientos, y podían hacer abortar con una palabra los proyectos que mi corazón ansiaba; me dejaban sin ningún recurso.”¹³

Los veranos los pasaban en Meyrignac, lugar que Simone evocaría frecuentemente en sus *Memorias*, donde traza el inicio de dos de sus grandes amores: el de la lectura y el de sus paseos recorriendo castaños y bosques, - escribe en su diario:

*Las murallas se derrumbaban, el horizonte retrocedía. Me perdía en el infinito sin dejar de ser yo misma. Me convertía en el olor alborotado del alforfón, el olor íntimo de los brezos, el denso calor del medio día o el estremecimiento del crepúsculo; mi cuerpo pesaba, y, sin embargo, me evaporaba en el aire, no tenía sensación de límites. (...) La naturaleza me descubría, visibles, cantidad de maneras de existir (...) Admiraba el aislamiento soberbio del roble que dominaba el paisaje; me entristecía por la soledad en común de las briznas de hierba. Aprendí las mañanas ingenuas y la melancolía crepuscular, los triunfos y las decadencias, las resurrecciones, las agonías. (...) Conocí la diferencia entre las admiraciones forzadas y las emociones sinceras. (...) El campo me colmaba (...) Ahora yo sabía lo que prometía el olor de la madre selva y lo que significaba el rocío de las mañanas. (...) Aprendí también, que para entrar en el secreto de las cosas, primeramente hay que darse a ellas. (...) Era un éxtasis que me daba la eternidad.*¹⁴

A los catorce años, tomó conciencia de que ya no creía en Dios y asumió su incredulidad: el individuo era para Simone de Beauvoir, la única realidad. A la sociedad, la consideraba un hecho cultural. Y al advertir que sus ideas se

¹³ Simone de Beauvoir. *Memorias de una joven formal*. op.cit., p. 218.

¹⁴ Ibíd., pp. 130-132, 277 y 286.

enfrentaban a las de su padre y a las de quienes la rodeaban, fue descubriendo la soledad: ¿Con quién podría hablar? Hablaría consigo misma. Empezó a escribir. Se halló en la mejor de las compañías y se elevó por encima de lo que la aprisionaba:

Me arrastraba entre los castaños y lloraba. Me sentía absolutamente sola en el mundo. Había exasperado a mis padres con mi actitud agresivamente austera: me observaban con desconfianza. (...) Mi único recurso era mi diario íntimo. (...) Me felicité por un exilio que me lanzó a tan elevadas alegrías.¹⁵

Las dificultades de su familia no alteraban el curso de su vida. Simone de Beauvoir conservaba la certeza de que su vida dependería de sus estudios y de su inteligencia. Tenía diecisiete años cuando obtuvo la mención honorífica de excelencia en el bachillerato de Ciencias y notable en el de Letras. Decide ser profesora de Instituto hasta que se convierta en escritora. Es la época en la que, en París las mujeres se cortan el cabello por encima de las orejas, las faldas no llegan a las rodillas, se llevan zapatos bajos, se fuma con largas boquillas; las consignas son: velocidad, confort, expresión, color y luz. Se empiezan a utilizar las palabras: liberada, emancipada, independiente. Estos son los años en los que Simone se matriculó en el Instituto Católico para obtener un certificado de matemáticas generales y asiste a la Escuela Libre de Neuilly (Centro de Enseñanza Superior) para la formación de profesores de centros privados. Para ese momento de su vida, Simone de Beauvoir se describe así:

No estaba dotada para la resignación; llevando al paroxismo la austeridad que me había caído en suerte hice de ella una vocación; privada de placeres, elegí el ascetismo; en vez de arrastrarme lánguidamente a través de la monotonía de mis días, marchaba hacia delante, muda, la mirada fija, tendida hacia una meta invisible. Me embrutecía con el trabajo y el cansancio me daba una impresión de plenitud. Mis excesos también tenían un sentido positivo. Hacía tiempo que me había prometido huir de la atroz trivialidad cotidiana. (...) Entré sin esperar más, en la ruta del heroísmo.¹⁶

¹⁵ Simone de Beauvoir. *Memorias de una joven formal*. *op.cit.*, pp. 198, 214 y 215.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 188-189.

Beauvoir leía hasta la enajenación: Gide, Claudel, Mauriac, Valéry, Radiguet, Proust, Vildrac, Jacob, Léautaud, Reverdy y efímeras revistas de vanguardia que proliferaban en París. Se inscribió en *La casa de los amigos del libro*, un salón-librería donde los autores como Joyce, Claudel, Gide, Valéry, Aragon, y Breton, entre muchos otros, leían sus obras. Pirandello e Ibsen, eran autores cuyas obras empezaban a circular. En esos momentos, puso en cuestión los fundamentos de su educación: la religión, la feminidad y la política; ya entonces opinaba que el aborto no debería constituir un delito, argumentando que el cuerpo de las mujeres les pertenecía e incumbía únicamente a ellas¹⁷ y que las mujeres podían acceder a la gloria del saber en lugar de languidecer como la mayoría de ellas. Era el primer cuarto de siglo, un pequeño movimiento feminista encabezado por Nelly Roussel, sostenía que las mujeres tenían derecho a decidir libremente sobre su cuerpo respecto a ejercer o rechazar la maternidad; proclamaba la independencia de la mujer y nuevas ideas acerca de las relaciones entre ambos sexos. Veinticinco años más tarde, Simone de Beauvoir contribuiría a la modificación de la ley de 1920 (ley que convertía el aborto en un crimen y era castigado como tal), estremeciendo los cimientos de la sociedad con su conocida frase: “La mujer no nace, se hace.”

A partir de 1926, después de obtener su título de bachillerato en literatura, Simone de Beauvoir incursionó plenamente en la filosofía. Leía en aquel tiempo a Platón, Schopenhauer, Leibnitz, Heidegger, Kierkegaard, Hegel, Hamelin y Bergson, entre otros. Acumula premios por sus estudios e imparte sus clases. En 1927, obtuvo el premio extraordinario de filosofía general en la Escuela Normal Superior. Los alumnos se dividían en dos grupos: por un lado los socialistas o socializantes, como Raymond Aron, Paul Nizan, Jean-Paul Sartre, Georges Lefranc y Simone Weil; por otro, los estudiantes de derechas, los “talas”, que iban a misa, como Pierre-Henri Simon, Robert Brasillach, Maurice Merleau-Ponty y Maurice de Gandillac. Simone se daba cuenta de que su naturaleza interior la

¹⁷ Simone de Beauvoir. *Memorias de una joven formal*. op.cit., p. 197.

alejaba tanto de una como de otra postura. Escribió en sus *Memorias*: “todas las etiquetas me disgustaban: no me gustaba que la gente estuviera catalogada.”¹⁸ Soledad, exilio y rechazo, son palabras que aparecen en su diario de aquellos años, donde constata: “No soy como las demás, ya estoy resignada. ¡Siempre el mismo conflicto que parece no tener salida! (...) No, esto no puede seguir así.”¹⁹ La libertad de pensamiento era para ella un principio supremo. La lucha política no le interesaba, su único interés y porvenir era la literatura y, con ésta, la filosofía²⁰. La sicología científica y el psicoanálisis, eran campos que se comenzaban a explorar, [Beauvoir aceptaba la teoría de Georges Politzer acerca de la primacía de lo “vivido” (término empleado más tarde por los existencialistas en un sentido filosófico) lo que ella aplicaría desde sus primeras obras, intentando descubrir lo vivido.] Así como, las obras de Marx empezaban a ser conocidas en Francia a pesar de que los medios intelectuales en su mayoría lo ignoraban, siendo el partido comunista el único que lo estudiaba, partido al que pertenecía Breton (excluido en 1933), Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamín Péret, entre otros.

En 1928, Beauvoir obtuvo la licenciatura en filosofía e inició estudios superiores de catedrática con el tema: “El concepto en Leibniz”. Salía por las noches a escuchar poesía en los bares de Montparnasse, se desprendió de las insignias de “esto no se hace” o “el que dirán”²¹: se inició a vivir en libertad. Eran los primeros años de la emancipación femenina en Francia, las mujeres empezaban a disfrutar de disponer de su salario, con lo que Beauvoir coincidía. Era un ambiente cuyo porvenir sentía pertenecerle. Beauvoir, concedía a los hombres y a las mujeres la libre disposición de su propio cuerpo, aseguraba que cada ser existe como individuo, y si la sociedad no respetaba más que a las mujeres casadas, había que cambiar la sociedad.

¹⁸ Simone de Beauvoir. *Memorias de una joven formal*. op.cit., p. 247.

¹⁹ Ibid., p. 275.

²⁰ Ibidem., pp. 193-196.

²¹ Ibidem., p. 110.

En 1929, Sartre, invita a Simone a preparar con él, sus respectivos exámenes de oposición para la cátedra en filosofía, la cual aprueban con honores. Y así es, como inician, velada tras velada, la historia de amor que perduraría hasta la muerte de éste. Sartre convida a Beauvoir, a que persevere a cualquier precio su amor por la libertad y por la vida, por su curiosidad y voluntad de escribir. Y, tras una estancia de descanso que pasa al lado de Sartre, después de aprobar la cátedra, Beauvoir se instala en casa de su abuela Brasseur, a quien le paga un alquiler, en un quinto piso de la rue Denfert. En el Instituto Victor-Duruy, consigue una plaza temporal para impartir clases de latín en primer curso, Beauvoir, describe aquellos momentos así:

Lo que me deslumbró cuando llegué a París en septiembre de 1929 fue primeramente mi libertad. (...) Por la mañana, en cuanto abría los ojos, me revolcaba con júbilo. (...) Ahora yo también estaba en mi habitación. (...) Para calentarme, encendía una estufa de querosén que daba muy mal olor: me parecía que ese olor defendía mi soledad y me gustaba. ¡Qué alegría poder cerrar mi puerta y pasar mis días protegida de todas las miradas! Le pagaba un alquiler a mi abuela y me trataba con tanta discreción como a sus demás pensionistas; nadie vigilaba mis idas y venidas. Podía volver al alba o leer en la cama durante toda la noche, dormir en pleno día, quedarme encerrada durante veinticuatro horas seguidas, bajar bruscamente a la calle. (...) Me instalé, me vestí, recibí amigos, salí; pero eran sólo prolegómenos. Cuando Sartre llegó a París a mediados de octubre, mi nueva vida comenzó verdaderamente.²²

Beauvoir comprendió que a su vida había llegado una relación única y singular, en la que antes que amante, se situaba como individuo y escritora. Estaba consciente de que su cuerpo y su espíritu eran una entidad indisoluble. No coincidía con las reglas, usos y costumbres del matrimonio, cuya estructura de sociedad, en su parecer incluía trampas y engaños; por lo que, con valentía, la propia de su intensidad y de su temple, asume vivir su vida con independencia, y su amor por Sartre sería la confianza de su libertad:

²² Simone de Beauvoir. *La plenitud de la vida*. Traducción de Silvina Bullrich, Sudamericana, Buenos Aires, 1980, [trad. de edición de 1961]. pp. 13-15.

¡Con qué alegría por la mañana yo bajaba corriendo el césped del campo, saltaba el cerco, atravesaba las praderas todavía húmedas (...) Nos sentábamos en el pasto y conversábamos. (...) Caminábamos por París y seguíamos conversando; sobre nosotros, sobre nuestras relaciones, nuestra vida y nuestros futuros libros, aclarábamos todo. (...) Confiábamos en el mundo y en nosotros mismos. Estábamos contra la sociedad bajo su forma actual, no contra la sociedad; pero no era un antagonismo hosco; implicaba un robusto optimismo. Había que recrear al hombre y esa invención sería en parte nuestra obra. Ni siquiera encarábamos contribuir a ello de distinta manera que con nuestros libros. La vida pública nos fastidiaba; pero contábamos con que los acontecimientos se desenvolverían según nuestros deseos sin que tuviéramos que intervenir. (...) Escribir, crear: nadie osaría arriesgarse en esa aventura si no imaginara ser el dueño absoluto de sí mismo, de sus fines y de sus medios. (...) Éramos escritores. Cualquier otra determinación era ficticia. Pensábamos seguir el precepto de los antiguos estoicos que también lo habían apostado todo a la libertad.(...) En este contexto, la transparencia, la sinceridad total entre dos seres, implica un esfuerzo de lucidez total consigo mismo.²³

Me parecía milagroso haberme arrancado de mi pasado, bastarme a mí misma, decidir mi vida; había conquistado una vez por todas mi autonomía: nada me la quitaría.²⁴

En el otoño de 1937, Beauvoir ha terminado una compilación de cinco narraciones: *Cuando predomina lo espiritual*. “Dieciséis horas semanales de clase eran para ella “conversaciones de individuo a individuo más que un trabajo”.²⁵

En esos años, Beauvoir encuentra como única forma posible de resistencia: la literatura. Escribe en su diario:

Conocí lo que es la solidaridad, renuncié a mi egoísmo, a mi individualidad. (...) Es imposible ignorar la persecución, la tortura. El escritor, debe participar en los cambios de la sociedad que le rodea, transformar la condición social del hombre y su concepción de sí mismo, reconocer su responsabilidad con respecto a los lectores manifestando el poder de la literatura como fuerza de acción política y moral. Reflexionar sobre la

²³ Simone de Beauvoir. *La plenitud de la vida*. op.cit., pp. 16-23. Y Claude Francis y Fernande Gontier, *Simone de Beauvoir*. op.cit., p. 99.

