



# La idea en poesía en Sartre

Autor:

Tutor:

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Grado



043  
V337

SARA VASSALLO

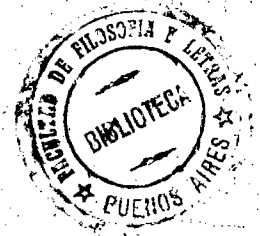
TESIS DE LICENCIATURA:

LA IDEA DE POESIA EN SARTRE.

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Dirección de Bibliotecas

17082



## PREFACIO

Mi propósito es internarme en la obra de Sartre para encontrar en ella los lazos que por sí solos constituyen un conjunto coherente de reflexiones originales sobre la poesía. Estas no podrán menos de estar incluidas a su vez en disquisiciones sobre la literatura en general, ya que sería imposible referirnos al concepto que Sartre tiene de la poesía sin hacerlo al mismo tiempo a su concepto de la literatura.

Puesto que estas reflexiones sartreanas no pueden desligarse en un comienzo de un contexto cultural peculiar - contexto que abarca las últimas décadas del siglo XIX y las tres primeras del siglo XX - esto es: la literatura concebida como salvación personal, nos preocupó primero señalar el peso que esta tradición pudo ejercer en las etapas iniciales del pensamiento de Sartre, peso que empieza a ponerse en evidencia a través de su primera novela: La Náusea, la cual no deja por ello de constituir, junto con Lo imaginario, un primer movimiento que supera definitivamente esas influencias. Abordamos después el ensayo sobre Baudelaire, que interpreta el hecho poético baudelairiano en base a las ideas principales del El Ser y La Nada; se sigue de ello que el hecho poético de Baudelaire es la elección del poeta para ocultarse ante sí mismo el abismo de su libertad, creando "ser", tentativa que según Sartre se inscribiría en la misma condición humana. Pero el examen del ensayo sobre Baudelaire nos hace observar también la presencia de otros medios de crítica (psicológica, social) que preparan ya las ideas expuestas en Qué es la literatura?, donde Sartre plantea el problema de la literatura comprometida; en ese planteo la prosa y la poesía comparten las funciones de la literatura en dos sentidos bien diferenciados: la prosa sería el lenguaje de la comunicación y de la reciprocidad, el lenguaje de la Historia; la poesía sería el lenguaje de la no-comunicación, y la negación de la Historia. En este punto se nos plantea el problema de conciliar dos puntos de vista divergentes desde los cuales se coloca alternativamente Sartre para encarar el fenómeno poético: el que comporta un análisis existencial - y en este caso la poesía sería justificable en tanto proyecto inherente al ser humano-, y el que surge de algunas páginas polémicas e intransigentes de ¿Qué es la literatura?. El estudio sobre Genet, a la vez que nos hace volver de nuevo sobre la distinción ya establecida entre poesía y prosa - esencialmente a través de la transición del "poeta" al "escritor" en Genet - contiene en germen una conciliación de ambos criterios. En todo caso, si bien esta conciliación no pueda hacerse desde afuera de la obra de Sartre, constituye su tensión interna y una parte de su sentido total.

I/ LITERATURA Y "EXISTENCIA".

"Un libro no me impedirá existir, ni sentir que existo..." (La Náusea).

En las últimas décadas del siglo XX hay un tema que invade cierto sector de la literatura francesa, y que tiene su origen en Mallarmé: el tema del Libro. Para que lo que la crítica llama hoy "el tema del Libro" haya surgido en la literatura europea, fue necesario que el lirismo retórico del romanticismo de la primera mitad del siglo XIX se transformara en el lirismo condensado y depurado propio de la poesía simbolista, y que esa depuración formal diera lugar a ~~laxa~~ una poesía hermética e intelectual, pura forma (1). Esta evolución en la concepción de la poesía involucra la vigencia de una creencia que se remonta a los orígenes del romanticismo, a saber: a través del arte se realiza la verdadera unión del mundo objetivo y del espíritu humano. Son los autores románticos - especialmente Victor Hugo y Alfred de Vigny en Francia - los que identificaron "genio" y "artista" y también "genio" y "poeta", siendo éste el hombre excepcional capaz de ver, más allá y a través de las apariencias sensibles, la realidad misteriosa del universo, que aquéllas no hacen sino ocultar(2). En el último extremo de esta concepción casi religiosa de la literatura - en obras como las de Mallarmé y Proust, por ejemplo - la creación artística viene a confundirse para su autor con la realización de su individualidad misma como hombre. En otros términos, la obra de arte se constituye en fin. Para todos estos autores habría sido válida la famosa frase de Mallarmé: "el mundo existe nada más que para que se haga de él un libro".

Si podemos hablar de una idea de la poesía que circula, más o menos implícitamente, en la obra de Sartre, es porque en la atmósfera cultural en que Sartre se formó esta idea de la literatura como fin (que Sartre llamará "literatura de salvación", remarcando así, con justa razón, su carácter vagamente religioso), se había incorporado a la cultura europea con una fuerza que no se manifestaba tanto en formulaciones teóricas como en la práctica de un cierto tipo de literatura. Y hablamos de una idea de poesía de Sartre porque el término de "poesía" no designa tanto en su obra un género literario sino el modo en que toda obra (cualquiera sea el género) que pertenezca) puede ser encarada, y como el grado más alto en la jerarquía de las artes. Recor-

(1) Henri Bremond fue el que popularizó para esta corriente de la poesía europea el nombre de "poesía pura".

(2) "El Simbolismo se pone a prueba a sí mismo no solamente como principio sino como el medio de la creación, como la manifestación de las Ideas y del Verbo en todos los grados de la realidad... Se transforma en participación de la gran obra del Universo, y el poeta toma conciencia con él de su función divina". G. Michaud, Message poétique du symbolisme, pp. 637-638, Nizet, 1947.

demos que a partir de Baudelaire es específicamente el poeta el hombre destinado a conocer y expresar el misterio de la Naturaleza (1). Por otra parte, anticipemos desde ya que todas las menciones de la poesía o del hecho poético que puedan encontrarse en la obra de Sartre van dirigidas infaliblemente a los modelos poéticos que le son proporcionados por la poesía romántica y simbolista (2).

La literatura de las primeras décadas del siglo XX es heredera directa del simbolismo. Se distinguió además por ser esencialmente crítica. Entendamos por ello que no deja en ningún momento de reflexionar sobre ella misma. En el plano de la novela, ese carácter reflexivo se manifiesta por ejemplo en la creación de personajes-artistas. Para no citar más que la novela más representativa en Francia de ese período - A la búsqueda del tiempo perdido, de Proust - Marcel es allí el protagonista de una novela de Proust pero al mismo tiempo autor - potencial - de una novela que nunca escribió. En el caso de Roquentin, protagonista de La Náusea de Sartre (publicada en 1938) se trata también de alguien que proyecta - y en ese proyecto se le va, como a Marcel, un sentido esencial que él quisiera dar a su vida - escribir un libro. Ambos parecen buscar a través de esa obra de arte algo así como la clave de sus vidas. Es en ese sentido como creo posible considerar a La Náusea como uno de los últimos exponentes de una literatura que actuaba todavía bajo el influjo del simbolismo y que, paradójicamente, hacía del tema del libro mallarmeano el contenido mismo de sus producciones. Veamos de qué manera ese libro mallarmeano actúa en La Náusea de Sartre.

Si La Náusea es susceptible de ser incorporada a la categoría de "novela" es gracias a una progresiva ampliación y elastización del concepto de "novela". En La Náusea, en efecto, como lo dice su mismo protagonista, "no ocurre nada" (3), si "ocurrir" significa que acontecimientos de cierta importancia se suceden unos a otros en el tiempo. La Náusea se inscribiría en efecto en un ciclo de producciones literarias que han abandonado justamente esa pauta del "ocurrir" como condición primordial de su estructura.

El libro está concebido bajo la forma de un diario que el protagonista escribe

---

(1) Baudelaire desarrolló esa idea en dos de sus poemas: Les Phares y Correspondances.

(2) En un reportaje que data de 1965, donde Sartre se explaya extensamente sobre el tema de la poesía, declara: "Hablamos de una cierta poesía, la poesía moderna; porque es evidente que hay una poesía como la de ese poeta de Esparta, Tirteo, que es una poesía que llama a la guerra, que está constituida por cantos heroicos, etc., y hay una poesía retórica que existe en el siglo XIX, incluso romántica; ambas son evidentemente otras cosas; pero la poesía tal como existe hoy en día nace lentamente a través del romanticismo y se manifiesta enteramente con Nerval y Baudelaire; de ella hablamos aquí". L'écrivain et sa langue. In Revue d'Esthétique, n° 3-4, Août-Septembre 1965, p.323.

(3) La Nausée, Gallimard, p.57.

día a día. Puesto que un diario registra por lo general impresiones momentáneas, puesto que el diario va a ser para Roquentin - el protagonista - la expresión de la cotidianidad de su vida, se le plantea a Roquentin la pregunta de cuál va a ser su contenido. ¿Vale la pena escribir las impresiones de todos los días?

Un antiguo supuesto literario le dice que cuando se escribe se lo hace sobre cosas que están en un plano superior al cotidiano. Y sin embargo, toda la novela se desarrollará en ese plano. Su temática está instalada en la más opresiva y gris cotidianidad. Pero esto no quiere decir de ninguna manera que se trate de una novela "realista". Para verificarlo, es preciso tener una idea global de su contenido.

Roquentin, un oscuro individuo, "un individuo sin importancia colectiva", tal como reza el epígrafe de Céline, luego de romper una relación amorosa y de viajar durante algunos años, va a instalarse a Bouville, pequeña ciudad de provincia, donde emprende el estudio de la vida del marqués de Rollebon, un cortesano del siglo XVIII. Para ello va todos los días a la Biblioteca Municipal de Bouville. Lo rodea el mundo de los burgueses de Bouville, sus costumbres y su plena convicción de "tener derecho" a existir. Al final de la novela, Roquentin abandona su proyecto de escribir la biografía de Rollebon, y luego de haber sido abandonado definitivamente por Anny, se marcha a París.

Así podría resumirse la cara externa de la novela. Pero no es eso lo que la constituye; o mejor dicho, sí lo es, si consideramos que esos vulgares episodios adquieren en la mente de Roquentin desmesuradas proporciones; pero no porque tengan importancia intrínseca en cuanto episodios sino porque constituyen la materia necesaria a través de la cual se encarna lo que Sartre llamará la "experiencia de la existencia", y que es la experiencia central de Roquentin. Trataremos de describirla a grandes líneas.

En la primera página del diario Roquentin escribe: "algo me ocurrió, no puedo dudarlo... Vino como una enfermedad..." (1). Poco a poco, ese "algo" se manifiesta en un sentimiento de extrañeza frente a la realidad que lo rodea, el cual se traduce en una especie de estupor ante los objetos: "Hace media hora que trato de evitar mirar ese vaso de cerveza. Miro arriba, abajo, a la derecha, a la izquierda; pero a él no lo quiero ver..." (2), y más tarde, en una insoportable sensación causada por su carácter de "cosas": "Los objetos ... se usan, se los vuelve a poner en su lugar, se vive en medio de ellos. Pero a mí me impresionan, es insoportable..." (3). Solo frente a los objetos, y en virtud de una visión casi alucinante, éstos se convierten para

---

(1) La Nausée, Gallimard, p. 15.

(2) La Nausée, Gallimard, p. 20.

(3) La Nausée, Gallimard, p. 23.

Roquentin en cosas amorfas; pierden su función práctica y las diferencias que los separan entre sí; el mundo de Roquentin se convierte muy pronto en un mundo sin forma y sin significación: "Ellas (las cosas) están ahí, grotescas, gigantescas, obstinadas, y parece imbécil llamarlas bancos o decir cualquier otra cosa de ellas; estoy en medio de las cosas, y me es imposible nombrarlas. Solo, sin palabras, sin defensas, ellas me rodean por debajo, por detrás, por encima de mí, no exigen nada, no imponen nada, están ahí"(1). El lenguaje por medio del cual el hombre cree poder poseer las cosas que lo rodean parece haber perdido su función en ese mundo opaco, donde las cosas, despojadas de sus nombres, presentan para Roquentin, por encima de su cualidad de ser tal o cual, o de ser usadas para esto o aquello, su horrible e injustificable carácter de cosa inerte. Esto se traduce también en la dificultad que experimenta Roquentin al querer narrar su experiencia: "Yo pensaba sin palabras, sobre las cosas, con las cosas"(2). Por oposición a la transparencia de la conciencia humana, Roquentin se siente fascinado - quito a esta palabra toda connotación que se relacione con un sentimiento agradable de sorpresa o de placer - por el espesor, el misterio de la materia. Y aquí "misterio" no indica una dimensión religiosa sino simplemente una distancia irreductible en virtud de la cual los objetos se niegan a ser pensados por una conciencia. Un día el protagonista llega a poder formularse con más claridad el significado de su estupor, de su "náusea". Esto ocurre un día en que, sentado en un banco del Jardín Botánico, se pone a observar por casualidad la raíz de un árbol: "Yo no me acordaba ya más de lo que era una raíz; las palabras se habían desvanecido y con ellas las significaciones de las cosas ... los débiles refugios que los hombres han trazado en su superficie..."(3). Y después: "Nunca había presentado lo que quería decir "existir". Lo que Roquentin percibe ahora es la imposibilidad de pensar la existencia; lo que su experiencia del Jardín Botánico le revela es, precisamente, la "existencia", a través de una visión (llega a decir: "éxtasis") que no podría traducirse nunca en palabras; antes, al mirar el mundo a su alrededor, pensaba por ejemplo que el "mar es verde", o de lo contrario, pensaba en términos de "pertenencia": por ejemplo: el mar pertenece a la clase de los objetos verdes"(4), pero no había llegado a percibir su "existencia". La existencia - dice finalmente - "era la pasta misma de las cosas, esa raíz estaba amasada en la existencia"(5).

La experiencia de la existencia trae aparejada inevitablemente la experiencia

---

(1) La Nausée, Gallimard, p. 159.

(2) La Nausée, Gallimard, p. 72.

(3) La Nausée, Gallimard, p. 161.

(4) La Nausée, Gallimard, p. 161.

(5) La Nausée, Gallimard, p. 162.

de la absurdidad. "No había nada en relación con lo cual esta raíz no fuera absurda" (1). La absurdidad es lo mismo que decir lo absoluto. Lo absoluto porque nada puede explicarla: "La función no explicaba nada; permitía solamente comprender a grandes rasgos lo que era una raíz, pero no ésta. Esta raíz estaba ... por debajo de cualquier explicación"(2).

Llegamos así al corazón de lo que Roquentin dará en llamar de ahora en adelante "la experiencia de la existencia" (traspuesto en un lenguaje subjetivo: "la náusea"). Y esta experiencia de la existencia se explica aún más claramente más adelante: "En el seno mismo de ese éxtasis, algo nuevo había aparecido: comprendía la Náusea, la poseía. En realidad yo no formulaba mis descubrimientos. Pero creo que ahora me sería más fácil traducirlos en palabras. Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que por definición la existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí, simplemente. Los existentes hacen su aparición, se dejan encontrar, pero nunca se los puede deducir. Algunos han comprendido eso, creo. Solo que han tratado de superar esa contingencia inventando un ser necesario y causa de sí. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una mera apariencia... Es lo absoluto, por consiguiente, la gratuidad perfecta" (3).

El mundo de Roquentin es por lo tanto un mundo carente de necesidad interna; de ahí su presencia amorfa y su "obscenidad". Estas características físicas son la expresión de su absoluta contingencia. A través de los adjetivos "amorfo" y "obsceno" Roquentin trata de expresar la fuerza subjetiva de su visión. Y le es tanto más difícil hacerlo cuanto que en esa visión es como si la conciencia hubiera perdido sus privilegios y su poder de dar forma a un mundo sino que por el contrario, reducida a pura tenuidad, a mera función de reflejo, no hace sino tomar la forma impuesta por la presencia plena y la "obstinada" densidad de los objetos que la rodean. Habíamos hablado hace un momento de "fascinación" de la conciencia frente a los objetos; esa fascinación no es sino la expresión de la pobreza de la conciencia; dicho de otro modo: la conciencia se fascina ante lo que ella misma no posee; la densidad ("le plein") y el peso del ser de la materia (4). La náusea se constituye al contacto con lo pleno del ser (del ser no necesario y opaco de las cosas, lo cual viene a equivaler, en este contexto de pensamiento, a la "existencia"); ese contacto, lejos de constituir una aprehensión racional del mundo, se realiza en un movimiento de no-comprensión

---

(1) La Nausée, Gallimard, p. 164.

(2) La Nausée, Gallimard, p. 164.

(3) La Nausée, Gallimard, p. 166.

(4) En L'Être et le Néant Sartre abordó largamente la descripción de la conciencia puesta frente a lo real, llamando a la primera el "para-sí" y al segundo el "en-sí". La descripción que ofrece La Nausée no es sino una versión subjetiva (y parcial) de un extenso estudio que Sartre desarrollaría solo más tarde en la obra citada.



radical. La náusea de Roquentin es una náusea gnoseológica, consiste precisamente en no poder tragar ni asimilar el universo. De ahí, decíamos, la dificultad de hacer del lenguaje un instrumento adecuado para transmitir lo que está más allá y más acá de toda "significación": la ciega facticidad de las cosas.

Al mismo tiempo que la contingencia de las cosas las reduce por eso mismo a su sola apariencia de superficie, el mundo de Roquentin carece asimismo de dimensión temporal. Lo absurdo afecta también a la idea de tiempo en la medida en que el tiempo como hilo ordenador de acontecimientos implica la intromisión de un elemento racional en el mundo. De ahí que la acción de narrar, sobre todo en pasado, parezca a Roquentin una falsa salida para dar a los acontecimientos que se suceden "sin rima ni razón" una apariencia de necesidad o, simplemente, de significación cualquiera. Es en este contexto donde es preciso situar estas palabras de Roquentin: "Para que el acontecimiento más banal se convierta en una aventura, no hay más que ponerse a hablarlo... Pero hay que elegir: vivir o narrar"(1). "Vivir" sería hacer cuerpo con la injustificada sucesión de objetos y acontecimientos sin pronunciarse sobre ellos, dejando que las palabras o conceptos con que pudiera nombrárselos se desvanezcan en un "blando" y constante fluir, el fluir mismo de la "existencia". "Narrar" sería ordenar esos acontecimientos en una línea coherente y significativa, hacerlos emerger de la vida "tibia" e irracional de la que emanan y otorgarles límites precisos, un ser; en una palabra, transformarlos en "aventuras" (2). El mundo de Roquentin por el contrario no se deja significar por los conceptos ni por el discurso; captado en una desnudez originaria, se reduce a su superficie material presente: "Mi pasado no es más que un agujero enorme. Mi presente, esta sirvienta de escote negro que permanece pensativa detrás del mostrador..."(3). Y con mayor claridad aun: "La verdadera naturaleza del presente se revelaba; todo lo que no era presente no existía. El pasado no existía. El mío, yo sabía que hacía mucho tiempo que se me había escapado... Ahora sabía: las cosas en su totalidad son lo que aparentan y detrás de ellas ... no hay nada"(4). La realidad captada por Roquentin es pues una realidad sin interioridad y sin historia, sin ritmo interior; es inmediatez absoluta.

Y sin embargo, más allá de esta desnudez de lo cotidiano, Roquentin es sorprendido, en algunos momentos, por la sensación de que esa facticidad sin nombre y sin interioridad que lo rodea adquiere de pronto, por así decir, un carácter de necesidad:

---

(1) La Nausée, Gallimard, p. 157.

(2) Aquí está el origen de la crítica de Sartre a la novela realista o de caracteres. Al mismo tiempo se dan los motivos por los cuales Roquentin renuncia finalmente a escribir la biografía de Rollebon.

(3) La Nausée, Gallimard, p. 86.

(4) La Nausée, Gallimard, p. 124.

la realidad " se detiene", parece adquirir una forma: es lo que Roquentin llama "aventura". Sería difícil definir en qué consisten esos momentos de "detención"; el lenguaje mismo de Roquentin vacila y se hace aproximativo cuando trata de describirlos: "estoy solo; la mayoría de la gente ha vuelto a sus casas; ahora leen el diario y escuchan la T.S.F. El domingo que termina les ha dejado un gusto de ceniza y sus pensamientos se vuelven ya hacia el lunes. Pero para mí no hay domingo ni lunes. Hay solamente días que se empujan en desorden y después, de golpe, relámpagos como éstos. Nada ha cambiado y, sin embargo, todo existe de otro modo. No puedo describir; es como la Náusea y sin embargo es justamente lo contrario: por fin tengo una aventura y cuando me lo pregunto, veo que lo que me pasa es que yo soy yo y que estoy aquí; soy yo el que atraviesa la noche, soy feliz como un héroe de novela"(1). A estas reflexiones sigue un pasaje en que camina por la calle la espera de un acontecimiento; como milagrosamente, cada pequeño acontecimiento que adivina detrás de las ventanas de las casas "responde a cada uno de sus pasos"; finalmente, termina por entrar en el café Mably: "La cajera está detrás del mostrador... Un temblor recorre mi cuerpo de la cabeza a los pies: era ella ... era ella lo que me esperaba. Del fondo de este café, algo vuelve hacia atrás sobre los momentos esparcidos de este domingo y los une los unos a los otros, les da un sentido: todo este día pasó para que yo viniera a parar aquí, para toparme con este vidrio, para contemplar ese fino rostro que resplandece sobre una cortina escarlata. Todo se ha detenido; mi vida se ha detenido: este gran vidrio, este aire espeso, azul como el agua, esta planta grasa y blanca en el fondo del agua y yo mismo formamos un todo inmóvil y pleno: soy feliz" (2). Días después vuelve sobre esa experiencia y escribe: "Este sentimiento de aventura no viene, decididamente, de los acontecimientos; la prueba de ello ya está dada. Es más bien el modo como los instantes se encadenan... bruscamente, se siente que el tiempo transcurre, que cada instante lleva al otro y así sucesivamente"(3). El término "aventura" que emplea Roquentin no tiene por lo tanto una connotación externa; es, como él mismo lo dice, un "sentimiento": "A mí me han ocurrido episodios, incidentes, todo lo que se quiera, pero no aventuras. No es una cuestión de palabras: ahora empiezo a comprender. Hay algo a lo cual yo aspiraba más que a todo el resto sin darme bien cuenta de ello. No era el amor, ni Dios, ni la gloria, ni la riqueza... Era... Bueno..., yo me había imaginado que en ciertos momentos mi vida podría adquirir una calidad rara y preciosa. No hacían falta circunstancias extraordinarias: pedía solamente un poco de rigor".

Como lo ha dicho Magny: "La Náusea es el desaliento que se apodera de nosotros ante esta ausencia total de necesidad interna y externa ... que caracteriza la existen-

(1) La Nausée, Gallimard, p. 76.

(2) La Nausée, Gallimard, p. 77.

(3) La Nausée, Gallimard, p. 77.

cia"(1). Pero hé aquí que esa total ausencia de necesidad parece trastocarse a veces y adquirir un sentido - una pequeña necesidad-. La "aventura" - tal como Roquentin nos la explica-: como un sentimiento o intuición de una concatenación ~~externa~~<sup>interna</sup> y casi necesaria de los hechos, viene a dar una forma a esa absurda proliferación de la naturaleza que Roquentin había definido como la "existencia": de ahí las expresiones: "un todo inmóvil y pleno", "todo se ha detenido", "un rigor"(2), "una calidad rara y preciosa".

