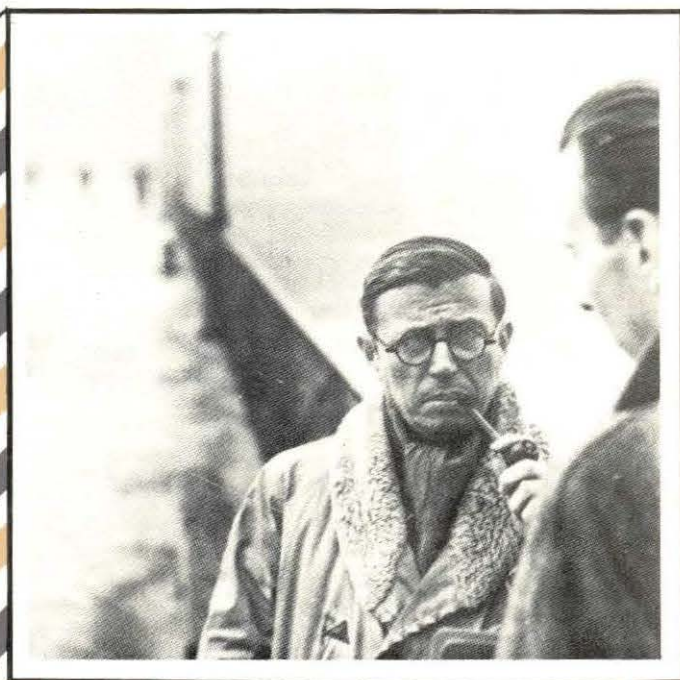


'THESIS

HOMENAJE A JEAN PAUL SARTRE

NUEVA REVISTA DE
FILOSOFIA Y LETRAS

- ▶ JULIANA GONZALEZ
- ▶ MARC CHEYMOL
- ▶ ALBERTO CONSTANTE
- ▶ CESAREO MORALES
- ▶ CARLOS SOLORZANO
- ▶ HERNAN LAVIN CERDA
- ▶ JUAN GARZON
- ▶ ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ
- ▶ JORGE MARTINEZ CONTRERAS
- ▶ ULRICH VON WILAMOWITZ MOELLENDORF



Henri Cartier Bresson

Octubre / 1980

THESIS

**Nueva Revista de Filosofía y Letras.
Año II, Número 7
Octubre / 1980**





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

Dr. Guillermo Soberón Acevedo

Secretario General Académico:

Dr. Fernando Pérez Correa

Secretario General Administrativo:

Ing. Gerardo Ferrando Bravo

***THESIS. NUEVA REVISTA
DE FILOSOFIA Y LETRAS***

**Publicación Trimestral de la
Facultad de Filosofía y Letras**

Director: Abelardo Villegas

Editor: Benjamín Villanueva

***Consejo de Redacción: José Pascual Buxó,
Juliana González, Benjamín Villanueva***

Secretaria de Redacción: Elsa Cross.

Indice

HOMENAJE A JEAN PAUL SARTRE

JULIANA GONZALEZ: 6
Los caminos sartreanos de la libertad

MARC CHEYMOL: 14
Sartre y la creación literaria

JORGE MARTINEZ CONTRERAS: 22
Ruptura y continuidad en la filosofía de Sartre

CARLOS SOLORZANO: 29
*Temporalidad e intemporalidad
en el teatro sartreano*

CESAREO MORALES: 37
Sartre y la dialéctica

JUAN GARZON: 45
*Libertad personal y militancia
política de Sartre*

ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ: 50
La estética libertaria y comprometida de Sartre

HERNAN LAVIN CERDA: 58
Seis poemas

ALBERTO CONSTANTE: 62
El canto gregoriano

La tradición presente

ULRICH VON WILAMOWITZ MOELLENDORF: 65
*El desenvolvimiento del espíritu helénico
(Primera de dos partes)*

Notas y reseñas

Juan Coronado sobre *La vida breve* de Juan Carlos Onetti.
Tarcisio Herrera Zapién sobre las *Sátiras* de Persio.



Temporalidad e intemporalidad en la obra dramática de Sartre



CARLOS
SOLORZANO

Si vemos el existencialismo ateo como una filosofía nacida de la posguerra, en ese sentido Sartre da a todas sus obras dramáticas una connotación histórica; él es consciente, como hombre de nuestro tiempo y de su momento, de que las condiciones históricas son mutables. Sin embargo, él asevera que la relación entre el hombre y la realidad es siempre la misma, aunque a lo largo del devenir histórico las circunstancias sean distintas. Esto es lo que en principio lo aleja, digamos, del teatro que proviene del materialismo histórico, muy concretamente de Bertoldt Brecht, quien, por el contrario, afirma que el hombre y la misma naturaleza humana están condicionados por la realidad histórica en su evolución dialéctica.