²⁴ Simone de Beauvoir. *La plenitud de la vida*. op.cit., p. 25.

²⁵ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. op.cit., p. 146.

*libertad, la esperanza y el amor fraterno. El acontecer del mundo es la textura misma de mi propia vida. Trascendiendo el dolor. Nada me será prometido fuera de mi misma, y yo misma nada soy si no sé qué hacer de mi. Soy escritora, alguien cuya existencia entera se halla regida por el hecho de escribir.*²⁶

Beauvoir, contempla París en guerra. Sería la época más prolífica de su vida. Escribe *La invitada*, *Pyrrhus y Cinéas*, *La sangre de los otros*, *Las bocas inútiles*, *¿Para qué la acción?*, *Idealismo moral y Realismo político*, *El existencialismo y el pensamiento de las naciones*, y *Todos los hombres son mortales*. Serían las obras que publicó entre 1940 y 1946, a las que hay que añadir el diario y la correspondencia cotidiana con el soldado Sartre. No le bastaba con dar clase, escribir y mantener su correo, se entregó a fondo al estudio de la música. Beauvoir es consciente de que en esos momentos puede ocurrir lo peor. Durante esos años, conoce a Violette Leduc, Gide, Genet, Camus y Picasso, con quienes comparte la creación y la crítica de sus respectivas obras. Ella concibe a la literatura como una reconquista del destino mediante una toma de libertad: “Fabricar realidades con lo imaginario es la tarea de los artistas y los escritores... El fracaso de la relación con el prójimo conduce a esa forma privilegiada de comunicación que es una obra.”²⁷

En ningún momento de su vida, Beauvoir aceptó ser víctima de una situación por tremenda que ésta fuera, invertía su dolor y angustia. Caminando kilómetros y kilómetros alrededor de París y escribiendo las páginas de *La sangre de los otros* y *La plenitud de la vida*, se daba cuenta de que “en aquella Francia ocupada, el mero hecho de respirar era consentir con la opresión; ni siquiera el suicidio me hubiera liberado, porque habría consagrado mi derrota: mi salvación se confundía con la del país entero.”²⁸ Desde entonces, se halla preparada para el compromiso. La literatura se convierte en su aliada de entereza. Empezó la novela: *La sangre de los otros*, donde narra la ocupación y la resistencia. Al final

²⁶ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. op.cit., pp. 19, 147, 172, 200 y 235.

²⁷ Ibid., p. 182.

²⁸ Ibidem., p. 169.

del volumen *La plenitud de la vida*, relata esos años: “En adelante, cada libro me empujó hacia un libro nuevo, porque el mundo que se me había develado excedía todo lo que yo podía sentir, conocer y decir.”²⁹

En la misma época de escasez de papel, cuando los editores hacían tiradas pequeñas, se publica *La invitada* con veintidós mil ejemplares, obra que le llevó cuatro años concluir (1938-1941). Sobre *La invitada*, Beauvoir describe:

*el relato comenzaba en el momento en que una extraña entraba en sus vidas. Construí un plan sumario: el nacimiento del trío (...) era la relación entre la sinceridad y la voluntad (...) qué es lo que separa una construcción verdadera de una falsa. A causa del antagonismo de las existencias, la belleza, la felicidad, la frescura, tienen a menudo como reverso la fealdad y el mal: encontramos esa verdad en todas las encrucijadas de la vida. Françoise ha renunciado a encontrar una solución ética al problema de la coexistencia; soporta al Otro como un escándalo irreductible y se preguntaba con rabia: ¿Voy a convertirme en una mujer resignada? Si yo había elegido hacer de ella una asesina, es porque yo prefería cualquier cosa a la sumisión.*³⁰

Albert Camus pidió a Sartre y a Beauvoir, se encargaran de los reportajes de las jornadas de liberación de París y que escribieran una serie de artículos para su periódico *Combat* (Combate), periódico clandestino nacido del movimiento de resistencia, fundado a principios de 1942. Beauvoir realizaba sus reportajes recorriendo las calles. *Un caminante en el París insurgente*, es un reportaje común entre Beauvoir y Sartre, el cual relata la celebrada alegría de la Liberación de París.

París había sido liberada, aunque las restricciones eran severas y prevalecía un miedo al vuelco de la situación, habría una nueva época: la posguerra.³¹ Beauvoir escribe su ensayo filosófico: *Pyrhus y Cinéas*, donde enfrenta a la razón inerte, confronta dos actitudes: la de Cinéas, que declara:

²⁹ Simone de Beauvoir. *La plenitud de la vida*. *op.cit.*, p. 661.

³⁰ *Ibid.*, pp. 366-368 y 353.

³¹ *Ibidem.*, pp. 650-652.

“¿Por qué marcharse si es para volver a casa? ¿Por qué empezar si luego hay que detenerse?” Y la de Pyrrhus, que declara: “Es hoy cuando existo, y cuando me lanzo a un porvenir definido por mi proyecto presente.” La actitud de Cinéas parece sensata, pero conduce al inmovilismo, a la inercia. En oposición a Cinéas, Pyrrhus quiere elegir y actuar, resiste a la tentación de la indiferencia. Beauvoir sostiene a través de sus personajes, que puesto que el hombre vive, debe dar un sentido a su vida, y es en su obra *La plenitud de la vida* que dice respecto de Pyrrhus y Cinéas:

*El cielo es de quien sabe volar, el mar de quien sabe nadar y navegar. (...) Condeno todas las enajenaciones (...) la libertad, fundamento de todo valor humano, es el único fin capaz de justificar las empresas de los hombres. (...) Cualesquiera que sean las circunstancias poseemos una libertad que nos permite superarlas (...) ese movimiento interior es indivisible, por lo tanto, total en cada uno.*³²

1945 era el primer otoño de paz. Sartre funda la revista *Temps modernes* (Tiempos modernos), con Leiris, Merleau-Ponty y Beauvoir, en la que participan también: Raymond Aron, André Malraux, entre otros.³³ Camus abre las páginas de *Combate*. En los primeros números de la revista, Beauvoir publicó los artículos: *Idealismo moral y realismo político*, donde sostiene que reconciliar la moral y la política es reconciliar al hombre consigo mismo, a condición de que se asuma³⁴ totalmente, para lo que se exige renunciar a encerrarse en la subjetividad de la moral tradicional o en la objetividad de la moral realista; Y *El existencialismo y la sabiduría de las naciones*, el cual es un informe sobre la tesis doctoral de Maurice Merleau-Ponty.

³² Simone de Beauvoir. *La plenitud de la vida*. *op.cit.*, pp. 596-597. Y Claude Francis. *Simone de Beauvoir*. *op.cit.*, p. 292.

³³ Entre 1945 y 1950 Raymond Aron, Maurice Merleau-Ponty y Camus se alejaron por diferencias ideológicas de *Temps modernes*.

³⁴ “Asumir no significa en modo alguno aceptar, aunque en ciertos casos los dos vayan a la par. Cuando yo asumo, asumo *para* utilizar de una forma determinada lo que asumo... además, asumir significa tomar para sí, reivindicar una responsabilidad... la primera asunción que puede y debe hacer la realidad humana volviéndose sobre sí misma es la asunción de su libertad; lo cual puede expresarse con ésta fórmula: no hay excusa...”, en Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*. pp. 143-144. [La traducción del original en francés es de la autora de la presente tesina].

En septiembre de 1945, se publica *La sangre de los otros*, novela en la que, con un estilo fraternal, trata los temas de la Resistencia, de la libertad, de la responsabilidad, y de la “maldición original que constituye para cada individuo la coexistencia con todos los demás.”³⁵ Al respecto escribe Beauvoir: “Su tema principal, era como he dicho, la paradoja de esa existencia vivida por mí como mi libertad y captada como objeto por los que me rodean. (...) Lo que más me admira, es que mi relato haya parecido henchido de ‘sangre y vida’. Yo había intentado mostrar que la muerte se quebraba contra la plenitud de la vida.”³⁶

Dos años antes, en 1943, mientras prevalecía la guerra, la ocupación y la muerte, había empezado a escribir *Todos los hombres son mortales*, novela cuyo protagonista permanece eternamente con vida, intentando identificarse con el universo y actuar sobre éste. El tema es la extraña existencia de este hombre, quien detecta que el mundo se resolvía en libertades individuales, todas ellas inalcanzables. Aprendía que la búsqueda del Bien universal conducía a persecuciones, matanzas, y destrucciones, causaba la desgracia y hacía surgir el Mal. Finalmente, descubre que el Bien, como valor universal, no existe, así que no había más que hombres divididos, hostiles, explotadores y explotados, y que no se podía hacer nada por ellos. Sus sueños de progreso y de libertad se vienen abajo, constatando que los hombres no deseaban la felicidad. A pesar de la experiencia de una vida varias veces centenaria, no lograba mejorar la vida de los hombres, instaurar la justicia, ni hacer triunfar la razón. La historia transcurría y nada progresaba, la humanidad volvía siempre a la violencia, a la opresión y a la injusticia.³⁷ Respecto de ese libro, señala Beauvoir: “traté de definir nuestra justa relación con los otros. Decidí que, a las buenas o a las malas, intervenimos en los destinos ajenos y que debemos asumir esa responsabilidad. Pero esa conclusión

³⁵ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. op.cit., p. 188.

³⁶ Simone de Beauvoir. *La fuerza de las cosas*. Traducción de Elena Rius, Edhasa, Barcelona, 1990. pp. 47-48 y Simone de Beauvoir. *La plenitud de la vida*. op.cit., p. 659.

³⁷ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. op.cit., p.190.

exigía una contrapartida; pues yo sentía con asiduidad que, a la vez, era responsable y nada podía hacer.”³⁸

A los treinta y siete años, Beauvoir escribe su ensayo filosófico: *Por una moral de la ambigüedad*. En 223 páginas, apunta la reflexión sobre la libertad, la esperanza y el amor fraterno:

*Es inútil que se nos mienta: la cobardía no satisface. (...) A cada instante, en toda ocasión, a pesar de tantos sueños obstinados, la verdad ha resplandecido: la verdad de la vida y de la muerte, de mi soledad y de mi relación con el mundo, de mi libertad y de mi servidumbre, de la insignificancia y de la soberana importancia de cada hombre y de todos los hombres. (...) Procuremos mirar la verdad cara a cara. Procuremos asumir nuestra ambigüedad fundamental. Todo hombre que ha tenido amores verdaderos, rebeldías verdaderas, anhelos verdaderos, voluntades verdaderas, sabe bien que no tiene necesidad de ninguna garantía extraña para sentirse seguro de sus objetivos; su certidumbre le viene de su propio impulso.*³⁹

Beauvoir había leído a Faulkner y a Hemingway, pero no conocía América, y es el 25 de enero de 1947, que es invitada a una gira de conferencias sobre “los problemas morales del escritor en la posguerra” Repite de Universidad en Universidad:

*El individuo sólo se define a través de su relación con el mundo y con los otros individuos, existe nada más que trascendiéndose y su libertad no puede llevarse a cabo más que a merced de la libertad del otro. El hombre es libre, encuentra su ley en su libertad misma. Primero debe asumir su libertad y no rehurla; la asume por un movimiento constructivo: no se existe sin construir. El escritor debe comprometerse, debe elegir, y sentirse responsable porque es libre.*⁴⁰

³⁸ Simone de Beauvoir. *La plenitud de la vida*. op.cit., p. 661.

³⁹ Simone de Beauvoir. *Para una moral de la ambigüedad*. Traducción de F. J. Solero, Schapire S.R.L., Buenos Aires, 1956. pp. 10, 11 y 153.

⁴⁰ Simone de Beauvoir. *Para una moral de la ambigüedad*. op.cit., p. 150 y Claude Francis y Fernand Gontier. *Simone de Beauvoir*. op.cit., p. 203.

Beauvoir estaba trabajando ya en su obra, *El segundo sexo*, así que aprovechó para conocer la opinión de las estudiantes americanas sobre el tema de la mujer. La gira de las conferencias la llevó a Chicago, donde conoció a Nelson Algren, quien fuera uno de sus grandes amores. Ella se va, él la espera, y en distintos años, se visitan en sus respectivos mundos. En 1948, publica en *Tiempos modernos*, extractos de lo que fuera más adelante su obra: *América día a día*, así como “La mujer y sus mitos” del *Segundo sexo*. Por esos años, recorre África con Sartre, -ya antes habían visitado juntos Grecia, Italia, España, entre otros.

