

Recuento crítico de las ideas estéticas de Sartre

por

Bernardo Subercaseaux S.

Las ideas estéticas de J. P. Sartre se encuentran desparramadas en una enorme cantidad de artículos, mesas redondas, libros y entrevistas, publicadas generosamente desde 1936 hasta la actualidad¹.

Basta examinar someramente este material para percatarse de que está plagado de innumerables contradicciones, de que la perspectiva con que Sartre, en determinado momento, enfoca la función de la obra literaria y del intelectual es diametralmente opuesta a la que sostuvo antes o tuvo después.

Sin embargo, nada se obtendría con enfrentar estas discrepancias y cantar victoria², nada se obtendría con aislar ciertas ideas de Sartre y demostrar que su brillantez era sólo un fulgor de fuegos artificiales; proceder así sería —por un lado— no entender que estas contradicciones pueden conformar la organicidad de sus concepciones estéticas y —por otro— desconocer la labor que se ha propuesto Sartre como agitador de conciencias, “como él que debe” sacar a luz, con desgarradora honestidad, las contradicciones de los que son (o pretenden ser) a la vez intelectuales, pequeños burgueses y marxistas.

Lo aconsejable es, entonces, ordenar y exponer sus ideas para luego indagar y entender la causa orgánica de estas contradicciones, poniendo de relieve la conexión interna en el movimiento y desarrollo de las ideas estéticas sartreanas.

De partida conviene señalar que Sartre jamás ha pensado a la literatura como un objeto (como un *producto* social), es decir, separada de sí mismo; cada una de sus reflexiones sobre ella son también (y

¹Bibliografía al final.

²Como lo hace por ejemplo Philip Thody en “J. P. Sartre”, Hamish Hamilton London, 1964.

principalmente?) una reflexión sobre sí mismo. Sartre jamás ha tenido una disposición científica, objetiva; jamás se ubicó a la distancia conveniente, como lo hizo por ejemplo un Aristóteles respecto a la *Tragedia* o Marx con respecto a la *Economía Política*.

Sus reflexiones acerca de la literatura son reflexiones que parten de su conciencia de la Literatura, y su retahíla de publicaciones son —más que un estudio sistemático³— testimonios del modo en que la literatura se ha manifestado a su consciencia en distintos momentos históricos. Esto explica, por ejemplo, el que —como reconoce en *Las Palabras*— en determinado momentos su concepción de la literatura dependiera básicamente de sus relaciones personales con el Partido Comunista.

Por lo demás no debe extrañarnos esta perspectiva en quien como Sartre se ha empeñado en restituir a la subjetividad “su debida” importancia, en quien ha declarado que la única realidad posible de estudiarse es la conciencia; en quien ha afirmado⁴ que el hombre cuando huye de un león no huye por susto al león sino por temor a desvanecerse.

El mismo Sartre se ha empeñado⁵ en recalcar que las variaciones que ha experimentado su conciencia, por factores personales y subjetivos, han sido proyectadas sobre sus reflexiones acerca de la literatura. Sin embargo, hay que tener cuidado con esta perspectiva. Si bien es cierto que ella explica el que sus ideas estéticas sean cambiantes, subjetivas y por lo tanto comprensiblemente contradictorias, no lo es menos que una insistencia en esta explicación freudiana, en que todo se hace derivar de la intrahistoria individual, lleva a ignorar que la conciencia individual es también manifiesta de una conciencia social, que la ideología expuesta por determinado individuo es también la ideología de una clase social.

Antes de hacer un recuento de las ideas estéticas de Sartre conviene aclarar —en base a lo señalado— que éstas deben ser tomadas con pinzas, bienvenidas para comprender su obra y determinar su modo de pensar, y sobre todo para indagar la ideología estética de un intelectual pequeño-burgués; pero malvenidas como intento de abordar desde un punto de vista marxista la literatura, o como crite-

³Sartre al exponer sus ideas estéticas no lo ha hecho con el propósito de exponer un sistema coherente; sus reflexiones al respecto son —por lo general— respuestas a críticas y ataques; incluso el libro traducido al español bajo el pomposo título de *¿Qué es la literatura?*, no es sino una colección de artículos enmarcados en una polémica.

⁴Afirmación hecha en *Esquisse d'une Théorie des émotions*, 1939; obviamente Sartre inventa esta endiablada “construcción” para encerrar el proceso emocional en la conciencia y negar, así, la objetividad.

⁵Por ejemplo, en *Las palabras*, Sartre pretende demostrar la gravitación de su abuelo en su “proyecto” de escribir y en su concepción de la literatura.

nos de autoridad para examinar las relaciones entre el escritor, su obra y la sociedad⁶.

Contribuir a demostrar esta hipótesis, es —en parte— el propósito de este trabajo.

ESQUEMA GENERAL

Para ordenar las ideas estéticas de Sartre y explicar orgánicamente sus contradicciones conviene exponer un esquema general (al que se adscriben sus ideas fundamentales) para luego distinguir respecto a este esquema tres etapas⁷, tres modos distintos de concebir la literatura y la función del escritor; lo que nos permitirá también situar sus obras ficticias y examinar las consecuencias o inconsecuencias que entre sus ideas y estas últimas existan.

El esquema general es hasta cierto punto un esquema abstracto y atemporal, podríamos afirmar que corresponde a Sartre, pero también podríamos decir que no, puesto que en él desligamos ideas de lo que ellas nunca estuvieron desligadas: de la historia individual y social de J. P. Sartre. Se trata en todo caso de un paso previo de índole metodológica.

Según este esquema, en la literatura se podrían distinguir dos polos, dos modos de funcionar el lenguaje, dos concepciones de la función del escritor y de la literatura, que engendrarían a su vez el *lenguaje literario* y el *poético*, la prosa y la poesía⁸.

Poesía y prosa no se refieren aquí a la división usual entre lírica y narrativa, sino a dos modos de concebir el lenguaje. Mientras que el lenguaje literario, la prosa, es el lenguaje concebido como instrumen-

⁶La generación de escritores franceses posterior a Sartre ha tomado a éste por uno de sus blancos preferidos. En *Por una nueva novela* (p. 51), dice, Robbe Grillet: "¿Qué queda entonces del 'engagement'? Sartre que vio el peligro de esa literatura moralizadora, predicó en favor de una literatura moral, que pretendía tan sólo disputar los combates políticos planteando los problemas de nuestra sociedad, pero que escapaba a la mentalidad propagandística restituyendo al lector su libertad. La experiencia ha demostrado que era una utopía más: en cuanto aparece la preocupación por significar algo (algo ajeno al arte), la literatura empieza a retroceder, a desaparecer". Sin duda, tras esta crítica representativa se esconde también una confianza ciega en un criterio artístico eterno e inmutable.

⁷Federico Riu, en un ensayo titulado "El hombre y el escritor" (en *Ensayos sobre Sartre*, Monte Avila, Caracas, 1968), hace también un corte cronológico en Sartre, distinguiendo también tres etapas, pero su distinción —que casi coincide con la nuestra— se basa fundamentalmente en "etapas de formación" distintas. Habla por ejemplo de una primera fase (1930), en la que Sartre estudia a Husserl y a Heidegger y descubre a Kafka. Destaca también Riu el problema —que, según él, se repite en las 3 fases— de la subjetividad y la objetividad, la pugna entre el mundo interior y el exterior, entre el Sartre hombre y el Sartre escritor.

⁸"Literature and Poetry", de Guido Morpurgo (p. 128) en *Sartre. A Collection of critical Essays*, Prentice Hall Inc., USA, 1965.

to, en tanto que remite a otros objetos; el lenguaje poético, la poesía sería, objeto y finalidad en sí mismo.

La prosa es semántica, significativa, trascendente, es el lenguaje utilizado, mediatizado; en el lenguaje literario las palabras funcionarían como signos, remitiendo a otra realidad, en cambio en el lenguaje poético las palabras estarían volcadas sobre ellas mismas, concebidas como objetos, como cosas y no como signos.

La prosa, uno de los polos del esquema, es "utilitaria por excelencia"... "el prosista es el hombre que se sirve de las palabras"⁹. Para el poeta, en cambio, lo esencial es el lenguaje mismo, y su empresa es una exploración de éste.

El prosista cree que lo esencial se encuentra fuera del lenguaje. "No se trata para él de saber si las palabras agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción"; para el poeta, en cambio, el lenguaje es una especie de materia prima¹⁰, como lo son por ejemplo los colores para el pintor o los sonidos para el músico.

La prosa —en tanto primordialmente significativa— estaría ligada a la voluntad y conciencia del autor, vale decir, a la realidad; en cambio, la poesía lo estaría a la imaginación; la una pretendiendo trascender y la otra intentando fundar un mundo imaginario, cerrado, immanente.

Al lenguaje literario podríamos insertarlo en la tradición que concibe el lenguaje como vehículo de principios morales y pedagógicos. El lenguaje poético —en cambio— podríamos relacionarlo con la tradición romántica y simbolista, con las preocupaciones estetizantes.

A partir de este esquema se pueden distinguir tres etapas, tres cortes cronológicos, que permiten exponer y ordenar las ideas estéticas de Sartre.

Primera etapa: SARTRE POETA: 1930-1940

Las ideas estéticas de Sartre correspondientes a esta etapa, las encontramos dispersas en dos libros: *L'Imagination* (1936) y *L'Imaginaire. Psychologie Phénoménologique de l'imagination* (1940).

En el primero de ellos Sartre intenta fundar una separación entre la imagen y la percepción; afirma que tanto filósofos como psicólogos han cometido el error de considerar a la imagen como un objeto material, como una cosa. A través de este primer ensayo Sartre intenta demostrar que no puede y no debe confundirse el mundo real con el

⁹*Situations II*, J. P. Sartre, 1947. Todas las citas que siguen pertenecen —si no traen indicaciones— a este texto.