Es imposible separar de la obra literaria de Sartre y del teatro, muy en especial, la estructura ideológica del autor, porque en principio, las primeras obras de Sartre cumplen muy fielmente con un programa ideológico. No en el sentido en que el viejo teatro de tesis del siglo XIX lo hacía, mediante una rígida e inflexible demostración de las ideas, sino más bien por un procedimiento totalmente legítimo dentro del teatro; Sartre, al elegir a sus

personajes, les confiere una cierta naturaleza emblemática, les distribuye una serie de atributos que a él le sirven para ejemplificar las fuerzas que a su juicio están en pugna en el desarrollo existencial.

Recordemos que para Sartre la conciencia de ser humano es vacía en tanto que debe confrontarse con el objeto exterior, con el objeto natural. En ese sentido la conciencia es algo que "tiende a"; no es una verdad que esté de antemano determinada. Y como para el existencialista ateo no existe Dios, ni existe un destino previo, ni nada que le imponga al hombre una forma de conducta ni de juicio, esto es lo que lo libra a una libertad que en cierto modo es angustiosa porque, como lo dice él cuando trata de discutir con sus opositores, la angustia, que es propia del existencialismo, es la angustia de todo aquel que *decide*, de todo aquel que en un momento dado, haciendo uso de su libertad, elige; y no sólo en un momento dado sino en cada uno de los momentos definitivos de la existencia.

Cuando se le rebatió que el existencialismo condenaba al ser humano a una soledad infranqueable, Sartre dijo en su libro *El existencialismo es un humanismo*, que él en-

tendía el humanismo no a la manera de los filósofos del siglo XVIII, sino dentro de una nueva connotación: para él, el humanismo era el reconocimiento de los límites de la condición humana; límites que, a su manera de ver, encierran al hombre en una soledad que es angustiosa y que al mismo tiempo es libertad y responsabilidad de sus actos.

Estos datos van a servirnos para ver cómo se desenvuelve la creación dramática de Sartre.

La primera obra, *Las moscas*, estrenada en 1943, está basada en el mito del asesinato de Agamemnon por Clitemnestra y su amante Egisto. El argumento clásico le da un impacto subyugador a la obra, pero el enfoque que Sartre da al tema, es muy distinto de todas las revisiones que se han hecho de los autores antiguos. Es casi un lugar común que los dramaturgos comenten, entre risas, que no hay quién se precie de serlo, que no tenga una "Electra" guardada en el cajón. En cierto modo esto es verdad, pero lo que es importante es que esta "Electra" cobre una nueva vida y una nueva dimensión, y se apegue a un nuevo pensamiento, como ocurre con *Las moscas* de Sartre. La fábula nos muestra cómo en Argos, después del asesinato de Agamemnon, Clitemnestra y Egisto se ven rodeados por moscas que simbolizan a las Erinnias, que son las culpas de todo aquel pueblo, que sabe del asesinato, y de los sacerdotes, la maquinaria de la religión, que aprovechan todas aquellas culpas para someter al pueblo. Como se ve, esto ya en sí es un cuadro de absoluta temporalidad de la sociedad opresiva en la que Sartre escribió toda su obra. Los sacerdotes de esta religión, aprovechando las culpas del asesinato regio, oprimen al pueblo, que cada vez más cargado de estas culpas, se subyuga para depender más de la voluntad de sus gobernantes.

Al estrenarse, la obra fue calificada de "efectista", ya que había un elemento difícil de manejar; las moscas mismas, que deben representarse mímicamente, porque de otra manera el espectador no tiene la vivencia de que están ahí, causando malestar y perturbando toda la atmósfera que podría ser quieta, puesto que hay un nuevo rey, la reina sigue siendo la misma, y el viejo rey podía olvidarse fácilmente como tantos gobernantes que se olvidan de un sexenio a otro.

El verdadero drama viene cuando aparece Orestes, vagabundo, poeta, extranjero, y Electra le echa a las espaldas el peso de su responsabilidad. Electra está poseída por el odio, y Orestes viene en un estado total de inocencia, sin conocer bien los pormenores del asesinato. El personaje de Electra está, una vez más, creado de acuerdo con el modelo de Esquilo, y lo hace responsable, y le instiga a que ambos den muerte a su madre Clitemnestra. Entonces ella, impulsada por el odio y por el deseo de venganza, va infiltrando lentamente en el ánimo de Orestes el impulso y la necesidad de matar a su madre.

En este momento aparece la argumentación, que es muy típica del existencialismo ateo, que está expuesta en *El existencialismo es un humanismo*: no habiendo Dios, no habiendo ningún destino anterior al humano, la liber-



Con Michel Vitold en un ensayo de *Muertos sin sepultura*

tad no es una opción; es decir, estamos librados a nuestra libertad; tenemos, para bien y para mal, que hacer uso de ella.