Esas expresiones, por vagas y dispares que sean, apuntan, podría decirse, a la intromisión de lo absoluto ("un todo inmóvil y pleno") en medio de la contingencia, es decir, en medio de la pastosidad, la incoherencia y la gratuidad de la "existencia".

Impedir que lo gratuito invada las acciones humanas y su sentido, esta era también la meta - tácita - de la relación de Roquentin con Anny. Nótese que para el Roquentin que vive solo en Bouville, rodeado por "un grueso mundo absurdo", tanto la "aventura" como el amor por Anny son experiencias que trata penosamente de resucitar del pasado y a las que solo ahora, invadido por la náusea, empieza a dar un sentido definido, a saber: el de ser como momentos necesarios en medio de la contingencia. Ahora que la contingencia del mundo se le aparece con un carácter de evidencia que antes nunca había experimentado, se trata para Roquentin de recuperar a toda costa la fe en que se puede dar a la existencia un carácter de necesidad. Es por eso también que espera el retorno de Anny como una "salvación".

Pero la conversación que ambos mantienen a lo largo de su última entrevista revela que ambos han seguido caminos semejantes: "Y bien, dice Anny, puedes creerme; ya no hay más". "-¿Ya no hay más momentos perfectos?". Cuando Roquentin le pide que le explique en qué consisten los momentos perfectos: "Hablo de las situaciones privilegiadas... en fin, la idea que yo me hacía de ellas. Eran situaciones que tenían una calidad rara y preciosa, tenían estilo, si se quiere. Ser rey, por ejemplo, cuando yo tenía ocho años, me parecía una situación privilegiada. O morir. Tú te ríes, pero había tanta gente dibujada en el momento de su muerte... Más tarde, amplié todo eso: en primer lugar añadí una situación nueva, el amor (quiero decir: el acto de hacer el amor). Si tú no comprendiste nunca porqué yo me negaba a ciertos ... pedidos tuyos, ahora es la oportunidad de comprenderlo: para mí, había algo que debía ser salvado"(3). "En cada una de las situaciones privilegiadas hay ciertos actos

(1) Claude Edmond Magny; Les Sandales d'Empédocle. Chap.II: Sartre ou la duplicité de l'être. Neuchatel, p.113.

(2) El tema del rigor se desarrollará ampliamente con referencia al disco de jazz que Roquentin escucha frecuentemente en el café Mably: "Una mujer de carne tuvo esta voz, cantó delante de un disco... La mujer ... bah! ella existió como yo, como Rollebon, no tengo interés en conocerla. Pero está eso. Y no se puede decir que eso existe. El disco existe, el aire golpeado por la voz existe... Yo que escucho existo. Todo está lleno, hay existencia por todos lados, densa, pesada y dulce. Pero más allá de esta dulzura, inaccesible y próximo, tan lejos y ¡ay! implacable y sereno, hay este ... rigor". La Nausée, Gallimard, p. 197.

(3) La Nausée, Gallimard, p.185-186.

que es necesario hacer, actitudes que es necesario tomar, palabras que es necesario decir, y otras actitudes o palabras diferentes están prohibidas... "(1). "Primero había que estar sumergido en algo excepcional y sentir que uno ponía orden en ello. Si se realizaban todas estas condiciones, el momento era perfecto". "En suma -replica Roquentin - era una especie de obra de arte"(2).

Hay mucho de extravagante en el lenguaje de Anny; pero en sus "momentos perfectos" resuena la misma exigencia de rigor de Roquentin: era necesario transformar las situaciones privilegiadas en momentos perfectos. Estos momentos perfectos son, al igual que la "aventura" de Roquentin, momentos que deben su grandeza - en todo caso, su carencia de vulgaridad - al hecho de responder por así decir a una ley; adquieren valor porque, en el caso de la "aventura" de Roquentin, son revestidos, de pronto, pasivamente, por una fuerza trascendente que los sublima, y en el caso de los momentos de que habla Anny, porque una creencia tácita en un deber le impulsa a realizar ciertos actos de cierta y no de otra manera. ¿Pero no hay en ese sentimiento de necesidad una búsqueda de una justificación trascendente de nuestros actos para poder dar a nuestra radical contingencia la apariencia de ser? Esto es lo que Anny reconoce por sí misma: "Yo creía que el odio, el amor o la muerte descendían sobre nosotros, como las lenguas de fuego del Viernes Santo. Creía que se podía resplandecer de odio o de muerte. ¡Qué equivocación! Sí, yo creía que eso existía realmente, el "Odio", que venía a posarse sobre la gente y a elevarla por encima de ella misma. Es evidente que soy yo la que odia, la que ama. Y eso, yo, es siempre lo mismo, una pasta que se estira, se estira ... incluso es tan igual a sí misma que me asombra que la gente haya tenido la ocurrencia de inventar nombres, de hacer distinciones"(3).

Del mismo modo como los hombres apelan a nombres genéricos como "odio", "amor", para explicar las conductas por una instancia superior, así también en la idea de los momentos perfectos - que son los destinados, sin lugar a dudas, a ser recogidos y expresados por el arte, tal como veremos enseguida - se apela a la idea de una necesidad para velar su contingencia originaria. Anny reconoce abiertamente que hay una trampa detrás de las situaciones privilegiadas: "Yo no podía hablar de ellas a nadie. Había siempre algo que sonaba falso en esos momentos"(4). Observemos que no por casualidad Anny se dedica al teatro, y que el teatro es, precisamente, la forma más acabada de esa trampa: "Antes decías que querías hacer teatro para realizar sobre el escenario momentos perfectos", le dice Roquentin. "-Sí, los realicé; para los otros... Lo esencial, para todos nosotros, era el agujero negro, justo delante de nosotros, en el fondo del cual había gente que no veíamos; a ellos les presentábamos, eviden-

(1) La Nausée, Gallimard, p. 187.

(2) La Nausée, Gallimard, p. 187.

(3) La Nausée, Gallimard, p. 189.

(4) La Nausée, Gallimard, p. 187.

temente, un momento perfecto. Pero ¿sabes? ellos no vivían adentro de él; el momento perfecto se desarrollaba delante de ellos. Y nosotros, los actores ¿crees acaso que vivíamos adentro de ellos? Al fin y al cabo, no estaba en ninguna parte, ni de un lado ni del otro del telón, y sin embargo, todos pensaban en él. Entonces - dijo con tono desgarrado y canalla - tiré todo por la ventana"(1).

Ahora bien; el modo como la aventura y los momentos perfectos aparecen en la novela nos llevan fatalmente a hacer una asociación con el arte en general: "Soy yo el que atraviesa la noche. Soy feliz como un héroe de novela"(2). Esa "calidad rara y preciosa" que desea Roquentin para algunos momentos de su vida resulta de la transposición de lo real al plano de lo imaginario, que se identifica con la realidad enrarecida que surge de las aventuras que se cuentan en los libros. Asimismo, las "situaciones privilegiadas" de Anny se asocian directamente a las figuras de los libros: "Te hablo de las situaciones privilegiadas; suponía que tenían que tener una importancia considerable para que se hubiera consentido en hacer de ellas el tema de esas láminas tan poco abundantes"(3).

No olvidemos que Roquentin ha ido a Bouville para recoger datos del marqués de Vollebon, con los cuales pretende escribir su biografía. Pero a medida que la náusea lo invade con mayor fuerza se va desligando de esa empresa hasta decidir finalmente abandonarla: "¿Cómo yo, que no tuve la fuerza de retener mi propio pasado, puedo tener la esperanza de salvar el pasado de otro?"(4). Esta biografía equivaldría a "narrar" los acontecimientos de una vida, lo cual eludiría, como ya vimos, la visión de la verdadera naturaleza de la realidad. Puesto en la alternativa de "vivir o narrar", ¿elige entonces "vivir" en vez de "narrar"? No precisamente, si "vivir" significa como dijimos hacer cuerpo con la contingencia. Luego de separarse de Anny - separación que significa la renuncia a un mundo "cerrado", "mágico", como dice Magny, un mundo del ser, donde solo Anny habría sabido instalarlo, Roquentin entrevé otra solución a la existencia.

Ya en numerosas oportunidades anteriores, al escuchar un viejo disco de jazz en el café Mably, Roquentin experimentaba un "fuerte sentimiento de aventura". La canción de jazz lo liberaba del sentimiento de "existir": "Dentro de algunos momentos la negra va a cantar. Tengo la impresión de que es inevitable, hasta tal punto es fuerte la necesidad de esta música"(5). Lo que acaba de ocurrir es que la Náusea

---

(1) La Nausée, Gallimard, p. 191.

(2) La Nausée, Gallimard, p. 75.

(3) La Nausée, Gallimard, p. 185.

(4) La Nausée, Gallimard, p. 123.

(5) La Nausée, Gallimard, p. 36.

ha desaparecido. Cuando la voz se elevó en medio del silencio, sentí que mi cuerpo se endurecía y la Náusea se desvaneció"(1). Antes de la ruptura con Anny, esta canción, que actúa a modo de leit-motiv de la novela, se situaba en el mismo plano de la aventura, es decir, como un ~~antídoto~~ antídoto de la Náusea. Después de la partida de Anny, que lleva implícita para Roquentin una renuncia definitiva al estetismo de los "momentos perfectos", la canción de jazz conserva ese mismo valor de antídoto, aunque a ella se añada algo distinto - como lo veremos después-. Pero vuelve a comunicarle el mismo sentido de superación de la existencia: "Ahora escucho ese canto de saxofón y me da vergüenza. Un glorioso y pequeño sufrimiento <sup>acaba</sup> de nacer, un sufrimiento modelo. Cuatro notas de saxofón. Van y vienen, y parecen decir: Hay que hacer como nosotras: sufrir al compás. Es cierto, yo también quisiera sufrir así, al compás, sin condescendencia, sin lástima de mí mismo, con esta árida pureza"(2). "Ella nos ha sorprendido en medio del descuido y del desorden cotidiano; tengo vergüenza de mí y de todo lo que existe delante de ella. Ella no existe y es incluso irritante: si yo me levantara y arrancara el disco y lo rompiera en dos, no la alcanzaría. Está más allá de algo, de una voz, de una nota de violín... Ella no existe, porque no tiene nada de superfluo; las otras cosas son las que parecen estar de más en relación con ella. Ella es"(3). "Hé ahí dos que se salvaron: el judío (el autor de la melodía) y la negra. Salvados. Creyeron quizá que estaban perdidos para siempre, sumergidos en la existencia. Y sin embargo, nadie podría pensar en mí como yo en ellos, con esta dulzura, ni siquiera Anny. Son para mí un poco como muertos, como héroes de novela; se han lavado del pecado de existir. No del todo, por cierto, pero tanto como puede lograrlo un hombre" (4). Una especie de alegría lo invade: "¿Entonces se puede justificar la existencia? ¿Aunque fuera un poco? A lo mejor podría hacer la tentativa... Evidentemente, no se trataría de una melodía musical... pero a lo mejor podría, en otra clase de cosa ... Tendría que ser un libro... no sé hacer otra cosa. Pero no un libro de Historia; la historia habla de lo que existió - y un existente no puede nunca justificar la existencia de otro existente. Mi error fue querer resucitar a Rollebon. Otra clase de libro. No sé bien cuál. Pero habría que adivinar detrás de las palabras impresas, detrás de las páginas, algo que no existiera, algo que estuviera por encima de la existencia. Una historia, por ejemplo, como no puede ocurrir en la realidad, una aventura. Tendría que ser hermosa y dura como el acero, y dar vergüenza a la gente de su existencia"(5).

La novela se cierra con este proyecto de escribir un libro - un libro que re-

---

(1) La Nausée, Gallimard, p. 37.

(2) La Nausée, Gallimard, p. 218.

(3) La Nausée, Gallimard, p. 218.

(4) La Nausée, Gallimard, p. 221.

(5) La Nausée, Gallimard, 222.

de un cuadro o de un libro. La fineza de los análisis de Proust no apunta sino a esa idea fundamental. Y de un modo más general aun, la aspiración de Swann es encontrar, más allá de los acontecimientos de su vida pasada, su "verdadera vida", la cual solo podrá ser recuperada a través de algunos momentos de excepción. Ahora bien: es la literatura la que recupera esos momentos: "La grandeza del verdadero arte era encontrar, recuperar, hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos, de la que nos apartamos cada vez más a medida que adquiere más espesor e impermeabilidad el conocimiento convencional por el cual sustituimos esa realidad que correríamos el riesgo de morir sin conocer y que es, simplemente, nuestra vida; la verdadera vida, la vida por fin descubierta y esclarecida, es la literatura"(1). Así como Swann termina por "creer en ~~la~~ la existencia de la melodía", Roquentin otorga a la canción de jazz una existencia independiente y superior a la contingencia en que está sumergido ; como para Swann, esa canción es "fría", "serena". Notemos que la impresión de frialdad y de indiferencia es mucho más fuerte en Roquentin que en Swann; más aun, para Roquentin la melodía no es expresión de sus sentimientos sino casi repudio de ellos: "La Náusea quedó allí abajo ... Soy feliz: este frío es tan puro, tan pura esta noche... No tener sangre, ni linfa, ni carne. No ser más que frío" (2). Pero esa manera de existir de la canción se asimila a la manera de existir del libro que él escribiría: "Tendría que ser hermoso y duro como el acero, y dar vergüenza a la gente de su existencia". Apesar de que como vimos ese libro no le impedirá "existir", Roquentin no deja sin embargo de pensar en él como en un medio de salvación, es decir, como el camino para llegar a "ser", que es lo que, en otro lenguaje, Proust llama "la verdadera vida". En ambos casos encontramos la aspiración "metafísica" de la literatura que iniciara Baudelaire.

Ahora bien: ¿Cuál es la clase de libro que Roquentin quisiera escribir? A no dudar, la conclusión de La Náusea es ambigua. A mi parecer, es posible ver tres tipos de escritura en La Náusea:

1) Roquentin concibe como ya vimos un proyecto de escritura que consistía en la reconstrucción de la vida del marqués de Rolleston, personaje libertino y aventurero que vivió en el siglo XVIII. Roquentin ha sido llevado a elegir ese personaje por una cierta afinidad del personaje con su propia vida aventurera. De ese modo, llevaría un poco su propia vida al plano de la aventura. Pero esto no es lo más importante. Porque no se trataría de la "aventura" en el sentido que lo vimos más arriba (es decir, como una suerte de pentimiento poético por medio del cual su vida se aureola de una luz mítica y casi necesaria), sino como episodios exteriores cuyo concatenamiento

(1) Marcel Proust; Le Temps Retrouvé; in A la Recherche du Temps Perdu, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, 1954, p. 895 (Tome III).

(2) La Nausée, Gallimard, p. 42.

constituye su vida. Pero ¿cómo escribir esa historia, invadido por la náusea de un mundo amorfo y desprovisto de significados? Solo haciendo del lenguaje un instrumento de claras significaciones podría llegar a delimitar en ese mundo acontecimientos coherentes: los episodios de la vida del marqués de Rolleston, por ejemplo. Debajo de los episodios de esa vida ¿no se habría instalado alguna vez la náusea? Si la náusea es la experiencia del mundo en su absoluta contingencia, ordenar los acontecimientos de una vida en un orden progresivo revestido de significación, es caer en la "comedia" o en la trampa. Cuando Roquentin deja de lado la biografía de Rolleston (porque vive en un presente absoluto y gratuito, desde el cual no podría retener su propio pasado y con mayor razón todavía el pasado de otro) realiza el mismo movimiento de Sartre al situar su creación novelística en un plano que no es narrativo-psicológico sino "existencial". Sartre mismo empleó este apelativo al referirse a la novela de N. Sarraute: Le Portrait d'un Inconnu (1).

2) Pero hay otra escritura, es decir, aquella que le es sugerida a Roquentin por el canto de la negra en el disco: "Ella nos ha sorprendido en el descuido cotidiano..."(2). "La negra canta. ¿Entonces es posible justificar su existencia? ¿No podría yo hacer la tentativa? Tendría que ser un libro. No sé hacer otra cosa. Pero no un libro de historia; la historia nos habla de lo que existió. Y un existente no podrá nunca justificar la existencia de otro existente. Mi error fue querer resucitar al marqués de Rolleston. Otra clase de libro. No sé muy bien cuál. Pero habría que adivinar, detrás de las páginas, algo que no existiera, que estuviera por encima de la existencia". Así como la negra es a través de la melodía por el solo hecho de ser escuchada por Roquentin, así también él podrá elevarse por encima de la contingencia hasta el ser cuando su obra sea leída por los demás hombres. Esa obra reduciría la "blanda naturaleza" a un "ritmo de acero". Recordemos la frase de Roquentin: "Hay que sufrir al compás", o, según la expresión de Anny al referirse a los momentos perfectos: "tenían estilo". El estilo es la garantía de lo absoluto. Reconocemos aquí el mito de la "poesía pura". La primera escritura pretendería crear existencia: "Sé muy bien que yo no quiero hacer nada; hacer algo es crear existencia"(2). La segunda se levantaría por encima de la proliferación absurda de la naturaleza y nos liberaría de "existir", "nos lavaría del pecado de existir".

3) Así como el protagonista de la novela de Proust aspira a ser escritor y la novela que escribió Proust es la historia de esa aspiración, así también La Náusea es la narración de los proyectos literarios de Roquentin. Quiere decir entonces que

(1) Préface a Portrait d'un Inconnu, Situations IV, Gallimard, p.

(2) La Nausée, Gallimard, p. 216.



éstos están envueltos a su vez y convertidos en materia del diario de Roquentin, que constituye la novela única y real: La Náusea. Esta última constituye por lo tanto una tercera escritura, que incorpora a sí - y absorbe - a las dos anteriores. El hecho mismo de absorberlas implica necesariamente dejarlas atrás. Roquentin mismo se había encargado de determinar su significación. Pero que esas significaciones estén determinadas y cerradas sobre sí mismas ¿no significa acaso que son escrituras muertas - para Sartre - ? En cambio, si nos concentramos en el libro que recubre a ambas, veremos que nos ofrece un sentido que queda por así decir abierto, indefinidamente modificable y no del todo explicitado. Hay en ese "sentido", como bien lo vio Barthes, el "silencio que caracteriza a toda buena literatura": "La (buena) literatura no carece nunca totalmente de significación ni es tampoco absolutamente clara; es de sentido suspendido; se ofrece como sistema significante pero se sustrae a nosotros en cuanto objeto significado" (1). Si quisiéramos especificar cuál es ese sentido - lo cual equivaldría a arrancar del silencio de la obra trozos a los cuales forzamos a significar - podríamos decir que lo que La Náusea nos "ofrece" es como lo dice el mismo Roquentin el sentimiento de vergüenza por nuestra existencia. Es evidente que el sentido de la novela no se reduce a eso. Pero este llamado que Roquentin dirige a sus lectores se levanta por encima de las otras dos escrituras del libro, a saber: narración de acontecimientos por un lado y literatura de lo absoluto por el otro, a los cuales el protagonista otorgó ya, para decirlo como Barthes, "un sentido pleno".

¿Qué es lo que determina el salto de estas dos primeras escrituras a la tercera? A mi entender, hemos respondido ya a esta pregunta al analizar los proyectos literarios de Roquentin; pero creo que vale la pena detenerse en los motivos por los cuales Anny renuncia a los "momentos perfectos", puesto que ellos son los que explican este salto, y porque en ellos reside el germen de la crítica ulterior de Sartre a la poesía como solución a la existencia por lo absoluto.

Habíamos visto que para Anny el teatro era el medio de realización de los momentos perfectos. Las situaciones privilegiadas necesitaban ser teatralizadas para expresarse. En el mismo sentido dice Kean: "Cuando nos ocurre una desgracia, tenemos que mirar la emoción para experimentarla" (2). Pero a Anny en tanto persona le era imposible encarnar esas situaciones privilegiadas; precisamente, en cuanto actriz, las representaba. Es decir, las ~~mirar~~ sostenía, ficticiamente, para los otros. El ser de las situaciones privilegiadas, que se identificaban, como ya vimos, con imágenes ilustres, y ahora con obras teatrales, en una palabra, con la realidad imaginaria de las obras de arte, se diluye al ser expresado o representado; pero, a la inversa, la única manera de ~~xxx~~ expresarlo es fingirlo; tal sería la idea implícita en la comedia Kean (que Sartre publicará en 1954): "La significación última de Kean es que el comediante consciente solo puede denunciar la comedia representándola sin cesar" (3). ¿Qué es ese sutil elemento que impide a Anny - y a todos los personajes de Sartre - constituir un bloque con su conciencia, es decir, ser? Es una

(1) Roland Barthes; Essais critiques; Gallimard; P. 78.

(2) Francis Jeanson; Sartre par lui-même; "Ecrivains de toujours", Ed. du Seuil, 1955, P. 112.

"distancia imperceptible" que los separa de sí mismos y en que consiste la libertad (1). Dice Francis Jeanson: "De un modo u otro, a todo hombre le duele ser, en el interior de sí mismo, otro diferente de sí mismo. Al menos en tanto pretenda ser algo... Solo una actitud de mala fe puede transformar en obligación el representarse para sí mismo lo que no es sino la condición misma de la naturaleza humana; este "juego" que hay en ella, esta imperceptible distancia que la separa de sí misma, es la libertad" (2). La libertad es entonces un "agujero" en la densidad del ser y la condición por la cual el hombre está fatalmente obligado a crearse a sí mismo constantemente a partir de la nada. De ahí el asombro de Hugo, el protagonista de Las Manos Sucias, frente a la escondidura de ~~xxxxxx~~ sus actos. Si la mala fe consiste en ocultarse esa condición innata del ser humano - la libertad -, la representación y "presentación" de los momentos perfectos por medio del arte cae dentro de las innúmeras actitudes de mala fe. Pero Anny es una comediente consciente, es decir, representa sobre el escenario situaciones privilegiadas sin creer en ellas, mejor dicho, sin creer en su existencia real, aunque el hecho mismo de representarlas signifique para ella una necesidad. Lo mismo le ocurre a Roquentin: "(Escribir un libro) no me impedirá existir ni sentir que existo". Pero es preciso tener en cuenta que si Roquentin concibe la posibilidad de ser, a través de una obra escrita, ser no tiene dentro de ese proyecto el mismo significado que las "obras de arte" que "están delante de nosotros". Es evidente que la obra, una vez terminada, se convertirá en un objeto, y que como tal adquirirá la existencia cosificada a la que Sartre llama "ser"; perderá su carácter de existente, pero si lo pierde es para despertar en los otros el sentimiento de "existir", la "vergüenza por la existencia".