¹⁰*¿Para qué sirve la Literatura?* Intervención de Jean Ricardou (p. 47), Ed. Proteo, Buenos Aires, 1967.

mundo imaginario, la existencia física con la ausencia física, la percepción con la imagen.

En *L'Imaginaire...* Sartre vuelve a insistir en esta distinción, dice —refiriéndose a un cuadro de Carlos VIII:

“En tanto que consideremos el lienzo y el marco por sí mismos, el objeto estético Carlos VIII no aparecerá. No es que quede escondido por el cuadro, es que no se puede dar a una conciencia realizante. Aparecerá en el momento en que la conciencia, al llevar a efecto una conversión radical que supone el anonadamiento del mundo, se constituya a sí misma como imaginante”... “Y como este Carlos VIII que es un *irreal*, en tanto que aprehendido en el lienzo, es precisamente el objeto de nuestras apreciaciones estéticas (de él diremos que está pintado con gracia, etc.), nos vemos forzados a reconocer que, en un cuadro, el objeto estético es un *irreal*¹¹.

“Esto es bastante importante si pensamos en la confusión que se hace ordinariamente en la obra de arte *entre lo real y lo imaginario*”.

“La contemplación estética es, “según Sartre”, un sueño provocado y el paso a lo real: un auténtico despertar”¹².

“Se puede concluir de estas observaciones que lo real nunca es bello. La belleza es un valor que nunca se podría aplicar más que a lo imaginario y que comporta el anonadamiento del mundo en su estructura esencial. Por eso es estúpido confundir a la *moral con la estética*”.

“En realidad, tanto en la lectura como en el teatro, estamos en presencia de un mundo y atribuimos a este mundo justo tanta existencia como el del teatro; es decir, una existencia completa en lo *irreal*”¹³.

“Este mundo” (imaginario) “*se basta a sí mismo*, no puede ser ni desperdiciado ni corregido *por una percepción*, ya que no pertenece a lo real”¹⁴.

No cabe duda que estas afirmaciones emanan de uno de los polos del esquema, que responden —concretamente— a una concepción *poética* de la literatura.

En ellas, por ejemplo, se descarta toda posibilidad de una literatura trascendente, al desconocer la interrelación entre la obra de arte y el mundo real. Se concibe a la literatura como un mundo imaginario basado en el lenguaje, como un mundo inmanente, cerrado, y que se basta a sí mismo.

Al examinar la literatura sartreana correspondiente a esta etapa: *Le Mur* (1937) y *La Nausée* (1938), constataremos que Sartre no sólo

¹¹*Lo imaginario* (pp. 232 y 233), 1964, Ed. Losada, Buenos Aires.

¹²Idem, p. 238.

¹³Idem, pp. 84, 85 y 86.

¹⁴Idem, p. 210.

concebía la literatura como *poeta* sino que también la practicaba desde esta perspectiva.

En *La Nausée*, por ejemplo, el transcurso vital del personaje principal —Roquentin— y su visión del mundo se va descubriendo y desplegando desde el mismo lenguaje, desde y por un mundo ficticio autónomo, en esta novela no hay una visión impuesta desde el exterior, no es una novela de tesis, no hay un tras mundo ideológico que esté manejando sigilosamente los hilos de la especificidad literaria¹⁵. Ni en el lenguaje ni en la estructura se advierte intención de trascender. Tampoco se busca dar un pronunciamiento ni designar parcelas de la realidad, en cambio todos los elementos de la novela están conjugados para sustentar un mundo ficticio autónomo, completo en lo irreal. A ello se debe el truco del comienzo: los editores anuncian la falta de algunas páginas; a ello también se debe la estructura de diario que posee la novela y que permite desplegar con perfecta propiedad mimética la trayectoria vital y reflexiva de Antoine Roquentin. Por lo demás, esta concepción poética que se hace patente en esta novela va también acompañada de una visión del mundo que concuerda con ella, de una visión que concibe al hombre como un "arrojado", como un ser extraño y desarraigado de la realidad.

En *La Nausée* no hay nada previo que se desee comunicar; puede que la novela provoque respuestas, pero ella, al menos, no las da; de modo que el sentido permanece en suspenso. El hecho de utilizar el lenguaje como medio para fundar un mundo imaginario basado en una estructura lingüística intencionadamente cerrada, implica por un lado una separación tajante entre mundo imaginario y mundo real, y, por otro (de acuerdo al esquema general), un apego a la poesía, a la concepción poética del lenguaje.

Esta primera etapa, anterior a la segunda guerra mundial, corresponde a la época en que las preocupaciones filosóficas de Sartre están centradas en la búsqueda de un método de aproximación a la realidad, de un método en que el mundo circundante conserve su significación real y la conciencia su autonomía frente a él¹⁶. Este anhelo cartesiano lo impulsa hacia Heidegger y especialmente hacia la fenomenología de Husserl. Sartre se apropia de la noción husserliana de *intencionalidad*, la que le permite plantear el fenómeno del conocimiento como una relación de ida (la conciencia intencional, el proyecto) y de vuelta (el objeto).

No es casual que Sartre, quien se interesaba entonces por el papel de la subjetividad en el proceso del conocimiento, se preocupe en esta

¹⁵Lo que no significa que esta obra carezca de carácter ideológico, no, sin duda lo tiene, pero no se patentiza del modo en que sucede en una obra como *Las moscas* o *A puertas cerradas*.

¹⁶*Ensayos sobre Sartre*, Federico Riu (pp. 12 y 13).

etapa por esclarecer las instancias subjetivas y gnoseológicas de la experiencia estética; sin embargo, al preocuparse de estos aspectos Sartre también patentiza una concepción de la literatura y el arte. Una concepción que es abstracta en cuanto reduce lo artístico y lo imaginario a un recinto privado ("lo real nunca es bello"), cuya llave está fuera de la historia y es ajena a toda connotación social. En los textos que hemos citado, la experiencia de lo estético está enfocada desde una perspectiva idealista, como si se tratase de un fenómeno natural, con una lógica propia eterna e inmutable, como si fuese un mecanismo al que alguien le dio cuerda para que caminase al mismo compás por los siglos de los siglos.

Segunda etapa: SARTRE PROSISTA: 1943-1963

Las ideas estéticas correspondientes al Sartre prosista las encontramos fundamentalmente en *Situations II* ("¿Qué es la Literatura?") (1947). En este texto, Sartre se sirve del esquema general que hemos expuesto, pero, con los datos notoriamente inclinados a favor del prosista, parcialidad de la que emana su famosa teoría del compromiso.

En 1947 Sartre concebía a la literatura como una forma de acción capaz de transformar el mundo, "toda obra de literatura", afirmaba, "es un llamamiento", el escritor es quien revela "el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que éstos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades".

Sartre está ahora situado en una perspectiva diferente a aquella de la primera etapa, ahora literatura es prosa, es la obra mediatizada que tiene por objeto el mundo exterior a ella; la obra que tiene por esencial "el mundo y las cosas" y por inesencial "el acto creativo". El foco de interés se ha trasladado desde los problemas de la experiencia estética a la funcionalidad de la literatura en el mundo real. El recinto privado se transforma, ahora, en una paleta capaz de moldear la realidad. Por eso, Sartre afirma, *ahora*, que "aunque la literatura sea una cosa y la moral otra, en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral".

En la literatura se trata —según Sartre— "de comunicar algo", sin embargo, para saber "lo que vale la pena comunicar habrá que recurrir a "un sistema trascendente de valores. Y este "sistema trascendente", será para él, por un lado, la escala axiológica del marxismo-leninismo y por otro la que se desprende de su propia concepción de la libertad¹⁷.

¹⁷(*L'Être et le Néant*, J. P. Sartre). Para Sartre la libertad no es una facultad del alma humana que pueda ser considerada y descrita aisladamente. El hombre no es primeramente y después es libre. La libertad para Sartre no es una facultad que pueda ser lograda por el hombre a partir de su condición racional y volitiva.

Sartre pensaba —entonces— que esta literatura por la que luchaba tendría un destacado lugar en la construcción de un futuro mejor: “El arte de la prosa”, decía, “es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia”... “hace falta”, exclamaba, “que el escritor escriba para un público que tenga la libertad de

No. Para Sartre no hay diferencia entre el ‘ser’ del hombre y su ‘ser libre’. Es decir, la libertad es el ser del hombre, aquello que lo determina esencialmente. Aquello por lo cual todo es. En *L’Être et le Néant* la libertad no está pensada como una cualidad extrahumana, como algo que algunos poseen y otros no, como cualidad que dependiera de circunstancias exteriores. No, la libertad es para Sartre lo propio de la naturaleza humana. De modo que tan libre es el preso encerrado tras unos barrotes como el transeúnte que se pasea por la Alameda. En cambio para la connotación que el sentido común le da al término libertad un presidiario no es libre, puesto que no posee la facultad de obtener los fines que desee. No puede ir, por ejemplo, a comer un hot-dog al centro. Para Sartre —en cambio— este hombre es libre, él está entre barrotes, en una ‘situación’ que —se podrá argumentar— limita su libertad; sin embargo, la limita solamente en la medida que el preso se proponga ir-a-comer-un-hot-dog, es decir —según Sartre— tal limitación es elegida. (“El coeficiente de adversidad de las cosas, en particular, no puede constituir un argumento contra nuestra libertad, pues *por nosotros*, es decir, por la previa posición de un fin surge ese coeficiente de adversidad”. Traducción, E. Losada, 1966). Para Sartre, entonces, el concepto de libertad significa autonomía de elección. Elección en ‘situación’, que incluye el determinismo en cuanto hay ‘situación’ pero ya no con el sentido mecanicista que planteaba el positivismo, sino como repertorio de posibilidades de las cuales el hombre —por ser facticidad y trascendencia a la vez— está condenado a escoger. Así, la libertad es perpetua elección connatural al hombre. “La realidad humana es libre”, afirma Sartre, porque “no es suficientemente”. Vale decir, el hombre no es cosificable, no se le puede detener en el tiempo. No *es* al modo del *en sí* “que es radical y definitivamente lo que es y para él cual no existen posibilidades de ser otro que el mismo”. El ser que es lo que es no puede ser libre. Luego para la realidad humana ser es elegirse. De ahí la necesidad constante de ‘hacerse’, de ‘proyectarse’ en vez de ‘ser’.