En *América día a día*, escribe Beauvoir:

Casi no ha habido un solo día en que América no me haya deslumbrado, casi ni un día en que no me haya decepcionado. No sé si podría vivir aquí y ser feliz, pero estoy segura de que voy a echar apasionadamente de menos a este país. (...) El musgo de Luisiana y las azuleas primaverales deshojadas por las lluvias primaverales de otoño, las novias con azucenas en la esquina de la avenida donde mendigan los hombres olvidados, los coyotes disecados, los héroes de bronce verde, los pueblos color ocre, las casas prefabricadas diseminadas al borde de un desierto de sal, las caras negras con ojos de odio, las granjas de madera barnizada a la sombra de los arcos rojos, las college-girls risueñas, los vaqueros de botas leonadas... qué mezcolanza en el granero polvoriento donde las arañas comienzan a tejer su tela.⁴¹

En junio de 1949, aparece el primer tomo de *El segundo sexo* en cuya introducción presenta el cuestionamiento de su estudio: “¿Cómo puede cumplirse un ser humano en la condición femenina? ¿Qué caminos le están abiertos? ¿Cuáles conducen a callejones sin salida? ¿Cómo encontrar la independencia en el seno de la dependencia? ¿Qué circunstancias limitan la libertad de la mujer? ¿Pueden ellas superarlas?”⁴² Y es ante “Los hechos y los mitos”, que discute en términos de libertad, los puntos de vista de la biología, del psicoanálisis y del

⁴¹ Simone de Beauvoir. *América día a día*. Traducción de Daniel Sarasola Anzola, primera edición en español, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1999. pp. 396 y 404. [trad. de edición de 1947].

⁴² Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. Traducción de Pablo Palant, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1981. Tomo 1, p. 25.

materialismo histórico sobre la mujer, fundamentándose en un sistema filosófico que presenta a cada individuo como sujeto: “Cada vez que la trascendencia cae en la inmanencia, la existencia queda reducida al ‘en sí’, y la libertad a la facticidad. Esta caída es una falta moral si es consentida por el sujeto. Si le es infligida, se convierte en una frustración y en una opresión; en ambos casos, supone un mal absoluto.”⁴³

Más adelante aparecería el segundo tomo: “La experiencia vivida”, donde no sólo plantea el asunto de la liberación de la mujer, sino todos los problemas ligados a la opresión cultural. Puso en tela de juicio las leyes, las religiones, las costumbres, las tradiciones, y requirió a su manera, una revisión de las estructuras de la sociedad. Refiere Beauvoir en dicha obra, al respecto:

*Las mujeres de hoy, están en camino de destronar el mito de la femineidad; comienzan a afirmar concretamente su independencia, pero sólo con gran esfuerzo logran vivir integralmente su condición de ser humano. (...) Por lo tanto es necesario estudiar con cuidado el destino tradicional de la mujer. (...) sólo entonces podremos comprender qué problemas se plantean a las mujeres, que herederas de un difícil pasado, se esfuerzan en forjar un porvenir nuevo. (...) La verdadera emancipación se sitúa en el plano del trabajo y los éxitos económicos y sociales. Cada cual debe poder elegir su propia vida.*⁴⁴

Para 1952, Beauvoir llevaba tres años escribiendo *Los mandarines*, el cual se publicó en octubre de 1954, premio Goncourt, en el que convergen los géneros de novela, autobiografía, filosofía y política. Obra que ella misma describe en los términos siguientes a Nelson Algren:

*Intento narrar el renacimiento que sentimos todos, después de la guerra, cuando volvieron a comenzar tantas cosas y luego el largo desencanto. Un libro extenso con montones de gente y montones de historias. Intento contar la nuestra, porque me parece que se trata de una historia contemporánea, un amor entre París y Chicago. Porque me gusta recordar esas cosas mientras las escribo.*⁴⁵

⁴³ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. op.cit., pp. 218-220.

⁴⁴ Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. Traducción de Pablo Palant, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1981. Tomo 2. p. 9. Y Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. op.cit., p. 301.

⁴⁵ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir*. op.cit., p. 277.

En 1955, el gobierno chino, invitó a Simone de Beauvoir y a Sartre a pasar dos meses en China (Pekín, Shanghai y Mukden). Al regresar a Francia, escribe su ensayo, *La larga marcha*, en el que a través de la historia de aquel país muestra una región del mundo que tras la violencia provocada por su guerra civil intenta edificar una visión del mundo que en nombre de la igualdad, no había abolido la condición de servidumbre.⁴⁶

“El acontecer del mundo es la textura misma de mi propia vida” es la frase con la que Beauvoir inicia el recorrido de sus obras *Memorias de una joven formal* (1958), *La plenitud de la vida* (1960), *La fuerza de las cosas* (1963) y *Final de cuentas* (1972). Obras autobiográficas y memorias de Beauvoir, en cuyas páginas traza su idea de que cada cual es responsable de sí mismo. Son obras que ofrecen una visión significativa de su vida, su pensamiento, su obra, y la época en que vivió. Así como narran, detalle a detalle, cada uno de sus viajes por el mundo (Estados Unidos, México, Guatemala, la Unión Soviética, África, China, Japón, Grecia, Europa, Cuba, Brasil, Egipto, Israel, Palestina, entre otros), sus expediciones a pie a través de la naturaleza, su amor por Sartre, Lanzmann, Zaza, Bost, Nelson Algren, Olga, Sylvie, sus padres, su hermana, y tantos otros amigos y conocidos que la acompañaron en el recorrido de su vida.

En el relato *Una muerte muy dulce* (1964) narra el acontecer de la enfermedad y muerte de su madre. En él, expresa: “Un cáncer, una embolia, una congestión pulmonar: es algo tan brutal e imprevisto como un motor que se detiene en el aire. Mi madre alentaba el optimismo cuando impedida y moribunda afirmaba el precio infinito de cada instante; (...) No hay muerte natural; nada de lo que sucede al hombre es natural puesto que su sola presencia pone en cuestión al mundo.”⁴⁷

⁴⁶ Claude Francis y Fernande Gontier. *Simone de Beauvoir. op.cit.*, pp. 230 y 231.

⁴⁷ Simone de Beauvoir. *Una muerte muy dulce*. Hermes, México, 1993. p. 122.

En éste mismo género, se encuentra *Cuando predomina lo espiritual*, obra publicada en 1979, la cual escribió entre 1935 y 1937. Se trata de una reunión de cinco relatos en los que aparecen ya los temas que abordará en sus obras posteriores: la mujer, la verdad, la mentira, las convenciones sociales, la hipocresía y la idea de libertad. *Las bellas imágenes*, novela que se publica en 1966 a su vuelta de Japón es una narración en la que el esteticismo, la cultura y el conocimiento, son los ejes con que trata el tema de los falsos valores. [Las perspectivas de dos mujeres, la hija burguesa y la madre intelectual, en una sociedad que las margina a ambas.]

Mientras recorría el Oriente Medio, Beauvoir había terminado *La mujer rota*, publicada en 1968, obra que algunos editores y lectores han catalogado como narración, y otros como parte del género dramático: el monólogo. Escribe Beauvoir:

*En “La mujer rota” he querido hacer escuchar las voces de tres mujeres que se debaten con palabras en situaciones sin salida. Una tropieza con la ineluctable fatalidad, la de la edad. La segunda conjura por medio de un monólogo parafrénico la soledad a donde la ha arrojado su egoísmo exacerbado. La mujer rota es la víctima estupefacta de una vida que ella misma se eligió: una dependencia conyugal que la deja despojada de todo y de su ser mismo cuando el amor le es rehusado.*⁴⁸

Al terminar *La mujer rota*, emprende una investigación que la llevaría al ensayo *La vejez* (1970), en el cual diserta sobre el proceso de envejecimiento y critica apasionadamente la actitud de la sociedad hacia los ancianos. No sólo denuncia el trato indigno que ésta reserva a los viejos en cuanto dejan de ser productivos, al igual que a los pobres, los inmigrantes o los enfermos mentales, sino que comparte en bellas páginas el impacto que le causó el respeto y admiración que en Oriente, especialmente en Japón le brindan a éstos.

⁴⁸ Simone de Beauvoir. *La mujer rota*. Traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Hermes, 1981, [trad. de edición de 1968]. Contraportada.

Para concluir: *La ceremonia del adiós* (1981), en el que evoca la figura de su compañero y colega de tantos años, Jean Paul Sartre, a quien a los veinte años, le escribiría Simone de Beauvoir: “Nunca más saldrá de mi vida”, y a los setenta y cinco: “Su muerte nos separa. Mi muerte, no nos reunirá. Así es, ya bastante hermoso ha sido que nuestras vidas hayan podido coincidir durante tanto tiempo.”

En este sentido, Simone de Beauvoir en su obra filosófica y literaria, subraya con insistencia de maneras distintas, los principios que sobre la libertad apunta desde sus primeros escritos. Tema que en esencia, abarca toda su obra, concepto que, a decir de ella, implica la conciencia y el entendimiento de la responsabilidad.

El 14 de abril de 1986, Simone de Beauvoir muere en París. En los años siguientes se publicarían las cartas de Simone a Sartre (1990) y, en 1997, las apasionadas cartas de amor que Nelson Algren le escribiera entre 1947 y 1964.

CAPITULO II

LA CONFESIÓN COMO GÉNERO LITERARIO
EN EL MONÓLOGO *LA MUJER ROTA* DE SIMONE DE BEAUVOIR

*Nunca he creído en una sola verdad. Ni en la mía, ni en las de los demás. Creo que todas las escuelas, todas las teorías, pueden ser útiles en algún lugar, en algún momento. Pero he descubierto que uno sólo puede vivir por una apasionada, y absoluta identificación con un punto de vista.*⁴⁹

Peter Brook⁵⁰

El origen de la palabra confesión se halla en los inicios del lenguaje y de las filosofías Occidental y Oriental. En Occidente, la palabra confesión, “del latín confessio, -ōnis, significa: la declaración que alguien hace de lo que sabe, espontáneamente o preguntado por otro (...) Relato que alguien hace de su propia vida para explicarla a los demás. (...)”⁵¹

En el diccionario de términos literarios de Demetrio Estébanez Calderón, “confesión” se define como:

Término con el que se designa a un tipo de relato autobiográfico, cuyos rasgos característicos (extractados lo mismo que su denominación de la obra inicial del género, las Confesiones de San Agustín) son los siguientes: narración retrospectiva en prosa (relato analéptico) sobre la historia de una personalidad contada por ella misma (relato autodiegético) con la intención de hacer públicos los secretos de su propia existencia privada, fijándose especialmente en su evolución o cambio intelectual y moral, al que se concede un valor ejemplar. En el caso de la obra de San Agustín escrita

*La traducción de la cita de Peter Brook es de la autora de esta tesina.

⁴⁹ “I have never believed in a single truth. Neither my own, nor those of others. I believe all schools; all theories can be useful in some place, at some time. But I have discovered that one can only live by a passionate, and absolute, identification with a point of view.” Peter Brook. Tomado de: <http://www.au126.com/peterbrook/index.html>

⁵⁰Peter Brook (Londres, 1925) Director del *Centre International de Création Théâtrale*, Paris; Estudió en Westminster School, en la Escuela Gresham y en la Universidad de Oxford. Entre 1947 y 1950 fue director de la Royal Opera House. Durante los 50s trabajó en muchas producciones en Europa y Estados Unidos, y en 1962 regresó a Stratford-upon-Avon para unirse al recién establecido Royal Shakespeare Company (RSC). Durante los 60s dirigió una gran cantidad de producciones para el RSC y en 1970 forma el Centro Internacional para la Investigación Teatral en Paris. El criterio de dirección de Peter Brook es uno de los más deslumbrantes e influyentes del teatro contemporáneo. Brook propone recordar, y acaso volver a experimentar, un instante histórico inicial donde el teatro era ceremonia iniciática, espacio de magia, rito sagrado. En esta búsqueda, Brook rememora los teatros en Oriente, en las culturas arcaicas y la indeleble huella del Teatro de la Crueldad de Artaud, quien bregó por el resurgimiento del manantial de lo sagrado en la escena. Sus mayores éxitos son las escenificaciones de obras de Shakespeare, su experiencia con el Teatro de la Crueldad que culmina con la obra *Marat/Sade* (1964), y la puesta en escena de *El Mahabharata* (1987).

⁵¹Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española, vigésima segunda edición, España 2001. p. 419.

entre el 397 y el 401, el autor narra la historia de su aventura existencial y del proceso espiritual de conversión desde la ignorancia y el error del maniqueísmo hasta el encuentro de la fe cristiana, después de escuchar los sermones de San Ambrosio y de leer la Epístola de San Pablo a los Romanos. La segunda obra de este tipo de relato autobiográfico, realizado desde la mente secularizada de un prerromántico, es la titulada Confessions (I.^a parte, 1782 y II.^a parte, 1789) de J. J. Rousseau, en la que éste hace de la narración de su propia historia una afirmación del “yo” y de sus convicciones e ideas (importancia de la infancia, del mundo de los sentimientos y de la sexualidad en el desarrollo de la personalidad), frente al racionalismo de Voltaire y otros enciclopedistas que le han mostrado una clara hostilidad, y frente a una sociedad injusta que le ha expulsado de sus salones y hasta de su ciudad natal, Ginebra. (...)⁵²

En cuanto al origen literario de la confesión, podríamos señalar, se sitúa en la filosofía de la Grecia antigua, con la primera máxima socrática: “retírate en ti mismo y permanece allí.”⁵³ Posteriormente la confesión es convenida en el ascetismo cristiano⁵⁴, después retomada en el renacimiento por Petrarca⁵⁵ y enseguida con el existencialismo⁵⁶.