Las dos primeras escrituras de que habíamos hablado están utilizadas entonces

---

(1) Aquí es ineludible hacer intervenir la descripción que Sartre hace en L'Être et le Néant de la conciencia como libertad, en la cual consiste según él la esencia de la condición humana. Sartre describe al hombre como a un ser emergiendo en un mundo - que le es anterior - que se caracteriza por su naturaleza compacta, por su densidad de ser, por una coincidencia absoluta consigo mismo. Este mundo es el mundo de la naturaleza, lo que Sartre llama el en-sí. Esa opacidad del en-sí se enfrenta a la conciencia humana, que Sartre denomina para-sí. El mundo del en-sí parece en virtud y por la conciencia. Sartre hace basar esa aparición en el hecho de que la conciencia es nada. La define como una descompresión de ser, introducción de la nada en el seno del ser. Esta nada es la realidad humana misma, negación y posición del mundo. Esto implica - dice Sartre - que el hombre se coloque fuera del ser, que se aisle segregando nada. Esta colocación a distancia es precisamente la libertad. Esta se manifiesta por ejemplo en el acto de la interrogación, el cual supone negación del ser y en consecuencia despego de sí de la conciencia, huida de sí. Contrariamente a una concepción que haría de la conciencia una concatenación de estados causales el uno respecto del otro, Sartre ve a la conciencia como una fisura en el ser. Es justamente esa fisura lo que impide a Anny identificarse, ~~que es una apropiación~~ con un momento perfecto, que es la solidificación de un valor, y que no coincide con la estructura de la conciencia, que es constante proyecto. Tenemos en este pasaje de La Náusea un anticipo de sus reflexiones ulteriores sobre la libertad, el valor, la nada y la temporalidad. La crítica al arte como comunicación con un absoluto se sitúa por tanto en el problema general de la relación del hombre con el ser.

(2) F. Jeanson; Sartre par lui-même, Editions du Seuil, p.

en el interior de la novela definitiva para un fin que les es exterior; pero no desaparecen en esta última sino para constituir los elementos integrantes de una problemática que seguirá desarrollándose a lo largo de la obra de Sartre, y que podría resumirse así: la solución a la existencia por lo absoluto (a través de un libro), adolece de mala fe; la literatura debe revelarnos por el contrario nuestra radical desnudez de "ser".

La Náusea se sitúa pues en el corazón de la ruptura de Sartre con <sup>la</sup> ~~la~~ literatura de lo absoluto.

En 1964, casi al término de una carrera intelectual que lo llevó bien lejos de las pautas culturales de su juventud, hace así la caricatura de la atmósfera intelectual que determinó su iniciación en la literatura: "Ya he dicho cómo este pastor fracasado (su abuelo) fiel a la voluntad de su padre, había conservado lo divino para volcarlo en la cultura. De esta amalgama había nacido el Espíritu Santo, atributo de la sustancia infinita, patrón de las letras y de las artes, de las lenguas muertas o vivas y del método directo, blanca paloma que colmaba a la familia Schweitzer con sus apariciones, revoloteaba el domingo por encima de los órganos y en los días laborables se posaba sobre el cráneo de mi abuelo. Las antiguas palabras de Karl, reunidas, compusieron en mi cabeza un discurso: el Mundo era la víctima del Mal; una sola manera de salvarse: morir para sí mismo, para la tierra, contemplar desde el fondo del naufragio las imposibles ideas. Como ello no podía lograrse sin un difícil y peligroso entrenamiento, se había confiado la tarea a un círculo de especialistas: la cléricatura tomaba a su cargo la humanidad y la salvaba en base a la reversibilidad de los méritos. Las bestias salvajes de lo temporal, grandes y pequeñas, disponían del ocio necesario como para mantener, en la inercia, una vida carente de verdad, puesto que para reemplazarlos los escritores y los artistas meditaban sobre la belleza y el bien. Para arrancar la especie entera a su animalidad, dos condiciones eran necesarias: que se conservara en locales vigilados las reliquias - telas, libros, estatuas - de los clérigos muertos; que quedara por lo menos un clérigo vivo para continuar y fabricar las reliquias futuras" (1). Añade: "Me volví cático, confundí la literatura con la plegaria" (2). Con palabras semejantes a las empleadas treinta años atrás por Roquentin, dice de sí mismo: "... y podría entonces reemplazar los rumores de mi vida por inscripciones imborrables, mi carne por un estilo, las blandas espirales del tiempo por la eternidad, aparecer ante el Espíritu Santo como un precipitado del lenguaje" (3). Y en una confesión a Jacqueline Poitiers: "Por necesidad de justificar mi existencia, hice de la literatura un absoluto. Me han hecho falta treinta

(1) Les mots, Gallimard, p. 147. En este libro se retracta Sartre abiertamente de la concepción que hacía de la literatura una especie de sacerdocio, en la que él mismo creyó durante su juventud.

(2) Les mots, Gallimard, p. 148.

(3) Les mots, Gallimard, p. 149.

años para deshacerme de ese estado de espíritu" (1).

Decíamos que La Náusea se sitúa en el corazón de la ruptura de Sartre con la literatura de lo absoluto; pero ocurre que esa ruptura no ostenta las características de una solución definitiva sino que se perpetúa por así decir por debajo de la evolución ulterior de su pensamiento. Quisiéramos demostrar que es en el camino abierto por esa ruptura donde Sartre vuelve a situar sus reflexiones sobre la poesía. Para analizar el enfoque sartreano de la poesía es necesario justamente partir de esa ruptura. El modo como La Náusea la expresa, implícitamente, es lo que hasta ahora quisimos poner en evidencia.

---

---

(1) Le Monde, le 18 Avril 1964.

## II. EL ENSAYO SOBRE BAUDELAIRE

### Una interpretación existencial del hecho poético

"El poeta trata de realizar la unión objetiva del ser y de la existencia"  
(Baudelaire).

De la publicación de La Náusea (1938) hasta la publicación del Baudelaire (1947) transcurre un período de intensísima actividad durante el cual Sartre publica dos ensayos de psicología fenomenológica: "L'Imaginaire" (1940) y "Esquisse d'une théorie des émotions (1939), el libro filosófico fundamental del período de pre-guerra: L'Être et le Néant (1943); la serie novelística de Les Chemins de la Liberté (1943) y las primeras piezas teatrales: Les Mouches (1943), Huis clos (1943), Morts sans sépulture (1946), La putain respectueuse (1947). Todas estas obras responden a la influencia preponderante de la fenomenología por un lado, por el otro a la elaboración de una ontología existencial cuyos principales conceptos (ser en-sí, ser para-sí, libertad, elección, el otro, etc.) están expuestos en forma definitoria en L'Être et le Néant.

Es retomando la perspectiva filosófica impuesta por esos conceptos como Sartre aborda el hecho poético baudelairiano. Al hacer de éste una interpretación que podríamos llamar "existencial", Sartre pone en cuestión el mito de la literatura como salvación(1).

Sartre va a buscar la explicación última de la poesía de Baudelaire, y de la estética en ella involucrada, en lo que constituye la elección existencial profunda de Baudelaire. Esa elección se explica de la siguiente manera: Baudelaire es un hombre que tiene una conciencia exacerbada, angustiada, de su propia libertad (esto es: de que él no es, a cada instante, más que lo que él haga de sí mismo); ahí reside, según Sartre, la explicación de la tan remanida experiencia del "gouffre" como también del "ennui" baudelairianos: "El que quiere ser útil sigue al revés el camino de Baudelaire: va del mundo a la conciencia, parte de algunos sólidos principios políticos o morales que considera absolutos y se somete primero a ellos... Pero si previamente se ha degustado esta conciencia sin sentido, que debe inventar las leyes a las cuales debe obedecer, la utilidad pierde toda significación; la vida no es más que un juego, el hombre debe elegir él mismo sus fines, sin que nada le haya sido ordenado ni avisado ni aconsejado. Y el que se ha dado cuenta aunque fuera una sola vez de esta verdad, a saber: que no hay otro fin en la vida que el que uno se ha fijado deliberadamente, no tiene ya tantas ganas de buscárselo. La vida - escribe Baudelaire-

(1) La obra de Baudelaire es tal vez, dentro de la larga tradición que va del romanticismo hasta Proust, uno de los pilares para la constitución de la estética predominante en Europa en la primera época de Sartre.

no tiene más que una dicha verdadera: el juego. Pero ¿si nos es indiferente ganar o perder? Para creer en una empresa, es preciso primero estar arrojado en ella, preguntarse por los medios por los cuales se la llevará a cabo convenientemente, no por su fin". Y añade: Para aquel que reflexiona, toda empresa es absurda; Baudelaire ha estado sumergido en esa absurdidad. De pronto, por una nada, por un inconveniente, por un desmayo, descubre la soledad infinita de esta conciencia "vasta como el mar" que es al mismo tiempo la conciencia y su conciencia, comprende su incapacidad para encontrar límites, puntos de apoyo, consignas fuera de ellas. Es lo que él mismo llama su pereza... El motivo y el sentido de esta pereza es que Baudelaire no puede tomar en serio sus iniciativas: ve con demasiada lucidez que ellas no nos darán sino lo que uno ha depositado en ellas" (1).

El malestar de Baudelaire consiste entonces en un exceso de lucidez, que opera a través de lo que Sartre llama la "conciencia reflexiva"; ese exceso de lucidez le le impide "perdersé en una adhesión muda a su propia vida", le impide la naturalidad: "Baudelaire es el hombre sin inmediatez" (2). "Está lleno de sí mismo, desborda de sí mismo, pero ese sí mismo no es más que un humor débil y vätroso, privado de consistencia, de resistencia..." (3).

Del mismo modo, cuando se vuelve hacia el mundo exterior, "mira para verse mirar"; "las cosas no se indican las unas a las otras como la flecha muestra el camino y el espíritu de Baudelaire no se pierde en su dädalo. Su misión inmediata, es, por el contrario, reenviar a la conciencia de sí" (4). Y al comentar un párrafo del Arte filosófico donde Baudelaire dice: (El arte) "... es crear una magia sugestiva que contenga a la vez a l sujeto y al objeto, al mundo exterior y al artista mismo", Sartre añade: "Podría muy bien hacer un Discurso sobre lo poco de realidad de este mundo exterior" (5). La mirada de la "conciencia reflexiva" lo obliga a no perderse nunca de vista a sí mismo, atraviesa todas sus acciones, grandes o pequeñas, "descompone" el menor de sus actos a poco que empieza a actuar; "rapidez explosiva en el comienzo de la realización - pero de pronto la lucidez vuelve: ¿para qué? se aparta entonces de su acto, que se descompone rápidamente" (6). Por eso la vida de Baudelaire - dice Sartre - ofrece un "aspecto hachado y convulsivo al mismo tiempo que monótono; es un perpetuo empezar de nuevo y un perpetuo fracaso sobre un fondo de triste indiferencia" (7).

Esta lucidez hace a Baudelaire inapto para la acción; entendamos: la acción

(1) Baudelaire, Gallimard, p. 36.

(2) Baudelaire, Gallimard, p. 27.

(3) Baudelaire, Gallimard, p. 28.

(4) Baudelaire, Gallimard, p. 26.

(5) Baudelaire, Gallimard, p. 26.

(6) Baudelaire, Gallimard, p. 40.

(7) Baudelaire, Gallimard, p. 41.

"útil", lo que Georges Bataille, refiriéndose a Baudelaire, llama "la preocupación por el porvenir" (1). Baudelaire se sintió siempre culpable de su inutilidad social; precisamente, explica Sartre, la acción "supone un determinismo, inserta su eficacia en la cadena de los efectos y las causas, obedece a la naturaleza para poder regirla... El hombre de acción es aquel que se pregunta por los medios y jamás por los fines. Nadie está más lejos de la acción que Baudelaire" (2).

Sin embargo, al lado de su indudable incapacidad para la acción útil, surge constantemente en Baudelaire, como la otra cara necesaria de su "lucidez pasiva", un incentivo permanente para la actividad; pero una actividad que no necesitará "insertarse en la cadena de los efectos y las causas" sino que expresará precisamente la conciencia <sup>acuciante</sup> ~~acuciante~~ que tiene Baudelaire de ser el propio constructor de su ser; la única actividad que expresa la gratuidad y la <sup>libertad</sup> ~~libertad~~ del ser humano, y que erige al ser humano en fin de sí mismo, es la creación (la creación se diferencia de la acción en que es pura libertad: "algo surge en el mundo que no existía antes; la significación" (3).

Ahora bien: según Sartre, un acto verdaderamente libre es aquel que crea una nueva escala de valores. Según Sartre, Baudelaire no creó una nueva <sup>escala</sup> ~~escala~~ de valores sino que permaneció humildemente atenido a la moral familiar, social, religiosa, política de su época y de su medio. Sartre insiste largamente en que en Baudelaire la complacencia en el mal no es más que un modo de adherirse con mayor fuerza al bien. Sería demasiado largo exponer la serie de pruebas que Sartre trae a colación para poner en evidencia "la mala fe" de Baudelaire. Lo que nos interesa es tener presente el corolario final de ese razonamiento para entrar de lleno en la explicación del "hecho poético" en que consiste Las Flores del Mal.

Esa explicación podría resumirse así: Dotado de una conciencia de su libertad que no lo abandona nunca, "inclinado" sobre el "abismo" de su ser, Baudelaire no se atreve a mirar de frente su gratuidad fundamental; para ocultársela, se atiene a las reglas morales vigentes; pero al mismo tiempo, es incapaz de abandonarse con espontaneidad a esas reglas, como también a sus instintos e inclinaciones. En esa situación, adopta una postura intermedia: la creación poética es la expresión de su infinito poder de creación; pero al mismo tiempo, como esa obra, según Sartre, no pone en cuestión seriamente la moral vigente, su "actividad demiúrgica" no es total, es puramente formal (2). Sus poemas, razona Sartre, representan, en la visión que Baudelaire tiene de sí mismo, esos momentos peculiares en que el poeta trata de conciliar el descubrimiento de su libertad con el esfuerzo de crear un objeto exterior a él mismo

(1) Georges Bataille; La Littérature et le Mal, Gallimard, Collection Idées, p.

(2) Baudelaire, Gallimard, p. 52.

(3) Baudelaire, Gallimard, p. 54.

(4) Sartre opone <sup>qué</sup> Baudelaire a Rimbaud y Gide.

( un poema) en que "el abismo de su libertad" se cosifique, se presente ante sus propios ojos con la apariencia de lo hecho, de lo <sup>que</sup> ya es de una vez para siempre. El poema surgiría entonces a mitad de camino en el movimiento que va del "vértigo" a la acción de detenerlo por medio de la creación de una forma que fija para siempre ese movimiento. Es "poner en forma sus sentimientos", en un gesto que participa en la misma medida de la angustia y del control de la angustia. El poema no puede ser entonces creado sin una clara conciencia de haber representado "una comedia" : "los poemas de Baudelaire - dice Sartre- son el término de esa comedia"(1). Y refiriéndose en general al proyecto poético escribe: "Todo poeta persigue a su modo esta síntesis de la existencia y el ser que hemos reconocido imposible" (2).

La tesis de Sartre es entonces que Baudelaire quiso disimularse ante sí mismo su infinita libertad. Ahora bien : la experiencia de la libertad o de la imprevisibilidad del ser humano se realiza en el presente; el presente " hace todo uno con el gusto insípido y tenaz que Baudelaire tiene de sí mismo" (3). Para huir de ese sabor, que es lo mismo que la conciencia de su gratuidad, Baudelaire - nos explica Sartre- se vuelve hacia el pasado; se cierra al presente como momento creador y remite el presente al pasado. Su insatisfacción encuentra consuelo en una vuelta al pasado; el pasado le permite verse a sí mismo como ya hecho, le permite acaparar su naturaleza. El movimiento pendular que lo hacía oscilar constantemente entre el ser y la existencia se estabiliza ahora en el ser; el pasado es la justificación eterna del momento presente; para Baudelaire "vivir es caer, el presente es una caída" (4). En largas páginas Sartre nos explica de qué manera Baudelaire ha tratado de explicar su pereza, su inaptitud para la acción, su "insatisfacción", por los rasgos de una naturaleza hereditaria, como también por un destino o fatalidad que lo habría obligado a ser para siempre tal cual es. El "fatalismo" de Baudelaire se explica también, nos dice Sartre, por una naturaleza anormal de Baudelaire: "Como los esquizofrénicos y los melancólicos, justifica su incapacidad para la acción volviéndose hacia lo vivido, lo ya hecho, lo irremediable" (5). Empleando un razonamiento típico de sus ensayos psicológicos dice Sartre: "El carácter y el destino son grandes apariencias sombrías que se revelan en el pasado; el hombre que se considera "irritable" se limita, en el fondo, a constatar que se ha irritado a menudo" (6).

(1) Baudelaire, Gallimard, p.178.

(2) B audelaire, Gallimard, p. 199.

(3) B audelaire, Gallimard, p.195.

(4) Baudelaire, Gallimard, p. 212.

(5) Baudelaire, Gallimard, p. 196.

(6) Baudelaire, Gallimard, p.214.



El "paseísmo" de Baudelaire se identificaría con la idea de suicidio: "Pide a la idea de suicidio esa pequeña ayuda, ese pequeño empujón que le permitirá considerar su vida como algo irremediable y ya realizado, es decir, como un destino eterno, o si se quiere, como un pasado cerrado" (1). Baudelaire quiso algo así como petrificarse en una idea fija y consistente, lo cual solo podía ser realizado mirándose a sí mismo en el pasado, como ser ya realizado: "En una palabra, pide al pasado que sea la eternidad que lo transforme en él mismo" (2). De ahí que para Baudelaire "pasado" y "eternidad" sean la misma cosa.

He aquí que los conceptos de "espiritualidad", de "infinito", de "insatisfacción", de "surnaturalismo" - que surgen constantemente en las reflexiones teóricas de Baudelaire - se convierten en otros tantos pasos de una experiencia existencial y no mística, como quisieron verlo críticos como Lemaître (3) o Georges Blin (4). Lo que éstos consideraron como categorías pasivas del espíritu de Baudelaire, para Sartre solo tienen sentido en el marco de una manera particular por la cual Baudelaire respondió activamente a la conciencia de su libertad, lo que él llamó "gouffre" o "vertige". De esa manera, lo "infinito" baudelairiano, traducido al pensamiento de Sartre, es "la conciencia de lo que es sin estar dado, lo que me define hoy pero que no existirá más que un día, es el término entrevisto, soñado, alcanzado casi, de un movimiento orientado" (5). Del mismo modo, la "insatisfacción" baudelairiana es la "determinación de lo existente por lo que todavía nos es" (6), la "espiritualidad", una vana tentativa de crear un ser que participe al mismo tiempo del ser y de la existencia; el "surnaturalismo", basado en la idea de las "correspondencias", una "trampa para revestir a las cosas con un alma" y poderse mirar a sí mismo como otro, en el espejo del mundo de la naturaleza. La "eternidad", finalmente, no sería más que su existencia transformada en cosa definitiva a través del pasado.

Volvamos a la identificación hecha por Sartre entre pasado y eternidad. Si nos trasladamos al dominio de la creación poética, el "paseísmo" de Baudelaire se manifiesta en la elección de cierto tipo de objetos "en que la existencia y el ser irían a confundirse" (7), como "los perfumes, la hora del crepúsculo, los cielos nubosos de Holanda, los días blancos, tibios y velados", "todos los seres, cosas y gentes que parecen moribundos, rotos, o que se deslizan hacia su fin" (8). El objeto poé-

---

(1) Es curioso que la misma idea sea válida también para Genet, de quien dice Sartre que "se esfuerza por vivir su presente como un pasado" y para él mismo, cuando dice en Las Palabras: "Elegí como porvenir un pasado de muerto ilustre y traté de vivir al revés". Veremos que el "paseísmo" de Baudelaire se transforma en una característica permanente y casi diríamos inherente a los tipos de poesía que Sartre se ha detenido a analizar.

(2) Baudelaire, Gallimard, p. 221.

(3) H. Lemaître, Préface a Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique. Garnier.

(4) Georges Blin: Jean-Paul Sartre et Baudelaire. Librairie José Corti, 1948.

(5) Baudelaire, Gallimard, p. 42.

(6) Baudelaire, Gallimard, p. 43.

(7) Baudelaire, Gallimard, p. 202.

(8) Baudelaire, Gallimard, p. 202.

tico que se desprende de esas imágenes es "lo espiritual".

"Lo espiritual - dice Sartre - es el hecho poético baudelaireiano" (1). Lo espiritual, es decir, la mezcla de lo tenue, lo transparente, lo decadente, con lo real y sensible, viene a significar según Sartre "una insatisfacción petrificada, un llamado a otra cosa, una trascendencia objetivada" (2). Ahora bien: el carácter espectral de esos objetos "nos revela -dice Sartre- que su sentido es el pasado". Así como para Baudelaire "pasado" y "eternidad" se confunden, así también espiritualidad y pasado desembocan en la misma significación. Finalmente, por medio de la creación de lo espiritual, Baudelaire logra crear un objeto exterior a sí mismo, donde puede ver reflejada la imagen que él mismo forjó de sí, a saber: "una restauración en el presente de su memoria, que ofrece la apariencia de una síntesis entre el ser y la existencia" (3).

Observemos: nada más que una "apariencia" de síntesis entre el ser y la existencia. De hecho, parece decir Sartre, Baudelaire era consciente del fracaso oculto en su esfuerzo creador (4): "ese movimiento que atraviesa el poema como una espada, que emerge hacia el más allá, pero que una vez cumplida su tarea, se desvanece en el vacío" (5). Esta frase expresa como pocas el destino que Sartre otorga a la creación poética, y no solo a la de Baudelaire. Roquentin había previsto ya ese fracaso: había reconocido que después de haber escrito su libro "seguiría existiendo" - el ser del poema a del libro no justificaría la existencia gratuita de su autor -.

Frente a la imagen de un Baudelaire crispado, queriendo eternizar en un instante (en el poema) la experiencia cotidiana de la angustia, y apelando a una "surrealidad" o "infinito" que no es, según Sartre, más que el reflejo de la constante proyección de la conciencia fuera de sí misma (no-ser en que consiste su ser), cabe preguntarse: ¿es posible, como lo hace Sartre, traducir la experiencia de Baudelaire en términos diferentes de los de Baudelaire mismo? Y además, ¿no constituye esa interpretación, en cuanto tal, una negación de la poesía misma? Ya Bataille, desde un punto de vista eminentemente "poético", ha contestado a Sartre. A partir de la crítica a los conceptos sartreanos de "pasado" y "trascendencia" ~~de~~ tal como son apli-

---

(1) Baudelaire, Gallimard, p. 200.

(2) Baudelaire, Gallimard, p. 229.

(3) Baudelaire, Gallimard, p. 221.

(4) Veremos más adelante que según Sartre el poeta es el hombre que ha elegido el fracaso. Fracaso metafísico en el caso de Baudelaire, quien no logra condensar en un poema el para-sí (su libertad) y el en-sí de la naturaleza. En obras posteriores, Sartre vincula el fracaso de poeta a factores de orden social.

(5) Baudelaire, Gallimard, p. 240.

cados al caso de Baudelaire (1) y retomando la distinción establecida por Sartre mismo entre sujeto y objeto, y que desemboca en la imposibilidad para el poeta de acceder a una supuesta "selva de símbolos", Bataille hace del esfuerzo mismo de identificación del sujeto con el objeto lo propio del acto poético. Lo que en Sartre es una arrogante afirmación por la cual transforma el acto poético en un acto dramático (porque revela el drama mismo del ser humano en general) es en Bataille un reconocimiento - agnóstico, ~~en~~ el cual no implica necesariamente la negación de un correlato objetivo entre el sujeto y el objeto - de la imposibilidad del hecho poético.

A su vez, la interpretación sartreana de la teoría de las correspondencias y su idea de la encarnación del Otro pueden haberse en parte inspirado en un ensayo de Marcel Raymond (2) en el cual este autor presentaba lo espiritual baudelairiano ligado a un éxtasis místico, como un compromiso entre el Yo y el No-Yo.

