

'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

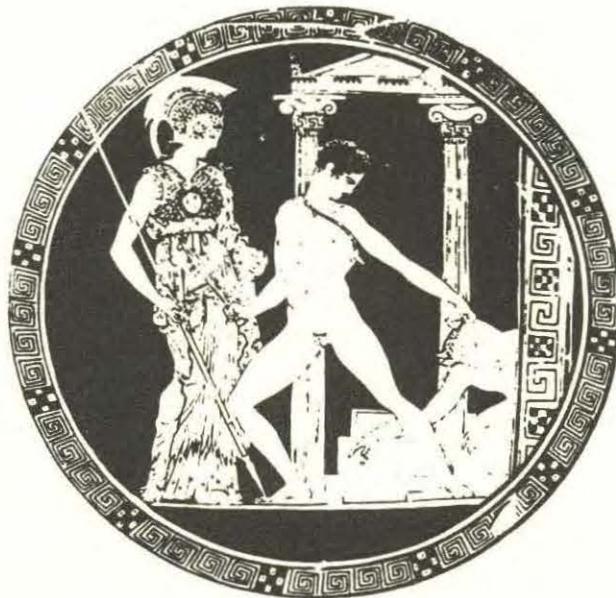


Henri Cartier Bresson

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:
El desenvolvimiento del espíritu helénico 65
(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.



La estética libertaria y comprometida de Sartre



**ADOLFO
SANCHEZ
VAZQUEZ**

Vamos a ocuparnos de la estética sartriana como teoría del arte y, especialmente, de la literatura. No nos ocuparemos por tanto de sus obras literarias aunque en ellas se encarnen, por supuesto, ciertas ideas estéticas. En pocas palabras, no nos proponemos examinar la estética de Sartre implícita en su producción literaria sino su estética explícita o conjunto de ideas acerca del arte y la literatura que él ha expuesto en diferentes obras y artículos y, a su vez, en distintas fases de su pensamiento. Esas ideas las encontramos sobre todo en el capítulo final de uno de sus primeros trabajos filosóficos: *Lo imaginario*, que data de 1940; las hallamos más tarde,

en 1948, en el volumen II de *Situations* serie de ensayos titulada *¿Qué es la literatura?*; posteriormente las ideas estéticas de Sartre se hallan en artículos y ensayos dispersos en el volumen IV de *Situations*, (1964), en entrevistas de prensa y en sus intervenciones en diversas mesas redondas y en coloquios y congresos como los de Praga y Leningrado.

A lo largo de esta teorización artística y literaria que cubre casi tres décadas, destaca como preocupación central el examen de las relaciones entre arte y sociedad burguesa y, particularmente, entre arte y política. Dicho examen tiene asimismo como pivote dos conceptos bási-

cos sartrianos: los de libertad y compromiso, que son a su vez los que mantienen la estrecha relación entre sus ideas estéticas y su filosofía. Dada esta relación no podemos renunciar a trazar previamente, aunque sea de un modo esquemático, el sentido de la evolución del pensamiento de Sartre y sus hitos fundamentales. En este breve recorrido tendremos como hilo conductor los dos conceptos clave ante citados: los de libertad y compromiso y, junto con ellos, los de elección y responsabilidad.

Ya en uno de sus trabajos primerizos, *Lo imaginario*, encontramos la primera concepción sartriana de la libertad. Es una concepción idealista en la que la libertad sólo se da *en y por* la conciencia en cuanto que ésta produce objeto de cierta manera: pone el objeto presente como ausente. Tal es la función imaginativa de la conciencia: el objeto imaginado es un objeto ausente en mi percepción que, gracias a esa función, se me hace presente. La conciencia que imagina es la conciencia plena "en tanto que realiza su libertad". Por este poder imaginar o capacidad de negar el mundo o de aislar de él un objeto imaginario, la conciencia— según Sartre— se sustrae al determinismo y se muestra como realización de la libertad.

En *El ser y la nada* (1943) la conciencia—internacional, activa y dinámica—, es la forma de ser del hombre. Sartre la llama el *para sí* para distinguirla del modo de ser de las cosas, de lo estático e inmóvil: el *en sí*. Característico del *para sí* o de la conciencia es el estar constantemente lanzada hacia el porvenir; es un proyecto de ser, pero vivido subjetivamente. El ser por tanto no es (es decir, no es nunca algo acabado), sino que *existe*, y existe proyectándose en cada momento más allá de lo que es. Esto significa a su vez que la conciencia tiene el poder de sustraerse a lo que es, de negarlo, y de escapar así a toda determinación. La conciencia, el hombre, es libre sin restricción. Su libertad se manifiesta precisamente en este poder negar el mundo exterior o capacidad— como ya vimos gracias a la imaginación— de poner fuera del circuito de lo existente a tal o cual cosa particular.