Para Sartre, en cuanto el hombre se da cuenta que no está hecho definitivamente, de una misma manera para siempre, cuando se da cuenta de que lo que ‘es’ debe ser constantemente rehecho, de que el ‘ser’ es constantemente un ‘que-hacer’, es decir en cuanto se da cuenta que *es libre*: surge la angustia. De modo que la angustia, según Sartre, es el modo en que se manifiesta en el hombre la conciencia de su libertad. Angustia que es más que un temor, frente al mundo un temor, frente a sí mismo, y que surge como una develación del hombre en tanto que libertad.

El hombre intenta ocultarse su libertad, evadirse de esta angustia (que no es sino conciencia de libertad). conducta que Sartre denomina: Mala fe.

La mala fe —dice Sartre— “es ese poder nihilizante que nihiliza la angustia en cuanto huyó de ella y se nihiliza a sí mismo en cuanto yo soy ella para huirla”. Por poder nihilizante entiende Sartre la facultad de transformar en nada, en el sentido de negar que algo aparezca como lo que es. De este modo al hombre destruye, nihiliza la angustia en cuanto huye de ella. Pero como huye de ella sin tener presente su propia huida (puesto que se está negando a sí mismo en cuanto es esa angustia) el poder nihilizante recaerá sobre él mismo.

Con la mala fe aquello de lo cual el hombre trata de engañarse, de evadir, es

cambiarlo todo, lo que significa, además de la supresión de clases, la abolición de toda dictadura, la perpetua renovación de los cuadros, el derribo continuo del orden, en cuanto tienda a congelarse”.

A partir de esta concepción prosista de la literatura, que la concibe como un medio eficaz para transformar el mundo, Sartre postula

la angustia, la conciencia atormentadora de su libertad; pero, como no puede vivir de ella sin enmarcarse su propia intención de engañarse (“no es posible engañarse sin engañarse sobre la intención de engañarse”), el hombre de mala fe debe negarse a sí mismo en cuanto engañador.

Pero la mala fe no es un autoengaño deliberado, en ella el engaño y la decisión de engañarse no tienen la menor distancia temporal. “Se es de mala fe como se sueña”, es decir, uno se entrega a la mala fe como al sueño, volcado a él y sin conciencia reflexiva.

La mala fe como intento de sofocar la libertad bajo ‘el peso del ser’ se manifiesta básicamente de dos maneras: a) como transformación de la facticidad en trascendencia, y b) como transformación de la trascendencia en facticidad.

La facticidad es para Sartre lo que en el hombre es de manera cerrada, su existencia existida (no es nuestra intención comentar el ideario filosófico de Sartre, sin embargo, nótese cómo ignora, deliberadamente, las relaciones sociales y la objetividad, ¡la facticidad es la existencia existida!, dice, lo que es, por lo menos, una tautología sicologizante y metafísica), la parte de su ser que está puesta ante el como un factum, es decir, su existencia de hecho.

La trascendencia, en cambio, es lo que el hombre *no es*, es decir, sus posibles, “su existencia abierta”, lo otro que él, pero que de algún modo también le es propio por estar abierto al frente como posible.

Para Sartre el ser humano es a la vez facticidad y trascendencia y cada una de estas propiedades remite de inmediato a la otra: puesto que el hombre es libre. Libertad que se estará sofocando en la medida que se otorgue un ser (al modo del ser en-sí), desde la perspectiva de una de ellas y desconociendo a la otra.

Como ejemplo de la primera posibilidad, de aquella conducta de mala fe que transforma su facticidad en trascendencia, tenemos el caso de alguien que enfrentado a una situación difícil reacciona cobardemente y luego de ello nos (¡se!) dice que él ‘no es así’. Con lo que está negando un estado de hecho (la cobardía), la facticidad, haciéndola pasar a una trascendencia que realmente este hombre “no es”, a una posibilidad ‘ser valiente’ que no ha realizado. Este ejemplo citado en *L’Etre et le Neant* está ejemplificado concretamente en el Garcin de *Huis Clos*. La obra entera de Sartre podría considerarse como una larga galería de personajes que ilustran conductas de mala fe.

Como ejemplo de la segunda posibilidad, de aquella conducta de mala fe que es transformación de trascendencia en facticidad, Sartre cita el caso de una mujer que se arregla para llamar la atención de los hombres, pero cuando ella realmente llama la atención y se acerca un varón con intenciones inequívocas, la mujer se sorprende, se espanta, se molesta; sin percatarse que ha sido ella misma la que parcialmente ha provocado la situación. De esta manera ella niega la trascendencia, desconociendo el sentido de su peculiar modo de vestirse. Ella no ha querido darse cuenta del porqué la miraban, y ha pretendido que la miraban sin ver en ella más que lo que ella era: sin intenciones sexuales y sólo por una admiración objetiva frente a ciertas cualidades de su persona. En el primer ejemplo el personaje ocultaba su libertad otorgándose un ser desde una intención en desmedro de su acto cobarde, en este último, la mujer se otorga un ser desde su pura facticidad en desmedro de su intención, de su trascendencia.

rá la *Función Social de la Literatura*, y la *Necesidad del Compromiso*, sentando las bases para la concepción del escritor como un subversivo permanente, como el anticuerpo y guardián de la sociedad.

“El escritor”, decía Sartre refiriéndose al prosista, “está en el asunto haga lo que haga, marcado, comprometido. Hasta su retiro más recóndito”... “no puede eludir que su obra tenga un sentido y que ese sentido esté jerarquizado y sea el resultado de una visión del mundo, y las visiones del mundo no son hechos individuales sino sociales e históricos”. Sartre reconoce ahora el carácter ideológico y la trascendencia de la obra literaria, sin embargo, incurre en una perspectiva idealista, puesto que transforma a la obra en motor de los acontecimientos reales.

Para Sartre, en 1947, la solidaridad de los escritores es un hecho, no dice que deben ser solidarios sino que lo son, que están comprometidos desde el mismo momento en que empiezan a escribir. “El escritor”, decía, “trabaja con significados”, de allí que quede de inmediato afecto al *Compromiso*, a la comunicación.

Y, como “el escritor no tiene modo alguno de evadirse, queremos”, decía Sartre, “que se abrace estrechamente a su época: es su única oportunidad”. Desde esta perspectiva, “el escritor tendrá que contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea” tendrá que contribuir a “cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo”.

Sartre concebía a la literatura como si fuese una espada o un ejército, “el escritor, decía, “es responsable de todo: de las guerras perdidas o ganadas, de las revueltas y represiones”... “cómplice de los opresores sino es el aliado natural de los oprimidos”... “el escritor proporciona a la sociedad una conciencia inquieta y, por ello está en perpetuo antagonismo con las fuerzas conservadoras que mantienen el equilibrio que él pretende romper”, así “la obra escrita se convierte en *condición esencial* para la *acción*, en el momento de la conciencia reflexiva”.

Esta concepción prosista e idealista de la literatura fue refundida por Sartre en dos normas temáticas o pautas de compromiso: “debemos”, decía, “militar en nuestros escritos en favor de la *libertad de la persona* y de la *Revolución Socialista*. Se trataba en definitiva de concertar una perspectiva marxista con las ideas sartreanas acerca de la subjetividad, la conciencia y la libertad individual¹⁷.

Para Sartre “la literatura había vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social”.

Más tarde (1950), en el prólogo a *El artista y su conciencia*¹⁸ Sartre retomó su visión prosista de la literatura e hizo en base a ella una

¹⁷*Situations* IV. Colección de ensayos traducidos al español como *Literatura y Arte*, Losada, 1966, Buenos Aires.

nueva distinción¹⁹ entre el sentido y la significación. “Creo que un objeto es significante”, decía, “cuando se apunta, a través de él, a otro objeto. En este caso, el espíritu no presta atención al signo en sí mismo; va más allá de él, hacia la cosa significada; sucede a menudo que ésta quede presente en nosotros cuando después de un tiempo, hemos perdido la memoria de las palabras que nos la habían hecho concebir”... “El sentido, inversamente, no se distingue del objeto mismo y es tanto más evidente cuanto más atención prestamos a la cosa que habita”.

“Para mí”, afirmaba Sartre, “el *artista* se distingue del *literato* en el hecho de cultivar artes no significantes”. En el texto citado Sartre amplía el campo de actividades del prosista, incluyendo en él no sólo a los géneros literarios tradicionales sino también a los ensayos filosóficos, políticos, y al periodismo.

Las ideas estéticas sartreanas de esta segunda etapa, además de haber alcanzado una vasta difusión, tienen también expresión práctica en gran parte de la obra sartreana. Al Sartre prosista pueden adscribirse casi todos sus ensayos, tanto aquellos propiamente filosóficos como aquellos que testimonian que entre 1943 y 1961 Sartre no dejó pasar acontecimiento histórico alguno²⁰, sin que volcara sobre él toda su fuerza de su conciencia analítica. Incluso sus dos más largos ensayos literarios? —*Baudelaire* (1947) y *Saint Genet Comédien et Martyr* (1952) — son producto de la aplicación de la visión prosista de la literatura a dos grandes poetas.