⁵² Demetrio Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, Madrid 1996. p. 207. Analepsis: rememoración de acontecimientos pasados con relación al presente narrativo. Autodiégesis: relato en el que el narrador que cuenta la historia la ha vivido como protagonista.

⁵³ La interioridad espiritual del hombre, anteriormente señalada por Heráclito en su frase “Yo me he auscultado a mí mismo” halla en Sócrates una nueva forma de expresión y un contenido también nuevo en la famosa fórmula: “Conócete a ti mismo”, fruto de la contemplación reflexiva: “retírate en ti mismo y permanece allí”.

⁵⁴ En todas las Iglesias cristianas la confesión general o pública es parte del culto y sacramento, aunque las sectas protestantes niegan que sea lo último. Lo mismo que la católica, la Iglesia ortodoxa y las orientales prescriben la confesión a un sacerdote; los anglicanos, en cambio, no la consideran obligatoria, aun cuando la recomiendan siempre que un fiel tiene necesidad de “consejos y advertencias”. Es un encuentro con el Dios de la Revelación del que el penitente se aparta por el pecado mortal, o el encuentro, íntimo y amoroso que representa una confesión sin culpa grave. No es, sin embargo, un recuento espiritual ni un acto de higiene psíquica mediante el cual el penitente desahogue sus deficiencias ante un ministro de culto, sino un encuentro con Dios. Información tomada de: Edgar Royston Pike, *Diccionario de Religiones*, FCE, 1960.

⁵⁵ *El secreto*, obra escrita en latín por Francesco Petrarca (1304-1374), cuyo título es más propiamente: *Del secreto conflicto de mis pesares* [*De secreto conflictu curarum mearum*] es la confesión espiritual puesta en papel de la crisis interior del poeta Petrarca. *El secreto*, diálogo ficticio entre Petrarca y san Agustín en presencia de la Verdad, presenta el reconocimiento de la tensión entre la fe y la experiencia, entre el amor de Dios y el de una mujer, entre la concepción cristiana sobre la vanidad de todas las acciones terrenales y el ideal humanista clásico del poeta –lo que hace de esta obra escrita en el Medioevo una obra renacentista-.

⁵⁶ Los existencialistas como Beauvoir, introducen la vivencia personal en la reflexión filosófica alrededor de temas como el hombre y la realidad humana (hombre, libertad, realidad individual, existencia cotidiana). El existencialismo se sumerge apasionadamente en lo que contempla, hasta el punto de que su filosofía puede llegar a ser fundamentalmente una filosofía confesional dado que el hombre no es para los existencialistas un mero objeto, sino que el hombre es un sujeto-en-el-mundo y abierto al mundo. En términos

Soterdijk, Peter⁵⁷ (Karlsruhe, Alemania 1947), desde una perspectiva de la filosofía de la coexistencia en el espacio común de la intimidad, señala lo que podríamos significar como un acercamiento de la confesión a la catarsis trágica ‘griega’:

La confessio se basa en la comprensión de la ventaja de decir la verdad. El premio de la confesión es que quien dice la verdad entra «en la verdad»: precisamente con ello se instaura el drama lógico de intimidad (...) La confesión señala al alma, por decirlo así, la evasión a lo no encubierto: la confesión da inequívocamente a la idea griega de verdad –aletheia o desocultamiento.–⁵⁸

La confesión en Oriente, del Japonés 独参 (Dokusan), práctica privada de instrucción individual que comenzó con Sākyamuni⁵⁹ y continúa hasta la actualidad, significa confesión con el sí mismo (frente al maestro) para alcanzar la

sartrianos, el hombre se crea a sí mismo. Y es como, una Simone de Beauvoir crea toda una obra filosófica en torno a sí misma a través de la confesión.

⁵⁷ Peter Sloterdijk, formado en la escuela de la fenomenología, el existencialismo y la teoría crítica. Es considerado uno de los filósofos más importantes de la Alemania de la posguerra. En la actualidad, es rector de la Universidad de Karlsruhe (Alemania) y también imparte clases de estética en la Universidad de Viena. Ha publicado numerosos libros sobre la crisis de la filosofía en Occidente y la necesidad de un nuevo sistema de pensamiento. Entre sus títulos destacan *Normas para el parque humano* (Siruela, Madrid 2000), *Crítica de la razón cínica* (Siruela, Madrid 2003), uno de sus títulos más traducidos y el libro de filosofía más leído y polémico en Alemania, *Esferas I. Burbujas* (Siruela, Madrid 2003), *Temblores de aire. En las fuentes del terror* (Pre-textos, Valencia 2003), *Esferas II. Globos* (Siruela, Madrid 2004) y el último libro traducido al castellano, *Si Europa despierta* (Pre-Textos, Valencia 2004). Autor de una amplia producción ensayística, de su obra pueden destacarse, entre otros títulos, *Eurotaoísmo* (1989), *En el mismo barco* (1994), *Extrañamiento del mundo* (1998), *Normas para el parque humano* (2000) y *El pensador en escena* (2000); así como la novela *El árbol mágico* (1986), Seguidor de la tradición decimonónica de escritores filosóficos (Marx, Kierkegaard, Nietzsche), más que del modelo del filósofo como profesor académico, está considerado uno de los pensadores más originales y provocadores en la actualidad.

⁵⁸ Peter Sloterdijk. *Esferas I*. Trad. de Isidoro Reguera, Siruela, segunda edición, Madrid, 2003. pp. 493 y 494.

⁵⁹ Sākyamuni Buda, personaje histórico con el nombre de Sidharta y el apellido de Gautama, nació en el año 563 a. de C. hijo del gobernante de los Sākyas, cuyo reino se encontraba a las faldas de lo que hoy se conoce como Nepal. Con el tiempo Sidharta llegó a conocerse como Sākyamuni (“el sabio silencioso”, –es decir, muni– del clan de los Sākyas”) Profundamente perturbado por los sufrimientos de la vida humana y perplejo por el significado de la vida y la muerte, a sus veintinueve años abandonó el palacio de su padre para volverse un asceta, un buscador de la verdad en la soledad de los bosques. De ahí en adelante, hasta su muerte a los ochenta años, no sólo enseñó a su propio grupo de monjes – discípulos, sino que recorrió incansablemente los caminos de la India predicando a cualquiera que lo escuchase, siempre adaptándose a la capacidad de comprensión de los escuchas. Los hombres conmovidos por su serenidad, su compasión y por la sabiduría de sus palabras abrazaban el Camino de emancipación que les ofrecía. Eventualmente sus sermones y diálogos fueron registrados y esos son los sutras (escrituras) que ahora comprenden las doctrinas básicas del budismo. (Biografía tomada de Philip Kapleau, *Los tres pilares del Zen*, traducción de Marta Carpio Carreón, Pax, México 1986. pp. 381-383).

Auto-realización –ver dentro de la propia naturaleza y por tanto la naturaleza de toda existencia.⁶⁰ “Así, el discurso remite al sí mismo, un sí mismo vacío, ya que el discurso no significa nada, simplemente es. O mejor, su modo de significar no es el habitual. Representa el ser del mundo de una manera teatral desde su origen el rito-ceremonia-conmemoración.”⁶¹ Representa el ser. Por lo que, el lenguaje sitúa en escena, la lógica sobre los hechos del mundo, la lógica de lo que en éste ocurre –significación irónica en cuanto a que la condición del mundo es también la condición del lenguaje- y haciéndolo establece, una complicidad con los otros, con el espectador.

Y si el lenguaje pasa de referirse a las cosas a verse a sí mismo como un ejemplo más de cómo las cosas son, como testigo de la naturaleza de las cosas, la filosofía se convierte en literatura y su lógica en testimonio de lo que el mundo es. (...) Una ironía que, paradójicamente, fue y es considerada por algunos como religiosa. Pues nos sugiere, (...) que existe una conexión secreta entre el arte de contar historias y la erradicación del sufrimiento. (...). De modo que la filosofía se transforma en una suerte de terapia, en un antídoto, para expresarlo en términos budistas. (...) Y se siente una especie de liberación y sosiego, un alivio en las emociones. Hemos vuelto, después de un largo rodeo, a la catarsis.⁶²

Trasciende entonces, filosofía y literatura cohabitan tierras comunes de interacción y comunicación: la existencia de ideas entre ambas, las cuales refieren al hombre en relación con el mundo o al cosmos humano en sus múltiples mediaciones. La no - limitación de la filosofía al conocimiento teórico-científico, pues incluyen formas práctico-espirituales de aprehensión de la realidad, y el uso en la filosofía de medios expresivos no sólo lógicos, sino también imágenes, metáforas, símbolos, alegorías, mitos etc. Es en las formas práctico – espirituales, donde se podría ubicar la figura de la confesión y lo que se dice en ella, porque

⁶⁰ Philip Kapleau. *Los tres pilares del Zen*. Traducción de Marta Carpio Carreón. Pax, primera edición en español, México, 1986. p. 75.

⁶¹ Cfr. Juan Arnau. *Actualidad del pensamiento de Nāgārjuna*. Conferencia pronunciada con motivo de la presentación de su libro *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*, en la librería Octavio Paz del Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México, 19 de Octubre de 2005.

⁶² Juan Arnau. *Actualidad del pensamiento de Nāgārjuna*. Cuaderno de trabajo del Centro de Estudios de Asia y África, Núm. 8; El Colegio de México, A.C. Centro de Estudios de Asia y África, 2005. p. 5.

como se sabe, es una institución cristiana⁶³ y jurídica⁶⁴, lo mismo budista⁶⁵, que constituye una forma práctica e inclusive ética de ver la realidad.

La confesión, se encuentra en lo que podríamos llamar un trazo, una fina línea entre la filosofía y la literatura. Y, quien ha proporcionado estudio en términos de teoría literaria y filosófica, a la Confesión, ha sido María Zambrano:

El género literario llamado confesión muestra lo que el hombre ha de hacer para descubrirse y, así, entrar en el camino de la identidad. Si se la pudiera captar se diría que sea, al par, un ensimismamiento y un desprendimiento. Un desprendimiento que llega a ser un exorcismo en que el ser aparta y arroja del corazón lo que le entenebrece: una purificación extrema, por tanto.

Toda confesión es hablada, es una larga conversación (...) Es el tiempo que no puede ser transcrito, es el tiempo que no puede ser expresado ni apresado, es la unidad de la vida que ya no necesita expresión. (...) En un poema logrado, en su perfecta unidad, encontramos lo más cercano al tiempo puro, que busca el que escribe la Confesión. (...) La Confesión es el

⁶³ “El cristiano que establece las opciones fundamentales de su existencia no tiene necesidad de interrogarse sobre su fundamento, se conforma con Cristo, o lo que de él conoce, admitiendo que ha asumido de antemano sus angustias, sus faltas, sus dudas, pero no se remonta a los principios sino en segundo lugar.” Cita con la que se reflexiona que para “el cristianismo la moral es ante todo un conjunto de prácticas, de instituciones, más que de un asunto de discurso” o disertación. Citas tomadas de: Canto-Sperber Monique, Diccionario de Ética y Filosofía Moral. Traducción de Carlos Ávila, Adriana Flores, Eliane Cazenave, et al. Coordinado por Paulette Dieterlen. Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, México, 2001. [Trad. de edición de 1996.] p. 339. Cita con la que se reflexiona que para el cristianismo la moral es ante todo un conjunto de prácticas, de instituciones, más que de un asunto de disertación. “Confesor es lo que en un principio la iglesia cristiana daba nombre al creyente que confesaba a Cristo y recibía la muerte en el martirio; pasó después a designar al que sufría cruelmente por la fe y, por extensión a aquel cuya vida era testimonio ejemplar de la vida cristiana (por ejemplo San Jerónimo o San Agustín).” Cita tomada de: Edgar Royston Pike, *Diccionario de Religiones*, traducción de Adela Ramón Lligé, Pedro Gringoire y Luis Villoro. FCE, segunda edición, México, 2001, p. 112.

⁶⁴ La Confesión se aplica en un juicio jurídico para “razón, entendimiento, facultad crítica; conocimiento judicial en un tribunal, examen de la pruebas y de las leyes aplicables en el caso de cada acusación, proceso.” Cita tomada de: Gómez de Silva Guido, *Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica, segunda edición México, 1998, 401.

⁶⁵ El Budismo es una religión si consideramos que es una solución espiritual al sufrimiento humano, pero no es una religión en el sentido que entendemos en occidente, pues no habla de un Dios en el que creer o unos dogmas de fe que seguir. También puede considerarse una filosofía, pero va más allá de la teoría, aportando soluciones mediante sus enseñanzas prácticas. El budismo es un conjunto de enseñanzas de carácter pragmático, destinadas a erradicar el sufrimiento humano; sufrimiento entendido primariamente como ansiedad existencial (sánscrito: dukkha) y por derivación como a cualquier otra forma de sufrimiento. El objetivo es alcanzar una paz y felicidad no condicionadas por la experiencia común de los fenómenos de la realidad. Esta situación de común ignorancia (avidya), es por tanto lo que el seguidor del camino budista pretenderá erradicar siguiendo la doctrina y prácticas mostradas por el Buda.

*lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto, (...) es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión. (...) la confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra.*⁶⁶

La confesión es un rito, el acto de confesión se concibe en el territorio de las palabras, un testimonio, lenguaje y escritura, esto lo acerca al teatro, cuya ceremonia consagra los misteriosos ritos de las iniciaciones así como los actos de la vida pública. Como arte teatral el monólogo es recíproco al género de la Confesión. “Del griego: monólogo⁶⁷ discurso de una sola persona, indica como función dramática la representación de un momento de reflexión o de emoción, de un personaje en confesión, enfrentado a sí mismo. La confesión como forma de introspección, de ser y mirarse ser, de darse a sí mismo: dispone el drama central del sujeto ante sí mismo. “Vos tenéis morada en Vos mismo” dice san Agustín; y no toda confesión es una acción dramática. La confesión como medio de sentido de identidad, significa al sujeto con independencia emocional y espiritual, en un discurso dirigido a sí mismo.

En tal sentido, en la obra de Simone de Beauvoir, la confesión es inherente al pensamiento, al lenguaje, así como al testimonio literario y al filosófico. En novelas, memorias, ensayos, conversaciones, entrevistas, monólogos, teatro y artículos periodísticos; cuya temática abarca: la amistad, el amor, el poder de la literatura, la experiencia de una vida dedicada a escribir, las relaciones amorosas, la vejez y la muerte, entre otras; el género literario de la Confesión se encuentra nítidamente ofrendado.

Es en el monólogo *La mujer rota*, que Beauvoir interpreta o acoge, a una de las partes determinantes de la identificación como creación del sí mismo: confiesa el anhelo del sujeto hacia una comprensión unitaria, trascendente, existencial e

⁶⁶ María Zambrano. *El sueño creador*. Turner Madrid, 1986, p. 131. Y *La Confesión: Género Literario*, *op.cit.*, pp. 14 –18.

⁶⁷ Guido Gómez de Silva. *Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica, segunda edición México, 1998. p.465.

histórica a un tiempo del mundo, a fin de superar la experiencia fragmentada, discontinua y contradictoria de la propia vida y del mundo.⁶⁸

Así, observamos: Confesión y Monólogo son evocación... El monólogo puede desvanecerse dentro de su propio lenguaje dramático para convertirse en una actitud lírica puramente confesional. El monólogo es una forma dramática que transmite al espectador los estados anímicos de un personaje, tanto las emociones y conflictos como las reflexiones secretas.⁶⁹

El monólogo, tal como lo define Patrice Pavice⁷⁰ en su *Diccionario del Teatro*, reúne las siguientes características:

*Monólogo (Del griego monologos, discurso de una sola persona.)
Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta (soliloquio).
El monólogo se distingue del diálogo por la ausencia de intercambio verbal y por la importante extensión de un parlamento separable del contexto conceptual y dialógico. El contexto permanece el mismo del principio al fin, y los cambios de dirección semántica (propios del diálogo) están limitados a un mínimo, que asegure la unidad del sujeto de la enunciación.*

TIPOLOGÍA DE LOS MONÓLOGOS

Según la función dramática del monólogo.

- 1.- *Monólogo técnico (relato): presentación por un personaje de acontecimientos pasados o que no pueden ser presentados directamente.*
- 2.- *Monólogo lírico: un momento de reflexión o de emoción de un personaje que se deja llevar por confidencias.*
- 3.- *Monólogo de reflexión o de decisión: el personaje, enfrentado a una elección delicada, se presenta a sí mismo los argumentos y contra-argumentos de una conducta (dilema).⁷¹*

⁶⁸ Cfr. María Zambrano. *La Confesión: Género Literario*. op.cit.

⁶⁹ Cfr. Kurt Spang. *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Universidad de Navarra, Navarra España, 1991.

⁷⁰ Patrice Pavis es profesor emérito de la Universidad de París, director de la Escuela Superior de Arte Dramático y profesor visitante en distintas universidades internacionales. Es uno de los principales investigadores de teatro en la actualidad mundial. En 1986, el doctor Pavis ganó el Premio *Georges Jamati de Marivaux un lepreuve* de la escena. Sus temas de investigación y redacción han incluido teatro semiología y la interculturalidad en el teatro de operaciones.

⁷¹ Patrice Pavis. *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Fernando de Toro. Paidós, Barcelona, 1998. pp. 319-320.

Particularidades con las que podemos testificar en *La mujer rota*, lo que a la luz de algunos monólogos más, como en *Antígona* de Sófocles –confesión revelada por Antígona a sí misma en presencia de Creonte, cuya forma teatral la acerca al monólogo–, *Hamlet* de William Shakespeare, o en *La hija del aire* de Calderón de la Barca, son obras inscritas en dicho género dramático:

ANTÍGONA:

*Afirmo que lo hice. Todo es. No lo niego.
 Porque esas leyes no las promulgó Zeus.
 Tampoco la Justicia que tiene su trono entre los dioses del Averno.
 No, ellos no han impuesto leyes tales a los hombres.
 No podía yo pensar que tus normas fueran del tal calidad que yo por ellas dejara de cumplir otras leyes, aunque no escritas, fijas siempre, inmutables, divinas.
 No son leyes de hoy, no son leyes de ayer... son leyes eternas y nadie sabe cuándo comenzaron a vigir.
 ¿Iba yo a pisotear esas leyes venerables, impuestas por los dioses, ante la antojadiza voluntad de un hombre, fuera el que fuera?
 ¿Qué iba yo a morir... bien lo sabía, quién pudiera ignorarlo? Eso, aun sin tu mandato. Que muero antes de tiempo... una dicha me será la muerte. Ganancia es morir para quien vive en medio de infortunios. Morir, morir ahora no me será tormento. Tormento hubiera sido dejar el cuerpo de mi hermano, un hijo de mi misma madre, allí tendido al aire, sin sepulcro. Eso sí fuera mi tortura: nada de lo demás me importa.
 ¡Loca, loca es –dirás tú– pues así obra! ¡Ah, loca sí, tildada de tal por uno más loco que yo!⁷²*

HAMLET:

*¡Ser o no ser; he aquí el problema!
 ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas? ¡Morir..., dormir; no más! Y pensar que con un sueño damos fin al pesar del corazón y a los mil naturales conflictos que constituyen la herencia de la carne! ¡He aquí un término para ser devotamente deseado! ¡Morir..., dormir! ¡Dormir!... ¡Tal vez soñar!
 ¡Sí, ahí está el obstáculo! Porque es forzoso que nos*

⁷² Sófocles. *Las siete tragedias*. Traducción de Ángel Ma. Garibay K. Porrúa, decimoquinta edición, México, 1962.

detenga el considerar qué sueños pueden sobrevenir en aquel sueño de la muerte, cuando nos hallamos librado del torbellino de la vida. ¡He aquí la reflexión que da existencia tan larga al infortunio! Porque quien soportaría los ultrajes y desdenes del tiempo, la injuria del opresor, la contumelia del soberbio, las congojas del amor desairado, las tardanzas de la justicia, las insolencias del poder y las vejaciones que el paciente mérito recibe del hombre indigno, cuando uno mismo podría procurar su reposo con un simple estilete? ¿Quién querría llevar tan duras cargas, gemir y sudar bajo el peso de una vida afanosa, si no fuera por el temor de un algo después de la muerte —esa ignorada región cuyos confines no vuelve a traspasar viajero alguno—, temor que confunde nuestra voluntad y nos impulsa a soportar aquellos males que nos afligen antes que lanzarnos a otros que desconocemos? Así, la conciencia hace de todos nosotros unos cobardes; y así, el motivo de la resolución se torna enfermizo bajo los pálidos toques del pensamiento, y empresas de grande aliento e importancia, por esta consideración, tuercen su curso y dejan de tener nombre de acción... Pero ¡silencio! ¡La hermosa Ofelia! ¡Ninfa, en tus plegarias acuérdate de mis pecados⁷³

SEMÍRAMIS:

*Porque es error
temerle; dudarle basta.
¿Qué importa que mi ambición
digan que ha de despeñarme
del lugar más superior,
si para vencerla a ella
tengo entendimiento yo?
Y si ya me mata el verme
de esta suerte, ¿no es mejor
que me mate la verdad,
que no la imaginación?
Sí; que es dos veces cobarde
el que por vivir murió;
pues no pudiera hacer más
el contrario más atroz,
que matarle, y eso mismo
hizo su mismo temor.
Y así, yo no he devolver
a esa lóbrega mansión,*

⁷³ William Shakespeare. *Hamlet*. Traducción de L. Astrana Marín. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1963. pp. 65 y 66.

*que quiero morir del rayo,
y de sólo el trueno no.*⁷⁴

Ejemplos clásicos de una forma lírica introspectiva, cuyo desarrollo literario es una conversación interior, sea con la divinidad o con el propio yo, lo que permite al yo conocerse a sí mismo. Así, confesión y monólogo se basan en la experiencia individual, el yo se convierte en el centro de la escritura, en el privilegio del sí mismo en meditación.

Meditación, conversación con uno mismo, confesión o monólogo; se dan a través de las palabras, lo cual, desde la perspectiva del teatro se convierte en un silencio escrito:

*Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo, y se repite dentro del actor. Tal vez ambos son sólo conscientes de las palabras, pero tanto para el autor como luego para el actor la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible.*⁷⁵

Y ya que, en el arte dramático, se distinguen dos aspectos, que aunque relacionados, son diferentes, por un lado el texto dramático y por otro lado la representación teatral, tal como lo explicó Aristóteles en su *Poética* y lo revela la cultura literaria; habremos de revisar distinción importante, cuya investigación ha sido llevada a cabo, entre otros, por dos importantes creadores escénicos: Eugenio Barba⁷⁶ y Richard Schechner⁷⁷:

⁷⁴ Pedro Calderón de la Barca. *La hija del aire*. Cátedra, primera edición, México, 1990. pp. 74 y 75.

⁷⁵ Peter Brook. *El espacio vacío, Arte y Técnica del Teatro*. Traducción de Ramón Gil Novales. Ediciones Península, Barcelona 1973. p. 14.

⁷⁶ Eugenio Barba (Italia, 1936) Director y estudioso del teatro, creó junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, el concepto de antropología teatral. Fundó el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro mundial de finales del siglo XX. También fue fundador del ISTA (International School of Theatre Anthropology (Escuela Internacional de Antropología Teatral), escuela itinerante que realiza una sesión cada dos años desde 1980 reuniendo a representantes de formas de teatro, danza y expresión corporal tan distantes entre sí como teatro Nō, danzas kathakali de la India, pantomima clásica europea u ópera china. Es Doctor Honoris Causa de distintas Universidades de Europa, EUA, Canadá y América, así como le han sido otorgados distintos e importantes premios internacionales por su trabajo

La naturaleza de la dramaturgia: acciones de trabajo. La palabra texto, antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir dramaturgo, trabajo obra de las acciones. La manera en que se entretajan las acciones es la trama. (...) Acciones son todas las relaciones, todas las interacciones entre los personajes y las luces, los sonidos, el espacio. También son acciones las que operan directamente sobre la atención del espectador, sobre su comprensión, sobre su emotividad, sobre su cenestesia. La lista de tan larga podría ser inútil. Lo que importa no es poner de manifiesto cuántas y cuáles son las acciones de un espectáculo. Lo que importa es señalar que las acciones sólo son operantes cuando están tramadas entre sí: cuando se convierten en tejido-“texto”.⁷⁸

Trabajar sobre la obra hace que surjan los asuntos del lenguaje: de la esencia concreta de la palabra, de cómo las palabras son vaciadas de su sentido y llenadas con nuevos significados. (...) en los días de antaño, el actor estaba acostumbrado a expresar el teatro esencial que supuestamente era las ideas del dramaturgo. Luego ocurrió una revolución y el texto se utilizó para expresar el teatro esencial que supuestamente era* las emociones de los actores. (...) Hasta la revolución antiliteraria en el teatro –peleada sin éxito primero por los surrealistas en la década de los veinte y Artaud en los treinta y después triunfadora en los cincuenta y los sesenta– el dramaturgo retenía el poder. Luego el escritor quedó fuera y apenas ahora se le vuelve a invitar a entrar. (...) Yo propongo que el dramaturgo desarrolle sus propias habilidades personales al máximo. Estas habilidades son literarias, poéticas, el dominio del lenguaje a diferencia del dominio de la acción. (...) Por ejemplo, la utilización por parte de Grotowski de T. S. Elliot, Dostoievski, Simone Weil y la Biblia en Apocalipsis cum Figuris; la utilización del Open Theater de la Biblia en The Serpent; la utilización de los libros de Alicia de Lewis Carrol en Alicia en el país de las maravillas del Manhattan Project; la utilización de TPG de los escritos coloniales americanos, Henry David Thoreau, Herman Melville y la Biblia en Commune; el trabajo de Peter Brook con Ted Hughes en Orghast. ¿Cómo ha de interpretar uno este montón de textos puramente literarios en un teatro tan notable por sus proclamadas intenciones antiliterarias? (...) El renacer del actor completo exige la reintegración del escritor*

como creador escénico. Es editor y colaborador de distintas revistas internacionales de teatro. Ha publicado diez libros con temas éticos y estéticos de la cultura teatral.