Entonces Orestes decide llevar a cabo el acto matricida, y cuando abandona, después de la venganza, su ciudad natal, lleva tras de sí a las moscas que son las culpas de todo el pueblo, y éste queda así redimido. Electra, como en la *Orestíada*, permanece cargada ella sola de culpa, porque su venganza está dictada por el odio. Esto se encuentra dicho muy claramente en los diálogos de Sartre; Orestes, en cambio, se va como vino, pero con el peso de la responsabilidad y habiendo tomado su decisión en absoluto estado de libertad y se va convencido de que ha llevado a cabo un acto de justicia.

La obra está escrita en un lenguaje exaltado, quizá el lenguaje más bello que Sartre haya expuesto en un diálogo teatral. De antemano se aducía que la nobleza del tema estaba ya dictada por la dramaturgia griega; pero la verdad es que todo el diálogo es intensamente reflexivo dentro de la medida del pensamiento existencial. Electra, alimentada por el odio, nos hace recordar cuando Sartre habla de que todo ser humano es un proyecto, es decir, que la existencia precede a la esencia puesto que no hay nada que esté de antemano predeterminado. Así, podría decirse que el proyecto que es Electra misma, la esencia con la cual Electra ha habitado su propia existencia, por haber sido motivada por el odio, la deja a ella en un estado de insatisfacción, un poco cercano a la perturbación demencial. En tanto que Orestes, que ha tomado la decisión matricida en plena libertad, o sea que ha dado a su existencia este contenido homicida, pero que es a su vez liberador de todas las culpas del pueblo y de la injusticia que se cometió en la persona de su padre, parte feliz, seguido por las moscas, que como un nubarrón insano ha perturbado el aire de la ciudad durante largo tiempo.

La siguiente obra de Sartre sirve como un apoyo fiel para demostrarnos que no hay bien ni mal absolutos, y por lo tanto los símbolos que los representan y dan título a la obra: *El diablo y el buen Dios*, son inoperantes.

Al igual que *Las moscas*, esta obra fue atacada por algunos críticos como antiteísta y no atea, críticos, conservadores, habituados a los 'buenos sentimientos' y un poco alejados de las 'grandes pasiones'. Se le acusaba también de ser una obra efectista y excesivamente programática; pero lo que Sartre nos plantea en la obra es que no hay bien ni mal absolutos, y por lo tanto, el juego dramático nos va a ilustrar esta doble posibilidad.

El personaje Götz, que es un guerrero mercenario que nos recuerda, entre otras cosas, al personaje del primer drama de Goethe, *Götz von Berlichingen*, donde Goethe lo trata como un héroe alemán, y a la obra como una exaltación de la nacionalidad alemana. Y aquí se me ocurre asociar una frase del final de *Los secuestrados de Altona*, última obra de Sartre, que dice: "Hay que acabar con el pueblo alemán". En *El diablo y el buen Dios* Sartre hace escarnio del personaje Götz como para zaherir ese mito del heroísmo combativo del pueblo alemán.

Götz, el personaje, es ese mercenario que ha puesto sitio a una ciudad, pagado por el arzobispo, porque la nobleza y el pueblo se han levantado en contra de los poderes tradicionales de la iglesia. Hay un personaje que se hace llamar el "obispo de los pobres" y es un miembro de la iglesia disidente; y puede verse la temporalidad del tema en esta obra también. Ya por ese momento se planteaba en Francia la posibilidad de una iglesia que no transara con los intereses de la sociedad burguesa, y a la postre, la iglesia ha experimentado en ese sentido, una serie de inconformidades que se han manifestado de manera más agresiva cuanto más fuerte ha sido el aparato represivo de la institución tradicional.

Entonces, este "Obispo de los pobres", lucha al lado de ellos, y por la maldad, para ponerlo a prueba, le son entregadas las llaves de la ciudad. Entonces este pequeño sacerdote no sabe qué hacer con aquella llave —y el sentido emblemático del objeto es cabal— que es la llave que ha de servir para entregársela al pueblo, para que sea capaz de salir de su sitio, del cerco que le ha sido impuesto, o bien para que le sea dada a Götz, para que entre y termine con todos. Finalmente, como el pobre hombre es débil y no tiene los suficientes apoyos morales porque está minado por esa aceptación religiosa y ese conformismo que la religión le ha imbuido, termina entregando las llaves al más fuerte, que es Götz; y entonces él entra, destruye la ciudad, mata a los elementos más rebeldes del pueblo y resulta triunfador; el Arzobispo le devuelve, además, unas tierras que eran de su hermano muerto.