Sea que esa fusión sujeto-objeto sea imposible pero que la poesía tenga la función de intentarla (Bataille), sea que esa fusión sea el motivo real e inspirador de los poemas de Baudelaire (Raymond), en ambos casos ambos críticos parecerían dar por sentado en sus interpretaciones que el poeta es por así decir sumergido en un movimiento que lo une al universo, en virtud del cual "encuentra" en sí mismo,

---

(1) El punto central de la puesta en cuestión de Bataille se refiere en particular a la idea sartreana según la cual el sentido de lo espiritual baudelairiano reside en el pasado. Esto significa ignorar - nos dice Bataille - el verdadero valor de la "operación poética" de Baudelaire. "Baudelaire quisiera según Sartre encontrar en cada realidad una insatisfacción petrificada, un llamado a otra cosa, una trascendencia objetivada". El tipo de trascendencia así representada, continúa Bataille, no es la trascendencia de la flecha (Sartre había dicho, refiriéndose a la "lucidez pasiva" de Baudelaire, que en el mundo de Baudelaire "las cosas no se indican unas a otras, así como la flecha ~~no~~ indica el camino o el señalador indica la página"), la simple determinación del presente por el futuro, sino la de "objetos que consienten en perderse para indicar a otros". En este último caso, prosigue Bataille siguiendo a Sartre, el futuro no es, como en el caso de la flecha, la ruta accesible y designada, sino que es un futuro espectral, es el pasado. Pero - nos dice Bataille - Sartre pasa sin transición de la trascendencia de la flecha, donde el objeto es aprehendido en función de la ruta, o sea, del futuro, a la trascendencia de objetos "cuyo sentido está dado por el pasado; y al pasar de una trascendencia a otra, el hecho poético mismo se le escapa de las manos; ... perdemos así la posibilidad de encarar claramente la distinción entre el mundo prosaico de la actividad - en el cual los objetos exteriores al sujeto extraen del futuro su significación fundamental - y el mundo de la poesía! Una vez en éste, nos dice Bataille, no se trata ya de "trascendencia" así entendida sino de participación: "Podemos efectivamente definir la poesía como una relación de participación del sujeto en el objeto. La participación es actual. La operación de la flecha solo tiene para el sujeto significado de futuro. El significado del objeto en la participación poética tampoco tiene sentido de pasado. En la operación poética, el sentido de los objetos de memoria está determinado por la invasión actual del sujeto. La operación de la poesía - concluye Bataille - quiere que el objeto se transforme en sujeto, el sujeto en objeto... Esta imposibilidad, Sartre la representa con toda razón al decir que la miseria del poeta consiste en el deseo insensato de unir objetivamente el ser y la existencia." "Fusión - dice Bataille - que define la poesía, y la limita, haciendo de ella el reino de lo imposible" (La Littérature et le Mal, Gallimard, Coll. Idées, Chap. I).

(2) Marcel Raymond; Baudelaire: Un aspect de sa vie spirituelle. Cahiers du Rhône, nº4, Génies de la France.

como algo ya existente aunque pocas veces visible, los rastros de una afinidad esencial con aquél. Estas son descripciones hechas en términos de pasividad. Para Sartre, el poeta no encuentra nada en sí, y tampoco es "invadido por la ola de sus poderes inconscientes", al decir de Raymond (1). Por lo menos, Sartre no se pronuncia a este respecto. Queriendo ver la conciencia como una constante proyección de sí misma a partir de la nada, Sartre no puede menos de hacer que Baudelaire no pueda encontrar en sí mismo una fuerza o poder que lo actuara como a pesar suyo. Si, tal como Sartre quiere reconocerlo, la poesía de Baudelaire es un esfuerzo de identificación con el Otro, esa identificación no se opera en virtud de una invasión del mundo en su conciencia sino que es él el que la crea para constituirse en Otro y escapar así a la transparencia de su ser-para-sí. Si para él el mundo es una red de correspondencias, no las encuentra en sí como en una naturaleza anterior que se revela en algunos momentos de excepción (los momentos de la inspiración poética) sino que, de nuevo, crea esas correspondencias a partir de la nada. Si es así, se dirá, su experiencia poética pierde su validez intrínseca, puesto que está implícito en la interpretación que hace Sartre del mundo del en-sí, <sup>que</sup> Baudelaire quiso haber "significante" ("una selva de símbolos") un mundo de por sí cerrado y opaco a la conciencia.

"El poema trata de realizar - dice Sartre - la unión objetiva del ser y de la existencia" (2). En este sentido, el poeta persigue, a su manera, un proyecto que es inherente, según Sartre explica en L'Être et le Néant, a la condición humana: transformar la libertad, o lo que es lo mismo, la "existencia", en una naturaleza, lo que Sartre llama ser, pero que está condenado a ver, al término de cada una de esas tentativas, el "abismo" de su libertad. Si, como dice G. Blin en su libro Sartre y Baudelaire, el ensayo de Sartre "es un acto de agresión a la poesía en general", no es por ello menos cierto que constituye al mismo tiempo una justificación de ella.

---

(1) Hé aquí el contexto de la afirmación de Raymond: "El fin profundo de la espiritualidad baudelaيرية reside sin duda en el deseo de hacer caer las barreras entre el sujeto y el objeto y de reanimar el sentimiento de la unidad básica del todo. ... Se trata de deshacerse de lo individual y múltiple y aspirar a recrear el Uno, por la vía de las Analogías, de las Correspondencias. ... Para llegar a esos estados del alma ... es preciso ... un ejercicio muy peculiar de la imaginación, que consiste menos en formar y combinar imágenes que en encontrar en sí mismo los lineamientos de una antigua creencia en la unidad del mundo y en despertar esta creencia y alimentarla recurriendo a fuerzas inconscientes. Parece necesario ... suspender las actividades de lo que Bergson llama el "yo superficial" (capaces solamente de suscitar conductas intelectuales, sociales) para dejarse invadir por las olas de fondo de los poderes <sup>inconscientes</sup> que se han vuelto ~~inactivas~~ por un momento activas" (Baudelaire: Un aspect de sa vie spirituelle, Cahiers du Rhône, n°4, p.197-198).

(2) Baudelaire, Gallimard, p.235.

### III. POESIA Y PROSA

"El prosista utiliza el lenguaje como instrumento entre él y los lectores; el poeta se sirve del otro como intermediario entre él y el lenguaje" (Saint-Genet, comédien et martyr).

Pero si el Baudelaire constituye en cierta manera una justificación del hecho poético en tanto éste se inscribe en la misma condición humana, no es menos cierto que por otro lado - y en este sentido la acotación de B lin que citábamos más arriba es exacta - constituye una condenación de lo que la elección existencial de Baudelaire implica en tanto actitud moral y política frente a la época concreta en que le tocó vivir. En este sentido, según Sartre, Baudelaire se habría refugiado en un paséismo que lo habría hecho dar la ~~xxxx~~ espalda a su tiempo; se habría integrado a la sociedad de los dandys para repudiar la sociedad en que vivía, cuando en realidad, según Sartre, no hacía más que convertirse en el parásito de esa misma sociedad; por desidia, por pereza y por cobardía se habría inclinado ante la moral de aquella; habría cerrado los ojos a la realidad social y habría negado el progreso. La poesía habría sido para Baudelaire una solución individualista y estéril.

Resulta de este modo, y asaz paradójicamente, que en cuanto Sartre reflexiona sobre el fenómeno poético dando de él una explicación existencial, al mismo tiempo formula una condenación de ese fenómeno en nombre de una moral social.

El hecho es que el año en que fue redactado el Baudelaire → 1947 - constituye un año clave en la evolución de su pensamiento. Un párrafo de La Force des Choses de Simone de Beauvoir nos especifica en qué consistió esa evolución: "La guerra había operado en él una conversión decisiva. En primer lugar, le había hecho descubrir su historicidad; profundamente afectado por ella, comprendió hasta qué punto había estado plegado hasta entonces al orden establecido ... Entregado hasta la médula a la aventura de escribir, habiendo deseado desde la infancia ser un gran escritor y alcanzar la gloria inmortal, Sartre apuntaba a una posteridad que retomaría por su cuenta la herencia del siglo; en el fondo, seguía siendo fiel a la "estética de oposición" de sus veinte años ... Pero súbitamente todo se descompuso, la eternidad se rompió en pedazos; se vió a sí mismo bogando a la deriva, entre un pasado de ilusiones y un futuro tenebroso...; no contentándose con ocultar su pasividad bajo protestas verbales, comprendió que viviendo no en el absoluto sino en lo transitorio, debía renunciar a ser y decidirse a hacer ... Saint-Exupéry, leído en 1940, lo convenció de que las significaciones vienen al mundo a través de las acciones de los hombres; la acción comenzaba a vencer a la contemplación ... De ahora en adelante, en vez de oponer individualismo y colectividad, los concibió ligados uno a otro. Realizaría su libertad no asumiendo subjetivamente la situación dada, sino modificándola objetivamente, queriendo implantar un futuro conforme a sus aspiraciones; ese futuro ... era el socialismo, del cual se había separado solamente por temor de perderse en

él (1). Añade: "Mientras había creído alcanzar lo absoluto por medio de la creación literaria, su ser para otro solo había tenido una importancia secundaria. Al descubrir su historicidad había descubierto su dependencia ; no más eternidad, no más absoluto" (2).

En esta tónica de pensamiento se sitúa precisamente su teoría literaria contenida en Qu'est-ce que la littérature?, donde define la función, la utilidad, los fines y la esencia de la literatura (3). Ya en 1946, en una conferencia pronunciada en la Universidad de París, La Responsabilité de l'Ecrivain, anticipa las tesis de Qu'est-ce que la littérature? (4).

El hombre es proyecto libre, había postulado Sartre. Después de 1946 añade: el hombre es proyecto libre en situación. No se trata ya de una abstracta libertad "para nada" sino de una libertad inserta en el mundo objetivo y en la colectividad. Un libro es también un proyecto libre: el escritor "ha elegido revelar el mundo, y en particular el hombre a los otros hombres para que éstos adopten frente al objeto puesto al desnudo su entera responsabilidad" (5). De este modo, funda el acto de escribir en la idea de libertad. El lenguaje le sirve entonces al hombre escritor para revelar el mundo en vistas a una actividad eventual del lector: "si hablar no es verdaderamente cambiar las cosas ... el escritor puede hablar con toda irresponsabilidad ... hablar sería entonces constituir un mundo de significación al margen de la acción y de la realidad, que reflejaría la realidad sin modificarla. La literatura sería, como la conciencia, un epifenómeno (6). "El lenguaje entrega el objeto. Nombrar una cosa es transformarla. La cosa no obrada pierde su inocencia" (7). "La literatura consiste, precisamente porque es prosa y porque nombra, en poner un hecho inmediato, ignorado quizá, en el campo de la reflexión y del espíritu objetivo" (8).

La literatura es prosa, dice Sartre. Justamente, la condición de la responsabilidad del escritor parece residir en una cierta manera de considerar las palabras, a saber; "utilizarlas como signos convencionales, superar la palabra hacia el objeto que ella significa y reunir las palabras con miras a constituir significaciones e ideas" (9).

El primer capítulo de Qu'est-ce que la Littérature?; Qu'est-ce qu'écrire? retoma la misma idea: el escritor responsable es aquel que escribe en prosa, es decir,

(1) Simone de Beauvoir, La Force des Choses, Gallimard, p. 15.

(2) Simone de Beauvoir, La Force des Choses, Gallimard, p. 15.

(3) Esta obra fue publicada por primera vez en la revista Les Temps Modernes en 1947 y más tarde en la edición Gallimard bajo el título de Situations II.

(4) UNESCO, J.-P. Sartre, La responsabilité de l'écrivain. En Sorbonne. 1er. Novembre 1946. Les Conférences de l'UNESCO. Fontaine. Paris.

(5) Qu'est-ce que la littérature?, Gallimard, p. 72.

(6) UNESCO, La responsabilité de l'écrivain, p. 60.

(7) UNESCO, La responsabilité de l'écrivain, p. 60.

(8) UNESCO, La responsabilité de l'écrivain, p. 68.

(9) UNESCO, La responsabilité de l'écrivain, p. 68.

el que "se sirve" del lenguaje como <sup>de</sup> un instrumento. Establece aquí Sartre una división profunda entre el prosista y el poeta: "el poeta ha elegido de una vez para siempre la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. Puesto que la ambigüedad del signo implica que se lo puede atravesar a gusto como un vidrio y perseguir a través de él la cosa significada, o bien volver la mirada hacia su realidad y considerarlo como un objeto. El hombre que habla (Sartre identifica aquí hablante y prosista) está más allá de las palabras, cerca del objeto. El poeta está más acá. Para el primero las palabras son domésticas; para el segundo permanecerán en estado salvaje. Para aquél son convenciones útiles...; para el segundo cosas naturales que crecen espontáneamente sobre la tierra como la hierba y los árboles" (1). La separación entre poesía y prosa es tan tajante en este primer capítulo que la poesía va a formar parte, junto con la música y la pintura, de un conjunto de actividades que se oponen por esencia a la prosa o a la literatura. ("Literatura" y "prosa" se convierten por un momento en términos equivalentes).

Sartre razona así: los que le reprochan comprometer a la literatura y le preguntan con indignación si quiere comprometer también a la pintura, la música, la escultura y todas las artes partem del falso supuesto de que hay una afinidad entre todas las artes. Ahora bien: este paralelismo no existe: "trabajar con colores y con sonidos es una cosa, y otra cosa diferente es expresarse por medio de palabras. Las notas, los colores, las formas, no son signos, no remiten a nada que les sea exterior" (2).

La diferencia de base estaría dada entonces en que la palabra tiene esencialmente una función designativa. Por el contrario, "este desgarramiento amarillo del cielo encima del Gólgota, el Tintoretto no lo eligió para significar la angustia, ni tampoco para provocarla; es angustia y al mismo tiempo cielo amarillo; no cielo de angustia, ni cielo angustiado; es una angustia hecha cosa, una angustia que se ha convertido en desgarramiento amarillo del cielo y que de golpe se ha sumergido y empastado - en virtud de las cualidades propias de las cosas - es decir, de su impermeabilidad, su extensión, su permanencia ciega, su exterioridad y la infinidad de relaciones que mantienen con las otras cosas..." (3). Algo semejante puede decirse de la música: "La significación de una melodía - si es que puede hablarse de significación - no es nada fuera de la melodía misma, a diferencia de las ideas que pueden expresarse de un modo adecuado y de diferentes maneras. Decid de ella que es alegre o melancólica: ella permanecerá siempre más allá o más acá de todo lo que pueda decirse de ella" (4). Y añade: "Si quiere adoptarse el vocabulario existencialista, el dolor

(1) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 64.

(2) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 60.

(3) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 61

(4) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 62.

(que se expresa a través de un canto, por ejemplo) no existe ya, es"(1). La poesía, nos dice Sartre, debe ser colocada al lado de la pintura, de la escultura, de la música. La razón de ello es que no hay afinidad ninguna, a despecho de una afinidad simplemente aparente, en el acto de tomar la pluma cuando lo hacen un prosista o un poeta. La diferencia estriba, dice Sartre, en que "los poetas son los hombres que se niegan a utilizar el lenguaje" (2). Mientras que la prosa "es utilitaria por esencia, de buena gana definiría yo al prosista como un hombre que se sirve de las palabras" (3).

En realidad, que la prosa sea originalmente utilitaria, que la poesía conciba a su vez las palabras como fines en sí mismos, no es una idea original de Sartre. Desde la famosa distinción entre poesía y prosa que hiciera Molière en Le Bourgeois Gentilhomme, el lenguaje de la prosa opera una comunicación de tipo designativo en el cual el significado apunta a una realidad externa respecto del lenguaje mismo, mientras que en la poesía la significación de las palabras es por así decir inmanentes: la poesía se significa a sí misma. Se ha dicho por ejemplo innumerables veces que un verso como "Je suis le roi d'un pays pluvieux" no equivaldría nunca al significado de "tengo hastío". Es evidente sin embargo que esta cualidad en virtud de la cual la poesía se significa a sí misma - eso que Guiraud llama la "hipóstasis del significante"(4) - es un fenómeno que se vuelve predominante a partir del siglo XIX, y sus precursores no son otros que los poetas simbolistas: dice Friedrich: "Los poetas habían sabido siempre que el dolor se resuelve en canción ... pero en el siglo XIX, cuando el dolor por algo concreto se convirtió en dolor sin finalidad, en desolación y finalmente en nihilismo, las formas pasaron a ser un medio urgente de salvación... así como el poema se separó del corazón, la forma se separa del contenido. Su salvación reside únicamente en el lenguaje, mientras que el conflicto permanece sin resolver"(5). Friedrich se remite a estas palabras de Poe que lo constituirían en el ~~moderna~~ fundador de la teoría moderna de la poesía: "el poema es un ente cerrado en sí mismo, que no comunica ni verdad ni embriaguez de corazón; no comunica nada sino que simplemente es". De ahí proviene la concepción de las palabras poéticas por oposición al lenguaje corriente, de ahí el formalismo y la "poesía pura". Este párrafo de Valéry ilustra claramente esa concepción: "Entre la emoción o la intención inicial, y esos términos finales que son el olvido, el desorden, la vaguedad en los que desemboca fatalmente el pensamiento, la tarea del escritor es introducir las oposiciones

(1) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 62.

(2) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 63.

(3) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 70.

(4) Guiraud, Le langage, Ed. La Pléiade, p.

(5) Friedrich; Estructura de la lírica contemporánea, p. 56.



que él ha creado a fin de que, interpuestas allí, disputen a la naturaleza propia-mente transitiva de los fenómenos interiores un poco de acción renovable y de existencia independiente ..." (1).

Si el más alto logro del artista es convertir la transitividad típica de los fenómenos interiores en objeto que absorbe en sí mismo la significación, no es raro asociarlo con la idea del artista encerrado en un mundo desprendido del mundo objetivo. Precisamente el simbolismo llevó a la exageración ese divorcio; es solo por ese motivo, y para oponer a la literatura como mundo cerrado sobre sí mismo una literatura donde predominen la función expresiva y designativa, que Sartre opone violentamente el poeta al prosista. Lo que puede inducir a confusión es sobre todo el hecho de que esta oposición implique otra, a saber: la poesía frente a la literatura en general. La literatura abarcaría entonces nada más que las producciones destinadas a convencer o a transmitir significados.

Veremos que en el segundo capítulo Sartre vuelve sobre sus pasos para dar los fundamentos de una teoría de la literatura, donde la poesía tendría, sí, una función. Tal como observa Chappigny (2): "En el segundo capítulo de Qu'est-ce que la littérature? Sartre invierte su punto de vista: habiendo opuesto un poco antes el prosista al artista, al poeta, presenta ahora a aquél como un artista. Esta maniobra permite a Sartre hacer una distinción entre la literatura comprometida y propaganda". En efecto, oponer rotundamente prosa y poesía solo tiene sentido - había explicado ya Sartre en el primer capítulo - en la medida en que una y otra representan en su estado puro la actitud poética y la actitud del prosista. Pero nunca existen en estado puro: "existe sin ninguna duda una significación de la palabra para el poeta" (3).

Se infiere de esto - y tendremos la oportunidad de verlo confirmado más tarde por el mismo Sartre - que hay también una autonomía o intransitividad de la obra literaria no poética (entendiéndose por poética, claro está, no una obra escrita en prosa en vez de en verso sino una obra que, incluso estando escrita en prosa participe de esa "actitud poética" que consiste según Sartre en hacer de las palabras objetos).

Esa autonomía de toda obra literaria, Sartre la hace descansar en la idea siguiente: la decisión de escribir nace, nos dice, de nuestro deseo de hacernos "esenciales" respecto del mundo; el mundo se presenta originariamente como un dato absoluto; somos inesenciales respecto de él; la creación literaria, acto de la libertad humana, nos hace reasumir el mundo y por medio de ella nos hacemos esenciales frente a lo real. Ahora bien: la obra de arte es "un ente imaginario". Sartre retoma aquí los análisis de L'Imaginaire: "toda creación de imaginario sería totalmente imposible

(1) Paul Valéry: Oeuvres complètes, La Pléiade, p. 1205.

(2) Robert Chappigny: Langage et Littérature selon Sartre. Revue d'Esthétique. Décembre 1966.

(3) Qu'est-ce que la littérature, Gallimard, p. 65

para una conciencia cuya naturaleza sería la de estar "en medio del mundo"... Para que una conciencia pueda imaginar es preciso que escape al mundo, que pueda extraer de sí misma una posición de distanciamiento respecto del mundo. En una palabra, es preciso que sea libre. De esta manera, la tesis de la irrealidad nos revela la posibilidad de negación como su condición, pero ésta solo es posible a causa de la "nadiración" del mundo como totalidad y esta nadificación se nos ha revelado ya como el reverso de la libertad misma de la conciencia" (1). Pero si bien la obra nace del poder nadificante de la conciencia, el acto creador no es más que un acto incompleto y abstracto de la producción de la obra. Una vez que la obra ha sido creada nos encontramos ante ella como ante un objeto, de nuevo somos inesenciales respecto de ella, como frente al mundo objetivo. Lo que era acto libre se transforma en objeto: "esta dialéctica es típica del acto de escribir" (2).

Para que la obra creada no se objetive al modo de una cosa inerte, sino que siga siendo libertad, debe ser ella misma una libertad para alguien, y ese alguien es el lector: "La obra de arte solo podrá ser objeto para un lector. El objeto literario es un trompo; solo existe en movimiento. Para hacerlo surgir hace falta un acto concreto que es la lectura. Si suprimimos eso, solo quedan trazos negros sobre el papel ... La operación de escribir implica la de leer como su correlativo dialéctico. Y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Es el esfuerzo conjugado del <sup>autor</sup> ~~lector~~ y del lector el que hará surgir ese objeto imaginario y concreto que es la obra del espíritu. Solo hay arte por y para otro." (3). "El objeto literario, aunque se realiza a través del lenguaje, no está dado en él ... El sentido de la obra nace de la iniciativa del lector de ponerse a la altura de ese silencio producido por las palabras en sí mismas. Es preciso que el lector invente todo, en una superación constante de la obra escrita" (4).

Puesto que la creación no pueda sino completarse en la lectura, "escribir es apelar al lector para que éste haga pasar a la existencia objetiva el desvelamiento que yo emprendí por medio de lenguaje" (5). Es así que el libro se constituye en fin para la libertad del lector. La obra de arte, una pintura por ejemplo, no existe primero y luego es percibida sino que solo existe en la medida en que se la percibe, es "pura llamada, pura exigencia de existir" (6); se presenta como una tarea a cumplir; de aquí que Sartre diga que la obra de arte es "valor" porque es llamado. "Si llamo a un lector para que realice la empresa que yo comencé, va de suyo que lo consi-

(1) L'Imaginaire, Gallimard, Collection Idées, p. 354.

(2) QU'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 103.

(3) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 93.

(4) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 95.

(5) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 96.

(6) QU'est-ce que la littérature? Gallimard, p.100.

dero como libertad pura, puro poder creador, actividad incondicionada: no podría entonces dirigirme a su pasividad, o sea, tratar de afectarlo comunicándole emociones de miedo, de cólera o de deseo" (1). La obra no debe imponer sino proponer, dice Sartre: "de ahí el carácter de pura presentación que ha parecido siempre esencial a la obra de arte" (2).