Al Sartre prosista pueden también adscribirse sus guiones cinematográficos, toda su obra teatral y los tres tomos de *Les chemins de la liberté*. Digamos que no se trata de adscribir todas estas obras al Sartre prosista por el hecho de que ellas hallan sido confeccionadas entre tales y tales años (1943-1964), lo fundamental es que cada una de ellas al ser analizada revela una concepción utilitaria del lenguaje, y que cada una se ciñe a las pautas dadas por el Sartre prosista, que hemos venido reseñando.

Por ejemplo, si examinamos algunas conclusiones respecto a su obra

¹⁹En *Saint Genet, Comédien et Martyr*, Gallimard, 1952, Sartre utilizó el mismo esquema, explicando con cierta detención aspectos de la poesía.

²⁰En *Situations III* (Tr. *La república del silencio*, Losada, 1965, Bs. Aires), escribió sobre la segunda guerra mundial y la resistencia, sobre el automatismo y el capitalismo en USA y sobre el problema negro. El problema judío lo trató en *Reflexions sur la question juive*, 1946; atacó la política colonialista en *L'affaire Henri Martin*, 1952; en 1952 tocó el problema de los pueblos africanos en *Colonialisme et neocolonialisme*, y en 1961 escribió también un largo ensayo sobre Cuba: *Huracán sobre el azúcar*.

A estos libros habría que agregar, por lo menos, una decena de artículos, en los que Sartre se ocupa desde la guerra en Vietnam hasta los problemas del gobierno cooperativista de Israel.

teatral, nos encontraremos con una constatación práctica de estos preceptos²¹.

Recordemos que cada una de sus obras teatrales es portadora de un pronunciamiento sobre un hecho contemporáneo al estreno, cada una es por ende un intento de aclarar o de condenar acontecimientos del mundo real exterior, "nuestra tarea de escritores", decía Sartre²²,

²¹Las ideas del Sartre prosista expuesta en *Situations* II, respecto al quehacer literario en general, Sartre las ha expuesto en particular con respecto al teatro. En esta misma obra dice: "Antes el teatro era de 'caracteres'; se hacía que aparecieran en escena personajes más o menos complejos, pero enteros, y la 'situación' no tenía otra misión que enfrentar a estos caracteres para mostrar cómo cada uno de ellos era modificado por la acción de los demás... desde hace poco se están efectuando importantes cambios en esta esfera, varios autores retornan al teatro de 'situación'". "Se acabaron los 'caracteres'; los héroes son libertades en la trampa, como todos nosotros"... "Cada personaje no será más que la elección de un fin. Es de desear que toda la literatura se haga moral y problemática como este teatro nuevo... que muestre simplemente que el hombre es también un valor y que los problemas que plantea son siempre morales".

En una entrevista publicada en "L'Express" y reproducida en la Revista Venezolana 'Sardio' (Nº 7, 1960), Sartre refiriéndose al teatro, dice: "El ideal sería mostrar y conmover al mismo tiempo...". "No creo que Brecht hubiera considerado esta contradicción absurda. Todo depende de la perspectiva que se adopta cuando se quiere contar una historia: o bien se toma el punto de vista de lo eterno. Es así, eso será siempre así, la mujer será siempre el eterno femenino, etc. En este caso caemos en el teatro de la 'naturaleza humana' que yo llamaré burgués. O bien se le mira como el signo de un movimiento que comienza o de una liquidación que continúa" (¿la traducción o la mistificación lingüística de Sartre?). "Es decir, desde el punto de vista histórico. Aún más, desde el punto de vista del porvenir...". "Me gustaría que el público viese desde fuera nuestro siglo, como cosa extraña, como testigo. Y que participe al mismo tiempo, puesto que él hace este siglo. Desde luego hay algo de particular en nuestra época: nosotros seremos juzgados.

En una conferencia publicada en la Revista "Casa de las Américas" (Nº 3, 1960), Sartre se refiere al modo en que el teatro podrá contribuir al desaparecimiento de la burguesía, dice: "lo que nunca se ha dicho desde que el teatro se aburguesó" (¿?). "es que la acción dramática es la acción de los personajes...", "si queremos saber lo que es el teatro tenemos que preguntarnos lo que es un acto, porque el teatro no puede representar otra cosa que el acto...", "lo que queremos recuperar cuando vamos al teatro es nuestra propia imagen, nuestra pobreza o riqueza, nuestra vejez o juventud, lo que queremos es ver cómo actuamos, cómo trabajamos, las dificultades con las que tropezamos, ver que somos hombres con principios y que fijamos principios a esas acciones...". "Desgraciadamente todo lo que acabo de decir está muy lejos del teatro burgués...", éste "no desea la acción dramática...", "la acción del hombre, sino la acción del autor que construye hechos...", "la burguesía quiere una representación subjetiva de sí, o sea, que se reproduzca sobre la escena una imagen del hombre según su propio ideología, y no buscando en esta especie de individuos que se ven, de grupos que se juzgan entre sí, puesto que si eso sucediera el valor de la burguesía se sacaría a discusión, y eso, señores, eso sería peligroso...". "Actuar", dice Sartre, "es precisamente el objeto del teatro, es cambiar el mundo y necesariamente cambiarse a sí mismo, y como la burguesía no tiene el menor deseo de cambiar las relaciones de clase exige al teatro que no la inquiete con la idea del acto".

²²*Situations* II, p. 11.

“consiste en hacer entrever los valores de eternidad que están implicados en los debates sociales o políticos; son valores que tienen únicamente interés en una envoltura actual”. Sartre abogaba porque el pronunciamiento histórico implicará además un pronunciamiento moral, como sucede, por ejemplo, en *Les Mouches*²³: por un lado, tenemos allí un pronunciamiento respecto a una situación histórica concreta (la Resistencia) y por otro —simultáneamente— un pronunciamiento que concierne a valores morales eternos (la trascendencia divina, encarnada por Júpiter y las moscas, derrotada por el humanismo existencialista encarnado en Orestes).

Recordemos también que casi todas sus obras teatrales pretenden demostrar una tesis, y que ellas explicando e involucrando conducen al espectador de la mano por la lección; “el prosista”, decía Sartre²⁴, “es un hombre que ha elegido cierto modo de acción... que podría ser llamada acción por revelación”. Sin duda, la literatura así mediatizada requerirá —para cumplir eficazmente su función— una estructura de tesis. Esta estructura permitirá, mediante un desarrollo gradual y ordenado de la demostración, entregar sistemáticamente las ideas que se quieren habilitar, y, además, como consecuencia de la construcción apriorística y de los factores retardatarios de la tensión (largos diálogos, monólogos explicativos, protagonistas lucidos que explicitan verbalmente sus conflictos antes de vivirlos, etc.), se producirá un distanciamiento brechtiano del espectador, que le llevara (hipotéticamente) a racionalizar la lección con respecto a la totalidad del mundo real. La estructura de tesis es, entonces, la más apropiada para cumplir la “función social”, así como la prescribe Sartre.

Organizar una obra en pro de una lección significa concebir al lenguaje como un medio, y significa concebir como un fin a la realidad y a la ordenación que el espectador pueda hacer de ésta luego de presenciar la obra.

En 1947 Sartre afirmaba que “si las palabras son reunidas en frases en busca de la claridad, es necesario que intervenga una decisión extraña a la intuición y al lenguaje mismo: *la decisión de entregar a otros los resultados obtenidos*”²⁵. Para Sartre —entonces—, tanto la estructura formal como la estructura significativa de una obra constituyen un medio para entregar conocimientos ordenados de antemano, incluso el mismo autor, así lo ha reconocido al referirse a la elección del vaudeville para su obra *Nekrassov*²⁶.

Recordemos también que gran parte de los protagonistas sartreanos se presentan en el escenario provistos de una gama de conoci-

²³*Les mouches* (*Las moscas*, Ed. Losada, 1962, Bs. Aires).

²⁴*Situations* II, p. 53.

²⁵*Situations* II, p. 52. El subrayado es nuestro.

²⁶*Nekrassov*, Gallimard, 1956, París.

mientos y de categorías cuya obtención resulta inexplicable a partir del mundo mismo de la obra (Orestes en *Les Mouches*, Hugo en *Les mains sales*); y como algunos personajes están informados de la tesis que la obra intenta comunicar, sirviendo de moderadores (Inés en *Huis clos*): adelantando y guiando la disertación, mientras otros personajes hacen el papel de alumnos (Garcin y Estelle en *Huis clos*); incluso algunos personajes desaparecen como individuos para transformarse en representantes absolutos de concepciones ideológicas (Orestes y Júpiter en *Les mouches*, Hugo y Hoederer en *Les mains sales*), todos estos ejemplos manifiestan el modo en que la concepción prosista organiza los elementos dramáticos, transformando a los personajes en marionetas destinadas a *comunicar conocimientos*. Incluso la escenografía, cumple en su obra teatral una función similar: Sartre —sin ser un autor que le conceda gran importancia— las veces que se ha ocupado de ella (*Huis clos* y *Les sequestrés d'Altona*) la ha utilizado como un medio para reforzar la comunicación de la tesis. (La estatua en *Huis clos* simboliza la conformación por la mirada ajena, y las piezas de 'abajo' y de 'arriba' en *Les sequestrés d'Altona* simbolizan dos sectores sociales excluyentes).

Por lo demás, al analizar las obras teatrales de Sartre es posible desentrañar una clara y progresiva relación entre todas ellas, éstas están mancomunadas, formando un ciclo cerrado, bajo la tuición de una tesis global²⁷. Esta interrelación es también una manifestación del propósito programático de *comunicar* dosificadamente una gama de conocimientos. Incluso si revisamos esta tesis global, constataremos que ella se ajusta perfectamente a las normas que Sartre prescribía en *Situations II*.