La segunda parte de la obra es la antítesis de la primera. Vemos un Götz que está al servicio del mal, pero por placer. Le gusta hacer el mal por el mal. Dice: "Si no soy yo quien hace el mal, alguien lo haría de todos modos." Entonces, como esta vocación del mal lo lleva a hacer el mal gratuitamente y no guiado por intereses personales —porque las tierras le son devueltas como una gracia que el Arzobispo le concede al final de su triunfo—, Götz de pronto se ve tentado por el bien, y entonces simplemente quiere hacer el bien. Para esto, invoca al Dios —que desde luego nunca le responde—, se hiere las manos para ver si las heridas y su mortificación hacen de alguna manera



En un bar de Pont Royal, con Jacques-Laurent Bost, Jean Cau (su secretario) y Jean Genet.

que Dios responda, intenta crear una especie de sociedad para que los pobres sean acogidos. Todo lo contrario del primer acto: aquellos pobres que antes fueron masacrados, ahora van a ser socorridos por él mismo. E insatisfecho con aquello todavía, queriendo encontrar la manifestación explícita del bien, o sea la representación de Dios, se lleva a la montaña a una mujer que despierta el deseo de todos, y se hace tentar por ella, en el sentido carnal, para mortificarse e inhibirse de toda la provocación que aquella mujer despierta en él. Naturalmente, Dios permanece callado ante esta tercera invocación.

De ahí que la conclusión de la obra sea que las representaciones tradicionales de Dios y el diablo son totalmente absurdas, tontas y serían simples representaciones de una Edad Media trascendida para Sartre, puesto que el bien y el mal absolutos no existen; el bien y el mal lo elige cada uno, en cada uno de los momentos fundamentales de su vida.

Esto es importante porque la elección es para Sartre el hecho fundamental de su pensamiento, y para él, el hombre siempre elige el bien; salvo, dice, cuando está protegido —y a esto le llama él la mala fe— por una creencia o una serie de pensamientos predeterminados que le han sido impuestos, y a los que él se acoge porque así resuelve más fácilmente la angustia misma del existir. Por ejemplo, cita muy literalmente a un hombre que dice: "Yo hubiera sido un buen escritor si se me hubieran dado los elementos"; o una mujer que dice: "Yo habría sido una esposa fiel si hubiera habido un hombre que se casara conmigo". Esta especie de autoengaño es lo que Sartre llama precisamente la mala fe: el no poder reconocer que, en un momento dado, todo ser humano puede *optar*, aun rectificando el comportamiento que haya llevado a lo largo de su vida.

El caso típico es el de Götz, que opta alternativamente por el mal y por el bien, con iguales resultados; las conclusiones son las mismas, o más bien, no hay conclusiones. Porque una de las cosas que le ha sido imputada más violentamente a Sartre, es esta liber-

tad en la elección. Se le decía —y recuerdo que yo era estudiante en Francia cuando ocurrían esos debates—: si cada hombre está en libertad de elegir su propia moral, ¿a dónde iría a parar la organización del mundo? Esta cuestión sigue vigente y cada quien puede dar su punto de vista en un acto de libertad; pero hay que explicarse el existencialismo en su momento histórico. A pesar de que Sartre dice que el hombre siempre es libre para tomar una decisión y elegir en el más amplio sentido de la palabra, hay otra frase de él que contradice esta aseveración, y está también en *Los secuestrados de Altona*, la última y más importante de sus obras: “No habrá hombre que esté libre de la tentación de oprimir en medio de una sociedad represiva”. Quiere decir que la sociedad represiva, como quiera que sea, va a influir en todos los seres humanos y los va a tentar para hacerlos pertenecer al aparato del poder y para hacerlos formar parte del número de aquellos que oprimen a los demás. La tercera obra, la más sorprendente quizá, y que involuntariamente inauguró el ciclo del llamado Teatro del Absurdo, es la que ha sido traducida como *A puerta cerrada*, *Huis Clos*, que debería traducirse como “Recinto cerrado”, pues ese título ejemplificaría más fielmente el contenido de la obra. Si se recuerda la historia, uno ve que es ya la creación del teatro del absurdo, por cuanto rompe totalmente con las maneras aristotélicas de dramatizar. Si en *Las moscas* y en *El diablo y el buen Dios* hay una lógica cartesiana a la que Sartre siempre permaneció fiel en su hacer literario, en *A puerta cerrada* se puede decir que la libertad del autor se hace evidente como en ninguna de sus otras obras. Es la historia de tres seres humanos, en la que, por otra parte, se contradicen algunas de las aseveraciones del sistema ideológico de Sartre. La temporalidad de esta obra coincide con esa especie de protesta de la filosofía existencialista, en los momentos en que se veían crecer los sistemas opresivos del nazismo.

Sartre mismo, en una especie de generosa complacencia, se negó a reconocer en una entrevista para el *Figaro*, que su obra fuera la iniciadora del teatro del absurdo, pero en rigor sí lo es.

La historia transcurre en un salón estilo Segundo Imperio, adonde vemos entrar a un hombre con el sirviente. Todas las conexiones y los timbres están descompuestos. Posteriormente entran dos mujeres, una de las cuales dio muerte a su hijo recién nacido y la otra había tenido relaciones muy tempestuosas con una mujer. Y el hombre es un prófugo que en un momento dado quiso incorporarse al movimiento de la Resistencia, y que, finalmente no pudo hacerlo por cobardía.