El hombre es libre porque el pasado no lo determina, ya que éste es siempre lo que queda atrás: lo sobrepasado. Es libre porque no es (no tiene ninguna esencia predeterminada); sólo existe eligiendo en cada momento lo que es. Finalmente, el hombre es libre porque Dios no existe y todo le está permitido. Además, no puede dejar de ser libre; está condenado a serlo, a elegir libremente cada vez que se proyecta y lo único que no puede elegir es entre ser libre o no serlo, o sea, entre elegir o no elegir. Así, pues, el hombre sartriano es libre de toda determinación.

Se podría pensar que Sartre está proclamando una libertad absoluta, pero tratando de escapar a las objeciones de este género, sostiene que la elección se hace siempre en una *situación*. Sin embargo, mantiene la primacía de la elección sobre la situación ya que ni los factores externos (circunstancias o realidad social) ni los internos (el pasado) son para él determinantes. Y esta elección prioritaria e indeterminada por la cual el hombre se escoge a sí mismo constituye para Sartre la esencia de la libertad humana.

Estamos claramente ante una concepción idealista de la libertad, o libertad limitada por la realidad objetiva que se postula al margen de la acción. Aunque la realidad entra como situación en la libertad, ésta no es en modo alguno de naturaleza social sino asunto puramente individual y, además, por su desvinculamiento de la acción real, libertad puramente especulativa.

Como las situaciones no determinan la elección y, por el contrario, una cosa se convierte en situación cuando entro en relación con ella por una elección, todas las situaciones son equivalentes desde el punto de vista de la libertad. Hay situaciones diferentes, pero la libertad es una y la misma con respecto a todas ellas.

La libertad total lleva aparejada la responsabilidad. Si el hombre es totalmente libre, es también— piensa Sartre— totalmente responsable, ya que todos sus actos derivan de su elección. Esto conlleva otro concepto clave: el de *compromiso*. Puesto que no puedo dejar de elegir, estoy comprometido por esta elección inevitable. La libertad tiene aquí un límite como lo tenía al no poder dejar de elegir: mi libertad no es libertad de sustraerme al compromiso y, por tanto, debo aceptarlo como inevitable.

En todo lo anterior se pone de manifiesto claramente la óptica individualista sartriana. Es el individuo quien elige al margen de la realidad social; es él quien elige libremente y es responsable de un modo absoluto de sí y ante sí mismo. Ahora bien, este individualismo extremo, idealista subjetivo o indeterminismo no deja de estar vinculado ideológicamente a las circunstancias históricas concretas en que surge. La tesis sartriana de que el hombre es libertad y de que ésta no puede serle arrancada en ninguna situación— ni siquiera en prisión por sus verdugos— es una exaltación de la dignidad humana en un mundo que la aplasta. La tesis de la responsabilidad del hombre, dado que no puede sustraerse a su libre elección, así como la aceptación inevitable del compromiso que deriva de ella, implicaba a su vez la condena de la colaboración con el opresor y, de otro, el rechazo de la pasividad.

Ahora bien, las limitaciones de esta concepción idealista, subjetiva, de la libertad, la responsabilidad y el compromiso tenían que verse claramente —y habría de verlas Sartre— en los años de la resistencia al invasor nazi y, sobre todo, con la liberación. Sartre descubre entonces la importancia de la acción real y, con ella, de la política como acción decisiva en la transformación de la realidad. Se le revela así la enorme importancia de la acción colectiva, de la lucha social y con ello adquiere para él una nueva luz el problema de las relaciones entre el individuo y la colectividad. Los límites de su individualismo anterior tienen que ser saltados. Se hace necesario salir de la esfera individual, de la libre elección del individuo y tomar en cuenta efectivamente las situaciones, pues como ha demostrado la ocupación nazi todas las situaciones no son equivalentes. La situación frente a la elección tiene que recobrar sus derechos. Con ello, Sartre se ve obligado a transformar su concepción de la

libertad y la responsabilidad y a revisar igualmente sus ideas acerca de las relaciones entre el individuo y la comunidad.