⁷⁷ Richard Schechner (EUA, 1934) Fundó y dirigió The Performance Group, uno de los grupos de vanguardia que más influencia ha ejercido sobre la escena internacional. Es director, investigador y teórico del teatro. académico del Tisch School of Arts de New York University. Editor de The Drama Review, The Journal of Performance Studies, Diario de Asia, Journal of Ritual Studies; Profesor Honorario de diferentes Instituciones y Universidades en Asia, Europa y América. Entre sus cerca de veinte obras publicadas se encuentran ensayos sobre teoría de la representación, así como estudios sobre ética, estética y antropología teatral.

*aclaro, los errores gramaticales son propios del original.

⁷⁸ Eugenio Barba. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Escenología, México, 1990.

*al teatro. (...) Un repertorio de distintos tipos de trabajo –clásico, contemporáneo, collage, improvisado– es más que posible: es necesario.*⁷⁹

Entonces, en el texto dramático subyace la posibilidad de ser representado, lo que supone la participación de elementos no estrictamente literarios, como son los actores, la escenografía, el público, la sala de espectáculos, la iluminación, el vestuario, entre otros; perspectiva teatral o escénica, que nos acerca a la naturaleza del *drama* “del griego *dráma* ‘hecho, acción’; acción en un escenario, drama”⁸⁰ término que desde Aristóteles en su *Poética*, conocemos como una obra compuesta por seis elementos principales: personajes (quienes cuentan la historia), lenguaje (forma de expresión), música (ritmo), acción (argumento), espectáculo (estética visual), y pensamiento (ideas, concepto).

La representación es el texto literario y es el espectáculo, es el texto más los actores que lo re-citan en un escenario frente a un público; entonces, podríamos decir que en la potencia del texto dramático yace su representación y que una confesión transcrita en términos escénicos es un monólogo -el cual se inscribe en el lenguaje teatral cuyo destino es la representación- cuyos procedimientos teatrales: explican el argumento, describen el testimonio y la memoria, crean carácter y humor. Despiertan emoción. Unido a las acciones y la expresión corporal. Quien contempla es el "auditor/espectador". Auditor, porque recibe el mundo por medio de lenguaje, y espectador, porque ese mundo se le entrega como espectáculo, como representación teatral.

En este sentido, si damos una lectura a la confesión de *La mujer rota* desde una perspectiva escénica, tenemos un monólogo. Un monólogo como forma de literatura dramática cuyo personaje habla consigo misma, lo que no implica que narre toda una historia con secuencia hasta cierto punto lógica, pues sabe qué piensa y no hay nadie a quien explicarle; en consecuencia, el personaje o actriz,

⁷⁹ Richard Schechner. *El teatro ambientalista*. Trad. Alejandro Bracho. Árbol Editorial, México 1988. pp. 299, 304, 305, 306, 310 y 311.

⁸⁰ Gómez de Silva Guido. *Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. *op.cit.*, p. 234.

permanece conectada con el lugar en que se encuentra a solas con su propio lenguaje.⁸¹ Y la forma del lenguaje del personaje de Monique en *La mujer rota*, es la escritura de un diario, personaje en el que Simone de Beauvoir ofrece esa búsqueda de hospitalidad, vínculo a la vida donde se ofrece el único medio para conservarla: el privilegio de reencontrarse a sí misma a través de la confesión.

*La confesión parece ser así un método, para encontrar ese quien, sujeto a quien le pasan cosas, y en tanto que sujeto, alguien que queda por encima, libre de lo que le pase. Nada de lo que le suceda puede anularle, aniquilarle, pues éste género de realidad, una vez conseguida, parece invulnerable. Y el logro de este punto de invulnerabilidad, tiene que ver no sólo con esa unidad pura, con el centro interior, sino también con este misterioso mundo que es preciso unificar, adentrándose en él, venciénolo a fuerza de intimidad, sirviéndole en una esclavitud que va a dar la libertad.*⁸²

Monique, quien en un su propia contemplación, al trazo de los días mediante un diario –desde el que narra su confesión y con el cual va creando su propio sentido de identidad donde se entrecruza el recorrido de lo particular, lo cualitativo, lo sensitivo y lo universal de lo que nos ofrece el alma humana- reflexiona lo que ha sido su vida y se la describe a sí misma. Recorre un marasmo, cuyas aristas rodea, observa, investiga, huele, intuye, razona. Con la disposición e ingenio de entregarse a sí misma -preludio hacia la comprensión de la conciencia humana, dentro del cual se traza un mapa sobre el arte de la meditación, la que solicita silencio, iniciación, atención, requiriendo ultimar, purificar, elegir-. Comprendemos el fruto de la contemplación –todo instante lleva consigo atravesar, conservar, hacerse uno con el universo entero-, se aprecia conceptualmente una verdad y una libertad propias: el de la belleza admirada, “el esplendor de la verdad” -tal como lo señalaría Platón-; la complicidad entre el trazo dibujado, el ser y la representación. Y como poéticamente lo designa María Zambrano:

⁸¹ Cfr. Uta Hagen. *El arte de Actuar, Hablar consigo mismo*. Traducción de José Ignacio Rodríguez y Martínez. Árbol editorial, México, 1990. pp. 109-112.

⁸² María Zambrano. *La Confesión: Género Literario*. op.cit., p. 71.

*El ver desde adentro es una mirada que unifica y trasciende. Y si el ver, aún no nos llega, escribir y sentir lo que por lo pronto somos capaces de ver. Y liberarnos luego al ofrecer lo que vemos. Al dar de nuevo, lo que se nos da. (...) Esa luz que es el amanecer de la conciencia, que no siempre ha de ser la de la razón, o no sólo, o no del todo, pues la razón habrá de estar asistida por el corazón para que esté presente la persona toda entera.*⁸³

En el diario de *La mujer rota*, encontramos: confesión, revelación, un monólogo. El personaje de Monique se entrega ante el acto de escribirse, cada día, cada dos días, más tarde, más temprano... Escribe, la identificación con su propia vida es total; no es simplemente la forma autobiográfica⁸⁴ como una expresión de un personaje ficticio o de un narrador con vida propia, es una escritura poética que se reencuentra consigo misma. No sin describir sus súplicas y amenazas. La anécdota también es narrada... Monique también llora, suplica, amenaza. Transcribe los reflejos del mundo visible en su realidad formal, reproduce las imágenes, las contiene, las absorbe –desde donde nos damos cuenta que todo está vacío, templo de debate, analizamos los matices de la verdad-. “En ella tenemos la situación desnuda que lleva el confesarse (...) no ha descubierto todavía propiamente, la interioridad; su dolor es por motivos en cierto modo externos a él, son dolores que le acaecen y que le hacen preguntar.”⁸⁵

Escribe Monique:

Lunes 13 de septiembre. Las Salinas

Extraordinario decorado el de este bosquejo de ciudad abandonada en los confines de un pueblo y al margen de los siglos. (...) La hierba tibia, bajo el cielo de otoño, y el olor de las hojas muertas me aseguraban que no había abandonado este mundo (...) Lo más sorprendente es mi presencia aquí, la alegría de esta presencia. La soledad de este regreso a París me atemorizaba. Hasta ahora, a falta de Maurice, las niñas me acompañaban

⁸³ María Zambrano. *El hombre y lo divino*. FCE, segunda edición, México, 1973 pp. 9 y 10.

⁸⁴ “El que se novela, el que hace una novela autobiográfica, revela una cierta complacencia sobre sí mismo, al menos una aceptación de su ser, una aceptación de su fracaso, que el que ejecuta la confesión no hace de modo alguno, el que se auto-novela, objetiva su fracaso, su ser a medias y se recrea en él, sin trascenderlo más que en el tiempo virtual del arte. (...) Mortal juego en que no se juega a recrearse, sino a morirse.” Tomado de: María Zambrano, *La Confesión: Género Literario*. op.cit., p. 17.

⁸⁵ María Zambrano. *La Confesión: Género Literario*. op.cit., p. 19.

*en todos mis viajes. Creí que iba a echar de menos los entusiasmos de Colette, las exigencias de Lucienne. Y resulta que me es devuelta una calidad de alegría olvidada. Mi libertad me rejuvenece veinte años. A tal punto que, cerrado el libro, me puse a escribir para mí misma.*⁸⁶

Miércoles 6 de octubre

*¿Entonces ha cambiado de veras? En un sentido, su confesión me había tranquilizado: tiene un asunto, todo se explica. ¿Pero tendría un asunto si hubiera seguido siendo el mismo? Ya lo había presentido y esa fue una de las oscuras razones de mi resistencia: no se modifica la vida sin modificarse uno mismo.*⁸⁷

Sábado 27 de noviembre

*No escuché mucho tiempo; los sollozos me subían a la garganta; la música ya no era más que una excusa. Ya no teníamos más nada que decirnos, obsesionados por la misma historia de la que él se negaba a hablar. Me preguntó con voz paciente: ¿Por qué lloras?*⁸⁸

En este sentido, Simone de Beauvoir en su obra filosófica y literaria, subraya con insistencia de maneras distintas, los principios que sobre la libertad, apunta desde sus primeros escritos. Escribe Beauvoir sobre *La mujer rota*:

*La gente feliz no tiene historia. En el desconcierto, la tristeza, cuando uno se siente quebrantado o desposeído de sí mismo, experimenta la necesidad de narrarse. (...) La mujer rota es la víctima estupefacta de la vida que ella misma se eligió: una dependencia conyugal que la deja despojada de todo y de su ser mismo cuando el amor le es rehusado. Sería en vano buscar moralejas en estos relatos; proponer lecciones, no; mi intención ha sido totalmente diferente. (...) Me siento solidaria de las mujeres que han asumido su vida y que luchan por lograr sus objetivos; pero eso no me impide –al contrario– interesarme por aquellas que, de un modo u otro, han fracasado, y, en general, por esa parte de fracaso que hay en toda existencia.*⁸⁹

⁸⁶ Simone de Beauvoir. *La mujer rota*. op.cit., pp. 127 y 128.

⁸⁷ Ibid. p. 150.

⁸⁸ Ibidem., p. 191.

⁸⁹ Ibidem., Contraportada.

La mujer rota, aún aprendiendo, tiene que seguir el camino de lo que se quiere aprender; la confesión leída, tiene que verificar aquello mismo que el que se ha confesado ha hecho.⁹⁰

*¿Las mujeres del harén no son más dichosas que una electora? ¿El ama de casa no es más dichosa que la obrera? ¿Cómo puede cumplirse un ser humano en la condición femenina? ¿Qué caminos le están abiertos? ¿Cuáles conducen a callejones sin salida? ¿Cómo encontrar la independencia en el seno de la dependencia? ¿Qué circunstancias limitan la libertad de la mujer? ¿Pueden ellas superarlas?*⁹¹

Al respecto, Simone de Beauvoir adopta la perspectiva filosófica de la moral existencialista:

*Para alcanzar su verdad, el hombre no debe procurar disipar la ambigüedad de su ser, sino por el contrario, aceptar realizarla: sólo vuelve a encontrarse en la medida en que consiente permanecer a distancia de sí mismo. (...) Existir auténticamente no es negar el movimiento espontáneo de mi trascendencia, sino únicamente rehusar el no perderme en él.*⁹²

*Todo sujeto se plantea concretamente, a través de los proyectos, como una trascendencia, no cumple su libertad, sino por su perpetuo desplazamiento hacia otras libertades; no hay otra justificación de la existencia presente que su expansión hacia un porvenir infinitamente abierto. (...) Es decir que, puesto que nos interesamos en las oportunidades del individuo, no definiremos esas oportunidades en términos de felicidad, sino en términos de libertad.*⁹³

Así, Beauvoir, en el monólogo *La mujer rota*, profundiza desde un trazo filosófico, literario y escénico: el refugio más seguro en el mundo es la libertad de nuestro ser. Traza un recorrido poético: mira de frente el abismo, -como profesase Kapleau: dejar ir aquello que nunca es realmente nuestro. Porque:

⁹⁰ María Zambrano. *La Confesión: Género Literario*. *op.cit.*, pp. 17 y 18.

⁹¹ Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*. Traducción de Pablo Palant, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1981. Vol. I. p. 25.

⁹² Simone de Beauvoir. *Para una moral de la ambigüedad*. *op.cit.*, p. 15.

⁹³ Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*, *op.cit.*, Vol. I. pp. 24 y 25.