La obra fue muy atacada. Se decía que exponía la desesperanza y la imposibilidad de salvación. Cuando la vi, me pareció muy claro el contenido de la obra, que es de carácter ético. Sentí que decía que estos tres seres que se encuentran para martirizarse en este recinto cerrado, son tres proyectos mal orientados: el del hombre que quiso proyectarse hacia la revolución y no pudo; el de la mujer que quiso proyectarse hacia la maternidad y fue incapaz de hacerlo y el de la otra mujer, que no pudo escapar de aquel amor-odio que la aprisionaba. La obra desde luego es muy cruel y establece este confinamiento de los tres

personajes. Está también la aseveración sartreana de que la conciencia es ante todo una intención, que tiende a. Y está ejemplificada en este rotarse de las pasiones, cuando dos de los personajes se unen para torturar al otro hasta que uno de ellos grita: “El infierno son los demás”.

En este momento, el existencialismo católico, y en especial Gabriel Marcel, criticó a Sartre diciendo que la palabra ‘infierno’ estaba presente, y que Sartre, como quiera que fuera, concebía en el transfondo de su pensamiento un infierno, como un lugar en el que el hombre, después de cumplir con su programa existencial, recibe un castigo si no ha cumplido con el bien tradicional. Pero a mí me parecía más desolada la obra, porque el “tender a” de aquellos tres personajes que habitaban aquel recinto cerrado, que ejemplificaba el mundo, lo convertía casi en un infierno, precisamente porque se trataba de proyectos fallidos, porque aquello a lo que la conciencia había tendido no se había alcanzado.

Al interpretar la obra así, el espectador tiene la sensación de la soledad y de la desesperación que posee todo aquel que tiene que decidir; el acto mismo de decidir conlleva una carga de desesperación.

En un momento dado, exasperado, dijo Sartre a sus críticos: “Bueno, señores, si Dios existiera, esta desesperación no sería más que la desesperación original de la que tanto hablan ustedes.” Pero el hecho es que el acto mismo de existir, de optar, de elegir, de orientar, de proyectarse hacia algo que está más allá de la propia conciencia, causa la desesperación.

Se sabe que uno de los conceptos que han sido más mal interpretados, como lo fue el del surrealismo, ha sido el término *existencialismo*. En una época, se veía en París como sinónimo de desorden, desorientación, anarquía, incluso de vicio. Sartre lo defendía de estos ataques. Y lo que a su modo de ver era banal, era la moda existencialista, que se había convertido en la manifestación más frívola de la libertad. Es decir, para él el existencialismo era un pensamiento filosófico que iba dirigido a pensadores, a filósofos; y la vulgarización del existencialismo había traído todas estas concepciones y vicios y trivialidades que eran los que motivaban el juicio sobre el existencialismo, que se hacía a la ligera. El mismo cita en uno de sus textos a una señora burguesa muy elegante que usa una palabra vulgar y comenta: “Caramba, me estoy volviendo existencialista”.

Huis Clos establece una serie de precedentes que van a captar los autores del llamado teatro del absurdo: Beckett, Ionesco, Adamov, Ghelderode; la superación total de la fábula. En *A puerta cerrada* realmente no hay historia; hay una serie de vivencias y la palabra aparece también en el pensamiento sartreano muy frecuentemente teñida, a pesar de su pureza racional, por el pensamiento psicológico. Es decir, las vivencias de estos personajes que se torturan alternativamente, aparecen dentro de un acontecer que no tiene principio ni fin. La regla aristotélica para el teatro consistía en urdir una historia con un principio, un medio y un fin, tal como tenían las otras obras de Sartre; pero *A puerta cerrada* es la violación total del aristotelismo, porque tampoco los personajes es-

tán contruidos con una lógica en su psicología, no tienen una identidad total y cabalmente trazada, están en una alternativa permanente de elegir; están en una especie de ritmo demencial, bombardeados por una idea tras otra.

En esta supresión de anécdota y de personajes veo yo la aportación más importante de Sartre al teatro, quizá involuntaria. El ejercicio dialógico es a veces reiterativo, para cargarnos con el peso de la repetición y hacernos sentir que el tiempo objetivo no existe, sino sólo el tiempo interior, el de la conciencia, el tiempo psicológico.

Hemos visto la temporalidad en estas obras, de alguna manera determinadas por su momento histórico. En la intemporalidad, yo pienso en *Huis Clos*, que pasará a la historia del teatro como una nueva forma de dramatizar, de teatralizar, de dialogar y de enfrentar al espectador con su verdad teatral, porque en última instancia, los personajes de esta obra somos nosotros.

Este teatro de interiorización, que es justamente lo que define al teatro del absurdo, se inicia con *Huis Clos*. Estos tres personajes son tres posibilidades existenciales, tres proyectos fallidos; son la angustia misma de soportar una serie de cargas que todos llevamos dentro. Y todos, en cierto modo, fallamos a ese proyecto que idealmente nunca se cumple. La obra establece una serie de nociones nuevas para la dramaturgia, y no creo que haya un autor del teatro de absurdo que no se sienta deudor de *Huis Clos*.