De este modo, Sartre llega a caracterizar no a la prosa o palabra en general sino al "escrito estético" (3). Y en esta caracterización pierde de vista la división establecida inicialmente entre prosa y poesía. En rigor podría decirse que la apreciación sobre la poesía es hecha a través de los juicios sobre la literatura del siglo XIX en general en la medida en que la poesía, en virtud de una convención establecida por el romanticismo, está a la cabeza de las artes. La caracterización hecha por Sartre conlleva una justificación ética de la literatura a través de la idea de la obra de arte como fin propuesto a la libertad de los lectores.

No obstante, las apreciaciones sobre la literatura del siglo XIX son negativas desde el momento que la fundamentación de lo literario en la libertad humana concebida como fin es válida en tanto se considere la libertad como libertad en situación: "El lector no es una conciencia instantánea, una pura afirmación intemporal de libertad; tampoco sobrevuela la historia, está inmerso en ella" (4). La libertad a la que el escritor nos invita "no es una pura conciencia de ser libres. No es, para hablar con exactitud, sino que se conquista en una situación histórica; cada libro propone una liberación concreta a partir de una alienación particular" (5). Lo cual quiere decir que escribir es despertar la conciencia libre de un lector frente a la colectividad, familia, nación, ideología en que vive. Pero el escritor puede según Sartre no apuntar al lector como individuo inmerso en la historia de una sociedad particular sino considerarlo como naturaleza eterna o intemporal.

Esta es justamente la actitud adoptada por la literatura del siglo XIX, que es una literatura surgida de la burguesía; fundando sus afirmaciones en una concepción marxista de las clases, Sartre ve nacer en la sociedad burguesa basada en el consumo el realismo y el simbolismo, inventores del "estilo artista" (realismo de Flaubert y de Goncourt) y del "arte por el arte". Estos constituyen según Sartre una manera de poner entre paréntesis la realidad histórica y la realidad de las clases: "conserva su carácter abstracto de pura negatividad. No ha comprendido todavía que ella misma es una ideología... Esto significa que pretende tratar todo tema de una manera parecida... Se trata de captar la diversidad y de unificarla rigurosamente por me-

(1) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 99

(2) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 99.

(3) Robert Champigny; Langage et littérature selon Sartre; Revue d'Esthétique, Décembre 1966.

(4) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 118.

(5) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 119.

dio del estilo. El estilo artista de los Goncourt no tiene otra significación; es un método formal para unificar y embellecer todas las cosas..." (1). La literatura se toma en este caso como fin de sí misma. Como ha reconocido como público al ser humano en general e ignora al hombre concreto, / como por otro lado es consciente de su trampa, se niega a saber para quién escribe: "habla de buena gana de su soledad y en vez de asumir el público que ella misma ha elegido tramposamente, inventa que escribe sólo o que escribe para Dios, hace de la literatura una ocupación metafísica, una plegaria, un examen de conciencia, todo menos una comunicación" (2). De ahí que los escritores del siglo XIX renuncien por anticipado a comunicarse con sus lectores y se declaren incomprensidos. El prefacio de Baudelaire a Las Flores del Mal es uno de los ejemplos de ello. El fracaso previsto por Baudelaire se debería precisamente a que no tiene público: "se remitieron a un público de especialistas; en cuanto al pasado, concluyen un pacto con los grandes muertos; en cuanto al futuro, utilizan el mito de la gloria. No despreciaron nada para arrancarse simbólicamente a su clase. Están en el aire, ajenos al siglo, exilados, malditos" (3).

Sartre pasa en revista los distintos tipos de relaciones que el escritor francés ha establecido con su público a partir del siglo XVII. Así por ejemplo, en el siglo XVII el escritor está al servicio de la monarquía reinante y el público al cual se dirige espera de él exactamente lo que él le da. Hay un convenio tácito entre escritor y lector. Pero cuando la monarquía empieza a derrumbarse en el siglo XVIII nace para la literatura, dice Sartre, la primera oportunidad para convertirse en portadora de la negatividad, esto es, se convierte en una literatura crítica y liberadora: "quiere contribuir .. a la liberación política del hombre" (4). Estos escritores tienen un público: "entrevén por debajo de ellos una espera informe y apasionada, un deseo más femenino, más indiferenciado, que los libera de la censura; han desencarnado lo espiritual y han separado su causa de la de la ideología agonizante; sus libros son libres llamados a la libertad de sus lectores" (5).

Una vez producida la revolución de 1789 el escritor, dice Sartre, pierde la oportunidad de aprovechar la ruptura del públicos en adhérentes y oponentes al régimen, puesto que la clase media y alta se unifican y el escritor representa a ambas; se hace así el portador de la ideología burguesa.

El escritor se define entonces según el público que elige. Elegir un público es elegir el tema del libro. Hay en esta historia de la literatura esbozada por Sartre una preocupación dominante por cuál sea la meta del llamado a la libertad en que consiste

(1) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 165.

(2) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 166.

(3) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 169.

(4) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 152.

(5) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 154.

un libro. Pero Sartre no quiere recurrir a una explicación sociológica de la literatura. El escritor - dice - si bien está determinado por su clase y por la historia, se vuelve contra ella para modificarla. La literatura es precisamente - y es ésta la clave de su función - poder negador o libre.

Años más tarde, al ~~intentar~~ intentar integrar su sistema existencialista de pensamiento en una concepción marxista del hombre, Sartre definió el sentido de toda creación humana como totalización (1). El concepto de totalización modifica su noción de la literatura: el escritor expresa la historia y al mismo tiempo es expresado, ~~por ella~~ por ella. Lo cual equivale a decir que sea bajo las formas del realismo, sea bajo las formas del formalismo, el escritor postulará una relación con la historia que es verdadera.

Dice C. Glucksmann: "Si Sartre ha abandonado el voluntarismo del compromiso es porque piensa que de todos modos un escritor que expresa la totalidad de su ser histórico expresa lo real" (2).

El reportaje publicado en Clarté, ~~xxx~~ que le fuera hecho por Yves Buin en 1968 explicita esta segunda actitud de Sartre frente a la literatura; es en ella donde es preciso ver la posición definitiva de Sartre: "Las obras modernas reclaman la constitución de una crítica moderna, que pueda encararlas en su totalidad, es decir, en su condicionamiento histórico y por lo tanto en su irreductibilidad, en su significación intencional y en la jerarquía de su sentido profundo, a la vez como producto de una época y de un hombre y como una superación objetiva de las condiciones de su producción, que se vuelve sobre ellas para modificarlas" (3). Lejos de postular un realismo donde la obra fuera reflejo <sup>directo</sup> de la realidad, Sartre concibe por el contrario la relación entre la obra y la historia como esencialmente mediatizada. Así por ejemplo las novelas de Kafka, autor al que Sartre hace referencia constantemente, que se desenvuelven en un clima de alucinación, se enraízan sin embargo profundamente en la realidad histórica a través de ese clima de alucinación. Kafka sería "un hombre totalizado por la historia y que expresa esa totalización" (4). Pero no puede hacerlo en términos de saber: "un escritor no posee el conocimiento total y para colmo ni siquiera éste bastaría ... Para un escritor, querer expresar todo lo que él <sup>es</sup> es intentar expresar todo lo que es. Por esta razón pienso que la obra más reveladora estéticamente y más eficaz debe tener una adensidad que se manifieste en

(1) Por medio de este concepto Sartre intenta evitar la escisión individuo-Historia que parecía necesariamente implicar su posición existencialista, para hacer del individuo, desde adentro de la Historia y en comunicación con los demás hombres, el hacedor de la Historia.

(2) C. Glucksmann: La naissance de la littérature; Revue L'Arc, número dedicado a Sartre, 1967, p.

(3) José Sebrelí: Sartre por Sartre. Entrevista de Yves Buin, Clarté, París, Marzo-abril 1964. Editorial Jorge Alvarez. p.156.

(4) José Sebrelí; Sartre por Sartre; Entrevista de Yves Buin, Clarté, París, Marzo-abril 1964. Editorial Jorge Alvarez. P.158.

cierta oscuridad. No se trata aquí de oscuridad buscada por ella misma, sino - en una obra en que todo puede ser superficialmente claro - un cierto telescopamiento de las significaciones, de contradicciones sentidas, vividas pero no teóricamente definidas, etc. Un hombre es oscuro en sí mismo en la exacta medida en que la sociedad entera es oscura en sí misma. Lucha en su puesto contra las contradicciones de esta sociedad cuando se expresa para dilucidarse; pero la dilucidación no puede ser completa sin perder su verdad (por lo menos para el artista). Así, el artista se compromete hasta el fondo de sí mismo con la intención, no de expresar su individualidad, sino su persona dentro de la sociedad compleja que lo condiciona y sostiene" (1). Es por eso que (contrariamente a lo que muchas veces se ha criticado en Sartre), de cualquier cosa que un escritor hable, y de cualquier modo que hable, se compromete. Sería apresurado decir entonces, por ejemplo, que Baudelaire no se comprometió con los problemas sociales de su tiempo porque no escribió sobre ellos; sino que su obra misma constituye un modo de comprometerse; en otras palabras, Sartre diría: es preciso buscar a través de la omisión de los problemas sociales la presencia de ellos en la obra de Baudelaire. El significado de la obra surgirá cuando de la infancia y de la juventud de Baudelaire, de la relación de éste con su familia y con la sociedad, de la evolución de las estructuras sociales de su época, finalmente de la libertad individual que es Baudelaire, se desprenda una unidad indivisible, que es al mismo tiempo Baudelaire y su época, unidad que no es un producto de Baudelaire considerado como simple producto de su época ni tampoco es producto de una Idea que regiría la Historia, sino un "irreductible" histórico, "al cual solamente es posible aproximarse a través de mediatizaciones" (2). Es por eso que Sartre puede decir que "<sup>toda obra</sup> ~~toda~~ de arte profunda expresa la verdad" (3).

Esas obras que Sartre ataca en Qu'est-ce que la littérature? no por ello dejan de ser válidas; ellas son también "irreductibles" históricos; encontrar su significación profunda, a saber, en qué consiste su realismo (puesto que toda obra de arte profunda es realista) ésa es la tarea del crítico.

Esta crítica totalizadora postulada por Sartre - y que está todavía por hacerse - concede un rol a la poesía. Si la prosa concebida como actitud ante el lenguaje se constituía, gracias a un poder transitivo de las palabras, sobre el "desvelamiento" del mundo ¿cuál es según Sartre la relación que establece el poeta con el mundo? Dicho de otro modo - puesto que no existe literatura que no sea comprometida - ¿qué tipo de compromiso entraña la actividad poética?

(1) José Sebrelí, Sartre por Sartre, Ed. J. Alvarez, p. 159.

(2) José Sebrelí, Sartre por Sartre, Ed. J. Alvarez, p. 161.

(3) J. José Sebrelí, Sartre por Sartre, Ed. J. Alvarez, p. 160.

En realidad, ya antes de 1960 Sartre había vislumbrado el compromiso de la poesía. La primera prueba de ello se encuentra en la nota 4 al capítulo II de Qu'est-ce que la littérature?: "Si se quiere a toda costa hablar del compromiso del poeta, digamos entonces que es el hombre que se compromete a perder" (1). Sartre repetirá insistentemente desde ahora que la meta del poeta del siglo XIX es el fracaso. Esa voluntad de fracaso se origina en el rechazo de la sociedad utilitaria en que vive. Ahora bien; el escritor puede expresar el fracaso o, mejor dicho, puede "declarar la sociedad invivible", con vistas a actuar sobre el mundo y modificarlo. En ese caso el escritor apuntaría al triunfo. Para ello, debería usar el lenguaje en calidad de claro instrumento de comunicación, es decir (diría Sartre), escribiría en prosa. Pero lo que caracteriza al poeta es que se niega a actuar sobre el mundo y a comunicar; en épocas en que la literatura - dice Sartre - se armoniza con la sociedad, el poeta, por más que sea indiferente al triunfo de la empresa humana, esto es, por más que para él la realidad sea un mero pretexto de su obra, no hace sino reflejar en ella el triunfo del hombre: "crea el mito del hombre" (2). En ese sentido, el poeta clásico "tiene confianza en el lenguaje" (3). Pero cuando se vuelve contra la sociedad, esta misma operación por la cual el poeta convierte al mundo en mero instrumento de su obra encarada como fin absoluto de sí misma, es utilizada ahora contra el lenguaje mismo; es decir; el poeta querrá negar a las palabras su carácter de signos: "si es cierto que la palabra (entiéndase: la prosa) es una traición y que la comunicación es imposible, entonces cada palabra recubre por sí misma su individualidad, se transforma en instrumento de nuestra derrota y en encubridor de lo incomunicable" (4). Añade: "Puesto que la comunicación de la prosa ha fracasado, es ahora el sentido mismo de la palabra lo que se transforma en incomunicable puro" (5).

Surge aquí la distinción entre "sentido" y "significado"; Sartre identifica "sentido" con "poesía" y "significado" con "prosa". "El poder de la prosa - dirá más tarde, - retomando la misma idea - residiría en una simple eficiencia superior a la simple presencia ante sí de la posibilidad literaria otorgando al hombre una posibilidad de acción real sobre el mundo" (6). Ese poder de la prosa opone "una carga de la palabra que hace que se la aprehenda de un modo algo diferente que en la simple significación" (7). Esa carga es precisamente lo que en el capítulo I de Qu'est-ce que la littérature? Sartre llamaba las "palabras-objetos" (8), de las cuales decía

(1) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 87.

(2) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 85.

(3) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 85.

(4) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 86.

(5) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 86.

(6) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, 1965, p. 322.

(7) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, 1965, p. 317.

(8) Qu'est-ce que la littérature, Gallimard, p. 67.

que se transformaban en "el corazón negro de las cosas" (1). Toda palabra presenta un "sentido" en tanto nadie "puede comprender una palabra hasta el fondo. Cada palabra se emplea al mismo tiempo en función de su sentido claro y social y en función de ciertas resonancias oscuras, casi diría, de su fisonomía" (2). Y dice en la Revue d'Esthétique; "En virtud de la naturaleza misma del lenguaje, queda siempre un residuo de incomunicabilidad". En el SaintGenet Sartre ha insistido largamente en que la poesía nace precisamente de ese "residuo de incomunicabilidad" contenido en toda prosa.

La poesía de fines del siglo XIX en particular lleva al extremo la victoria del "sentido" sobre la "significación". Puesto que el "sentido" es "oscura presentificación del objeto", "residuo de incomunicabilidad", "significación inarticulable" (3), hacerlo triunfar sobre la "significación clara y social" es negarse a comunicar, en el sentido en que dice Sartre de la prosa que significa. La literatura del siglo XIX habría inventado según Sartre "el positivismo literario", a saber: pensar, como Flaubert, que "la comunicación es imposible" (4). En ese sentido, poesía equivaldría para Sartre a fracaso de la comunicación, prosa a triunfo de la comunicación.

Nótese que en Qu'est-ce que la littérature? Sartre ha hecho reidrir el fracaso del poeta en la ausencia de público. Baudelaire, Mallarmé, Genet en el siglo XX - y por otros motivos - ilustran de modos distintos el proyecto poético como un fracaso voluntario: "Sartre se interesó siempre en poetas que de un modo u otro realizan una cierta forma de anulación de su presencia ante la sociedad" (5). El paso adelante dado por Qu'est-ce que la littérature? respecto del ensayo sobre Baudelaire sería pues el haber insistido en una cierta relación del poeta con la sociedad como fundamentalmente originadora del fracaso, que se añadiría a la descripción de un fracaso intrínseco del ser humano, a cuya descripción asistíamos en el ensayo sobre Baudelaire. Podrá verse sin embargo que ambas explicaciones subsisten una al lado de la otra cuando Sartre aborda la obra poética de Mallarmé y de Genet.

---

(1) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, p. 67.

(2) Qu'est-ce que la littérature? Gallimard, note 5, p. 87.

(3) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 310.

(4) Sartre, L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 312.

(5) Jean Raymond; La parole poétique, Revue L'Arc, 1967, p.



FRACASO Y TRIUNFO DEL POETA:

MALLARMÉ Y GENET.

"La valorización absoluta del fracaso ... me parece la actitud originaria de la poesía contemporánea. Esta elección confiere al poeta una función muy precisa en la colectividad; en una sociedad muy integrada o religiosa el fracaso se ve enmascarado por el Estado o recuperado por la Religión; en una sociedad menos integrada y laica, como nuestras democracias, le toca a la poesía recuperarlo" (Qu'est-ce que la littérature

Mallarmé constituye una obsesión constante en la obra de Sartre: sería difícil encontrar reflexiones sobre la literatura o sobre la poesía que no impliquen de inmediato en Sartre una alusión a la obra de Mallarmé. El Saint-Genet, artículos y reportajes publicados en el Nouvel Observateur, un prefacio a las poesías de Mallarmé dan cuenta cabal de ello (1).

Retomando la distinción entre poesía y prosa establecida ya en Qu'est-ce que la littérature?, Mallarmé significa precisamente uno de los esfuerzos más radicales y agobiantes por crear, al lado del "lenguaje bruto", es decir, "envilecido" por la práctica cotidiana, -que él comparó con "una moneda que se intercambia de tal manera que para hacernos comprender por otro nos bastaría con depositar en la mano del <sup>otro</sup> ~~otro~~ en silencio una moneda" - un lenguaje que él llamó "esencial" y que sería el único que podría nombrar la esencia pura de las cosas. En el límite extremo de esta aspiración, el poeta deberá condenarse "a la ausencia de significación para significar más" (2). Comentando este pensamiento dice Blanchot: "Los lugares comunes perturban a Mallarmé no porque en ellos encuentre solamente palabras sino por el contrario porque las palabras han desaparecido de ellos" (3). Las verdaderas palabras, aquellas que pertenecerían al "lenguaje esencial" son entonces aquellas poseedoras de un poder material "que preserva justamente su valor de significación; allí donde las palabras dominan por las relaciones complejas que pueden mantener entre ellas, el pensamiento se realiza y el sentido se completa ... Se comprende porqué el lenguaje esencial otorga tanta importancia a lo que Valéry llamó el "físico" del lenguaje" (4).

Pero lo que caracteriza a Mallarmé es que la creación de ese "sentido" termina por

---

(1) Mallarmé: Poésies, Gallimard, 1962. Además, a través de los testimonios de Simone de Beauvoir, Sartre habría escrito, mucho antes de la publicación de ese prefacio, un extenso ensayo de doscientas páginas que habría perdido en un viaje a Le Havre.

(2)

(3) Blanchot; La part du feu, Gallimard, p. 40.

(4) Blanchot; La part du feu, Gallimard, p. 40.

realizar la supresión del objeto nombrado. Dice Mallarmé: "Para qué ... la maravilla de traducir un hecho natural en su casi desaparición vibratoria de acuerdo al juego de las palabras, sino para que emane de ella, sin el estorbo de una comunicación concreta, próxima, la noción pura?" (1). Esa noción pura equivale entonces a "desembarazarse del objeto que ella nombra; ella hace al objeto ausente" (2). No se trata, como quiso verlo Thibaudet, de una especie de "idea" en sentido platónico sino simplemente al decir de Blanchot ~~una~~ "una realidad que se desvanece, hecha de reminiscencias, de alusiones..." (3). Las palabras poéticas de Mallarmé tenderían a crear "a través de presencias cada vez más frágiles una ausencia cada vez más suficiente" (4). En el extremo del lenguaje así entendido estaría el silencio, el modo más perfecto de nombrar.

Ahora bien: ¿cuál es el sentido de esta creación de "sentido" por medio de la cual Mallarmé persigue la desaparición del objeto? Sartre estuvo siempre poderosamente atraído por la mecánica poética de Mallarmé en virtud de la cual una creencia sostenida y desesperada en la calidad de las palabras como objetos le permitía, por medio de una depuración exacerbada de las resonancias de la palabra, llegar a postular el objeto nombrado; así en el poema Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui, "el futuro no es más que una ilusión, el presente se reduce al pasado, un cisne que creía actuar se convierte en recuerdo de sí mismo y se involucra sin esperanzas en el sueño frío del desprecio; ,,una apariencia de movimiento se desvanece, queda la superficie infinita e indiferenciada del hielo, la explosión de los colores y las formas nos revela un símbolo sensible que nos reúne a la tragedia humana y ésta se disuelve en la nada; hé ahí el movimiento interno de estos poemas inauditos que son al mismo tiempo palabras silenciosas y objetos trucados" (5).

En el origen de este movimiento hacia la nada esbozado por todos sus poemas - dice Sartre - hay una voluntad terrorista de parte de Mallarmé: "no hará estallar el mundo, pero sí lo pondrá entre paréntesis" (6).

Pero la peculiaridad de Mallarmé es, al mismo tiempo que postular la nada como el término de sus poemas, dar un cuerpo a la nada por medio del poema mismo: "La singularidad y el prodigio del lenguaje reside en dar una valor de creación, de pólvora, a nada, al vacío puro, a la nada a la que se acerca" (7). Mallarmé nos ha dado él mismo

(1) Mallarmé, OEvres completes, Gallimard, p. 328.

(2) Blanchot; La part du feu, Gallimard, p. 37.

(3) Blanchot; La part du feu, Gallimard, p. 38.

(4) Blanchot; La part du feu, Gallimard, p. 41.

(5) Sartre; Préface aux Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 12.

(6) Sartre; Préface aux Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 5.

(7) Blanchot; La part du feu, Gallimard, p. 37.

la explicación de esta mecánica de sus poemas en dos de sus obras poéticas; la primera: Igitur y la segunda: Un golpe de dados. Este último poema presenta un héroe que habiendo empleado toda su vida en poseerse a sí mismo, llega desesperadamente a la conclusión de que el Azar subsiste; sin embargo - y allí empieza la tarea del poeta - esta existencia del Azar quiere ser compensada por la creación de una constelación; el poeta sabe no obstante que un golpe de dados ( es decir: un poema, simbolizado en el poema por "la constelación") "no abolirá nunca el Azar". De estos dos poemas extrae precisamente Sartre los argumentos expuestos en el Prefacio.

Antes de que el hombre aparezca en el mundo, existe la materia, "eterno murmullo del ser", "espacio igual a sí mismo". "La aparición misma del hombre ~~en~~ transforma ese infinito en Azar. En sí misma, en efecto, la serie eterna e infinita de los efectos y las causas es todo lo que puede ser : un entendimiento omnisciente podría percibir su absoluta necesidad. Pero para un modo finito se aparece como un pereptuo encuentro, una absurda sucesión de azares" (1). Sartre imagina que el hombre tal como es visto por Mallarmé sería un "trozo de pensamiento" en medio de la materia, "enorme infinidad, que en un apetito oscuro por volver a sí misma, habría producido al hombre, llama desgarrada..."(2). El ser infinito y cerrado en sí mismo de la materia correspondería al concepto sartreano del en-sí y el "trozo de pensamiento" perdido en ella, al para-sí.