Burdamente podríamos decir que la gran lección, la tesis global de la obra teatral sartreana es: ¡transforma la realidad social (llega al acto), pero no olvides la *subjetividad!* o, mejor, ¡sé marxista-leninista pero también hombre libre! (con las connotaciones sartreanas)²⁸.

En *Situations II* Sartre decía: "debemos militar en nuestros escritos en favor de la libertad de la *persona* y de la *revolución socialista*".

Guardando las proporciones, podríamos decir que la gama de conocimientos —"los resultados obtenidos"— que Sartre, ficción mediante, intenta comunicar, constituyen la proyección de un intento teórico de conciliar al existencialismo con el marxismo²⁹, a ello se

²⁷Las obras de teatro de Sartre forman efectivamente una escalera (*Huis clos*, *Morts sans sépulture*, *La prostituée respectueuse*. (Obras que tratan progresivamente el problema del Otro, del 'gesto'), *Les mouches*, *Les mains sales*, *Nekrassov*, *Les sequestrés d'Altona*, *Kean*, *Le diable et le bon dieu*), en que se demuestra y desarrolla una tesis global: el paso del 'gesto' al 'acto' en la subjetividad, y la conca-denación de este paso con la objetividad histórico-social.

²⁸Ver nota 17.

debe también que el lector-espectador —el alumno— implícito en su obra teatral, sea, por excelencia, el marxista ingenuo.

A partir de esta concepción prosista de la literatura se hace claramente explicable la falta de originalidad de las obras sartreanas de esta segunda etapa. Por ejemplo, *Huis clos* tiene una estructura análoga a "l'enfer buffet de gare au troisième act d'Eurydice"³⁰; *Les mouches* es una adaptación de la trilogía de Esquilo; *Les mains sales* tiene una estructura similar a *L'inconnue d'Arras*³⁰; se ha insistido también en "singuliers analogies de structure et d'intention", entre *Le Diable et le bon Dieu* y *La peine capitale* de Claude André Pujet³⁰; el mismo Sartre ha reconocido haber utilizado en su novela *Le sursis* la estructura de *Manhattan transfer*, la obra de John Dos Pasos; también, en los otros dos tomos de la trilogía se advierte claramente la influencia del esquema narrativo de *La condition humaine* de André Malraux. ¿A qué se debe esta falta de originalidad?, o tal vez preguntémonos ¿podrían acaso generarse estructuras literarias originales, desde una concepción que ve en la literatura un medio para comunicar conceptos, ideas, que hace de la literatura no un reflejo de la realidad sino de abstracciones, que transforma a las obras en portavoces, de un programa ideológico que ni siquiera ha sido sancionado por la realidad?³¹.

³⁰En su última obra filosófica —*Crítica a la razón dialéctica*—, Sartre emprende teóricamente la empresa de conciliar Marxismo y Existencialismo, señalando las deficiencias del marxismo como método de interpretación de la realidad y solucionándolas —por supuesto— con la panacea de la cual él es principal portavoz: el existencialismo. Sin embargo, esta crítica es parcial porque, como dice Aurelio Alonso (Prólogo a Edición Cubana, 1969, "Cuestiones de método"): "No ha habido en Sartre ni un esfuerzo en profundizar (aunque ha sido sagaz y penetrante en la descripción de situaciones y en análisis inmediatos) el efecto de la oficialización revolucionaria del marxismo, ni un reconocimiento de la diversidad de los marxismos actuales y la desigual significación de algunos marxistas desde la década del 20 hasta nuestros días. Esta ausencia hace que la crítica de Sartre al marxismo sea válida sólo parcialmente; aunque dentro de estas fronteras, plenamente válidas". Por lo demás, como dice Alonso, el reconocimiento de ausencias recíprocas implica la crítica del marxismo y del existencialismo a la vez.

³¹*Theatre Destin*, Pierre Henri-Simon, Librairie Armand Colin; París, 1959.

³²R. M. Alberes se refiere en *J. P. Sartre* (Ed. Fontanella, Barcelona, 1963) a la carencia de originalidad del pensamiento y del programa ideológico que Sartre desarrolla en sus obras ficticias. Dice Alberes: "La soledad, la libertad y la responsabilidad humanas examinadas con el mayor rigor y sistematizadas con la más lúcida exigencia..., parecen ser las posiciones fundamentales...", que... "hicieron de Sartre un escritor que despertó la curiosidad del mundo entero". "Estas posiciones no son nuevas en nuestra época. Verdaderamente el s. xx se caracteriza por el hecho de que las doctrinas completas dejan de explicar y de dirigir la vida humana. Ese horror a 'lo perfecto' y esa puesta al desnudo del hombre, los encontramos ya en los albores del siglo, tanto en un Péguy como en un Gide, o en un Unamuno", y posteriormente, también "en un Malraux y en un Camus...". "También en un Fernán el hombre es libre y responsable, y está sólo en la noche. La idea de que los caminos de nuestra vida no están trazados, sino que dependen de nosotros

Es por ello, entonces, que Sartre se vio obligado a servirse de otras estructuras literarias para entregar “los resultados obtenidos”, ello también permite aclarar la paradoja de una obra como *Huis clos*, en la que un contenido cósmico antideterminista está plasmado siguiendo los moldes caducos del teatro naturalista.

Las tres novelas que integran *Les chemins de la liberté* constituyen también —como el teatro— una puesta en práctica de la visión prosista de la literatura. En ellas —a diferencia de *La nausée*— los personajes existen en la medida que sirven al trasmundo ideológico, así, Brunet, por ejemplo, sólo importan en cuanto comunista ortodoxo; Jacques en cuanto típico burgués y Daniel como homosexual, que ilustra una conducta de mala fe. El protagonista, Mateo, igual que Hugo, Oreste y Goetz, será el destinado a recorrer —con la lección consiguiente— “les chemins de la liberté, será el que debe pasar desde el ‘gesto’ al ‘acto’³², desde la negación de la libertad, por la libertad gratuita y hasta la libertad comprometida; por lo demás el solo nombre de la trilogía ya indicaba la índole de la lección y de los conocimientos que se deseaban comunicar.

En cuanto a los elementos propiamente literarios, la visión prosista se manifiesta, en estas novelas, en un narrador —que por más que intenta disimularlo— es omnisciente, y que ejerce su dominio en función directa de la tesis que se desea entregar; también en la lucidez de los personajes y en ciertas escenas, como la muerte de Mateo, que están más al servicio de la tesis, de la lección, que de la lógica interna de la novela y del desenvolvimiento natural de los acontecimientos.

mismos, que ‘todo es siempre volver a empezar’, que no existen fórmulas que puedan dictar nuestra conducta, sistemas que puedan tranquilizarnos y procurarnos la comodidad, es, en suma, una idea generalizada de la literatura de nuestro tiempo”.

“La tensión entre... soledad y responsabilidad aparentemente contradictorias y no obstante relacionadas, está en el fondo de las obras de Bernanos, de Malraux, de Graham Greene, de Camus. Esa tensión paradójica ha recibido así los nombres de ‘trágica’, de ‘angustia’, de ‘destino’ e incluso de ‘absurda’. El hombre no cree en las explicaciones y en las reglas de vida que se le dan para ser utilizadas en cada punto, y sin embargo, esa ausencia de ayuda recibida del exterior no elimina su responsabilidad, que se hace ahora más angustiosa para él, hasta el punto que el problema ha terminado por invadir toda nuestra literatura y darle cierto aspecto ‘metafísico’, como se dice impropiaemente. De hecho, el aspecto es moral”.

“Es sobre este problema que se funda la obra de Sartre, así como la de sus antecesores y de sus contemporáneos”.

“Pero en él la novedad reside en el hecho de que el problema es tratado sistemáticamente y por un filósofo”.

³²Para Sartre pasar desde el ‘gesto’ al ‘acto’ significa pasar desde una etapa de determinación por el Otro, de gesticular, a una etapa en que se actúa, en que se toma conciencia de la libertad, y en que se elige ‘libremente’ un camino. Este es el transcurso del protagonista de estas novelas: Mateo.

Como hemos visto, las ideas estéticas sartreanas correspondientes a esta segunda etapa, tienen dos proyecciones, en primer lugar constituyen un pronunciamiento idealista acerca de las relaciones entre la literatura y la realidad, un pronunciamiento que extralimita precisamente lo que en la primera etapa se negaba: la función de lo imaginario en el mundo real y el carácter ideológico y moral de la obra literaria. La función que atribuye Sartre a la literatura no es más que una manifestación de buena voluntad, que —curiosamente— sustituye la lucha de clases por la palabra escrita individual.

Todo lleva a pensar que Sartre al establecer signos de equivalencia entre la praxis política y la praxis estética, buscaba una conciencia tranquila, que le asegurara que estaba transformando el mundo sin realmente transformarlo.

En 1961, en el curso de una entrevista con escritores cubanos³³, así lo dejó entrever: “en mi país todavía no he terminado de decir *no* y *estoy tranquilo*, pero en un país donde se dice sí, hay un problema especial, que es el que yo acabo de decirles”...”. “Es que la autonomía del arte sea conservada al mismo tiempo que el arte concurre a la acción social”.

En segundo lugar encontramos en los textos de esta segunda etapa normas de creación literaria, preceptos que pueden resumirse en *Obra tesis*, y que están ejemplificados en las obras teatrales y en las novelas sartreanas. Preceptos que pueden ser —dependiendo del contenido a comunicar— muy útiles, pero en ningún caso puede dejarse en manos de su virtuosismo —como hace Sartre— las posibilidades de transformar el mundo real. Aún más, la puesta en práctica de estos preceptos implica en muchos casos una violación de criterios estéticos imperantes en la literatura europea contemporánea, de criterios como la lógica interna o la propiedad mimética de la obra.