Sartre hizo guiones y adaptaciones de obras anteriores a su creación dramática. *Las moscas* no es más que una transposición del mito de la Orestíada, pero totalmente conformado a su pensamiento y a su programa racional. Lo mismo ocurre cuando toma el viejo drama romántico de Alejandro Dumas, *Kean*, la historia de un actor que, mitificado por el público porque ha representado muchos papeles, va perdiendo la integridad de su ser esencial, hasta que en un acto de absoluta libertad, y para desmitificar su propia imagen y volverse a sentir él mismo, esa identidad de la conciencia de sí, como la llama Sartre, aparece en el escenario, injuria al público y abandona el teatro, acto con el cual se siente liberado. Como se ve, deshace, además, todas las convenciones teatrales; es decir, se piensa que el teatro tiene como finalidad para quienes participan en él, el ser aplaudidos, elogiados, enaltecidos. Y Sartre nos está diciendo, en esta revisión de *Kean* en la que no abandona la espina dorsal de su pensamiento, que el verdadero teatro debe tener esa carga de agresión de los que están un metro más arriba, en el escenario, sobre los otros, el público. Y si se ve bien, en la injuria de Kean hacia el público, donde no sólo se da la liberación y la desmitificación de su persona sino del teatro mismo, está la esencia de todo el teatro del absurdo. Por otro lado, recoge una de las mejores herencias del teatro francés, que es la obra de Alfred Jarry. Se recordará que cuando Jarry comienza su gran obra, *Ubu rey*, el actor se planta ante el público y le dice "Merdre!" (mierda). O sea, emplea una forma de provocación, que lejos de la complacencia que todo teatro supone, lejos de seducir al público, crea desde el principio una especie de

Una escena de *Huis Clos* (A puerta cerrada).



alejamiento —aunque no el alejamiento crítico del que hablaba Bertoldt Brecht— que hace que el público se sienta en el teatro más consciente que en la vida.

Esto plantea la idea de que el teatro no debe ser una forma de hipnosis, de seducción, de mala pasada que se le juega al público, sino una examen de conciencia; y al decir 'conciencia', lo estoy diciendo en los términos sartreanos. La conciencia como una tendencia, o como un deseo de penetrar el mundo objetivo, porque la conciencia sabe, según asevera Sartre, que no es la realidad exterior. Y sólo sintiendo que no es la realidad exterior es como la conciencia se siente ser ella misma.

Después vienen dos obras que son abiertamente políticas, y están inscritas por completo dentro de la temporalidad del devenir vital del propio Sartre; ellas son *Muer-*



tos sin sepultura y *Las manos sucias*. Estas dos obras tienen elementos semejantes. *Muertos sin sepultura* es la historia de cuatro personas de la Resistencia francesa, que han sido capturadas, y que al sufrir tortura están a punto de revelar el nombre del jefe. El momento más impresionante es cuando uno de ellos, el más joven y el más puro, tal como se va presentando en el devenir de los hechos y en medio de la tortura, se suicida.

Siempre se le reprochó a Sartre un supuesto efectismo; pero lo que ocurre es que él nunca evade, en nombre del 'buen gusto', presentarnos el acto mismo de la tortura y los gritos en la escena. Esto estaba reñido con el buen gusto del teatro burgués de Francia, y los críticos lo atacaron como "efectista". Puede que

haya un poco de esto, pero básicamente hay que verlo como la pérdida de un pudor, que a fin de cuentas es encubrimiento; pues si un personaje va a ser torturado, no se nos debe ahorrar el acto de la tortura, ésta no debe ocurrir entre bastidores, para que la veamos y la suframos.

Así pues, en la obra, cuando el joven siente que puede flaquear, que su cuerpo es débil y quizá no resista el límite extremo de la tortura y podría hacerlo revelar el nombre de la persona que más admira, que es el jefe de la Resistencia, se echa por el balcón gritando: "He ganado".

El acto libre, la muerte en este caso, el autosacrificio, es el acto libremente elegido y el único que le da validez a toda la existencia. Es lo que Sartre llama el *acto definitivo*, son actos que definen totalmente nuestra existencia. Y tanto es así que él mismo se anticipa a la discusión porque otro de los personajes, una mujer, dice: "Me niego a pensar que en un minuto tenga yo que decidir toda mi existencia." Se niega porque eso no daría lugar a la rectificación. Sin embargo, el joven que ya se echó por la ventana, a los que han quedado débiles y vacilantes les da un valor que ya habían empezado a perder. Aquel acto definitivo del joven que se lanzó por la ventana, templó de nuevo el ambiente y los que quedan siguen oponiendo la misma resistencia que cuando estaban combatiendo en la clandestinidad.