La creación de poesía como objeto absoluto sería una tentativa por destruir el Azar; en un arranque de locura, el protagonista de Igitur tira los dados. Pero "la dispersión infinita de la materia se lleva consigo a la conciencia (diríamos, en lenguaje sartreano, la contingencia), que es el azar". El "drama" de Mallarmé - dice Sartre - es haber experimentado el absurdo de una existencia que no se crea a sí misma, y que al hacer un último esfuerzo por crearse a sí misma, es decir, al tirar los dados, se encuentra de nuevo con la facticidad absurda de su ser: "Mallarmé, criatura de pura materia, quiere producir un orden superior a la materia: su impotencia es teológica" (3). Como Baudelaire visto por Sartre, Mallarmé quisiera identificarse a la materia y disolverse en su necesidad. Necesidad que Mallarmé expresa así: "La Naturaleza ya es; no se añadirá nada a ella". El término de ese "drama" sería el suicidio; el suicidio, dice Sartre, citando a Mallarmé, es el único acto "sobrenatural", esto es, el único capaz de vencer a la materia. La "impotencia" de la que tanto habló Mallarmé (interpretada a veces ingenuamente como falta de "inspiración") sería según Sartre la conciencia del fracaso (metafísico) del ser humano.

Pero si bien el acto creador de poesía le revela a Mallarmé su fracaso, va a

---

(1) Préface a Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 8.

(2) Préface a Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 7.

(3) Préface a Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 8.

hacer de manera de transformarlo en triunfo, es decir, creará objetos (los poemas) que encarnen ese fracaso: "Es el movimiento mismo del suicidio el que hay que reproducir en el poema. Ya que el hombre no puede ~~maximizar~~ crear sino que le queda el solo recurso de destruir, ya que se afirma en el acto mismo que lo aniquila, el poema será, pues, un trabajo de destrucción" (1). O con las mismas palabras de Mallarmé: "El poema se resuelve enseguida, el tiempo de mostrar su fracaso, que se desarrolla en un instante" (2).

Porque Mallarmé fue consciente de la imposibilidad de la poesía, llamó a su poesía crítica: "los no-sentidos son utilizados como medio para acercarse al sentido inarticulable. La poesía crítica de Mallarmé no es otra cosa: nace de los fracasos evidentes de la "poesía espontánea", y en cierta manera, se mantiene en los límites de esta evidencia: de Igitur al Coup de dés la meta aparente del poeta es escribir el discurso de su impotencia" (3). Pero el reconocimiento del fracaso se convierte de alguna manera en triunfo sobre la materia desde el momento que el poeta crea para "hacer eficaz su protesta" (4). "Pero en verdad ese discurso - continúa diciendo Sartre - solo tiene sentido en la medida en que quiere aproximarse al objeto nuevo - nunca alcanzado, siempre sugerido - que es la poesía-que-escapa-a-los-azares-del lenguaje, o si se quiere, la poesía que reflexiona sobre sí misma y se afirma, más allá de su imposibilidad reconocida, como lo imaginario puro. Es manifestar la inadecuación ~~fundamental~~ del hombre a su proyecto fundamental: este ser azaroso quiere sustraerse a la contingencia originaria por medio de un acto que se desvanece al instante siguiente: lanza los dados, las palabras, objetos fortuitos... Pero no es más que tirar los dados: la obra es solamente un azar. De todos modos, con la condición de que esté expresamente construida para mostrar el desastre oscuro <sup>y consciente</sup> del poeta, será la constatación de una ausencia, definirá estrictamente su nuevo objeto, la poesía misma, la ausente de todo poeta - como "la rosa es la ausente de todo ramo" - y sin mostrarlo, entregará ese objeto como aquello de lo cual es testigo" (5). La voluntad de "constatar una ausencia": ahí reside la parte de triunfo, la única posible, en la obra de Mallarmé, de tal manera que pudiera decirse que "la carencia de ser se transforma en manera de ser" (6); los poemas de Mallarmé mantienen en una desesperada tensión la contradicción entre el azar y la necesidad, que hizo de Mallarmé, a diferencia de los poetas que apelaron a una inspiración trascendente que justificara la inserción de

(1) Préface a Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 10.

(2) Mallarmé, Igitur, Gallimard, Préface de H. Bonniot.

(3) Sartre; Préface a l'Inachevé, de Marcel Puig (publicado en Le Nouvel Observateur, du 20 au 28 Avril 1970).

(4) Préface a Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 12.

(5) Préface a L'Inachevé de Marcel Puig (Revista citada).

(6) Préface a Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 12.

sus obras en el ser del universo "un mistificador triste", porque conocía al mismo tiempo la "absoluta vanidad y la entera necesidad de su obra" (1).

Encontramos entonces en Mallarmé el ejemplo único de un escritor que llevó a la exacerbación la posibilidad oculta en el lenguaje - considerado comúnmente como instrumento de mera "designación" - para transformarse en objeto que, al destruir las "significaciones", deja entrever, más allá de sí mismo, un "incomunicable" que él mismo crea y encubre a la vez; ese "incomunicable" o "sentido" al que apunta la creación poética de Mallarmé equivale al deseo imposible o irrealizable de reproducir el acto de creación de la materia, acto que, como vimos, Mallarmé es consciente de no poder realizar, puesto que "la materia vuelve a la materia". El "sentido" o "incomunicable" que no está en ningún correlato exterior a las palabras o al lenguaje mismo es lo "imaginario puro", lo "irrealizable". Así, la aventura <sup>que</sup> Mallarmé infligió al lenguaje fue, a través de su "utilización al revés" o de la creación de "sentido", ilustrar el fracaso del ser humano al querer liberarse de su contingencia. Este es el sentido más profundo del fracaso del que Sartre hizo portadora a la poesía.

Así como Sartre pone en el origen de la poesía de Mallarmé un distanciamiento (una puesta entre paréntesis) del mundo, así también la obra poética y novelística de Genet surge de "una puesta del mundo a distancia". Pero esta puesta del mundo a distancia se origina en el caso de Genet en su condición de marginado. Genet se incorpora, aunque por razones singulares, a las numerosas imágenes de "bastardos" que según Jeanson pueblan las obras de Sartre. Educado de niño en un asilo, recogido a los nueve años por un matrimonio de campesinos, no "es" ni "tiene" nada; su situación originaria es la de un excluido. A esa exclusión, insiste Sartre, lo ha forzado la sociedad de los buenos y de los propietarios. A los diez años, la frase lanzada contra él: "Tú eres un ladrón" determina para siempre su destino: "tu aventura es haber sido nombrado; resultó de ahí una metamorfosis radical de su vida y de su lenguaje" (2). A partir de ese momento, que Sartre llama "la crisis original", Genet asumirá el ser de ladrón y hará de esa condición su destino. Durante los años de adolescencia y juventud, Sartre describirá a Genet aprisionado en la esencia "fija" en que la mirada del Otro (de la sociedad) lo ha cosificado para siempre. En El Ser y la Nada Sartre había descrito largamente lo que él llamó el "conflicto de trascendencias", en virtud del cual el individuo, definido como para-sí y libertad, al aprehender la libertad del otro - y esto es lo que Sartre llama la mirada - cuaja por así decir al otro arrancándole su libertad. Al ser mirados por otro, nos convertimos en seres-objetos.

(1) Préface a Poésies de Mallarmé, Gallimard, p. 12.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 48.

Toda mirada, es decir, toda relación con el otro, es enajenante. Es así como el proletariado surge de la mirada de la burguesía, que lo hace existir como tal, y la burguesía nace de la mirada del proletariado, que el judío nace de la mirada que lo hace existir como judío - y que a su vez él se hace judío al consentir y hacer suya esa mirada. Del mismo modo Genet se convierte en ladrón por efecto de la mirada de los que no lo son. Toda la vida de Genet se explicaría según Sartre a través del proyecto de asumir el ser que los otros le han conferido. Este proyecto - "un trabajo largo y decepcionante"- solo puede ser llevado a cabo en el sufrimiento y la humillación: "ya que los hombres le han hecho imaginar su destino como un fracaso radical e inevitable, ya que pierde su vida gota a gota, ya que la vida se escapa de él, ya que la muerte le será administrada por otros a la hora en que esos otros lo habrán decidido, Genet, para recuperar su propia existencia, va a hacer de ese fracaso el producto de su voluntad" (1). Justamente porque hacer el mal no equivale según Genet a una "mala naturaleza" sino a "afirmar su singularidad", esto es: a poner en el origen de sus crímenes una voluntad radicalmente mala, su proyecto de fracaso oculta en su reverso un aspecto imprevisto de triunfo. De este modo Genet juega, como el poeta, "a quien pierde, gana". Sartre describe así la empresa desesperada de Genet contra la sociedad que lo excluye y en la que no querrá integrarse: "El que elige el error y se obstina en él con conocimiento de causa no puede apoyarse en las fuerzas colectivas, la tradición, la verdad o ninguna especie de ser; porque el error es nada; Genet se extendía en sostener una nada en la soledad ... Su nombre está escrito en el agua, su memoria se borrará del mundo con su vida, cae fuera de la historia y del mundo; sin embargo, esta voluntad obstinada en rechazar la evidencia y el ser arde sola frente a todos, infinitamente sola, y se alimenta <sup>de</sup> ~~en~~ sí misma; salida de la nada para sostener la nada, esta libertad sabe que volverá a la nada y se felicita por ello. Es por eso que puede oponer a la historia que la niega una especie de eternidad negativa que es su lote; negada por todas las fuerzas del mundo, aplastada y finalmente destruída, ha existido sin embargo, ¿y qué puede el universo contra eso?" (2).

Afirmarse como subjetividad absoluta, afirmar su "exilio" y su "nada" frente a la sociedad equivale a postular la no-reciprocidad con los demás como eje central de sus conductas. Son innumerables los análisis en los cuales Sartre explica las conductas sexuales y afectivas de Genet como otras tantas tentativas por apropiarse pasivamente del otro, reproduciendo de esa manera "la crisis original" en la que el ser le fue dado por otros. Genet repetirá ese acto en la humillación pero también en el orgullo - en la humillación porque este acto lo excluyó en el origen de la sociedad, en el orgullo porque hace del horror mismo con que vivió esa experiencia una voluntad individual y algo así como la prueba, dice Sartre, de ser un elegido de Dios: "Hará del mal el instrumento de su propio suplicio" (3).

(1),(2),(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 83, 72 et 140 respectivamente

La humillación que le hace soportar la sociedad es invertida por él en un orgullo infinito. Por un giro paradójico, la condena de los otros lo convierte ante sí mismo en un mártir. Pero lo que caracteriza las relaciones de Genet con los otros es que éstos no son más que instrumentos para realizar su ser-Otro; al fin de cuentas, los otros tienen una realidad fantasmal, no son sino apariencias que le hacen revivir la crisis original, que es para Genet el "momento esencial" de su vida, es decir, el episodio infantil de una violación.

No acepta la reciprocidad en el amor: "Vida salvaje y crispada, afirmación exaltada de lo imposible" (1). Para que la falta de reciprocidad sea absoluta, niega también la solidaridad con los demás marginados. Traiciona a sus compañeros del mal. "Lanzarse en cuerpo y alma en una empresa..., arrastrar en ella a los otros, y desear siempre que todo termine en un desastre... elegir cuidadosamente los mejores medios para triunfar y suprimir luego secretamente toda su eficacia, convertir sutilmente todos los actos en gestos ¿no es justamente traicionar y traicionarse?" (2). Como en el amor, así también en su relación con los marginados, Genet transforma a éstos en apariencias. La voluntad sostenida de no-reciprocidad lo lleva a negar el mundo y a poner en su lugar un mundo fantástico: "Mal, traición, fracaso, gestos", es una misma cosa.

Al mismo tiempo, para que la traición sea posible, él mismo "tiene que poder ser al mismo tiempo el combatiente que recibe los golpes y el personaje neutral que los juzga" (3). Tiene que saltar sobre el momento presente muy lejos en el futuro y mirar su acción presente con desapego, como si fuera ya un pasado. En fórmulas que reproducen casi exactamente sus juicios sobre Baudelaire, dice Sartre de Genet: "Su sueño más profundo ... es un cierto matiz de su vida interior: se esfuerza por vivir el presente en pasado, de percibir como se recuerda..." (4). Y también: "Genet se asemeja a esa familia de espíritus que se designa actualmente con el nombre bárbaro de "paseístas" (5). Su paseísmo se explica como en el caso de Baudelaire por haber decidido de una vez para siempre su destino y haberse anticipado de antemano al fracaso. Tiene una especie de doble conciencia, que le permite, como a Baudelaire, actuar en el presente y mirarse actuar desde un futuro imaginario.

Gracias a esa doble conciencia Genet puede reducir el mundo a una apariencia, y ese mundo aparente solo tiene por función servir de escenario fulgurante a la aparición fulgurante de algunos instantes que le revelan de tiempo en tiempo la "crisis

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 111.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 183.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 182.

(4) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 182.

(5) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 9.

original" y por ende la imposibilidad de todas sus empresas y el sentimiento de ser un muerto en vida: "Hay una elección inteligible de la muerte y la vida es un desarrollo temporal de aquella"(1).

La afirmación de su exilio y de la no-reciprocidad, la caída en algo así como un "sueño despierto" explican según Sartre el nacimiento de la poesía en Genet. Nótese que Sartre no llama aquí poesía a la producción poética de Genet sino a la actitud de Genet consistente en transformar el mundo en una apariencia, es decir, lo que él mismo llamó la "actitud del esteta": "...¿Si Genet, a costa de un esfuerzo extraordinario, transforma los actos en gestos, el ser en imaginario, el mundo en fantasmagoría y él mismo en una apariencia? ¿Si remplazara la destrucción imposible del universo por su "irrealización"? ¿Y si valiéndose de esta comedia arrastrara todo, árboles, plantas, utensilios, animales, mujeres y hombres en <sup>un</sup> torbellino irrealizante? ... la loca tentativa de remplazar el mundo entero por una apariencia de mundo se llama la estética y el esteta es un malvado" (2). Sartre nos habla de un lapso de diez años durante los cuales Genet fue esteta antes de ser verdaderamente escritor.

"Esteta", "poeta", "poético", "actitud irrealizante" se identifican, tal como lo prueban textos como éstos: "Genet se deshipnotiza y se afirma como conciencia poética frente a esos esqueletos" (3), donde "poética" quiere decir productora de imaginario; o bien: "Vimos que el niño (Genet) se había transformado poéticamente en su propio Dios" (4) que equivale a esta otra: "Postula una comunicación poética con un testigo imaginario" (5), él mismo.

Las primeras experiencias poéticas de Genet se habrían realizado al contacto con objetos que le habrían reflejado la contradicción insostenible - de la cual quiere haber la materia de su vida - y llama a esos objetos "poéticos" en el sentido de "no reales" o "irrealizables": "Fue al ver sillas de terciopelo rojo y espejos dorados en un prado verde como Genet sintió sus más fuertes emociones poéticas. En el espectáculo ofrecido por esos objetos tan profundamente humanos y abandonados a la naturaleza reconocemos el salón en el fondo de un lago de ~~Mallarmé~~ Rimbaud, los juegos del ser y del no-ser de Mallarmé, en resumen, una contradicción insostenible" (6). "Y sin embargo - prosigue Sartre - Genet nos dice que la poesía suprime las contradicciones: "Durante mucho tiempo creí que la obra poética ~~suprimía~~ proponía conflictos; pero en realidad los anula". En verdad, nos los pre-

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 160.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 155.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 131.

(4) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 159.

(5) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 275.

(6) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 256.



señala como realizados. La existencia se extenua en mantener un conflicto sin solución; el poema escrito, o poema-objeto, es este mismo conflicto en reposo, inscripto en la calma del ser... (1). "El conflicto del fracaso y el triunfo, de lo imposible y lo posible, hé aquí que se presenta de pronto como una estructura del ser" (2). Volvemos de nuevo a Baudelaire: "Sus poemas tratan de realizar la unión objetiva del ser y la existencia" (3). En realidad, esta actitud irrealizante que se ha convertido en Genet en una conducta, está según Sartre en la base de toda creación artística: "La obra de arte es un irreal"; "la belleza es un valor que no puede explicarse sino a lo imaginario y que comporta en su misma estructura la modificación del mundo" (4).

De esta manera Sartre daba un enunciado abstracto de las condiciones de posibilidad de la creación artística. El estudio sobre Genet nos aporta además de ello una explicación social del acto de irrealización; Sartre encuentra esta explicación en la condición de Genet como marginado. La irrealización del mundo nacería en él del resentimiento.

La frase "religiosa" que lo convirtió en ladrón y lo excluyó de la sociedad lo excluyó también del lenguaje, puesto que el lenguaje es también una de las propiedades de la sociedad. Del hecho de "haber sido nombrado" resultó, dice Sartre, "una metamorfosis radical de su persona y de su lenguaje" (5). La exclusión de la sociedad trae como consecuencia una relación peculiar con el lenguaje, relación de la que surgiría precisamente el lenguaje poético.

"Genet no puede hablar porque le han robado el lenguaje; como con los objetos y los utensilios, se refugia ante las palabras en una actitud de quietismo. Conserva la inteligibilidad de sus sentidos pero no comprende la utilidad de la palabra... (6). El lenguaje se le presenta como patrimonio de una sociedad que lo niega: "La socialización del lenguaje se opera contra él" (7). "No puede hacer de él un instrumento opaco y sin misterio, en resumen, no puede hacer prosa" (8). "La ausencia voluntaria y sufrida de toda reciprocidad asesina el lenguaje" (9).

Genet sería entonces un buen ejemplo para ilustrar la afirmación de "Qu'est-ce que la littérature?: "El poeta es el hombre que usa las palabras al revés". "Puesto que los objetos designados son todos tabúes, el mito y la realidad terminan por identificarse; ya que le han confiscado el mundo, poco importa designar una prisión con el

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 256.

(2) ~~Extrait de Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 256.~~ Idem, p. 256.

(3) Baudelaire, Gallimard, p. 235.

(4) L'Imaginaire, Conclusions: L'Œuvre d'art, Gallimard, Coll. Idées, p. 372.

(5) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 48.

(6) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 274.

(7) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 259.

(8) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 259.

(9) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 274.

nombre de tugurio o de palacio. Lo importante es la presencia material ~~del lenguaje~~ de la palabra; ella simboliza el contenido significante, que para Genet no es otro que la cosa "significada" (1). Volvamos a encontrar aquí la distinción entre "sentido" y "significación", "poesía" y "prosa", ligado íntimamente al tema de la reciprocidad; la poesía sería entonces el lenguaje del excluido.

Genet utilizará el lenguaje de manera de conservar esa exclusión suya pero al mismo tiempo excluyendo a los demás de su discurso: dotará a su lenguaje de un "costado oscuro e inaccesible", que eliminará la reciprocidad con los lectores; ese costado oscuro e inaccesible de la prosa de Genet es lo que Sartre llamará "poesía" en Genet. Creará poesía sustituyendo las "significaciones" por los "sentidos", esto es, por "la presencia material de las palabras". Es así (2) que uno de los primeros versos escritos por Genet: "Moissonneur de souffles coupés" "se desvanecería si no fuera por la extrema cohesión que le viene de su organización material; los elementos que lo componen se han agrupado de acuerdo a ciertas afinidades sonoras y a ciertos ritmos... Si designara a un cosechador, una intención habría unido las palabras unas a otras, pero justamente el verso no designa nada: es, simplemente, no hay nada que pueda deducirse de él como conclusión y él mismo no puede deducirse de nada. Del sol, del canto del gallo ¿qué puede deducirse?" (3).

Sartre se detiene largamente a analizar la estructura del verso citado para poner en relieve las cualidades que le son propias en tanto poesía por oposición a la prosa: "Si "moissonneur" personaliza vagamente el campo, "souffles coupés", explica Sartre, despersonaliza a los hombres que se pasean en él. En algunas circunstancias el hombre tiene el aliento entrecortado. Substancializando el aliento y omitiendo al ser que lo posee, Genet hace desvanecerse al ser humano de la superficie terrestre; puebla el campo de plantas invisibles cuyos tallos son columnas de aire. Sin embargo, la palabra "coupés" alude al hombre, no a causa de su significación sino porque evoca una locución adverbial que se aplica comúnmente a las personas. Alusión vaga, ya que no aparece en su forma completa. En verdad, "coupés" ejerce una influencia doble y contradictoria sobre "souffles". Tiende por un lado - en razón de la asociación tradicional hecha con la expresión: "cortar el aliento" ("couper le souffle") - a acercar el vocablo a su sentido originario: aire expirado por los pulmones. Pero sufre por otro lado la atracción a distancia de la palabra "moissonneur" que lo obliga a evocar una operación particular del trabajo agrícola (cortar los tallos con una hoz), y en esta nueva acepción, tiende a arrastrar con él a la palabra "souffles": si "couper

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 261.

(2) "Cosechador de alientos cortados".

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 283.

es una operación técnica y concreta, "souffles" se vuelve entonces "tallos" que representa la materia de la operación. La contradicción determinada en "coupés" por la influencia contradictoria de la palabra "moissonneur" y de la locución "couper le souffle" se transmite por lo tanto a "souffles", que expresa entonces, en la unidad sincrética de su sentido, la idea de respiración y la idea de planta, de espiga. Y esta indeterminación es tanto más intensa cuanto que "souffles" precede a "coupés"; es leído y comprendido antes de ser determinado por el participio; el efecto de éste será por tanto retroactivo y en consecuencia más débil; "souffles" manifiesta una cierta independencia debida a su plural (en la locución adverbial se utiliza siempre en singular) y nos orienta blandamente a la idea de brisa, de céfiro: soplos ligeros recorren la campiña. En esta palabra, tres significaciones se interpenetran: viento, planta, respiración, en una especie de trompo ... en definitiva hay una idea vegetal que predomina ... En vez de considerar a la naturaleza como una colección de fenómenos sobre la cual la conciencia opera una unificación sintética por medio del acto perceptivo, el verso de Genet nos incita a imaginar la Naturaleza como una potencia vagamente personificada cuyo movimiento reúne en una especie de ronda las plantas agresivas en que nos hemos transformado..." (1). A esto quería llegar Sartre: mostrar que el verso de Genet es la Naturaleza: "La prosa no lograría operar la fusión del misterio de la Naturaleza" (2), que Genet quiere expresar.

En el origen de un verso como éste habría una actitud quietista. Genet "es poetizado", dice Sartre. "El ritmo de su marcha se impone a su respiración, ... crea esquemas verbales, selecciona las palabras, Genet no piensa, es pensado... Y el resultado no se hace esperar: un día que anda errante en medio del campo, "aterrorizado ante el misterio diurno de la Naturaleza, una piedra de palabras sale de su boca: es un conglomerado que se manifiesta como más sólido que los otros; es un octosílabo: "El primer verso que me asombré de haber formado es éste: Moissonneur de souffles coupés" (3).

No obstante, la inercia del verso es un producto de la voluntad de Genet; en otras palabras; detrás de todo "sentido" hay una "significación"; significación que surge de la relación peculiar de Genet con el mundo: "Si, más allá de la pequeña alma temblorosa del verso tratamos de efectuar las significaciones formales y abstractas que brillan en la superficie de este bloque <sup>no-</sup>significante, todo se hunde en la nada -todo, incluso el sentido poético- se anula en un juego de palabras. La cosecha de tallos cortados debería ser hermosa y abundante; pero esos tallos son soplos y un soplo entrecortado no es más que un esbozo de soplo, es decir, nada, ni siquiera un poco de aire que se expira; se harán gavillas con la nada ... Se nos había sugerido una

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 285.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 285.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 282.

significación más allá de la interpenetración sincrética de los sentidos; y esta significación es la destrucción de toda significación, la negación de toda prosa. Se ha puesto el campo entero en este verso pero solo para destruirlo después. La captación del mundo ... termina en catástrofe... Genet se abandonaba al verbo, fingía una contemplación quietista; pero traicionaba por debajo; su distracción era fingida; cautelosamente, este astuto prestidigitador componía, aunque no lo parecía, y dejaba escapar nada más que las palabras que podían servirle... Creíamos que ese verso no quería decir nada; de hecho, quería decir: Nada" (1).