Se abre así a finales de la década del 40 un periodo en la evolución del pensamiento de Sartre en el que entra en crisis su exasperado individualismo anterior, lo que le lleva a intentar constituir un nuevo partido —intento que se salda con un fracaso— y a mostrarse más atento a los latidos profundos de la realidad social. Aunque sin renunciar —tal vez no renuncia nunca a su óptica individualista—, Sartre atenúa su libertarismo absoluto al acentuar el papel de la situación, llega a afirmar incluso que “no debe haber libertad contra la libertad” apuntando con ello a una situación como la del fascismo en la que alguien escoge privar al hombre de su libertad. Pero lo más importante no está en la aceptación o rechazo de

libertad de los otros. De este modo, la libertad en sentido social conquista en Sartre un espacio más amplio. Y, lejos de absolutizar como antes la libertad interior, reconoce que en ella —como la estoica o la cristiana— no se hace más que ocultar al hombre sus cadenas. Mi libertad necesita de la libertad de los demás.

A medida que Sartre participa más activamente en la vida política y social y abraza más firmemente las causas de los oprimidos de la época, su concepción ontológica de la libertad (la de *El ser y la nada*) va cediendo terreno a la libertad concreta, con un contenido social, con lo cual se le plantea la necesidad de conjugar su concepción del individuo con una nueva visión de la historia y la sociedad. Es aquí donde, a juicio de Sartre, han de encontrarse y beneficiarse mutuamente el existencialismo con su concepción de la subjetividad, del individuo concreto, y el marxismo auténtico, originario, con su concepción de la historia (*Cuestiones de método*, 1960). El resultado de esta empresa conducirá a un marxismo existencializado ya que Sartre —no obstante el impacto que ejercen sobre él la práctica política y la teoría marxista— permanece fiel a sus premisas existencialistas, a saber: prioridad de la subjetividad (la objetivación la identifica —como Hegel— con la enajenación), primacía del proyecto sobre el condicionamiento (o de la teleología sobre la causalidad) y papel privilegiado del individuo ya que, en última instancia, se privilegia como fundamento la praxis individual. Sin embargo, no se puede ignorar los cambios operados en el pensamiento de Sartre tal como se registran, en 1960, en su *Crítica de la razón dialéctica*, y entre los cuales podemos anotar:

- 1) La concepción de la existencia humana que se proyecta en el mundo de las cosas, o sea, como *praxis*;
- 2) la existencia como proyecto que se objetiva, en situación, es decir, como existencia condicionada;
- 3) exclusión de la concepción de la libertad absoluta en cuanto que la libertad es transformación condicionada de la realidad, y
- 4) concepción del individuo —antes centro de indeterminación irreductible— desplazada hacia lo social.

* * *

Las ideas estéticas de Sartre, decíamos, se hallan estrechamente ligadas a la evolución de su pensamiento filosófico. Así, de su teoría de la imaginación expuesta con anterioridad a *El ser y la nada* deduce Sartre una doctrina del objeto estético y, en particular, de la obra de arte. Recordemos que en esta fase primeriza de su pensamiento identifica la imaginación con la libertad como facultad de negar y poner a la vez el mundo. Constituir un objeto imaginario es hacer presente lo ausente, aislarlo del mundo o aislarse en él. “La imaginación —dice Sartre— es la conciencia entera en tanto que realiza su libertad”. Vivir imaginariamente es vivir la negación de lo real; el dominio de lo imaginario es pues lo irreal. Ahora bien, hay un dominio en el que se da plenamente lo irreal; tal es para Sartre el dominio de lo estético. La obra de arte no es algo real, una cosa, ni tampoco una simple re-



una situación dada sino en la exigencia sartriana de transformarla, o sea, en el llamado a la acción. Al fundar la nueva revista *Les Temps Modernes* Sartre aspira —como lo expresa en su “Presentación” (*Situations*, II, 1948)— a contribuir a cambiar el mundo, a transformar la condición del hombre. El compromiso no deriva ya simplemente de la inevitabilidad de la elección, sino que es un compromiso activo o por la acción.

La libertad por otro lado no es ahora sólo asunto interno, de la conciencia, sino social. Tratando de conciliar ambos aspectos, Sartre hace derivar el compromiso no sólo de mi elección sino también de su efecto en los demás. Al querer mi libertad, afirma, no puedo dejar de querer la libertad de los otros. Al tomar mi libertad como fin para mí, tengo que tomar también como fin la

presentación; es un objeto imaginario y como tal irreal.