Escribir a solas, sin finalidad, sin proyecto, porque sí, porque es así, puede ofrecer el carácter de una acción trascendental, que sólo porque se trata de una humanísima acción no podemos llamarla sagrada. Mas algo tiene de rito, de conjuro y, más aún, de ofrenda de aceptación del ineludible presente temporal, y de transitar en el tiempo, de salirle al encuentro, como él hace, que no nos abandona. Y como al fin el tiempo se mueve, hace moverse al ser humano; moverse es hacer algo, hacer algo de verdad, tan sólo. Hacer una verdad (...) escribiendo.⁹⁴

Por este sendero, la obra se puede leer como una metáfora, semblante de la plenitud y la vacuidad inherentes a todo ser humano. Así, en la misma medida en que todo deja de ser objeto de deseo o pasión y se nulifica, perdura. En esta obra, esto se significa a través de la naturaleza, la contemplación o confesión y de la mujer –la que se devuelve a sí misma: ser y entrega.

En la belleza de la contemplación, de la confesión: el amor (el que renace siempre de sí mismo).

Poemas y pasajes en prosa se cometen, recíprocamente se iluminan como un diario, en este breve cuaderno, hecho de un drama enunciado en introversión del arte de la confesión al arte de la contemplación -el ser y el estar- “existir: resistir, ‘ser frente a’, enfrentarse. (...) pedirse razones a sí mismo. Confesarse, hacer memoria para liberarse (...) adentrarse del alma en el hombre, y con ella el amor. El amor: amanecer de libertad”⁹⁵

⁹⁴ María Zambrano. *El hombre y lo divino*. FCE, segunda edición (aumentada) México, 1973. pp. 11y 12.

⁹⁵ Cfr. María Zambrano. *El hombre y lo divino*. op.cit. pp. 23, 271, 272, 276.

CAPITULO III

PROPUESTA DE PUESTA EN ESCENA PARA EL MONÓLOGO
LA MUJER ROTA DE SIMONE DE BEAUVOIR

El Teatro y la Épica son también Fiestas, ceremonias. En la representación teatral como en la recitación poética, el tiempo ordinario deja de fluir, cede el sitio al tiempo original. Gracias a la participación, ese tiempo mítico, original, padre de todos los tiempos que enmascaran a la realidad, coincide con nuestro tiempo interior, subjetivo. El hombre, prisionero de la sucesión, rompe su invisible cárcel de tiempo y accede al tiempo vivo: la subjetividad exterior, porque éste ha dejado de ser medición espacial y se ha convertido en manantial, en presente puro, que se recrea sin cesar. Por obra del Mito y de la Fiesta –secular o religiosa– el hombre rompe su soledad y vuelve a ser uno con la creación. Y así, el Mito –disfrazado, oculto, escondido– reaparece en todos los actos de nuestra vida e interviene decisivamente en nuestra historia: nos abre las puertas de la comunión.⁹⁶

Octavio Paz

Crear una puesta en escena es crear una comunión, un poema – comprendidos el escrito, escenario, actores, público...– La puesta en escena, la representación: valida la experiencia del texto dramático, posibilita un encuentro artístico interdisciplinario entre espectadores y actores, consigo mismos y entre sí. Para que dicho trazo poético sea posible, el texto, la acción y el espacio se tienen que desarrollar conjuntamente. Crear un espacio funcional. Tal como lo plantea el *Teatro Ambientalista*⁹⁷ de Richard Schechner.

⁹⁶ Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1984. p. 190.

⁹⁷ *Environmental Theater (Teatro Ambientalista)* así llamado por Richard Schechner, quien ha experimentado y teorizado sobre esta forma escénica; en cuya concepción, todos los espacios del recinto donde se hace una representación están involucrados en la misma con lo que el espectador está incluido, forma parte de la misma, al menos visualmente. Si, entonces, no hay un sitio especialmente determinado para la actuación, tampoco se realiza una escenografía particular. No se trata de crear la ilusión de un lugar. Se trabaja con un espacio funcional y las posibilidades que éste proporciona. Y dentro de esa funcionalidad, Schechner recurre al ritual, a la danza, al performance y al texto. Y dentro de esa funcionalidad, Schechner traza “LA GRAN RUEDA DE INICIACIÓN. Personal: ser completamente quien soy ahora... la autorrealización lleva a Grupal: disolver las fronteras del ego haciendo trabajos que sean más que una expresión de cada persona sola... la creatividad colectiva lleva a Social: mostrar al público la posibilidad de convertirse en una comunidad... la solidaridad lleva a Política: revelar patrones de la historia, lo que ha sucedido a los pueblos, clases, naciones... la conciencia lleva a Metafísica: demostrar que los seres humanos pueden propiciar su propia evolución... el cambio lleva a lo Personal... La autorrealización lleva a la creatividad colectiva lleva a la solidaridad lleva a la conciencia lleva al cambio lleva a la autorrealización...” (Schechner, *El teatro ambientalista*, árbol, 1988, p. 401) Así, el teatro trasciende sus propios terrenos tradicionales para ir de ritos de iniciación a dramas sociales, del psicoanálisis al psicodrama y el análisis transaccional a la construcción desarrollo e interacción de personajes. Schechner trabaja en un proceso de etnología aplicada al entrenamiento actoral y de creación incorporando técnicas orientales aplicadas en el entrenamiento actoral y de creación occidental.

Crear una puesta en escena es crear un todo -y la dinámica de la acción, incluida la del público, en sus infinitas maneras de transformación y articulación... para revelar verdades existenciales más profundas. (...) La sensación que me da un espacio ambientalista es la de un espacio global, un microcosmos con fluidez, contacto e interacción. (...) una experiencia de tipo interior-y-exterior; una alternación rápida y a veces vertiginosa de empatía y distancia. (...) fomenta un dar-y-recibir a través de un espacio organizado globalmente, en el cual las áreas ocupadas por el público son como un mar por el que nadan los intérpretes; y las áreas de representación son una especie de islas o continentes que están entre el público. El público no se sienta en filas ordenadas normalmente; hay un espacio total más que dos espacios opuestos. El experimentarme yo-en-ti y tú-en-mí es característico del teatro ambientalista -y de otras relaciones íntimas- la especialidad del teatro es hacer públicos los asuntos que generalmente son privados.⁹⁸

Por lo que, puesto en escena, el monólogo *La mujer rota* de Simone de Beauvoir, corresponde escenificarse desde la teoría y la práctica al estilo Schechner de teatro ambientalista. Porque el tema íntimo del texto, le permite bosquejarse desde una aventura de tipo iniciática. Las preocupaciones que el personaje de Monique manifiesta, cómo las expresa, la información que ella da a través de su confesión, de su conversación consigo misma; nos hacen preguntarnos: ¿Qué hay de ésta mujer que se culpa por ser ella misma? ¿Qué hay en nosotras de esto? ¿Qué pedacito de cada una de mí se encuentra en Monique?

Entonces, al ponernos en nuestro propio terreno individual, nos dejamos de sentir seguras... y la estructura de la puesta en escena -sólida y compacta, es también libre, abierta, despejada, desenvolviéndose con una fluidez extraordinaria, permitiendo establecer entre cada división de escenas del monólogo una armónica interrelación siempre en movimiento, siempre interactuante.

A partir de esta idea, la puesta en escena tiene a su disposición todas las posibilidades para expresar el contenido. Por un lado la reflexión serena de Monique donde Simone de Beauvoir mancomuna a la naturaleza -lo que en

⁹⁸ Richard Schechner. *El Teatro Ambientalista*. op.cit., pp. 8, 63, 49, 73, 165.

escena el monólogo podría deferirse en un árbol. Y por otro lado, los fragmentos de historias de vida de Monique, lo anecdótico –que en escena se podría representar desde un living en abstracto que asemeje desde una cocina hasta una habitación.

De esta forma, el personaje de Monique –referido en la naturaleza- es la mujer honesta consigo misma, la que resguarda su conciencia, que persevera en su libertad; y la Monique fuera de sí, desesperada, absolutamente dependiente del otro... la representamos en el escenario del living.

La intención de la dramaturgia encarnada en la intención de la actriz, llega a plasmarse como un collage hábilmente organizado desde una perspectiva escénica que se sugiere así:



a) Árbol b) Living c) Público (máximo 50 personas, 25 en cada lado del espacio, sentados en el piso.)

Las actitudes, disposiciones, o reflexiones que tiene Monique acerca de la vida pueden ser armoniosas o totalmente opuestas y sus movimientos en escena habrán de reflejar esa identidad o esa oposición. La justificación principal para los tonos en su lenguaje o en sus movimientos es revelar lo que la dramaturga indica

en el texto. Lograr que cada frase y movimiento sugieran, señalen o aclaren todo matiz de las intenciones del personaje y lograrlo en forma tan transparente y directa que cualquier observador que no pudiera escuchar frases como las siguientes, pudiese observarlas:

*Hace veinte años fue ayer. (...) Todo lo que pienso acerca de mi misma no es sino ilusión. (...) ¿Por qué continuar este diario puesto que no tengo nada que anotar en él? Lo empecé porque mi soledad me desconcertaba; lo continué por malestar (...) Cuando uno ha vivido tanto para los demás, es un poco difícil reconvertirse, vivir para sí mismo. No caer en las trampas de la devoción: sé muy bien que las palabras dar y recibir son intercambiables y cuánta necesidad tenía yo de la necesidad que mis hijas tenían de mí. (...) No se modifica la vida sin modificarse uno mismo. (...) qué dolorosa es la cólera (...) es tan extraordinario ser uno mismo, justamente uno, es tan único (...) Retomé mi lapicera no para volver hacia atrás sino porque el vacío era tan inmenso en mí, a mi alrededor, que era preciso este gesto de mi mano para asegurarme que aun estaba viva. (...)*⁹⁹

Líneas que debido al carácter de su reflexión suceden en la escena del árbol –la naturaleza procura una liberación que nos brinda sabiduría y fuerza para llevar a cabo lo que debemos hacer, así como representa el cuerpo manifestado en el mundo, el cosmos, la materia, el alma, el espíritu, el cuerpo físico, el cuerpo astral, el cuerpo mental y el cuerpo natural. Cruzados los pies, trascendiendo el umbral. El poder conquistado y ejercido desde los pies desnudos y en sus manos la vida y la muerte. La naturaleza y la mujer descalza como símbolo de descender con el derecho de poseer el planeta y ejercer la justicia sobre sí misma.

En oposición o en carácter de causa al efecto: las escenas en el living contendrán las líneas del monólogo –por cuyas venas corre sangre roja, cual germen venido de las estrellas, donde Monique sabe que su búsqueda ha entrado (en el tiempo) en el atrio de la iniciación:

⁹⁹ Simone de Beauvoir. *La mujer rota*. op.cit., pp. 140, 142, 146, 150, 151, 152, 203, 233.

¿Cómo vivir sin creer en nada ni en mí misma? (...) “¡Nada ha cambiado entre nosotros!” Qué ilusiones me hice con ésta frase. ¿Quería decir que nada había cambiado puesto que me engañaba ya desde hacía un año? ¿O no quería decir nada en absoluto? (...) Lo amé sin garantías: renuncié a hacer una carrera yo misma (...) “Las mujeres que no hacen nada no soportan ni el olor de las que trabajan.” La expresión me sorprendió y me hirió. (...) Hice planes para transformar la pieza de las chicas en un living más íntimo que el escritorio de Maurice y la sala de espera. Y me doy cuenta de que Lucienne ya no vivirá nunca más aquí. La casa estará tranquila pero muy vacía.¹⁰⁰

Líneas donde el cuerpo definitivamente está curvo y tenso, siendo que Monique es la anécdota hecha contubernio contra sí misma, confesando el testimonio de su realidad lo cual le otorga claridad / conocerse a sí misma.

Con lo que tenemos un todo escénico organizado por una unidad de conciencia. Así, cuando son necesarias expresiones físicas de sentimientos – amor, ira, esperanza, temor...– habrá que decidirse si pueden ser proyectadas únicamente por la actitud corporal o precisar la intensidad del sentimiento únicamente en el lenguaje. El énfasis vocal, la intensidad con que se expresan los parlamentos durante un movimiento pueden contribuir aún más que el movimiento mismo a transmitir el grado deseado de sentimiento. La combinación de voz y movimiento para expresar matices de emoción y énfasis, ofrecerá infinitas posibilidades. La emoción procede de un sentido de verdad dentro del actor mismo, cultiva este sentido explorando en profundidad la naturaleza del personaje y, entonces, intenta transferir sus propias reacciones emotivas en los términos que le sean propios al personaje. Lo que hace con su cuerpo debe proceder de lo que descubre acerca del personaje a medida que penetra profundamente en la vida de éste y lo que la dramaturga indica para ser reflexionado. Y para hacerlo debe apostar todos sus recursos de concentración, entendimiento e imaginación. La austeridad en la estética de la representación detalla en servicio del equilibrio

¹⁰⁰ Simone de Beauvoir. *La mujer rota*. op.cit., pp. 262, 180, 163, 131.

(momentos de serenidad) o desequilibrio (momentos de duda y anécdota) a la forma de cada escena en simetría con la composición de las imágenes. Cada una de las escenas se ajustará dentro de la relación emocional adecuada con las que anteceden y vienen después para obtener una progresión lógica en la construcción teatral. Ninguna escena es aislada, sea cual sea su importancia. Siempre forma parte de un todo integrado mucho mayor, que transcurre en secuencia con cierta lógica teatral desde la escena anterior hasta la subsiguiente.