Otra de las maneras de excluir al lector de su lenguaje es, observa Sartre, emplear las palabras del argot en sentido noble y a la inversa; por ejemplo, emplea en un contexto argótico, pero en su sentido noble, la palabra "page", que en argot significaría "cama", y a la inversa: "Todas las recomposiciones y descomposiciones que inflige al lenguaje terminan por provocar en él iluminaciones del tipo de las que transfigura la palabra "page". Iluminación imaginaria sin duda, ya que esta frase no se dirige a nadie y nadie la pronuncia en tal sentido" (2). Encontramos en esta técnica un deseo de "magnificar" lo real: la materia innoble que está en la base de sus poemas y narraciones se purifica y desaparece en la "nominación magnificante". "Esta le permite construir frases como "la noche es luz", "luminosos de orgullo extinguido", en las cuales el verbo ser mantiene, más allá de la diversidad absoluta de los términos, una identidad irrealizable" (3).

Hacer predominar el "sentido" sobre la "significación" implica rechazar la reciprocidad de la comunicación en la medida en que una palabra-objeto no apunta a un único objeto designado arbitrariamente por tal palabra en un sistema ya establecido del lenguaje social. Pero como el lenguaje tiene necesariamente un destinatario, el poeta - en este caso Genet - se erige él mismo en destinatario de sus poemas: "Postula una comunicación poética con un testigo imaginario". De nuevo Sartre trae a colación la oposición poesía - prosa: "El prosista reconoce la libertad de sus lectores en la exacta medida en que les pide que reconozcan la suya; la prosa se funda en esta reciprocidad de reconocimiento. El poeta, por el contrario, exige ser reconocido por un público que él mismo no reconoce. El prosista habla al lector, trata de convencerlo para llevar a cabo sobre tal o cual punto el acuerdo unánime de los espíritus: el poeta en cambio se habla a sí mismo por intermedio de los lectores; el primero utiliza el lenguaje como instrumento entre él y los lectores; el segundo se sirve del Otro como intermediario entre él, y el lenguaje. Entre el prosista y el lector el lenguaje

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 287.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 276.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 366.

se anula en provecho de las ideas vehiculadas; entre el lenguaje y el poeta, es el lector el que tiende a borrarse para convertirse en mero vehículo del poema; su función es objetivar la palabra para reflejar al poeta su subjetividad creadora como poder sagrado" (1).

Sin embargo, sería absolutamente imposible escribir sin una mínima dosis de voluntad de comunicación. Genet mismo se decepciona de sus sueños contruidos en el vacío y en la soledad. En el capítulo: Un mécanisme ayant du vers l'exacte rigueur, Sartre describe el paso de Genet de la actitud quietista frente al lenguaje a la que es propia del escritor propiamente dicho; esto es, de comunicación. Resumiendo, esa evolución puede describirse así:

El primer poema de Genet fue escrito en la cárcel para ser leído a sus compañeros de prisión. Se titula: Un condenado a muerte; su tema - dice Sartre - es el exilio, no solo el exilio respecto de la sociedad que ha decidido su encarcelamiento sino también respecto de los encarcelados. El poema supone entonces una relación no-recíproca respecto de los que lo escuchan. "Quiere desagradar... Puesto que su finalidad es obligar a los otros a reconocer su singularidad, va a infiltrar en sus versos esos bloques sonoros, esos miembros de frases herméticas que una voz anónima pronuncia en lugar de él y que el poeta repite en su soledad; puesto que eso es lo que tiene de más singular" (2). Hé aquí la pura actitud poética o estética. "Pero su propósito es hacer de ellos un poema; es así que se verá obligado a relacionarlos entre sí. Si quiere indignar por el tema elegido, debe abandonar la pasividad, imponer temas directores, una unidad a sus creaciones espontáneas; para que el elogio del Mal escandalice, es preciso al fin de cuentas hacerse en tender; es así que la voluntad profunda de rechazar la comunicación lo obliga a comunicar, por lo menos en apariencia. Tendrá que bordar, inventar versos límpidos que tendrán la función prosaica de explicar y unir los bloques errabundos." (3). Esos "versos límpidos" son frases inteligibles, prosa, diría Sartre, en tanto que los "bloques sonoros", surgidos de un contacto primero y originario de Genet consigo mismo, esto es, de su conciencia culpable - y que conservan la pasividad con que él mismo aceptó su culpabilidad como un destino - son "poesía". Sartre <sup>expresó</sup> ~~explicó~~ más tarde este contacto originario del poeta consigo mismo con el nombre de "deseo".

En el poema "El condenado a muerte" emplea Sartre largas páginas para distinguir en él la "poesía" de la "prosa". Así por ejemplo en el primer cuarteto:

Le vent qui roule un coeur sur le pavé des cours  
Un ange qui sanglote accroché dans un arbre

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 509.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 401.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 401.

La colonne d'azur qu'entortille le marbre

Font ouverte dans la nuit des portes de secours. (1).

El primer y el tercer verso serían las "bases arcaicas" del cuarteto, quizá de todo el poema: "existían hace mucho tiempo, duros, enquistados, puras cosas, antes que Genet pensara en reunirlos" (2). "El cuarto verso es la explicación inventada a posteriori" (3). "Gracias al cuarto verso, comprendemos que los lamentos del viento, las canciones de los prisioneros, el cielo visto a través de un agujero de una bohardilla son consuelos para Genet, oportunidades para soñar. Pero el cuarto verso es prosa disfrazada, arrastra consigo en su prosaísmo a todo el resto del cuarteto. La tentativa de hacer poesía uniendo entre sí intuiciones poéticas discontinuas transforma a Genet en versificador y le hace aprender el uso de la prosa." (4). El poeta se transforma de alguna manera en un falso poeta: para expresar lo incomunicable se ve forzado a recurrir al lenguaje de <sup>la</sup> comunicación: "poco a poco los juicios hipotéticos, disyuntivos, los silogismos, invaden sus poemas" (5). "Significado o sentido: hay que elegir. Estas palabras no son ya cosas: significan, expresan" (6). En la evolución de Genet, dice Sartre, los ~~versos~~ "versos regulares" no han sido más que "una vía de transición, la etapa necesaria a recorrer entre el poeta y el escritor" (7). La obra de Genet en la que se realizaría definitivamente la transición de uno a otro sería Notre-Dame des Fleurs: "Antes de Notre-Dame Genet es un esteta; después, un artista" (8).

Y sin embargo, en el origen de su actividad poética está el rechazo de la comunicación, y es este rechazo, y la complacencia en su subjetividad solitaria, lo que caracterizará a las obras posteriores a ~~Notre-Dame~~ Notre-Dame. Es decir, que la prosa de esas obras será siempre traicionada por la poesía: "Esta prosa es falsa. Se adorna solo para servir de instrumento a la poesía ... En este magnífico instrumento (la prosa) ... de tiempo en tiempo una palabra se entreabre y revela un abismo, otras estallan en granadas, que son peligros para la comprensión práctica del discurso" (9).

En el caso de Pompas funèbres por ejemplo la traición de la poesía a la prosa estaría dada según Sartre en el hecho de que lo que constituye la narración inteligible de la novela, es decir, la muerte de Jean, no remite en el fondo más que a la muer-

(1) El viento que hace rodar un corazón sobre los patios/un ángel que solloza prendido a un árbol/La columna de azul que el mármol enrosca/ Hacen abrir en la noche puertas de salvación.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 403.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 405.

(4) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 405.

(5) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 406.

(6) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 407.

(7) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 414.

(8) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 417.

(9) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 466.

te del autor, es decir, a la muerte como símbolo de su fracaso voluntario. En realidad, quiere decirnos Sartre, el personaje de Jean no tiene realidad propia: "La trascendencia de Jean es falsa; el objeto no es más que un intermediario entre Narciso y él mismo" (1). Y añade "El autor no se detendrá hasta que no haya obligado a los acontecimientos exteriores a repetir su drama sagrado..... En torno a la muerte de Jean surgen todos los temas de la muerte según Genet: "El amor es la muerte", "Amar a un vivo es amar a un muerto", "Amar es querer matar", "Amar es estar solo", "Vivir es sobrevivir a un niño muerto", "Vivir es agonizar y preparar suntuosos funerales"(2). Si bien afirma que pocos autores como Genet han expresado con  ~~tanta~~ tanta magnífica intensidad el tema del amor, sin embargo, "en su más alto grado de soledad y desesperación, el amor de Genet no es más que el nombre fastuoso dado por él al onanismo" (3). La anécdota va a diluirse en el pensamiento del autor sobre sí mismo. A través del argumento que narra la muerte de Jean, Genet obliga al lector a contemplar a Genet; contemplarlo significa en el contexto sartreano objetivarlo; "El rol del lector es objetivar la palabra para reflejar al poeta su subjetividad creadora" (4).

Pero gracias al acto mismo de "entregarse" o de "objetivarse" para los lectores, Genet se libera, explica Sartre, del Otro en que quiso constituirse para sí mismo, es decir, el Malvado; "Liberado, puro, su gusto de hacerse objeto va a encontrar una satisfacción sublimada en la operación literaria. Esta reproduce una vez más la crisis original. Genet se ofrece..."(5). Al entregarse al lector, ("al transformar los recuerdos en palabras que los cantan... y sus sueños en motivos literarios"), el puro objeto que quería ser "cabe fuera de él"; "del lado de lo real no hay nada más que una pura conciencia que contempla su apariencia" (6). De la obra de Genet Sartre podría decir lo mismo que de la declaración de amor: "absorbe el amor, más que expresarlo"(7). " Cree seriamente, profundamente, en una transubstanciación que lo arrancaría a su vida vivida para encarnarlo en estos cuerpos gloriosos: las palabras" (8).

Porque en vez de designar objetos reales, Genet crea un lenguaje para designar una apariencia de mundo, "se lo puede situar en la línea de Baudelaire y Mallarmé"(9), para los cuales el lenguaje es creación y revelación de la nada; mientras que los surrealistas, "herederos de Rimbaud y Lautréamont, hacen de la poesía el instrumento de sus revelaciones ... La adecuación a la superrealidad supone incluso en la escritura automática una cierta <sup>10</sup>sumisión al ser" (9). En cambio, para Genet hay una única rea-

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 485.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 487-488.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 459.

(4) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 509.

(5) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 507.

(6) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 480.

(7) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 476.

(8) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 480.

(9) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 473.

(10) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p.473.

lidad y la poesía, lejos de ser revelación de un más allá es la creación tensa de lo "irrealizable", la cual, una vez efectuada, cae en el vacío. De nuevo Sartre reduce la experiencia literaria de Genet a la de Baudelaire y de Mallarmé; este párrafo de S. Dubrovsky resume esa experiencia: "Si el lenguaje está sostenido por la existencia, es porque la revelación de la existencia es fundamentalmente la experiencia de la nada que la rodea; se comprende entonces cómo esta experiencia puede ser expresada por la palabra, ya que precisamente la palabra me da el ser, pero me lo da privado de ser. La paradoja del lenguaje, el cual nos entrega al mismo tiempo el ser y nos lo retira, hace una con la paradoja de una existencia cuya ~~su~~ revelación última es su propia imposibilidad. La experiencia del lenguaje no traduce una experiencia metafísica; es esta misma experiencia" (1). Sartre la describe así, en el caso de Genet: "Esta singularidad, que ya no es objeto para nadie, ni siquiera para sí misma, que no es, que se hace, se sitúa más allá del ser y del lenguaje: quien quisiera describirla y nombrarla volvería siempre a nombrar la operación o a describir la obra; pero esa conciencia es ya más y distinta, ya que produce la obra y es conciencia de la operación. Conocemos esta conciencia creadora: es la existencia. La voluntad originaria del Mal se nos había aparecido como tensión existencial; pero vimos enseguida que las contradicciones de la situación lo obligaban a someterse a la esencia; mientras Genet quiso ser un ladrón en-sí, ocultó su existencia profunda bajo su pasión esencialista. Pero ahora, ya que puede dejar a cargo de los demás la tarea de realizar su ser, se libera de él; no es más que una libertad sin rostro que erige sus trampas fascinantes para otras libertades" (2).

"El fondo de la cuestión - agrega Sartre - es que Genet ha liquidado lo Sagrado"; justamente, "no cree más en la Santidad y en el Mal, sin embargo, no puede escribir acerca de otra cosa que no sea eso" (3).

Esta última frase resume íntegramente el sentido global de la crítica de Sartre a Mallarmé, Baudelaire y Genet - incluso Roquentin se asemeja a ellos -: Escribir sería crear un absoluto y arrancarse a la contingencia; pero una vez terminada la obra, el escritor se hunde de nuevo en la existencia, "monstruosa espontaneidad que se crea infatigablemente a sí misma" y de la que el hombre no es creador; la conciencia creadora es vencida por la existencia, o como diría Mallarmé, por el Azar. A través de la creación el artista se desembaraza de lo absoluto - de lo Sagrado, dice Sartre al comentar la experiencia propia de Genet - para encontrarse de nuevo después de la creación frente a su pura libertad.

Si volvemos a inquirir sobre el sentido que tiene la palabra "poesía" en el itinerario de Genet creado por Sartre, vemos que la poesía ha adquirido entre sus manos una significación imprevista, o por lo menos, una significación que surge solamente

(1) Centre Culturel de Cerisy: Les Chemins actuels de la Critique; Chap. XI, Critique et existence, par Serge Dubrovsky, Coll. 10-18, 1968, p. 150.

(2) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 510.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 529.



en función del modo particular en que Sartre interpreta la aventura de Genet: en primer lugar, la poesía sería para Genet una manera peculiar de utilizar el lenguaje con vistas a negar la comunicación con el lector. Pero al escribir contra sus lectores los obliga a imaginar, objetivándolo, el mito del Malvado que Genet quiso sostener a toda costa a través del lenguaje. Escribir es entonces para Genet realizarse como Malvado en la imaginación y para otros; esa realización de su ser de Malvado se opera entonces a través de ~~xx~~ terceros. La actitud propiamente poética reinsertaría en este rechazo de la comunicación y en este narcisismo. La poesía acesha por detrás a la prosa - el lenguaje de la comunicación - para destruirla.

Pero en Genet la poesía coincide además con la vuelta reiterada al momento de la infancia en que se hizo ladrón; en ese sentido dice Sartre que la poesía es lo Sagrado para Genet, esto es, la evocación cíclica de su esencia - el Malvado - ; cada vez que realiza esa evocación - es decir, en los "momentos esenciales", que son también los "momentos poéticos" - Genet se niega a sí mismo como ser histórico y social, se transforma él mismo en un mito, del cual los acontecimientos de su vida real no son más que el escenario contingente y secundario. Como para Mallarmé, no existe inspiración; la inspiración no es más que una reminiscencia" del único acontecimiento capital de su vida . Encontramos de nuevo aquí el "paseísmo" de Baudelaire.

Ser poeta sería entonces para Sartre ser esencialista, es decir, querer captar de una vez para siempre su esencia a través de las palabras: "La poesía es el momento de lo esencial" (1). La opacidad con que Genet quiere dotar a su conciencia frente a las conciencias de los otros hace todo uno con la opacidad que por medio del recurso al "sentido" de las palabras Genet quiere conferir a su lenguaje opacidad que no dejará de competir constantemente con su significación lógica.

En realidad, más allá del problema específico de la poesía, lo que Sartre aborda aquí es el problema del sujeto y el objeto - el individuo frente a la historia -, tema que al decir de Jolivet obsesiona a Sartre desde hace veinte años(2) . Situada en la problemática más amplia de la relación sujeto-objeto, la poesía correspondería al momento de toma de conciencia del sujeto como individualidad aislada, rechazando a la historia como ~~momento~~ proceso temporal donde las conciencias individuales serían momentos del proceso objetivo. "Genet es la figura monstruosa de un sujeto", dice Sartre.

La Poesía se opondría aquí a la Historia - la misma oposición aparecía ya en el ensayo sobre Baudelaire -. Acceder a la relatividad histórica, eso es a lo que apunta Sartre cuando dice que Genet se convierte de poeta en escritor y de escritor en hombre. El poeta es el que quiere ser; el escritor o el hombre es el que establece un diálogo con los otros hombres en el seno de la historia como contingencia. La poesía

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 103.

(2) Jolivet escribía esto en 1960 : Régis Jolivet: Sartre, Edit. Columba, 1963.

pasa a ser en Sartre una categoría existencial.

Narcisismo, pasividad, <sup>frente al lenguaje,</sup> rechazo de la reciprocidad y de la Historia, y por ende actitud mítica; tales son los caracteres de la elección en que consiste la Poesía según Sartre. En un reportaje relativamente reciente (1), Sartre retoma esas nociones esbozadas en el ensayo sobre Genet, para oponer nuevamente poesía y prosa y ubicar sus reflexiones sobre la poesía en el contexto global de su pensamiento.

---

---

(1) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, 3-4, Juillet-Décembre 1965.

LENGUAJE DE LA PROSA, LENGUAJE DE LA POESIA Y LENGUAJE DE  
LA FILOSOFIA

*Poétique veut dire subjectif - Blanchot. 291.*

Cuando Sartre es entrevistado por Pierre Verstraeten en 1965 (entrevista ~~xxxxxx~~ ~~xxxxxx~~ publicada en la Revue d'Esthétique citada recién) había publicado ya hacía cinco años su segundo libro filosófico fundamental: Critique de la Raison Dialectique. No es nuestro propósito explicitar su contenido; digamos solamente que contiene los enunciados básicos de lo que podría llamarse la posición filosófica de un segundo Sartre, el cual trata de integrar ahora su sistema existencialista en una visión marxista del mundo y de la historia. En otros términos: pretende Sartre abandonar la perspectiva del cogito para situarse en una perspectiva marxista y elaborar una teoría de la praxis.

El tema tratado en la entrevista mencionada es el lenguaje. Veremos que las consideraciones de Sartre sobre el lenguaje poético y el lenguaje literario no han variado demasiado.

En la perspectiva individualista del cogito, el lenguaje, lo vimos, revela al hombre su absurdidad, su fracaso metafísico. El poeta escribe para salvarse y volverse absoluto. Sartre parece haber relacionado siempre esta voluntad de absoluto con una cierta manera de usar el lenguaje (y en que consistiría la actividad poética) que implica la creencia en quellas palabras, además de designar objetos, los presentifica; dice en este sentido en la Revue d'Esthétique: "se trata de crear por medio de las palabras la mesa; se hace el equivalente de la mesa aprisionándola en las palabras; entonces uno se imagina que si ha escrito algunas palabras, algunas bellas palabras que armonizan entre sí -Flaubert creyó en ello toda su vida- uno se ha apropiado un cierto espacio, espacio que es de uno y que constituye a la vez una relación con Dios" (1). Esta creencia sería característica, según Sartre, del contacto primigenio del escritor con el ~~xxxxxx~~ lenguaje: "Existe la idea por cierto mágica de la palabra, que hace que uno escriba por escribir, que se creen palabras o por lo menos grupos, que se haga una palabra como se puede hacer un castillo de arena cuando se es niño, por la belleza misma del castillo y no para ser mostrado" (2). "Pienso que es ésa la primera etapa del escritor. Pienso que no se sería escritor si en un primer momento no se hubiera pensado en hacer eso" (3). Sartre evoca en Les Mots esta relación mágica con el lenguaje como el modo en que él mismo concibió en un principio la actividad de escritor: "Por haber descubierto el mundo a través del lenguaje, tomé durante mucho tiempo el lenguaje por el mundo. Existir era poseer una apelación

(1) Sartre; L'écrivain et sa langue; in Revue d'Esthétique. Juillet-Décembre 1965. P. 300.

(2) Sartre; L'écrivain et sa langue, in Revue d'Esthétique, Juillet-Décembre 1965. P. 308.

(3) Sartre; L'écrivain et sa langue; in Revue d'Esthétique, Juillet-Décembre 1965. P. 309.

controlada, en alguna parte en las tablas infinitas del Verbo; escribir era grabar en ellas seres nuevos - esa fue mi ilusión más tenaz - hacer caer a las cosas, todavía con vida, en la trampa de las frases; si yo combinaba ingeniosamente las palabras, el objeto se petrificaba en los signos, lo poseía" (1). Y también: "íctico, traté de develar el silencio del ser haciendo resonar palabras; sobre todo, confundí las cosas con sus nombres; eso es creer" (2). Se trata de la misma experiencia que atribuye a Genet: "Cree seriamente, profundamente, en una transubstanciación que lo arrancaría a su vida vivida para encarnarla en esos cuerpos gloriosos: las palabras" (3).

Crear que se pueda poseer el mundo por medio de las palabras implica una relación con el lenguaje que excluye la comunicación, explica Sartre. La comunicación con el lector empieza cuando el escritor se da cuenta de que "la palabra no está hecha para poseer la mesa, sino para designar la mesa a otro", cuando "se tiene una cierta relación de translucidez que lo remite a usted al hombre pero que lo descarga del Absoluto" (4). Y sin embargo, toda actividad literaria, incluso creadora de prosa, incluye, dice Sartre, un momento inicial de "narcisismo" (5) en la medida en que el lenguaje puramente designativo, que nos pone en relación con los otros en medio del mundo, es impotente para expresar la opacidad misteriosa que cada uno es para sí mismo. "La prosa sería la superación de la poesía; pero al mismo tiempo podría decirse que la poesía es la realización verdadera de aquello que es en todos nosotros un momento de soledad que siempre puede superarse, pero al cual es siempre necesario volver; el momento precisamente en que las palabras nos devuelven el monstruo solitario que somos para nosotros mismos... Tiene usted entonces esa especie de comunicación basada en el narcisismo; el lector existe para hacer aparecer al autor lo que en él hay de más profundo y no puede lograrlo sin volverse él también narcisista y poniéndose en el lugar del autor" (5). En términos casi idénticos decía Sartre en el ensayo sobre Genet que Genet es poeta "porque nos muestra la imagen monstruosa de un sujeto". La actitud poética se justifica desde el momento en que "la relación social es ambigua y comporta siempre un aspecto de fracaso" y "porque un abismo infranqueable separa la certidumbre subjetiva que tenemos de nosotros mismos y la verdad objetiva que somos para los otros" y "porque no podemos sustraernos a la objetividad que nos abruma

(1) Sartre; Les Mots; Les Temps Modernes, n°210. P.793.

(2) Sartre; Les Mots, Les Temps Modernes, n°210. P. 832.

(3) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 481.

(4) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique. Juillet-Décembre 1965. P. 309.

(5) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, Juillet-Décembre 1965, p. 319.

Este término es introducido en la entrevista por P. Verstraeten y no por Sartre.

ni despojarnos de la subjetividad que nos exila" (1). La poesía se hace necesaria como "un momento de la respiración en que uno vuelve a sí mismo" (2), en tanto que ella constituye, en el proceso de "exteriorización de la interiorización e interiorización de la exteriorización" en el cual Sartre resume la relación sujeto-objeto, "el momento de la interiorización" (3).