Podría objetarse que también los objetos soñados o surgidos en el delirio son irreales, y entonces cabría preguntarse por qué no serían estéticos. Pero Sartre no acepta que todo objeto soñado sea estético. Lo real reclama su presencia; una sinfonía necesita los sonidos, es decir, algo real que percibimos y que, al ser percibido, permite imaginar lo irreal; un retrato requiere del cuadro, o sea, de un objeto real que con sus combinaciones de colores y líneas invita a la conciencia a imaginar lo irreal. A través del objeto real —sonidos o colores— se manifiesta un objeto irreal: la sinfonía o el cuadro. Pero la sinfonía no está en el tiempo real en que se ejecuta ni el retrato se halla en el espacio real ocupado por el cuadro. El objeto estético no se encuentra en ninguna parte ni en ningún tiempo justamente porque es irreal. Resulta así que la obra de arte, percibida en el mundo real, se aísla de éste y se sus trae a él. La imaginación supone la percepción a la vez que la niega, y cuando tenemos esta conjunción peculiar de imaginación y percepción, de lo irreal y lo real, podemos decir —dice Sartre— que estamos propiamente ante una obra de arte.

En esta teoría sartriana hay algo, subrayado también en otras concepciones estéticas, que difícilmente podría ser objetado, a saber: que el ser de la obra artística no se reduce a su ser físico y que, sin poder prescindir de él, lo trasciende en su modo de ser específico: estético. Un cuadro de Van Gogh tiene su espacio propio que no se reduce al espacio físico que ocupa, de la misma manera que una sinfonía de Mahler tiene su tiempo propio que no se identifica con el tiempo físico de su ejecución. Pero esta primera teoría sartriana se halla expuesta, en virtud de su carácter idealista subjetivo, a una serie de objeciones, pues lo real no está en la obra de un modo contingente para asegurar el dominio de la imaginación. Sartre carga el acento en lo subjetivo, en lo irreal, y subestima lo percibido, lo real. Pero con ello surge una serie de preguntas cuyas respuestas en términos sartrianos quedan en el aire: ¿por qué lo percibido sugiere lo irreal?; ¿por qué suscita el objeto imaginado por el artista y no otro?; ¿no será porque el artista al objetivar prácticamente el objeto imaginario mediante la praxis correspondiente le da una estructura objetiva, real? En pocas palabras, pensamos nosotros, lo irreal no procede sólo de una conciencia imaginante que toma lo real como motivo u ocasión para suscitarlo. Lo irreal requiere necesariamente —y no sólo de un modo contingente— de lo real; necesita, es cierto, de la conciencia, pero de una conciencia práctica, realizante que guía la transformación de una materia dada; asimismo necesita de lo real, de esta materia que entra en la obra no como simple motivo u ocasión sino como un elemento esencial ya que lo irreal sólo se da *por, en y gracias* la transformación práctica de lo real.

El problema que Sartre se plantea en *Lo imaginario*: el de la naturaleza de la obra de arte en función de su teoría de la imaginación, no aparece más tarde en *El ser y la nada*. Ahora bien, en la medida en que permanece fiel a esa teoría y prolonga sus conclusiones en este trabajo puede

afirmarse que su concepción de la obra de arte como objeto imaginario o irreal no podría ser impugnada en nombre de las tesis de *El ser y la nada*. Pero las ideas estéticas de Sartre no se detienen ahí. Como ya vimos anteriormente, la experiencia de la resistencia bajo la ocupación nazi, de la liberación y de sus primeras actividades políticas ponen en primer plano los problemas de la libertad, de la responsabilidad y del compromiso con matices nuevos; ya no se trata de asuntos internos, de conciencia, sino de cuestiones que adquieren un contenido práctico, social.

En el terreno del arte y la literatura, el problema central no es ya el de la naturaleza de lo estético en general como objeto imaginario sino el de la función del artista y del escritor en la sociedad burguesa, o también: el problema de



las relaciones entre creación artística y literaria y la actividad transformadora del mundo, del hombre. El examen de estas cuestiones lo hallamos primero en la *Presentación de Les Temps Modernes* así como en los ensayos de *¿Qué es la literatura?* Los títulos de estos ensayos son ya bastante reveladores: “¿Qué es escribir?”, “¿Por qué escribir?”. “¿Para quién se escribe?” y “Situación del escritor en 1947”. Ya en la *Presentación* citada la posición de Sartre es categórica: “El escritor no tiene modo alguno de evadirse; queremos que se abraza estrechamente a su época”. Aunque el autor no lo quiera, dice también, “cada palabra suya repercute” e incluso su pasividad y su silencio constituyen una forma de acción. Pero Sartre precisa el carácter de esta acción: “Ya que actuamos sobre nuestro tiempo por nuestra existencia

misma, queremos que esta acción sea voluntaria". Lo que se quiere es un "arte comprometido" o, más exactamente, por las razones que veremos en seguida, una literatura *comprometida*. Se trata de que el arte y la literatura cumplan una función social que Sartre precisa en el mismo texto con estos términos: "Nuestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea". Y acto seguido precisa también que no se trata de un simple cambio en la conciencia sino en el hombre real: "Nos colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo". Se trata, pues, de cambiar el mundo; ciertamente, el mundo del hombre.