Utilizar el efecto de la iluminación, los colores, en la parte del bosque donde está el árbol, tendrá que ser en un matiz de blanco absolutamente pacífico mezclado con un azul de firme libertad. El vestuario austero, un camión arriba de las rodillas y sin mangas en color hueso; el cabello tan corto que cada gesto de la actriz se distinga. La actuación realista (que imita la realidad en tiempo real, que actúa en forma natural). Todo ello para representar una quietud interna y una claridad de mente a través de la involucración activa en los asuntos de la vida por desastrosos que estos lo sean o lo parezcan ser.

Presentar los acontecimientos del mundo interior de Monique en la creación del personaje para la puesta en escena, llevar el mundo de éste ser al escenario, nos expone, nos manifiesta, nos confronta, nos lleva a los espectadores al análisis, al compromiso, al reconocimiento y finalmente al despertar del entendimiento, de la comprensión y del amor, hacia nosotros mismos, hacia los demás.

Con lo que, la puesta en escena de estilo ambientalista se hace una con la intención de Simone de Beauvoir a través de la confesión de *La mujer rota* al descubrimos una ceguera entre nuestra desnudez.

CONCLUSIONES

La amistad, el amor, eran a mis ojos cosas definitivas, eternas, y no una aventura precaria. Yo no quería que el porvenir me impusiera esas rupturas.

Simone de Beauvoir.¹⁰¹

Una biografía es una forma de consolidar entre sí los puntos luminosos de una vida, instantes que sólo así cobran sentido. A este significado hemos querido unirnos con el primer capítulo de la presente, con la vida y la obra de Simone de Beauvoir: una confesión. Confesión de la que Beauvoir hace un género literario. Confesión que en un segundo capítulo estudiamos desde sus posibles orígenes, observando en estos, sus contrastes así como sus semejanzas.

La mujer rota es una confesión escrita a través de un diario. Confesión literaria que aborda un tema de tipo existencial porque nos confiere miramos, mirar al otro, mirar al hombre, a la mujer, a nuestro prójimo. Por lo cual, representar las escenas de lo que también es una forma dramática: el monólogo, desde una perspectiva abstracta, inauguran una realidad en la que el espectador encontramos al ser humano y no una representación simulada.

En *La mujer rota*, Simone de Beauvoir pone de manifiesto el pensamiento existencialista y trasciende el feminista (movimiento que no se puede comprender sin su obra), demostrando que el arte puede estudiar al hombre en los momentos más profundos de su existencia, que en la vida del hombre siempre se puede hallar un tramo que revele su esencia vital. Y es mediante una confesión / el monólogo, que muestra la realidad tal cual es, sosteniéndose un diálogo espejado con el público –de aquí el origen del tercer capítulo.

La mujer rota. El diario inicia y Monique se deshace en lágrimas. Solloza en un pecho que nunca había cobijado el sueño que moría ahora dentro de ella. Se

¹⁰¹ Simone de Beauvoir. *Memorias de una joven formal*. op.cit., p. 109.

ha quedado sin todo lo que les es familiar y cotidiano, lo que la tiene perdida en medio de una transición. Cuando el no ser lo suficientemente capaz de entender, es el gran dolor. Días que parecen interminables sin meta ni sentido. Cuidadosamente anotados en su diario. Una eternidad entre el levantarse por la mañana y la sensación de abandono por la noche. La consternación, el darse cuenta, el debatirse por rescatar lo rescatable... El tener conciencia de ello, constituye un largo proceso, significa abrirse al sufrimiento y considerarlo como parte de la existencia, del cambio. Para tocar el punto: ¿qué es lo rescatable? Si es tanto el frío, que la hace despertar.

*La luz penetra donde no brilla el sol;
donde ningún mar corre, las aguas del corazón
impulsan sus mareas;
y, cual espíritus quebrados, con luciérnagas en la cabeza,
los corpúsculos de luz
se filtran en la carne por donde no hay carne que vista
los huesos.*

*La luz penetra en los solares secretos
por las puntas del pensamiento, donde los pensamientos
huelen en la lluvia;
donde muere la lógica,
el secreto del suelo crece por los ojos,
y la sangre salta al sol;
sobre las yermas parcelas se detiene la aurora¹⁰²*

*Sin sufrir un invierno que cala hasta los huesos,
¿cómo pueden los capullos de ciruelo
regalarte su penetrante fragancia¹⁰³*

Imposible vivir como si vida sólo se pudiese realizar a través de otra persona. Inútil buscar en esa otra persona un refugio para lo que es nuestra soledad e inseguridad. Pero todavía nos tenemos nosotros mismos, el contacto con nuestro propio ser...

¹⁰² Dylan Thomas. *Poemas*. *op.cit.*, pp. 40 a 43.

¹⁰³ Roshi Philip Kapleu. *El renacer budista. La rueda de la vida y la muerte*. *op.cit.*, p. 170.

Mucho que aprender de esto, algo difícil de captar: salir del otro y entre lágrimas ver romperse el firmamento. Dejarnos sentir el cambio. Y cuando el dolor y la desesperanza desaparecen, saber con toda certeza que experimentamos amor y que hemos sido enriquecidos por ello y por el otro, aun cuando se ha diseñado una historia triste. Porque todo ello aporta una perspectiva que confiere profundidad a nuestras vidas. Porque como el existencialismo de Beauvoir, valido aquí: se nos obliga a vivir con decisiones y actuar en consecuencia, dado que la decisión es la esencia de lo que representa la condición humana. Los individuos tenemos la posibilidad de decidir. Y como se comprende, nada está claramente definido, debemos tratar de aprender a aceptar también la ambigüedad.

El círculo se ha cerrado. Nada llega jamás a su fin. Como poesía de Octavio Paz: “Presencia y ausencia: dos momentos distintos de la misma experiencia.”¹⁰⁴ Allí donde uno hunde las raíces que emanan de lo mejor y más verdadero de uno mismo, encontrará siempre un hogar. Volver es visitar algo que se ha roto. Podemos caminar por los viejos senderos sin sentir tristeza. El mar está allí como siempre. Podemos sentarnos a la mesa a escribir y sentirnos algo tristes, pero conscientes al mismo tiempo de que aún somos parte de esta casa que tanto compartimos con el otro, uno de sus amigos íntimos. Las gentes cuyas vidas se han tocado siempre vuelven a tener contacto, aún cuando sus vidas hayan discurrido en direcciones diferentes. Sus nuevas vidas son parte de lo que ahora comparten, de lo que antes fueron. Nadie es dueño de nadie. Juntos, nos tenemos los unos a los otros y a la naturaleza y al tiempo. Así es, así de simple. Traemos las maletas a la cabaña de huéspedes, visto desde aquí, la sensación es algo extraña, pero nuestro ser interior está en calma. Ya nada se puede herir.

Aferrados a nada, ni a este cuerpo, ni a esta mente, ni a la vida misma.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Octavio Paz, *Ideas y costumbres II, usos y símbolos*. Obras Completas, Tomo 10. Círculo de Lectores-FCE, Barcelona-México, 1996. p. 36.

¹⁰⁵ Cfr. Roshi Philip Kapleu. *El renacer budista. La rueda de la vida y la muerte*. *op.cit.*, p. 145.

BIBLIOGRAFÍA

Arnau, Juan.

Actualidad del pensamiento de Nāgārjuna, Cuadernos de Trabajo del Centro de Estudios de Asia y África, Núm. 8, El Colegio de México, A.C. Centro de Estudios de Asia y África, 2005.

Antropología del Budismo, Kairós, Barcelona, 2007.

Beauvoir Simone de.

América día a día. Traducción de Daniel Sarasola Anzola, primera edición en español, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1999.

Cartas a Sartre. Traducción de Nuria Pujol, primera edición en español, Lumen, Barcelona, 1990.

Cuando predomina lo espiritual. Edhasa, segunda edición, Barcelona, 2001.

El segundo sexo. Traducción de Pablo Palant, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1981.

Final de cuentas. Traducción de Ida Vitale, primera edición en México, Hermes, 1988.

La ceremonia del adiós. Hermes, primera edición en México, 1983.

La fuerza de las cosas. Traducción de Elena Rius, Edhasa, Barcelona, 1990.

La mujer rota. Traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Hermes, 1981, [trad. de edición de 1968].

La plenitud de la vida. Traducción de Silvina Bullrich, Sudamericana, Buenos Aires, 1980, [trad. de edición de 1961].

Los mandarines. Traducción de Silvina Bullrich, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

Memorias de una joven formal. Hermes, México, 1983, [trad. de edición de 1958].

Obras Completas. Traducción de Juan García – Puente, Luis Hernández Alfonso, Boris Bureba, Juan Gómez Casas, Juan Francisco Seco Guillot y Jacinto Luis Guereña. Segunda edición, 1986, Aguilar, España, [dos tomos, obras incluidas: *La invitada*, *La sangre de los otros*, *Todos los hombres son mortales*, *Las bocas inútiles*, *Los mandarines*, *Una muerte muy dulce*, *Las bellas imágenes*.]

Para una moral de la ambigüedad. Traducción de F. J. Solero, Schapire S.R.L., Buenos Aires, 1956.

Una muerte muy dulce. Hermes, México, 1993.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética.* Porrúa, octava edición, México, 2003.

Calderón de la Barca, Pedro. *La hija del aire.* Cátedra, México, 1990.

Canto-Sperber, Monique. *Diccionario de Ética y Filosofía Moral.* Traducción de Carlos Ávila, Adriana Flores, Eliane Cazenave, et al. Coordinado por Paulette Dieterlen. Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, México, 2001. [Trad. de edición de 1996.]

Brook, Peter. *El espacio vacío, Arte y Técnica del Teatro*. Traducción de Ramón Gil Novales. Ediciones Península, Barcelona 1973. p. 14.

Cuervo, R. J. *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1994.

Dylan, Thomas. *Poemas*. Traducción de Esteban Pujals. Visor, Madrid, 1976.

Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis S.A., Madrid, 2003.

Gómez de Silva, Guido. *Diccionario Etimológico de la Lengua Española*. El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica, segunda edición México, 1998.

Hagen, Uta. *El arte de actuar*. Traducción de José Ignacio Rodríguez y Martínez, Árbol Editorial, México, 1990. [trad. de edición de 1990].

Kapleau, Philip.

Los tres pilares del Zen. Traducción de Marta Carpio Carreón. Pax, primera edición en español, México, 1986.

El renacer budista. La rueda de la vida y la muerte. Traducción de José Ignacio Rodríguez y Martínez. Pax, primera edición en español, México, 1990.

Moliner María, *Diccionario de uso del español*. Gredos, Madrid, 1990.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro, Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona, 1998.

Petrarca, Francesco. *Cancionero*. Traducción de Jacobo Cortines, Cátedra, cuarta edición, Madrid, 2004.

Paz, Octavio.

El laberinto de la soledad, FCE, México, 1984.

Ideas y costumbres II, usos y símbolos. Obras Completas, Tomo 10. Círculo de Lectores-FCE, Barcelona-México, 1996.

Rivara Kamaji, Greta. *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano*. Ítaca, primera edición, México, 2006.

Royston Pike, Edgar. *Diccionario de Religiones*, traducción de Adela Ramón Lligé, Pedro Gringoire y Luis Villoro. FCE, segunda edición, México, 2001

Rousseau, Juan Jacobo.

Las Confesiones, traducción del francés por Pedro Vances, Espasa-Calpe, segunda edición, Madrid, 1983.

Las Confesiones, traducción del francés de Aníbal Froufe, E.D.A.F., Madrid, 1965.

San Agustín.

Confesiones, Traducción del latín de Eugenio Ceballos, Espasa-Calpe, sexta edición, Madrid, 1968.

Confesiones, traducción del latín de Agustín Esclasans, Juventud, primera edición, Barcelona, 1968.

Sófocles. *Las siete tragedias*, traducción de Ángel Ma. Garibay K. Porrúa, decimoquinta edición, México, 1962.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Traducción de L. Astrana Marín. Espasa Calpe, Buenos Aires, 1963.

Schechner, Richard. *El teatro ambientalista*, traducción de Alejandro Bracho, Árbol Editorial, México, 1988; [trad. de edición de 1973].

Sloterdijk, Peter. *Esferas I*, traducción de Isidoro Reguera, Siruela, segunda edición, Madrid, 2003.

Spang, Kurt. *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra España, 1991.

Zambrano, María.

La Confesión: Género Literario. Mondadori, España, 1988.

De la aurora. Tabla Rasa, primera edición, Madrid, 2004.

El hombre y lo divino. FCE, primera edición, México, 1955.

El hombre y lo divino. FCE, segunda edición (aumentada) México, 1973.

El sueño creador, Turner Madrid, 1986.

Filosofía y Poesía. FCE, cuarta edición, México, 1996.

La razón en la sombra. Siruela, primera edición, Madrid, 1993.