La oposición tajante que hay entre las ideas estéticas del Sartre “poeta” y del Sartre “prosista” tiene, sin embargo, un común denominador: el idealismo. A la concepción de la obra literaria como una pura inmanencia sigue la que la transforma en pura trascendencia, la que deja en manos de la literatura la labor que sólo puede desempeñar la clase trabajadora organizada.

Este idealismo se manifiesta también en las actividades políticas que desde 1941 viene desempeñando Sartre. Sin duda, a partir de la guerra hay en el filósofo francés un cambio: de esa época data su interés por los trabajos de Marx y Engels, como el mismo lo ha reconocido, la ocupación alemana lo induce a una toma de conciencia de su historicidad, a participar en la resistencia. Sin embargo, esta participación se concreta en la fundación de un movimiento llamado Socia-

³³Sartre visita a Cuba, 1961, Ediciones R. Cuba. Subrayado nuestro.

lismo y Libertad, el cual, teñido de utopismo, tuvo escasa repercusión³⁴.

Poco después de publicar *Situations II* (1947), Sartre se integró al "Rassemblement Démocratique Revolutionnaire", partido de origen pequeño-burgués que atacaba el centralismo democrático y que estaba penetrado por concepciones anarcosindicalistas.

Convertido en figura de renombre, Sartre mostró gran fervor por los 'partos' revolucionarios, por los momentos en que necesariamente imperaba la improvisación; sin embargo, en la misma medida que ésta iba siendo sustituida por la disciplina y la organización planificada (necesarias para sentar las bases materiales del socialismo), su entusiasmo se iba enfriando; así sucedió por ejemplo en sus relaciones con la Revolución Cubana.

Curiosamente, también, Sartre ha mostrado una gran sensibilidad por los problemas coloniales, donde precisamente no puede actuar en forma directa; sin embargo, frente a acontecimientos como la gran huelga de los mineros franceses (1947), ha permanecido indiferente.

En definitiva, su trayectoria política no podría calificarla de lucha constante junto a la clase trabajadora; más bien se trata de una trayectoria oscilante, con acercamientos y distanciamientos, con un proceder político teñido de posiciones pequeño-burguesas, de posiciones más voluntaristas que materialistas, ligadas casi siempre a un propósito de realización personal.

Tercera etapa: EL MEA CULPA (1963-?)

En 1964 Sartre publicó *Les mots*³⁵, especie de ensayo autobiográfico, en que indagaba en su pasado para explicar y *desenmascarar* su relación con la literatura.

En este texto Sartre confiesa que desde niño confundió el mundo imaginario con el real. Refiriéndose a una enciclopedia que solía leer, dice: "la abría, descubría a los verdaderos pájaros, cazaba verdaderas mariposas posadas en flores verdaderas. Estaban allí, personalmente, hombres y animales: los grabados eran sus cuerpos, el texto era su alma, su esencia singular... platónico por estado, iba del saber a su objeto; encontraba más realidad en la idea que en la cosa, porque se daba a mí antes y porque se daba como una cosa. Encontré el universo en los libros: asimilado, etiquetado, pensado, aun temi-

³⁴*La nouvelle critique*, Revista N.os 173-174. 1966, "J. P. Sartre et la politique", Jean Ronig.

³⁵*Les mots* fue escrita originalmente en 1954 y publicada en 1964, lo que no invalida las 3 etapas distinguidas, ya que lo importante es que tuvieron que transcurrir 10 años para que Sartre se decidiera a publicarla. para que se atreviera a confesarse.

ble; y confundí el desorden de mis experiencias librescas con el azaroso curso de los acontecimientos reales”.

Esta confusión *idealista* (común denominador de sus etapas anteriores) obedeció —según Sartre— a la necesidad de establecer un absoluto para así salvarse frente a los *otros*, transformando el hecho de escribir en una empresa divina, Sartre podía autoconvencerse que él era un dios: “el universo se escalonaba a mis pies y todo, humildemente solicitaba un nombre; dárselo era a la vez crearlo y tomarlo. Sin esta ilusión capital, no habría escrito nunca...”. “Decidí que mis hermanos me pedían, sencillamente, que dedicase mi pluma a su rescate... si abría los ojos todas las mañanas, si al correr a la ventana veía pasar por la calle a unos señores y a unas señoras aún vivos, era que, desde el crepúsculo hasta el alba, un trabajador había luchado en su habitación para escribir una página inmortal que nos suponía la próroga de un día”.

Según Sartre, su relación con la literatura, hasta 1964, fue un ‘gesto’ (se trataba solamente de su salvación existencial), un ‘gesto’ cuyo origen él mismo vislumbró: “Puede buscarse”, dice Sartre en *Les mots*, “la fuente de este sueño deslucido y grandioso en el individualismo burgués que me rodeaba”.

Sartre reconoce, entonces, que sus concepciones de la literatura se han caracterizado por una confusión entre los límites del mundo imaginario y del mundo real, confusión que lo indujo a considerar al lenguaje ficticio como uno de los medios más eficaces para transformar el mundo real.

Esa es la razón que —según él— lo llevó a fundamentar teóricamente y con categoría de universal lo que no era más que una neurosis subjetiva con visos de locura.

Aunque tajante, el ‘mea culpa’, para variar, está también teñido de idealismo, puesto que Sartre tiende a establecer la causal de su ideología en una confusión mental, en una ilusión³⁶, en una neurosis subjetiva, sin percatarse de que necesariamente ésta está también insertada en las posiciones y en la ideología de una clase social, en una superestructura que refleja —en última instancia— la ubicación de esta clase en la vida material.

Poco después de publicar *Les mots* (1964), Sartre, en una famosa entrevista concedida a Jacqueline Piatier (18-iv-1964), de “Le monde”, volvió a repetir el mea culpa, agregando que era propio de todo neurótico considerar su neurosis como algo natural. “Con absoluta tranquilidad yo consideraba que estaba hecho para escribir. Por necesidad de justificar mi existencia, había hecho un absoluto de la literatura... Durante cuarenta años viví atraído por lo absoluto, la

³⁶Tenemos que recordar que justamente Sartre escribió *L’imagination* para delimitar la imagen, la ilusión, de la percepción.

neurosis. Lo absoluto" (el gesto) "ha huido... Quedan las tareas innumerables, entre las cuales la literatura no ocupa ningún lugar de privilegio".

"Lo que me faltaba", confiesa Sartre, "era el sentido de la realidad. Desde entonces, he cambiado. He hecho un lento aprendizaje de lo real. He visto niños morir de hambre. Frente a un niño moribundo *La nausée* no tiene peso". Parece que en 1964 Sartre ya no confiaba ni en 'poesía' ni en la 'prosa', o al menos ya no creía —como en 1947— que esta última tenía el privilegio de impulsar las transformaciones socioeconómicas del mundo.

Al igual que Goetz, uno de sus personajes³⁷, Sartre abandona —al menos de palabra— la moral del Ser por la del Hacer, reconociendo el carácter relativo de la literatura: "quedan las tareas innumerables", dice, "entre las cuales la literatura no ocupa ningún lugar de privilegio".

Aparentemente, en esta tercera etapa, las ideas estéticas de Sartre se alejarían de la visión 'prosista' de la literatura, sin embargo esta apreciación no es enteramente justa, porque, ¿cómo podríamos —por ejemplo— explicarnos que Sartre haya renegado solamente de *La nausée*? ¿Cómo explicarse el hecho de que en la misma entrevista en que afirmaba que la literatura no era una espada, pidiera a los escritores que no ignorasen la realidad y tuvieran en cuenta la posibilidad de transformarla? Sartre no ha dejado de creer en las palabras, ni ha perdido la fe de estas lanzas para el combate histórico del hombre³⁸; no ha abandonado totalmente la visión 'prosista', de la literatura, sin embargo tampoco se ha identificado del todo con ella; así, por ejemplo, en un coloquio sobre la decadencia³⁹ realizado en Praga, Sartre arguyó que decadencia era un concepto aplicable a la sociedad y no al arte, y que si se lo aplicaba a éste tenía que ser solamente en base a una 'decadencia' de las obras mismas. Hizo también una ardua defensa de algunos 'poetas' (Joyce, Kafka, Picasso), en la que delimitaba —retornando a su concepción 'poética' de la literatura— el mundo imaginario del real, la obra de la sociedad, la estética de la moral, negando de este modo la interrelación entre estos dos sectores, al establecer que cada uno de ellos se regía por sus propios valores.

Sin embargo, poco después (1965), en un coloquio organizado por la revista "Clarté" Sartre —que antes había alabado a Joyce— atacó a la literatura y a los literatos que concebían al lenguaje como su

³⁷Goetz, protagonista de *Le diable et le bon dieu*, reconoce que todas sus actuaciones eran 'gestos' que tenían como objetivo el "Ser" para los demás, y al final de la obra decide abandonar la comedia y actuar, no con propósitos personales, no para "Ser", sino para "Hacer" y transformar la realidad.

³⁸J. P. Sartre, R. M. Alberes, pp. 7 a 12.

³⁹Coloquio publicado en *Estética y marxismo*, Ed. Arandú, 1965, Bs. Aires.

principal y "propio objeto", "la reflexión del lenguaje sobre sí"⁴⁰, dijo Sartre en esa oportunidad, es "simplemente retórica".

La ideología estética de Sartre⁴¹ ha retornado al lugar que más le acomoda: a la contradicción, a la ambigüedad, al habitat del bastardo, al centro del esquema, entre las dos sillas, entre la 'prosa' y la 'poesía'⁴². "Estoy hecho de dos mitades", decía Goetz, "que no ajustan entre sí".