Pero ¿qué alcance tiene este compromiso? ¿es propio de la literatura en general, incluida la poesía, o también de todo arte? La respuesta a esta cuestión depende de la naturaleza de la literatura, de la poesía en particular y del arte en general. Recordemos la caracterización sartriana anterior de la obra artística como objeto imaginario. Ahora bien, si es tal, si el objeto estético pone el pie en lo real para llevarnos a un mundo irreal, imaginario y si en esta relación lo real es, por tanto, contingente, hay que ver ahora cómo podrían comprometerse el artista y el escritor.

El compromiso implica una voluntad de transformación de lo real; establece, pues, cierto lazo entre el arte y lo real. Pero para que haya propiamente compromiso se requiere que el artista o el escritor trabaje con ideas, con significados. Sólo puede haber compromiso allí donde algo tiene un significado para mí. La respuesta a la cuestión planteada anteriormente dependerá, pues, de la naturaleza significativa o no de la creación literaria o artística. (El examen de este problema se halla en el primero de los ensayos de *¿Qué es la literatura?*).

La posibilidad del compromiso depende de una peculiar relación de signo y significado. Una cosa es signo cuando entraña una idea o designa algo distinto de él. El signo remite a algo que le es exterior. De acuerdo con esto, las palabras significan, pero las notas musicales, los colores y las formas, no; no remiten a nada exterior a ellos; no son signos. Sartre dice también a este respecto: la casa que pinta el pintor "es una casa imaginaria y no signo de una casa"; en un cuadro del Tintoretto el cielo amarillo por encima del Gólgota no es signo de angustia sino "una angustia hecha cosa".

Esta distinta relación entre signo y significado en la obra de arte le lleva a considerar que la pintura, la escultura y la música no son significativas en tanto que la literatura sí lo es ya que el escritor trabaja con significados, con palabras que designan objetos. Pero ¿y la poesía que también se vale de palabras? Sartre considera que la poesía tiene, dentro de la literatura, un lugar aparte; más exactamente, junto a las artes no significativas pues aunque se sirve de palabras como la prosa no se sirve de ellas de la misma manera. No las trata como signos sino como cosas; el poeta tiende a liberarlas de la servidumbre del significado y las agrupa "por asociaciones mágicas de

conveniencia o inconveniencia como los colores o los sonidos". Ahora bien, si el poeta no trabaja fundamentalmente con ideas, con palabras como signos, no se compromete a usarlas poéticamente. Y si no se compromete, dado el carácter no significativo de las palabras en ese uso, no se compromete y, por tanto, no puede ser responsable.

Esta concepción sartriana de la poesía —y, en general, de las artes— podría ser discutida ampliamente. El propio Sartre, como veremos, la revisará en cierto modo más tarde. Pero limitándonos por ahora a la poesía, podríamos decir por nuestra cuenta que si el poeta se libera de las servidumbres significativas del lenguaje cotidiano no es para romper toda relación entre signo y significado sino para dotar a los viejos signos —las palabras— de nuevos significados, lo que entraña en cierto modo crear, a cada momento, un nuevo lenguaje, poético. Lo que sí puede afirmarse, con Sartre, es que este nuevo significado no es algo exterior al signo sino inmanente a él. La actitud ante el mundo, ante las cosas que revela un poema no sería, por tanto, algo que pudiera captarse al margen del lenguaje poético creado, más allá de las palabras, sino que está necesariamente en las palabras mismas. A una conclusión análoga llegará Sartre posteriormente sólo que conservará el término "significado" para la literatura en prosa y llamará "sentido" a esta capacidad del objeto artístico —poético, musical, pictórico, etc— de "encarnar una realidad que lo sobrepasa" (Situations, IV).

Así pues, la literatura (descartando de ella la poesía) es para Sartre el arte verdaderamente comprometido, y este compromiso responde a su naturaleza de arte que trabaja con palabras que son vehículo de significados y, por tanto, de un contenido de ideas. El compromiso sartriano implica, pues, una relación consciente entre el escritor y el lector que pasa forzosamente por el contenido ideológico de la obra. Y no sólo esto: la eficacia de ella depende de su contenido.