Las manos sucias es también una obra política. Como se sabe, en las últimas épocas de su vida, Sartre estuvo muy cerca del Partido Comunista. Sin que haya hecho nunca ninguna campaña de filocomunista, y aunque su filosofía estaba en contradicción con el marxismo, hay una frase, acaso de *Nekrasov*, que vale la pena citar: "Lo que todos los hombres desean es un mundo que dé al ser humano una mayor posibilidad de libertad." El era consciente de que fuera del pensamiento puro, del pensamiento filosófico que postula la necesidad de elección mediante un acto libre, es muy difícil conocer la libertad en medio de las sociedades burguesas represivas. Tan consciente era de esto, que hay grabaciones, fotografías, textos de los innumerables momentos en que arengó a los pueblos e incluso hizo labor de convicción mediante poderosos discursos. Dice: uno puede libremente adherirse a un partido o un sindicato, y eso no quiere decir que con eso se estén contradiciendo las leyes morales del buen comportamiento o se esté renunciando a la individualidad; adherirse a un sindicato un acto libre, que otros mismos han ejercido al formar un sindicato o una corporación.

En el caso de Sartre, es importante repasar la fábula, la historia de cada obra —aunque no las veremos todas aquí— porque en todas estas historias hay una carga de significación muy fuerte que se relaciona y con el programa ideológico y filosófico de su sistema. *Las manos sucias* es la historia de un joven idealista que abraza los postulados del Partido Comunista con un fervor irracional. Su desencanto no conoce límites cuando compueba que el secretario general del partido no es sino un político. Para éste el bien y el mal son relativos en tanto que son transitorios, y hay una frase que está muy típicamente urdida dentro de la filosofía existencialista, y dice:

“Tenemos que ver a los demás como fin y no como medio.” Es decir, lo importante para este político era hacer transacciones y arreglos. Habla de los estados dentro del Estado norteamericano, como la CIA y demás. El está dispuesto a negociar con tal de mantener en pie el programa del Partido Comunista. Y se dirige al joven, que es puro, y le dice: “Tú no quieres ensuciarte las manos, y tu problema es ése, pero para llegar a un buen fin, hay que ensuciarse las manos.” Y este joven, que está habitado por una falsa pureza, se ve tentado a matar al secretario del Partido, pero no se atreve. Poco a poco, este hombre, con la firmeza de sus convicciones va despertando en el joven y en su novia otra forma de fervor, el fervor que despiertan los líderes en aquellos que lo siguen. Finalmente, cuando un día encuentra a su novia en brazos del secretario del Partido, sin pensarlo mucho desenfundada la pistola y lo mata. Entonces, para salvarlo ante sí mismo de ese problema de conciencia, la joven le dice que disparó por celos; y él rechaza la excusa respondiendo que el verdadero motivo fue suprimir a ese hombre que trataba de transar y mixtificar su ideología, y que por eso está dispuesto a declararse culpable, pues su crimen ha sido motivado por una causa honrosa.

Después vemos en el tercer acto de la obra, que es condenatoria para el joven puro, que el Partido adopta oficialmente la conducta del secretario asesinado. Así que la política exige para llegar al fin, esta serie de transacciones, de componendas, que ya entreveía lúcidamente el secretario asesinado.

La prostituta respetuosa no es en concreto una obra que plantee el problema racial de los Estados Unidos. Se trata de un negro que, acusado de haber dado muerte a una mujer blanca después de violarla, se refugia en la casa de una joven prostituta que lleva relaciones con el hijo de un senador, que personifica el “sueño norteamericano”: es un joven apuesto, rico, lleno de promesas en la vida. Este joven lleva con ella una muy placentera relación sexual y la establece como su amante. El, quien es verdaderamente el asesino de la mujer blanca, mediante un recurso sentimental que es todo un procedimiento de escarnio hacia los buenos sentimientos burgueses, hace que su padre le diga a la prostituta que no es posible que ella deje que un joven tan brillante y con tal porvenir sea sacrificado, cuando en última instancia puede ir al patíbulo un negro, que no vale nada y que, al fin y al cabo, la sociedad no va a perder nada si ese negro es capturado. La prostituta, a pesar de sus buenos sentimientos, sabe lo que le conviene, entrega al negro, y el joven de buena posición reafirma esa buena posición.

Realmente, no se trata de una obra urdida dentro de lo incidental, pues nos presenta a las clases oprimidas y a esta especie de fetichismo múltiple que se fabrica en el mundo: el antisemitismo, la discriminación racial, la persecución de los grupos marginados, etc., y por eso la obra es intemporal. Aunque no es una de las mayores obras de Sartre, será un testimonio muy fiel del siglo XX.