ESTOY HECHO DE DOS MITADES QUE NO AJUSTAN ENTRE SI

Sartre ha dicho "j'ai souvent pensé contre moi-même. Como dice Sábato⁴³ desde cualquier perspectiva que se lo enfoque, Sartre resulta a la postre una mezcla de luz y de tinieblas. "Por arriba —dice el novelista argentino— es un áspero moralista", pero "sin que desaparezca debajo su otro yo, el oscuro inconsciente"... "si arriba", dice, "habla en favor de la cultura y la alfabetización, como corresponde a un intelectual progresista, abajo se ríe despiadadamente del autodidacto; si en el piso honorable defiende el espíritu comunitario, en el tenebroso subsuelo es un feroz individualista que descrece en la comunicación; si arriba se manifiesta, en fin, por el paraíso terrestre del colectivismo, abajo murmura que la tierra es y será siempre (porque no es cosa de régimen social sino de condición metafísica) un infierno".

"Estoy hecho de dos mitades que no ajustan entre sí" —es una frase—, paradigma de las concepciones estéticas, filosóficas y políticas de J. P. Sartre.

Veamos, por ejemplo, sus concepciones estéticas. En una primera etapa Sartre concibe arte y literatura como entidades inmanentes, autónomas, cuya esencia radicaría en lo imaginario y en una conciencia irrealizante correlativa. Desde esta perspectiva Sartre —(poeta)— concluye la imposibilidad de establecer relaciones entre el arte y el mundo real. Posteriormente, literatura y arte son concebidos como pura trascendencia, como superestructuras condenadas a ser eterno rechazo del orden establecido, con el consiguiente apelamiento a la acción que

⁴⁰Coloquio publicado en *¿Para qué sirve la literatura?*, Ed. Proteo, 1967, Bs. Aires. Christine Glucksman dice refiriéndose a la época de este coloquio: "En estos años por un lado Sartre toma frente a la literatura una perspectiva objetiva. En los congresos de Praga y Leningrado la concibe como una forma de conciencia social poseedora de una cierta autonomía, tal como otras formas de superestructura", *La nouvelle critique*, N.os 173 y 174, 1966.

⁴¹Ideología, según Engels, es una realidad deducida no de sí misma, sino de la "imaginación".

⁴²Las ideas estéticas de Sartre correspondientes a esta etapa final no están avaladas por obra ficticia alguna, solamente las encontramos en *Les mots* y en las numerosas entrevistas y conferencias que Sartre ha venido ofreciendo desde que rechazara el premio Nobel.

⁴³"Sartre contra Sartre" de Ernesto Sábato, en Rev. Casa de las Américas, Nº 47, 1968, La Habana.

llevará a transformar el mundo real. En esta etapa, Sartre convierte la actividad política en proyecto estético puro —(el Sartre 'prosista' que reduce la literatura a un contenido de ideas, y la historia a no ser sino la realización de la literatura)— y, más tarde, la actividad estética al puro proyecto político (mea-culpa: frente a un niño condenado a morir de hambre, *La nausée* no tiene peso).

Aunque el idealismo y el voluntarismo⁴⁴ son aliados permanentes de las concepciones estéticas sartreanas, hay en ellas dos tendencias, dos puntos de vistas, excluyentes. Por un lado, Sartre se empeña en sostener que la literatura tiene sus objetivos propios, que tiene una vida independiente de las estructuras sociopolíticas y que obedece a una esencia inmutable frente a la cual resbala toda posibilidad de determinación social o histórica. Por otro, manifiesta una concepción, que —aunque subjetivamente exagerada— tiene que ser valorada en cuánto significa poner en el tapete el problema de las relaciones entre creador, medio sociohistórico y obra; problemática que una vez despejada del idealismo voluntarista permitirá esclarecer las relaciones dialécticas entre creación artística y desarrollo social e histórico⁴⁵.

En cuanto a sus concepciones filosóficas, éstas se han desarrollado, también en torno a dos versiones del mundo: el existencialismo y el marxismo. *La critique de la raison dialectique*, su último y más voluminoso tratado filosófico, es un intento de conciliar ambas concepciones, de conciliar en la interpretación de la realidad las mediaciones psicoanalíticas y subjetivas, con las leyes de desarrollo social independientes de la voluntad del hombre⁴⁶.

Sus concepciones políticas también evidencian actitudes discordantes, su trayectoria es una mezcla de paroxismos y de tiempos muertos, de actitudes progresistas en favor de la clase trabajadora —lucha ideológica constante por la liberación de Argelia y por la pacificación de Indochina— y de posiciones retrógradas como su tantas veces demos-

⁴⁴Voluntaristas: aquellos que no tienen en cuenta las leyes objetivas de la naturaleza y de la sociedad, y que pretenden —tomando la conciencia del sujeto, la voluntad como el dato primario con relación a la vida real— que el hombre a su antojo puede modificar y crear la realidad.

⁴⁵Los dos sectores excluyentes se dan también en la obra creativa de Sartre, especialmente en su obra teatral, en la que la misma tragedia de los personajes es la vivencia de esta dicotomía, del mundo del 'gesto' y del 'acto', de la libertad gratuita y de la libertad comprometida, de la subjetividad y de la objetividad, del individualismo metafísico y de la participación social.

⁴⁶Sartre ha inanimado siempre una repugnancia casi sentimental por los trabajos científicos o por la objetividad del acto humano.

Según Jacinto Luis Guereña, "Sartre entre escritores" en Rev. de la Universidad de Puerto Rico, el materialismo de Sartre sería una especie de dualismo fundamental o idealismo disfrazado, y su ateísmo se confundiría con una metafísica de la angustia, de la culpabilidad e incluso con una metafísica de absoluta soledad moral salida de raíces religiosas.

trada pasión por el espontaneísmo, su justificación y defensa de la agresividad israelita, y su eterna desconfianza de todo lo que sea organización o institucionalidad.

No cabe duda que la contradicción desempeña un papel orgánico en el conjunto de las concepciones sartreanas, que estamos ante una conciencia escindida; la que no puede ser explicada en base a las relaciones míticas con la madre o con el abuelo, puesto que no podemos perder de vista que estamos sobre todo ante una manifestación de conciencia social, ante un saber y una ideología que no están ni surgen al margen de la producción y de la lucha de clases, sino que por el contrario, se adscriben perfectamente a los intereses vacilantes de la pequeña burguesía.

La pequeña burguesía, como clase, está ubicada en una situación intermedia; formada básicamente por pequeños propietarios y comerciantes, por profesionales e intelectuales, sus intereses coinciden en ocasiones con los del proletariado (en tanto asalariados que no dependen directamente de la explotación del capital, y que tienen —en muchas ocasiones— en el capital monopolista su principal enemigo y explotador) y en otras con los de la gran burguesía (en tanto que sustentan los privilegios que tienen en relación a los obreros y campesinos, en las migajas que les tira el 'gran patrón'). "Presionado entre su creciente conciencia de la arbitrariedad, injusticia e irracionalidad del sistema social en que vive, por un lado, y la formación cultural o deformación secular que lo ha plasmado, por otro, este 'pequeño-burgués', ideológicamente hablando, sufre —como no lo sufre el definido proletario— el drama perenne de la incertidumbre"⁴⁷.

Sartre es una encarnación brillante del drama espiritual —y material— de la pequeña burguesía; sin embargo no se trata de una relación mecánica, fatalista, no todo intelectual pequeño-burgués es un Sartre, la conciencia individual no es un reflejo pasivo de los estímulos exteriores, de la existencia social, sino que se opone activa y creativamente a ellos. Sin embargo, el repertorio de posibilidades ideológicas, en que Sartre puede encausar su pensamiento, preexiste a él en la misma medida que preexiste la pequeña burguesía y sus intereses de clase. "Los fines del hombre, decía Lenin, se originan, de hecho, por el mundo objetivo y lo presuponen, se encuentran como algo dado, presente. Sin embargo al hombre *le parece* que sus fines surgen al margen del mundo, y que son independientes de él".

Tampoco hay que pensar que toda conciencia escindida es, sin más, una conciencia pequeño-burguesa; no, son los contenidos concretos de la conciencia escindida los que reflejan la ubicación y los

⁴⁷"Ideología del movimiento" de Sol Arguedas en *Tres culturas en agonía* Ed. Nuestro Tiempo, México 1969.

intereses de la pequeña burguesía en la producción de la vida material, dentro de relaciones históricas y sociales también concretas.

Por último, conviene señalar, que la importancia de determinar las raíces de clase⁴⁸ de un pensamiento estético o filosófico, rebasa lo meramente académico, especialmente para nosotros, los latinoamericanos, quienes debemos estar alertas ante las ideologías, que envasadas con criterios de fama y autoridad nos llegan del extranjero, puesto que a menudo éstas atentan contra nuestros más legítimos intereses, entorpeciendo las posibilidades de desarrollo económico, social y cultural de nuestros países.

BIBLIOGRAFÍA

A. SARTRE 'POETA'

¹Sartre, J. P. *L'Imagination* "Ensayo" 1936 en "Nouvelle encyclopédie philosophique Traducido al español *La imaginación* (tr. Carmen Dragonetti) 1967 Ed. Sudamericana, Bs. Aires.

²Sartre, J. P. *Esquisse d'une théorie des émotions* "Ensayo" 1939 Hermann, París.

³Sartre, J. P. *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination* "Ensayo 1940 Gallimard, París. Traducido al español *Lo imaginario, psicología fenomenológica de la imaginación* (tr. Manuel Lamana) 1964 Ed. Losada, Bs. Aires.

⁴Sartre, J. P. *Le mur* "Cuentos" 1937 Gallimard, París.