Se comprende que Sartre reaccione, desde esta posición contenidista, contra el formalismo, entendido como la pretensión de concebir autónomamente el objeto literario; pero reacciona asimismo contra la simple politización de la literatura o contra la imposición exterior de determinado contenido de ideas. Es lo que sucede a juicio suyo en la literatura que él llama, teniendo presente el realismo socialista, literatura militante. Pero este doble rechazo —del formalismo literario y de la literatura militante— no salva a la literatura comprometida —como la entiende Sartre— de dos peligros, a saber: 1) al subrayar la preeminencia del contenido de ideas, se corre el riesgo de que el valor de la obra se haga depender de cierto contenido ideológico. Se cae así en un ideologismo estético. 2) al concebirse el compromiso como una actitud consciente y voluntaria, se exige al escritor que impregne su obra de cierta ideología, justamente la que permita que la obra sea eficaz. Se cae así en cierto voluntarismo estético.

En este modo de relacionar la ideología del autor y la obra, Sartre se acerca a Plejánov pero se distancia de Marx y Engels quienes admiten la posibilidad de una

contradicción entre la ideología del autor y la obra misma sin que esto implique en modo alguno una desvalorización de ella (recuérdese a este respecto los textos tan conocidos acerca de Balzac). Lenin a su vez habría de reconocer lo mismo con respecto a Tolstoy (consúltese sus artículos sobre el genial novelista ruso que hemos examinado en otro lugar).*

En cuanto al voluntarismo estético sartriano, se halla vinculado a su concepción de la literatura como medio de transformación de lo real. La literatura es para él una forma de acción: "la palabra es acción". Hay aquí una confusión de niveles: el de la literatura, las palabras y las ideas, por un lado, y el de la acción real, por otro. Como habría de reconocer él más tarde, la pluma se toma por una espada. Al igual que aquellos jóvenes hegelianos que veían en el arma de la crítica la crítica de las armas (inversión de planos que les reprochaba y trató de corregir Marx), Sartre pide demasiado a la literatura, a las palabras, a las ideas.

Pero ¿de dónde saca tan ambiciosa función del escritor? La saca de lo que para él es la esencia de la literatura: la libertad. De esta esencia depende el compromiso. Si la literatura es por esencia libertad, también es por su esencia universalista y crítica. Durante largo tiempo, esta doble función de ejercitar la libertad y la crítica ha coincidido con las aspiraciones de la burguesía, pero en nuestra época la literatura como libertad sólo es compatible con la sociedad sin clases. Por ello, por su esencia misma, concluye Sartre, la literatura debe contribuir a transformar lo real en esa dirección. Y agrega asimismo que el escritor cumple su compromiso de un modo consciente; pero para comprometerse siendo fiel a la esencia de la literatura ha de estar libre del compromiso político. Tenemos, pues, compromiso literario a condición de no estar comprometido de un modo político militante. La esencia de la literatura —como libertad— hace de ella un fin y le marca su propia política que conlleva el compromiso y la responsabilidad del escritor, pero a la vez esa esencia le impide rebajarla a simple medio y convertir el compromiso consciente que deriva de esa esencia en un compromiso político, militante. Así, pues, en nombre de su esencia la literatura se compromete, tiene su propia política, pero no puede estar al servicio de la política militante, es decir, la política real, efectiva que se hace desde cierto nivel de conciencia y organización. Bastaría apuntar los nombres de Brecht, Alberti, Neruda o Revueltas para percatarse de la precariedad de esta concepción idealista del compromiso derivada, a su vez, de una esencia ideal, abstracta de la literatura.

La evolución del pensamiento sartriano que se refleja en su *Crítica de la razón dialéctica* (1960) se caracteriza, como ya vimos, por el intento de conciliar existencialismo y marxismo para dar a su concepción de la libertad un sentido concreto, social. Esta evolución se deja sentir a su vez en las ideas estéticas de Sartre de la

década de los sesenta, en los términos que veremos a continuación.

En primer lugar, extiende el área del compromiso, reducido hasta ese momento a la literatura en prosa. Recordemos que para Sartre el compromiso sólo podía darse allí donde el signo remite a algo distinto a él, es decir, allí donde hay significado y, por tanto, sólo considera significativa la literatura en prosa que trabaja con palabras que designan objetos. Las otras artes —incluida la poesía— no son significativas, razón por la cual no cabe hablar de compromiso en el terreno de ellas.