Nekrasov es la única comedia que escribió Sartre, y es la historia de un vagabundo aventurero que, presintien-

do que su existencia está desposeída de esencia, va a suicidarse en el Sena y es rescatado de ahí por dos vagabundos. Este hombre se va a refugiar entonces a la casa de un periodista que está desesperado porque su periódico, “Paris Soir” (que no existe, no es el *France Soir*), es anticomunista, y él ya no tiene noticias que dar, está imposibilitado para escribir un artículo, y lo van a despedir por no proporcionar más material para seguir avivando el fuego anticomunista. Entonces se presenta ante él este personaje, que dice ser Nekrasov, el primer ministro ruso, que ha desaparecido y se cree que ha sido muerto, desde que no estuvo presente en la última función del Teatro de Moscú.

La intriga se prolonga hasta lo indescriptible, porque cuando la interrogan inculpan a otros, da una serie de



nombres, pidiendo su impunidad; los nombres aumentan, la persecución crece, y se organiza una cacería de brujas; los periódicos de izquierda publican unos encabezados, los de derecha, otros. Y mientras tanto, la maquinaria burguesa de represión ha tenido la buena oportunidad de matar a un centenar de personas y con esto se ha cumplido el verdadero objetivo del periódico anticomunista que prospera pues ha tenido suficiente material de escándalo del mundo soviético.

La obra no es tampoco una afirmación comunista, sino más bien señala el fetichismo y las persecuciones, que entonces apenas empezaban y que después hemos visto crecer con todos esos estados dentro de los Estados, las maquinarias represivas, policías secretas, organizaciones de “inteligencia”, que rebasaron lo que Sartre

preveía para terminar con un escándalo como el de Wategate.

Finalmente, la obra que a mi juicio —un juicio subjetivo— es la más completa de Sartre, es *Los secuestrados de Altona*, obra casi desvinculada del pensamiento existencialista. Yo diría que es una obra en la que Sartre estaba ya preocupado por esa búsqueda que tuvo él en un momento y nunca se llegó a plantear en serio ante los científicos y psicoanalistas franceses y los pensadores existencialistas, cuando habló de la necesidad de un psicoanálisis existencial. *Los secuestrados de Altona* plantea el problema de un joven que ha dado muerte a un hombre porque lo sorprendió en trance de violar a su hermana, con la cual este joven lleva relaciones incestuosas. El se ha confinado en una de las habitaciones de la gran mansión de esa familia alemana, que nos recuerda la de los grandes magnates del acero durante el nazismo. Se ha confinado en esa habitación, y se niega a ver a su padre, que ha sido nazi y ha denunciado a un estudiante polaco y a un estudiante judío, y es el verdadero causante de su confinamiento; es un hombre todo-poderoso. Hay, incluso, una frase de Sartre que parece salirse de su sistema de pensamiento, que dice: "La omnipotencia de unos causa la impotencia de la mayoría", o sea que, dondequiera que haya un tirano, un hombre que tenga un poder por encima de los demás, va a mutilar al resto de la sociedad. Así pues, el hijo de este hombre vive recluido en su dormitorio, casi como en un útero materno, y escribe una especie de memoria que sólo él comprende. Y en este lugar, donde las ventanas han sido cerradas, recibe las visitas de su hermana, con la que, como decía, lleva relaciones incestuosas. Finalmente, como el padre está amena-

zado por un cáncer en la garganta, el hijo es forzado a salir, pero de ninguna manera se reconcilia con el padre, y la obra nos hace presentir que padre e hijo morirán; es decir, que el oprimido y el opresor morirán, porque uno ha subordinado la libertad del otro a su poder, y el otro no ha sido capaz de llegar al ejercicio de los actos libres que el hombre requiere permanentemente para asegurar su destino existencial. Y así pues, esta recámara en la que se ha recluido, con las ventanas cerradas, esa simulación, esa representación tan patética vista en escena, del útero, no es más que una idea del retorno al seno definitivo, que es el de la tierra.

En términos generales, la personalidad de Sartre, a pesar de que los radicales de extrema izquierda lo han tachado de que su pensamiento va en defensa del último reducto del pensamiento burgués, siempre lo impulsó a estar combatiendo, arriesgando incluso su seguridad personal, para poder defender la libertad, y poder crear un orden social que el sabía no era el actual. De ahí surge, diríamos, la absoluta temporalidad de su obra, enclavada en la esencia misma de la historia contemporánea, en la lucha que haga posible a los hombres estar en mejores posibilidades de ejercer ese acto libre de elección.

Por otro lado, la intemporalidad de la obra de Sartre la vemos no sólo en *Huis Clos* sino en obras como *Las moscas*, que ya pasó al repertorio de la Comédie Française, que es una forma de consagración y de paso a la posteridad que el mundo francés literario, tan bien ordenado, establece. Entre sus obras, hay algunas que no sólo serán testimonio de este momento, sino que por su factura, por su compromiso y por su grandeza verbal, permanecerán siempre en la historia del arte dramático.



Con Louis Jouvet y Simone Bertran en un ensayo de *El diablo y el buen*