⁵Sartre, J. P. *La nausée* "Novela" 1938 Gallimard, París. Traducido al español *La nausea* (tr. Aurora Bernárdez) 1960 Ed. Losada, Bs. Aires.

B. SARTRE 'PROSISTA'

⁶Sartre, J. P. *L'être et le néant, essai d'ontologie phénoménologique* "Ensayo" 1943 Gallimard, París. Traducido al español (tr. Juan Valmar) *El ser y la nada* 1966 Ed. Losada, Bs. Aires.

⁷Sartre, J. P. *L'existencialisme est un humanisme* "Ensayo" 1946 Nagel, París. Traducido al español (tr. Victoria Prati) *El existencialismo es un humanismo* en Revista "Sur" N.os 147, 148 y 149 de 1947, Bs. Aires.

⁸Sartre, J. P. *Réflexions sur la question juive* "Ensayo" 1946 Gallimard, París.

⁹Sartre, J. P. *Situations I* "Ensayos" Recopilación 1947 Gallimard, París. Traducido al español (tr. Luis Echavarrí) *El hombre y las cosas* 1960 Ed. Losada, Bs. Aires.

¹⁰Sartre, J. P. *Baudelaire* "Ensayo" 1947 Gallimard, París. Traducido al español (tr. Aurora Bernárdez) 1957 Ed. Losada, Bs. Aires.

⁴⁸Trabajo que hemos realizado en forma muy somera, y que, sin duda, merecerá en otra ocasión una dedicación mayor.

¹¹Sartre, J. P. *Situations II* "Ensayos" Recopilación 1948 Gallimard, París. Traducido al español (tr. Aurora Bernárdez) *¿Qué es la literatura?* 1962, Ed. Losada, Bs. Aires.

¹²Sartre, J. P. *Situations III* "Ensayos" Recopilación 1949 Gallimard, París. Traducido al español (tr. A. L. Brixio) *La república del silencio* 1965, Ed. Losada, Bs. Aires.

¹³Sartre, J. P. *Saint-Genet, Comédien et Martyr* "Ensayo" 1952 Gallimard, París.

¹⁴Sartre, J. P. *L'affaire Henri Martin* "Ensayo" 1953, Gallimard, París.

¹⁵Sartre, J. P. *Situations IV* "Ensayo" Recopilación 1964 Gallimard, París. Traducido al español (tr. M. Suderi) *Literatura y Arte* 1966 Ed. Losada, Bs. Aires.

¹⁶Sartre, J. P. *Sartre visita a Cuba* "Entrevista-Ensayo" 1961 Ediciones R., La Habana.

¹⁷Sartre, J. P. *Critique de la raison dialectique* "Ensayo" 1960 Gallimard, París. Traducido al español (parcialmente "Cuestiones de método" La Habana 1968). *Crítica de la razón dialectica* 1967 Ed. Losada, Bs. Aires.

¹⁸Sartre, J. P. *Una análisis del teatro burgués* "Conferencia". Publicada en español en Revista Casa de las Américas, N° 3, 1960. La Habana.

¹⁹Sartre, J. P. "Entrevista" en "L'Express" 1960, publicada en español Revista "Sardio" 1960 (N° 7) Caracas.

²⁰J. P. Sartre "Teatro" 1943 *Les mouches Huis clos* Gallimard, París. *Morts sans sépulture* y *La putain respectueuse* 1946 Gallimard y Nagel, París. *Les mains sales* 1947 Gallimard, París. Obras traducidas al español (tr. Aurora Bernárdez) 1962 "Teatro" Ed. Losada, Bs. Aires.

²¹J. P. Sartre "Teatro" 1947 *Le diable et le bon dieu Kean Nekrassov Les seques-trés d' Altona* Gallimard, París. Traducidos al español (tr. de "Kean y "Nekrassov" M. A. Asturias y María Martínez Sierra; tr. de "El diablo y Dios" orge Zalamea) 1962 Ed. Losada, Bs. Aires.

²²Sartre, J. P. "Novela" 1943 *L'age de la raison Le sursis (Les chemins de la liberté* Tomos I y II) Gallimard, París. Traducidas al español *La edad de la razón y El aplazamiento* Ed. Losada, 1954. Bs. Aires.

²³Sartre, J. P. "Novela" 1949, *La mort dans l' ame (Les chemins de la liberté* Tomo III) Gallimard, París. Traducida al español *La muerte en el alma* 1954, Ed. Losada, Bs. Aires.

C. SARTRE "MEA-CULPA"

²⁴Sartre, J. P. "Ensayo" 1964 *Les mots* Gallimard, París. Traducido al español (tr. Manuel Lamana) *Las palabras* 1965, Ed. Losada, Bs. Aires.

²⁵Sartre, J. P. "Entrevista" 18-IV-1964 "Le monde" publicada en español por Revista "Escarabajo de Oro" N° 33, 1967, Bs. Aires.

²⁷Sartre, J. P. "Artículo 1968 *Mito y realidad del teatro* en Revista Mundo Nuevo 1968, N° 12, París.

²⁸Sartre, J. P. "Artículo" 1968 *El intelectual frente a la revolución* en Revista Pensamiento Crítico N° 21, 1968, La Habana.

²⁹Sartre, J. P. "Conferencias" 1968 (Recopilación de intervenciones de Sartre en relación a los sucesos de mayo 1968 en París). "Sartre, los intelectuales y la política" Compilación de B. Echeverría y C. Castro. Siglo XXI Editores. México 1968.

³⁰Sartre, J. P. "Mesa redonda": "Moral y sociedad" Participan Garaudy, Sartre, Luporini, Schaff, Kosik, Della Volpe, Marcovic y Parsons. Publicada por Ed. Universitaria de Córdoba 1967. Argentina.

³¹Sartre, J. P. "Mesa redonda" "Estética y marxismo". Participan Garaudy, Aragón, Sartre. Gisselbrecht. Fischer y Breazu. Publicada por Ed. Arandú 1965, Bs. Aires.

³²Sartre, J. P. "Mesa redonda" "¿Para qué sirve la literatura?" Participan Sartre, Beauvoir, Berger. Fave. Ricardou y Semprún. Publicada por Ed. Protea 1967 Bs. Aires.

D. BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL PARA UNA COMPRESIÓN DE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE SARTRE

¹Alberes, R. M. "Jean Paul Sartre" Ed. Fontanella 1963, Barcelona.

²Aslan, Odette "L'art du theatre" Gallimard 1960, París.

³Bentley, Eric. "Sartre's struggle for existence" pags. 73-80 en "Sartre. A collection of critical Essays" Prentice Hall Inc. 1965. USA.

⁴Boisdeffre, Pierr "Le theatre de Sartre" en "Metamorphose de la Littérature de Proust a Sartre" Editions Alsatia 1949, París.

⁵Campbell, Robert, "Jean Paul Sartre o une littérature philosophique" Editions Pierre Ardent 1945, París.

⁶Champigny, Robert. "Comedien and martyr" pags. 80 a 92 en "Sartre. A collection of critical Essays" Prentice Hall Inc. 1965. USA.

⁷Cranston, Maurice. "Sartre" en colección Writers and Critics Ed. Oliver and Boyd Ltd. 1962, London.

⁸Dort, Bernard (artículo) "Le jeu du theatre et de la realite" en Rev. "Les temps moderne" N° 263, 1968, París.

⁹"Débat sur la pièce de J. P. Sartre" ("Les sequestres d'Altona") en Cahier Controverses N° 32, 1960, París.

¹⁰Garaudy, Roger. "Preguntas a J. P. Sartre" Ed. Jorge Alvarez 1965, Bs. Aires.

¹¹Guicharnaud, Jacques "Man and his acts" en "Sartre, a collection of critical essays" Prentice-Hall Inc. 1965. USA.

¹⁴Guereña, Jacinto Luis. "Sartre entre escritores" (artículo) Revista "La Torre" de la Univ. de Puerto Rico N° 49, 1965, Puerto Rico

¹⁵Henri-Simon, Pierre, pags. 57 a 69 en "Los escritores contra Sartre" Ed. Jorge Alvarez 1964, Bs. Aires.

¹⁶Jeansen, Francis. "Sartre por el mismo". Cía. General de Ediciones S. A. 1959, México.

¹⁷Huicker, Francois (artículo) en "La nouvelle critique" N° 173-174, 1966, París.

¹⁸Glucksman, Christine (artículo muy importante) "J. P. Sartre et le gauchisme esthétique" en "La nouvelle critique" N.os 173-174, 1966, París.

¹⁹Morpurgo, Guido "Literature and Poetry" en "Sartre a collection of critical essays" Prentice Hall Inc. 1965. USA.

²⁰Peyre, Henry "Sartre's road to freedom" en "Sartre a collection of critical essays" Prentice-Hall I.N.C. 1965. USA.

²¹Riu, Federico "Ensayos sobre Sartre" Ed. Monte Avila 1968, Caracas.

²²Robbe Grillet, Alain "Por una novela nueva" Ed. Seix Barral, 1966, Barcelona.

²³Roning, Jean "J. P. Sartre et la politique" (artículo) en "La nouvelle critique" N.os 173-174 1966, París

²⁴Sábato, Ernesto "Sartre contra Sartre" (artículo) en Revista Casa de las Américas N° 47, 1968, La Habana.

²⁵Schaff, Adam "Filosofía del hombre" (Subtítulo: ¿Marx o Sartre? Sin duda el subtítulo obedece sólo a los afanes comerciales de la editorial traductora) Editorial Grijalbo 1965, México.

²⁶Spoerri, Theophil "The structure of existence: "The flies"" en "Sartre a collection of critical essays" Prentice-Hall Inc. 1965, USA.

²⁷Thody, Philip "Jean Paul Sartre" Hamish Hamilton 1964, London.