Pero ahora Sartre distingue entre significación y sentido, reservando este último término para expresar que un objeto remite a una realidad que lo sobrepasa pero sin que



podamos distinguirla de él. Volviendo a su ejemplo del Tintoretto, el cielo amarillo remite a una angustia que no puede ser distinguida de este cielo que no es signo de la angustia sino la angustia misma, o cosa angustiada. Mediante esta distinción, Sartre admite la posibilidad del compromiso en la música o en la pintura, incluyendo el arte abstracto o no figurativo. Así, un pintor como Lapujade nos ofrece en *Los horrores de la guerra*— (*Situations*, IV) la presencia de un mundo de torturas, víctimas y masacres, pese a haber eliminado la figura. El compromiso ya no recae en determinado contenido significativo, de ideas, y esto le permite por un lado extender la esfera

del compromiso y, por otro, superar en cierto modo el idealismo que antes habíamos señalado.

Con respecto a la literatura, vemos que se debilita en Sartre la tesis del papel determinante del contenido ideológico. Y esto se pone de manifiesto en su modo de concebir el problema de la decadencia en el Coloquio de Praga y sobre la novela en el de Leningrado. Reafirmando una tesis de Marx —olvidada por el dogmatismo zdanoviano— sostiene que el desenvolvimiento del arte y el de la sociedad no siguen líneas paralelas, y que el arte de una sociedad decadente no es necesariamente decadente.

¿Qué queda entonces de la teoría del compromiso en la literatura? La tesis del compromiso se conserva en cuanto que la literatura testimonia una época, lo cual se da

ser por tanto exterior a ella ni demasiado visible, ostentosa en ella* (quizás Sartre habría dicho demasiado "militante").

También abandona Sartre sus ilusiones idealistas en la literatura como transformación directa de lo real. Ahora comprende que la realidad sólo puede ser transformada por la acción real de las fuerzas que pueden hacerlo. La literatura tiene sus límites, o, como él dice vívidamente: "No existe libro alguno que haya impedido a un niño morir". El abandono del idealismo de la praxis literaria deja a la literatura su verdadero campo como testimonio de una época. Y en él hay que ver el compromiso del artista en la sociedad compleja que lo condiciona y sostiene. Un escritor está comprometido en cuanto expresa la totalidad del ser histórico y social del que forma parte. La obra expresa el todo del que la literatura no es sino una parte o nivel. ¿Cómo se relaciona esta parte con el todo? Sartre busca las mediaciones entre el individuo y la sociedad, relación que implica la consideración del producto —la obra en que se objetiva su actividad (Flaubert, el escritor como individuo y su objetivación en *Madame Bovary*). Para comprender esta mediación hay que tomar en cuenta estos tres aspectos: a) el doble mecanismo de la interiorización y la exteriorización (interiorización de una realidad social por el individuo y la obra como exteriorización de lo interior y, a la vez, como expresión del todo).

Pero este doble mecanismo que Sartre expone en *Cuestiones de método* (el estudio que precede a su *Crítica de la razón dialéctica*), sólo opera a través de la mediación privilegiada de la infancia vivida, lo que hace necesaria la introducción del psicoanálisis. Ahora bien, las mediaciones no bastan y Sartre recurre a otro elemento: el proyecto. Así, pues, comprender a Flaubert es comprender el doble juego de la interiorización y la exteriorización, el condicionamiento por la infancia y el proyecto.

Este método es a la vez regresivo y progresivo. *Regresivo*: regreso a lo concreto individual, a Flaubert en tanto que, como individuo vive, a través de su infancia, su pertenencia a su clase; se trata de llegar todo lo posible a la singularidad a través de una serie de significaciones discontinuas y heterogéneas que es preciso integrar, unir. *Progresivo*: movimiento que va desde lo vivido oscuramente hasta la obra como objetivación final captar el *proyecto*, el sentido de este movimiento totalizador, proyecto asimismo que no es reductible a ninguno de los elementos biográficos y que, en cierto modo, permite unificar las significaciones heterogéneas.

Después de recorrer los puentes tendidos para entender al escritor como individuo concreto y su obra como objetivación de su actividad, no podemos dejar de hacer algunas observaciones críticas. En primer lugar el estatuto mediador que Sartre da a la infancia vivida no aparece suficientemente fundado; en segundo lugar, la primacía del proyecto —claramente manifestada— no es