Creo que no sería equivocado ligar este momento de la "interiorización", en el pensamiento de Sartre, y en lo que se refiere al nacimiento del poema como un "bloque sonoro" a un proceso casi pasivo por el cual el poeta deja que unidades de palabras se formen en su cerebro como a pesar suyo. Es así como Sartre describe la primera experiencia poética de Genet: "Es cierto que el ritmo de su marcha se impone a su respiración, golpea hasta el fondo de su garganta, crea esquemas verbales, selecciona palabras; es cierto que Genet no piensa, es pensado, que a fuerza de repetir las palabras en que se complace hace surgir, en virtud de las asonancias, aliteraciones, similitudes externas, bloques sonoros formados por palabras aglutinadas, es cierto que se queda a menudo asombrado frente a esos conglomerados" (4). En el contacto más estrecho y por así decir más carnal entre lo designado y el lenguaje surgiría la poesía como el "equivalente del deseo" (5), o casi como una experiencia "visceral y respiratoria" de la que hablaba Etiemble, "que se transforma en placer estético" (6), como "experiencia en la cual "lo inarticulable se realiza en la realidad misma de las palabras, es decir, en la medida en que el espesor de las palabras nos remite a lo que se ha realizado en él sin haberlo producido; no hay voluntad de expresar el deseo" (7).

En el estudio sobre Genet asistíamos a la evolución transcurrida desde la actitud puramente estética o poética hasta el momento en que la necesidad de comunicar se impone hasta el punto de introducir elementos de prosa en los bloques cerrados del lenguaje poético. En la entrevista en cuestión Sartre recurre exactamente a los mismos razonamientos para <sup>explicar</sup> ~~explicar~~ el paso de la ~~poesía~~ poesía a la prosa. Entendamos que al hablar aquí de "prosa" se trata de la prosa literaria. En el origen, dice Sartre, de la relación de un escritor con el lenguaje existe siempre la "antigua creencia" de que hablando se posee el mundo. Pero "llega un momento en que el aspecto mágico del lenguaje desaparece poco a poco" (8) y en que empieza la comunicación con

(1) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 548.

(2) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique; p. 320.

(3) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 320.

(4) Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 282.

(5) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 321.

(6) Etiemble; Poésie: expérience mystique ou plaisir musculaire? in Les Temps Modernes; n°68.1954.

(7) Sartre; L'écrivain et sa langue; Revue d'Esthétique, p. 321.

(8) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 309.

el lector. La prosa literaria surgiría precisamente del conflicto siempre renovado entre la comunicación narcisista con el lenguaje y el deseo de hacer de él al mismo tiempo un instrumento de comunicación recíproca. Lo cual Sartre expresa así: "el verdadero escritor es "escribiente" (adoptando la terminología estructuralista: "el que escribe para designar los objetos") y al mismo tiempo "escritor" (adoptando la misma terminología: "aquel que escribe para que el lenguaje se manifieste") y hace de esta contradicción la materia misma de su trabajo" (1). Sigue diciendo Sartre a P. Verstraeten: "La antigua creencia se manifiesta al nivel de lo que yo llamaría la prosa, al nivel, si se quiere, del hecho de que al fin de cuentas el prosista no puede ser solo un hombre que designa sino un hombre que designa de una cierta manera" (2). "Hay un doble trabajo literario que consiste en apuntar a las significaciones cargándolas al mismo tiempo con algo que le debe dar a usted las presencias" (3). En esa "carga" de sentido, dice Sartre, reside el "lugar donde se realiza lo más profundo de la comunicación literaria. No hay necesidad de él en filosofía; por el contrario: hay que evitarlo. Si involuntariamente dejo escapar una frase literaria en una obra filosófica tengo siempre la impresión de mistificar al lector..."(4). "El que compra una novela está prevenido... sabe lo que busca; si en la palabra hay una carga que hace que se la capte de un modo algo diferente que en una simple significación, él lo sabe, lo quiere, y se pone en guardia contra eso... Trato de precisar lo que es escribir, tener un estilo; y bien, es preciso que eso le entretenga a usted" (5).

Esa carga de sentido "supone un conocimiento de sí que no es necesariamente conceptual"; es por el contrario lo que Sartre llama "el conocimiento del Deseo", es decir, la relación inmediata que el hombre tiene con la totalidad del mundo. La concepción de la prosa dista aquí de la que había caracterizado su posición en 1947 en Qu'est-ce que la littérature?: en esta última obra basaba la actividad del escritor en prosa en el llamado a la libertad del lector; la diferencia con su concepción de 1965 residiría en que esa libertad del lector y del escritor está totalizada, dice Sartre, por el movimiento dialéctico en que consiste la historia humana. El hombre no es libertad aislada o abstracta, sino libertad insertada en la historia. La historia se hace según Sartre en un movimiento dialéctico del cual no somos espectadores (lo seríamos si consideráramos a la historia susceptible de ser conocida analíticamente) sino elementos que le son internos; no hay diferencia entre conocer la totalización y totalizar-

(1) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 312.

(2) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 299.

(3) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 312.

(4) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 316.

(5) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 317.

nos, puesto que somos esa totalización, es decir, el movimiento en curso de la historia. Ahora bien: en el complejo de mediatizaciones en que se realiza la totalización, puede adoptarse una actitud reflexiva: se puede retotalizar por medio de conceptos la totalidad de la realidad. El escritor propiamente dicho no se totaliza por medio de conceptos; simplemente, sufre la totalización expresándola más o menos claramente; por eso dice Sartre: "La prosa escrita, literaria, me parece la totalidad todavía inmediata, todavía no consciente de sí" (1). Encontramos la misma idea en el reportaje hecho por Ives Buin en 1964: "Una obra que exprese el ser ... o uno de los momentos de la realidad solo puede hacerlo oscuramente. Un escritor, como cualquier otro hombre, tomándolo en el conjunto de los condicionamientos que lo han hecho y no dejan de hacerlo, es la encarnación de la totalidad. En otras palabras, la totalización histórica lo totaliza, pero si bien es encarnación total en tanto interiorización de lo exterior y si su obra misma debe expresar el movimiento totalizador, en tanto que es exteriorización de lo interior, estas consideraciones no se sitúan de ninguna manera en el terreno del saber. Un escritor no posee el conocimiento total y para colmo ni siquiera éste bastaría. Es preciso que el conocimiento parcial del mundo y de la sociedad se exprese a través de una complejidad de relaciones vividas" (2). Esa complejidad de relaciones vividas y no traducidas en términos reflexivos iría a constituir entonces lo que Sartre llama una "adensidad" de la obra literaria que se manifiesta "en cierta oscuridad"(3).

Justamente porque el escritor es totalizado por la historia (es decir, justamente porque "siempre está situado socialmente y expresa <sup>a</sup> la sociedad por medio de complejas mediatizaciones), sería un "grave error", dice Sartre, exigir de él que haga referencia en su obra a todos los elementos de la sociedad. Sartre vuelve así al problema del compromiso de la literatura y responde: toda obra se compromete desde el momento que expresa la totalidad. Por ejemplo: no es necesario que una obra o un film expliciten que su contenido real, es, por ejemplo, el miedo atómico. Lo importante es que el miedo atómico ("miedo colectivo que de cualquier forma nos impregna a todos") "brote del arte como un terror proveniente de la obra misma" (4). Es incluso secundario que el miedo atómico reciba en la obra o en el film otro nombre. Solo un movimiento de reflexión por parte del lector le permitirá captar su contenido conceptual como miedo atómico; justamente, aunque no se lo capte así, es decir, conceptualmente, se lo captará oscuramente como miedo.

---

(1) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 324.

(2) J.J. Sebreli; Sartre por Sartre, Ed. Jorge Alvarez, p. 158.

(3) J.J. Sebreli; Sartre por Sartre; Ed. Jorge Alvarez, p. 158.

(4) J.J. Sebreli; Sartre por Sartre, Ed. Jorge Alvarez, p. 160.

La poesía y la prosa se manifestarían entonces (la primera en el ámbito de la subjetividad pura, la segunda en el acto de trascender hacia los otros) como tomas de conciencia inmediatas de la totalidad. Es el lenguaje de la filosofía el que se propone como fin expresar la totalidad a distancia, por medio de conceptos; dice Sartre a Verstraeten: "El lenguaje literario se diferenciaría del lenguaje de la filosofía en "que la filosofía debería surgir de la toma de conciencia de eso (de la relación inmediata y oscura que todos tenemos de la realidad total) teniendo a su disposición únicamente conceptos"(1), añadiendo un poco más lejos: "Puede decirse que lo vivido, en el sentido en que está escrito en la prosa, es inarticulable en principio para la filosofía, puesto que se trata precisamente de apropiarse e inventar conceptos que de manera progresiva y en una especie de dialéctica nos llevarían a tener una mayor conciencia de nosotros en el plano de lo vivido..."(2). Sartre toma una frase de Rousseau: "Estaba donde estaba, iba donde iba, nunca más lejos" como un ejemplo de frase literaria "ideal para captarse por el concepto a partir del momento en que se hace filosofía; por ejemplo: estaba a menudo sólo en la casa de la Sra. de Warens, hacía largos viajes pero siempre volvía a ella, ya no estaba contento; es el momento en que su afecto iba extinguiéndose; dice en ese momento: "Estaba donde estaba, iba adonde iba, nunca más lejos". Lo cual quiere decir: "Estaba sujeto a ella, pero usted ve el sentido que eso da la significación. Una frase como ésta nos reenvía a una cantidad de cosas. Es una frase muy simple. "Estaba donde estaba": no había trascendencia; ¿y por qué no había trascendencia? porque había una relación de inmanencia con la Sra. de Warens: puede Rousseau entretenerse en fingir la trascendencia, pero en sus caminatas nunca está sino en el lugar en que está; o bien tiene pequeñas trascendencias prestadas; se le ha permitido por ejemplo ir a tal ciudad; va y luego vuelve: "Estaba donde estaba, iba adonde iba, nunca más lejos". Esto quiere decir, si se da vuelta la frase: "Cuando soy libre, libre como vagabundo, voy siempre más lejos de donde voy. ¿Qué quiere decir ir más lejos de donde se va?. Ahí tiene usted la trascendencia, que nos remite a la libertad, a la inmanencia y a la trascendencia y a una multitud de cosas. Y además a la relación que hay detrás: la relación amorosa entre dos personas" (3).

Queda implícito en estas disquisiciones de Sartre que el lenguaje de la filosofía sería el lenguaje propio de la crítica literaria, la cual, tomando la obra literaria o más poética, productos oscuros de la historia, trataría de descubrir, a través de las múltiples mediatizaciones que la ligan a su condicionamiento histórico, "el fondo profundo del que proviene" (4).

(1) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 324.

(2) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 325.

(3) Sartre; L'écrivain et sa langue, Revue d'Esthétique, p. 324.

(4) Sartre por Sartre, de J.J. Sebrel; Entrevista de Ives Buin; p. 159.



## CONCLUSIONES

Habría entonces, en el origen de las reflexiones que sin cuidado sistemático alguno ha esparcido Sartre a lo largo de su obra sobre la literatura y sobre el lenguaje poético en particular, una vivencia personal: por medio de las palabras poseemos los objetos. De ahí se derivaría la confianza del escritor en que, por el solo hecho de nombrarlo, el mundo se justifica. Que esa concepción encierra una actitud mítica, que su tarea de largos años fue expulsar lo Sagrado de la literatura, eso es lo que se propuso mostrar Sartre en Las Palabras: "Fui de Iglesia. Militante, quise salvarme por las obras; místico, traté de develar el silencio del ser haciendo resonar palabras, y sobre todo, confundí las cosas con sus nombres: eso es creer. Estaba alucinado. Mientras eso duró, pude arreglármelas. A los treinta años, acerté a describir en La Náusea, y muy sinceramente, créanme, la existencia injustificable amarga, de mis congéneres, y a poner ~~la~~ ~~xxa~~ mía fuera de la cuestión ... Más tarde expuse alegremente que el hombre es imposible (1), solamente difería de los demás en un mandato: el testimonio de esta imposibilidad que se transfiguraba de golpe en su más íntima posibilidad, el objeto de mi misión, el trampolín de mi gloria"(2).

El error de toda la literatura simbolista y el suyo propio fue creer que el "sentido" de las palabras pudiera corresponder a una trascendencia. Nuestro trabajo consistió precisamente en mostrar que dentro de los modos de existencia de la literatura, la poesía sería para Sartre aquel que con más fuerza conserva la creencia primitiva en el poder sagrado del lenguaje. No obstante, si Sartre eligió obstinadamente a Mallarmé, Baudelaire y Genet como objetos de crítica, es porque al mismo tiempo que creían en la palabra-objeto, eran conscientes de su inanidad real (3). Por esa razón llama a la poesía de Mallarmé "poesía crítica". Es el hecho de ser poetas traidores lo que en ellos parece atraer a Sartre. Poetas traidores viene a ser en este contexto lo mismo que poetas comediantes: desde que el hombre aspira a ser, piensa Sartre, se transforma en comediante; desde el personaje de Anny, que representaba sobre el escenario "momentos perfectos" para los demás sin creer en ellos, hasta Baudelaire, cuyos poemas eran "el término de una comedia", hasta Mallarmé, "misticador triste" y Genet, "comediante y mártir", todos ellos ilustran el fracaso del poeta.

Es tal vez en esta noción de fracaso donde reside lo esencial y al mismo tiempo una cierta ambigüedad. Habíamos visto en La Náusea y en el Baudelaire una cierta insistencia en el carácter puro, metálico, incluso anti-humano, que Sartre desea para la creación poética; ésta sería una forma pura, sin raíces, desgajada de la "exis-

---

(1) Se refiere aquí a las tesis centrales de El Ser y la Nada.

(2) Les Mots, Les Temps Modernes, nº210, 1963; p.832.

(3) Recordemos este párrafo fundamental de Qu'est-ce que la littérature?: "Nos han hecho entrever (los poetas del siglo XIX) un silencio negro más allá de la destrucción de las equivalencias; nos hacen descubrir en el hombre, en el lugar de una relación íntima con una trascendencia divina, una relación estrecha y secreta con la Nada" (p.185).

tencia"; habíamos visto asimismo que esa pureza significaba la superación del existir contingente. Ahora bien : en el contexto de pensamiento de Sartre hasta 1948, la superación de la contingencia, con ser una aspiración inherente al ser humano, no por ello deja de estar destinada al fracaso. En las dos primeras obras citadas, Sartre parece haber hecho conscientes a Roquentin y a Baudelaire de un fracaso de índole por así decir metafísica. Más tarde, hará también tributario de ese mismo fracaso a Mallarmé, a través de la interpretación del Azar y de la obra de arte en El golpe de dados.

Es en los capítulos de Qu'est-ce que la littérature? donde por primera vez esa noción de fracaso es presentada en un contexto histórico-social. Es en esta misma obra donde declara que la pureza de las formas poéticas (se refiere a la perfección formal del estilo artista) denuncia una traición a la Historia, - es una voluntad impura de ser intemporal-. Sartre parece abandonar por un momento su tesis del fracaso existencial del poeta por otra que parece hacer consistir ese fracaso en la falta de compromiso con la Historia. Sin embargo, no se trata para Sartre de remplazar un criterio por otro sino de conservarlos uno al lado del otro. En efecto: ¿cómo conciliar frases como éstas? ; dice por un lado: "(el siglo XIX) es el siglo de la falta y de la decadencia". Y por otro: "Su actitud (la de los poetas simbolistas) nos ha enriquecido sin ellos quererlo, al revelarnos la gratuidad como una de las dimensiones infinitas del mundo y una posible finalidad de la actividad humana". El planteo existencial y el planteo de compromiso social se entrecruzan y se mezclan en la obra de Sartre sin soldarse nunca entre sí, y no es difícil darse cuenta de que bajo una justificación de la poesía como descubrimiento de la Nada por un lado y bajo la postulación de una "literatura de la praxis" por el otro ~~persiste~~ persiste una contradicción innegable que se remonta, si se quiere, a la contradicción <sup>que</sup> ~~que~~ afecta todo el sistema de pensamiento de Sartre, a saber: ¿cómo es posible fundar las bases de un compromiso con la Historia si se ha definido previamente al hombre como contingencia y gratuidad? En todo caso, la obra entera de Sartre vive de esa contradicción.

Unicamente el estudio sobre Genet se sitúa en un plano que obvia de entrada esa contradicción. Ello ocurre porque la noción de libertad se ha modificado; es así que Genet no es presentado como una pura libertad "para nada" sino como asumiendo libremente situaciones ya dadas. El drama de Genet se reduciría a sí a asumir su condición de marginado y a través de ella a realizar su propia muerte. Vimos ya cómo Sartre analizó la obra de Genet con vistas a mostrar que el tema director de sus escritos es la falta de reciprocidad en el amor y el suicidio.

Con lo cual Sartre habría dado un paso decisivo en su interpretación del "sentido" de las palabras poéticas. Las palabras que reúne Genet y armoniza entre sí - que se bastan formalmente a sí mismas, traicionando, en su solidez, toda significación posible - tienen una significación. Del mismo modo, la pura neutralidad de los poemas de Mallarmé remite según Sartre a su deseo de suicidio. "Sentido" y "significación"

no se disputan sus dominios sino en un terreno superficial, que es el terreno del discurso. Pero en realidad, parece decirnos Sartre en su estudio sobre Genet, todo "sentido" reenvía a una "significación". ¿Y adónde ir a buscar esa significación? En las experiencias infantiles (1), parece respondernos Sartre, si nos remitimos a la interpretación de los "momentos poéticos" (que son también "momentos esenciales") de Genet como reminiscencias de una crisis original (2). Y más allá de la infancia, en la Historia, en la colectividad humana; no otro es el sentido de frases como ésta: "Kafka totaliza a la historia y es totalizado a la vez por ella."

Así, la problemática sartreana planteada alrededor de la poesía se cierra en el movimiento pendular entre dos extremos no reconciliables: si el "sentido" de las palabras refleja la "subjetividad" cerrada del poeta (así lo habíamos visto en el caso de Genet) pero al mismo tiempo esa conciencia de soledad le fue dada por la sociedad, ¿dónde encontrar el lugar de nacimiento de lo poético propiamente dicho? ¿En la sociedad misma? ¿O es preciso ver en esa conciencia de soledad el núcleo que fundamenta la actitud poética? Sartre quisiera poner ambos términos en una relación dialéctica, pero sus conclusiones respecto de la poesía se lo impiden de hecho, puesto que Genet "es la conciencia monstruosa de un sujeto".

Si reconocemos esta ~~tesis~~ tesis como prevaleciente, tendremos que dejar de lado la acusación anterior a los poetas simbolistas como practicando una "evasión de la historia", puesto que, en definitiva, toda poesía verdadera nacería del conocimiento de sí mismo como sujeto único y solitario.

- y por ende, toda literatura verdadera

---

(1) Refiriéndose a la interpretación sociológica de Goldmann aplicada a la obra de Racine, Sartre considera como una falta grave en la interpretación de obras literarias el no tener en cuenta la infancia del escritor: "La crítica marxista seguirá siendo insuficiente en tanto no haya absorbido mediatizaciones como el psicoanálisis. Me refiero a toda la importancia de la infancia..." (J.J. Sebreli, Sartre por Sartre, Entrevista de Yves B uin, p.161)

(2) "La emoción poética ¿qué es? Nada sino la repetición exorcizante de la crisis original" (Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, p. 277) . Como en el caso de Malar-mé, Sartre reduce la "inspiración" a una "reminiscencia".

## BIBLIOGRAFIA

- Sartre; L'imaginaire; Gallimard, Collection Idées, 1940.
- Sartre; La Nausée, Gallimard, 1938.
- Sartre; Baudelaire; précédé d'une note de Michel Leiris; Paris, Gallimard, 1959.
- Sartre; Situations II; Gallimard, 1948.
- Sartre; Saint-Genet, comédien et martyr, Gallimard, 1952.
- Sartre; Quelle est la responsabilité de l'écrivain? En Sorbonne, le 1er. Novembre 1946. Les Conférences de l'U.N.E.S.C.O. Fontaine. Paris.
- Sartre; Les chemins de la liberté. Gallimard, 1945-1949.
- Sartre; Préface a Poésies de Mallarmé, Gallimard, 1945.
- Sartre; Les Mots, Les Temps Modernes, n° 210, Novembre 1963.
- Sartre; L'écrivain et sa langue. Revue d'Esthétique 3-4, Juillet-Décembre 1965.
- Sartre; Préface a L'Inachevé de Marcel Puig. Le Nouvel Observateur, 26-28 Avril 1970.
- J.J.Sebreli; Sartre por Sartre. Editorial Jorge Alvarez, 1968.
- Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Ives Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jorge Semprún; ¿Para qué sirve la literatura? Ed. Proteo. Colección Perfil del Tiempo, 1966.
- J.P.Sartre, R.Garudy, L.Aragon, E. Fischer, P. Abraham, Gisselbrech, M.Breazu, E. Dobin; Estética y marxismo; Ed. Arandú, 1965.
- S.de Beauvoir; La Force de l'Age, Gallimard, 1960.
- S.de Beauvoir; La Force des Choses, Gallimard, 1963.
- Francis Jeanson; Sartre par lui-même. Editions du Seuil, 1960.
- Francis Jeanson; Sartre. Bruges. Desclée de Brouwer; 1966. Collection: Les écrivains devant Dieu.
- Jolivet; Las doctrinas existencialistas. Ed. Gredos, 1953.
- Gaetan Picon; Panorama de la Nouvelle Littérature Française; N.R.F. , 1949.
- A.Chassang et Ch. Senninger; Les Textes Littéraires Généraux, Hachette, 1958.
- Paul Valéry; Oeuvres Complètes. Bibliothèque de la Pléiade; Tome II, Gallimard, 1965.
- Thibaudet; La Poésie de Stéphane Mallarmé. Gallimard, 1926.
- Baudelaire; Les Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique et autres oeuvres critiques. Garnier, Textes et Introduction par Henri Lemaître.
- Georges Blin; Le sadisme de Baudelaire; Jean-Paul Sartre et Baudelaire. Librairie José Corti, 1948.
- Marcel Raymond; Baudelaire : un aspect de sa vie spirituelle. Génies de la France. Cahiers du Rhône n°4. Neuchatel. Mai 1942.
- Georges Bataille; La littérature et le mal, Gallimard, Coll. Idées.

Henri Bremond; La Poésie Pure, B.Grasset, 1926.

Blanchot; La Part du Feu, Gallimard, 1949.

H. Friedrich; Estructura de la Lírica Contemporánea.

Robert Champigny; Langage et Littérature selon Sartre. Revue d'Esthétique, Avril-Juin 1966.

Edmond Magny; Les Sandales d'Empédocle. Editions de la Baconnière, 1945.

Centre Culturel de Cerisy; Les Chemins Actuels de la Critique. Serge Doubrovsky; Critique et existence, Collection 10-18, 1968.

Mallarmé; Igitur, Gallimard, 1925.

Mallarmé; Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1914.

Mallarmé; Crise des vers; Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, texte établi et annoté par H.Mondor et J. Aubry.

Georges Poulet; Etudes sur le Temps Humain, Plon, 1936.

Etiemble; Poésie; expérience mystique ou plaisir musculaire? Les Temps Modernes, n° 68-69. 1951.

L'Arc (Revue); Sartre, 1967.

Alain Robbe-Grillet; Pour un nouveau roman; Gallimard, 1963.

Centre Culturel de Cerisy; Les Chemins Actuels de la Critique. René Girard; A propos de Jean-Paul Sartre, rupture et création littéraire. Coll. 10-18, 1968.