F. Engels, Cartas a Minna Kantsky (26-noviembre-1885) y a Margaret Harkness (principio) de abril de 1888)



su vez cuando un artista la vive en su totalidad. Su obra proporciona entonces un sentido total de ella escapando con ello a sus propias condiciones de origen. Ya no se trata de un compromiso consciente, voluntario, puramente subjetivo, sino objetivo, en la obra. Así, pues, la obra está necesariamente comprometida si bien el compromiso puede tomar la forma de un proyecto consciente, de mostrar en ella su condición de testimonio de la época. Sartre abandona así el voluntarismo estético que le habíamos reprochado anteriormente y se acerca a la concepción del arte tendencioso de Engels, según la cual la tendencia debe salir de la obra misma, de su interior y no

compatible con el marxismo (con el que Sartre quiere jugar su existencialismo). Sin negarse el papel del proyecto, de los fines, el marxismo rechaza su posición privilegiada al considerar que el proyecto mismo, los fines, se hallan determinados. Finalmente, cuando Sartre ve en la obra la expresión del todo social a través de las mediaciones correspondientes, deja en la sombra el modo de escribir, el carácter específico de la producción literaria, justamente lo que los formalistas absolutizan y los sociólogos olvidan. No podríamos decir, por otro lado, que deja totalmente al margen esta cuestión: la aborda como la hemos visto —al caracterizar la naturaleza de la literatura en prosa y de la poesía. Pero la aborda— como también tuvimos ocasión de ver en relación con el problema que es central para él: el de la función de la literatura en la sociedad contemporánea que lleva aparejado asimismo el problema del compromiso y la responsabilidad del escritor. Puede decirse que toda la obra de Sartre en este terreno es una llamada de atención vigorosa e insistente sobre ese compromiso y esa responsabilidad del intelectual en su conjunto en un mundo que exige ser transformado.

* * *

Con estas palabras podíamos dar por terminada nuestra conferencia. Pero no podemos dejar de tener presente que es la última de un ciclo sobre Sartre a raíz de su muerte reciente. Por esta razón, quisiera agregar algunas palabras para subrayar que si bien en la filosofía de Sartre domina— sobre todo en su primera fase— el pesimismo, la desesperación y el fracaso (baste recordar aquella tesis suya de “el hombre es una pasión inútil”), Sartre ha muerto en una búsqueda desesperada (¿y fracasada?) de una transformación del mundo; de la condición del hombre. Ciertamente es que en esa búsqueda, particularmente en la década del 60, ha ido dejando en el camino muchas ilusiones. Pero al leer ahora ese impresionante y dramático texto suyo que es el último que de él conocemos: su entrevista de *Le Nouvel Observateur* (núm. 800), de marzo de este año (un mes antes de morir), vemos que no ha renunciado a la revolución como “la supresión de la sociedad presente y

su sustitución por otra más justa en la que los hombres puedan tener buenas relaciones unos con otros”. Y este mismo Sartre al que durante largos años se le reprochó la imposibilidad de deducir de su antropología existencial una verdadera moral, aclara ahora que estas “buenas relaciones” las concibe como propiamente morales.

Sartre dice en el mismo texto citado — que constituye de hecho su testamento filosófico— que en estos años se ha visto tentado de nuevo por la desesperación. Y, sin embargo, el viejo Sartre, con el pie ya puesto en el estribo de la muerte, afirma rotundamente el valor de la esperanza en un mundo que, en muchos aspectos, se le presenta sombrío.

¿Qué mejor homenaje podríamos hacerle en este momento que dejarle a él las últimas palabras de este ciclo que son, a su vez, las últimas palabras que de él se conocen, justamente aquéllas con las que cierra la entrevista? Dice Sartre moviéndose por última vez entre la desesperación y la esperanza:

“Una tercera guerra mundial no es imposible... Con esta tercera guerra mundial que puede explotar cualquier día, con este conjunto miserable que es nuestro planeta, vuelve a tentarme la desesperación: la idea de que nunca se terminará, de que no hay objetivo final, de que sólo hay pequeños fines particulares por los que luchar. Se hacen pequeñas revoluciones, pero no hay un fin humano, no hay nada que interese al hombre, no hay más que desórdenes. Se puede pensar algo así, algo que le tienta a uno sin cesar, sobre todo cuando se es viejo y se piensa: bueno, de todos modos voy a morir dentro de cinco años como máximo —de hecho yo pienso diez años, pero muy bien podrían ser cinco—. En todo caso, el mundo parece feo, malo y sin esperanza. Esta, esta es la desesperación tranquila de un viejo que morirá con ella. Pero justamente resisto y sé que moriré con ella.

“Es preciso tratar de explicar por qué el mundo de ahora que es horrible, sólo es un momento en el largo desenvolvimiento histórico, que la esperanza ha sido siempre una de las fuerzas dominantes de las revoluciones y de las insurrecciones, y que abrigó todavía la esperanza como mi concepción del futuro”.

