

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL
Y
TEORÍA DE LA LITERATURA

FENOMENOLOGÍA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA EN JEAN-PAUL SARTRE

ANTONIO MARTÍNEZ JIMÉNEZ

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE GRANADA
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL
Y
TEORÍA DE LA LITERATURA

FENOMENOLOGÍA Y TEORÍA DE LA
LITERATURA EN JEAN-PAUL SARTRE

Tesis doctoral presentada por
D. ANTONIO MARTÍNEZ JIMÉNEZ
y dirigida por el profesor Doctor
D. ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

- GRANADA 1995 -

He pensado lo siguiente: para que el suceso más trivial se convierta en aventura, es necesario y suficiente contarlo. Esto es lo que engaña a la gente; el hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas, ve a través de ellas todo lo que le sucede, y trata de vivir su vida como si la contara. Pero hay que escoger: o vivir o contar.

(Jean Paul Sartre, La náusea)

I. INTRODUCCIÓN

Resulta ciertamente sorprendente el espíritu inquisitorial con el que, a la altura de nuestros días, se vienen juzgando las posiciones teóricas que sobre la literatura mantuvo Sartre. Afirmaciones que demasiado menudo adquieren la forma de una condena y que, como toda inquisición, no quieren ni tocar -y por ello ni rozan- el núcleo de aquello que condenan.

A nadie se oculta que tal núcleo del pensamiento sartriano se configuró en el diálogo que desde su juventud mantuvo con la fenomenología de Husserl¹. De ella afirmó nuestro autor que a través de su noción básica de la conciencia intencional le permitía establecer la base para una superación de la vieja dicotomía realismo-idealismo. Problema este de la fundamentación que preocupaba a Sartre en sus comienzos como filósofo y

¹ Cf. "Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité", *Situations I*, Gallimard, Paris, 1947.

cuyo fruto será el alumbramiento del mundo originario de la existencia.

Lógicamente, si hablamos de fenomenología, no será un tratamiento abstractivo-conceptual el que Sartre procurará a la literatura. Si hay abstracción, se trata de un tipo especial de abstracción que hunde sus raíces, en cuanto a sus presupuestos, en el campo abierto por la fenomenología husserliana; desde la cual, Sartre accede a la esencia de literatura y la formula como una real posibilidad, como lo que la literatura podría efectivamente llegar a ser. Entiéndase bien: no se trata de un deber-ser, sino de un poder-ser. El deber-ser puede nacer de un ciego utopismo que incluso haga violencia de las cosas. Si algún logro tuvo la fenomenología fue precisamente esa voluntad de retorno a las cosas mismas y el de que fueran ellas las que dictaran, en inextricable unión con la inteligencia que las considera, su propia voluntad; eso en que consiste su secreto y que la fenomenología, como un método, trata de captar.

Es desde tal esencialismo fenomenológico, desde el que se habrá de entender el principio del compromiso: un programa de actuación, puramente formal, para quien haciendo profesión de la palabra escrita, no quiere

entrar en contradicción consigo mismo. Pocos son los que han sabido o querido ver esto, ocupados como estaban, al referirse a Sartre, en manifestar la precariedad de las opciones concretas que al respecto tomó el filósofo y literato francés.

Con palabras necesariamente simplificadoras, resumimos el principio del compromiso así: siendo la nominación, opinaba Sartre, el eidos de la palabra, y al ser la nominación una revelación, un poner de manifiesto lo que antes no era sino silencio, cabe reclamar, a quien ha decidido comunicar por escrito lo que quiere que los demás sepan -eso y no otra cosa es la esencia de la literatura- la responsabilidad tanto de lo que habla como de lo que calla; y a quien lee, el no poder decirse ya inocente con la inocencia que deriva de la ignorancia. Si la literatura sólo puede realizar su esencia en forma de colaboración de un autor y un lector, el escritor ha de apelar a la libertad del lector si quiere que este haga pasar a la objetividad, por medio de la lectura, todas las indicaciones que están contenidas en el libro. Por tanto, es inútil que el escritor se coloque en una perspectiva que no sea el acrecentamiento de esta libertad; más que nada porque el escritor se coloca en contradicción consigo mismo. Si su tarea es apelar a la

libertad del lector para la creación del fin absoluto que es la obra de arte, mal puede realizar su cometido situándose en un plano distinto de esta libertad: produciría una literatura enajenada.

"El compromiso no es, por lo tanto, -afirma Jameson- una noción política o una llamada a la propaganda; sirve, por el contrario, a una función fundamentalmente negativa: la de cortar todas las dimensiones imaginarias que nos concedemos en un esfuerzo por eludir la conciencia de nuestra condición histórica concreta"².

Es desde aquí desde donde se habrá de entender una de las claves de la crítica literaria sartriana: toda literatura habrá de medirse respecto al criterio que brota de la palabra misma, en tanto que correlato de un acto -la escritura- que tiene sus estructuras y desarrollo propios y que envuelve el acrecentamiento de la libertad del público lector como momento de su interna dialéctica.

Se puede hacer literatura, y se ha hecho, -nos dirá Sartre- desde principios distintos del compromiso, desde principios que acallen el llamamiento. La conciencia

² Jameson, F., "Tres métodos en la crítica literaria de Sartre", en Simon J.K. (Comp.), *La moderna crítica literaria francesa*, F.C.E., México, 1984, p. 233.

misma tiene en sí los recursos que permiten tales escapes: basta alterar reflexivamente o de mala fe el punto de vista; y escribir en nombre de cualquier interés personal o de una gloria más o menos efímera. Toda opción distinta del acrecentamiento de la libertad universal determinará una restricción del público lector: si se escribe en nombre del lucro personal, obviamente se restringe el número de lectores que podrían fruir la obra; más que nada, porque la obra estaría destinada a satisfacer a los lectores de los que se puede obtener un beneficio; el resto no "interesan". Surge de aquí una singular propuesta sartriana: escribir una historia de la literatura en función del público que las obras internamente demandan.

La otra clave que permite ilustrar la crítica de la literatura de Sartre se colige casi de la anterior, constituyéndose como su reverso negativo. Se la podría inscribir en torno a una noción tan característicamente nietzscheana como la de "resentimiento". Pues bajo la apariencia de un imperativo estético, discernimos una literatura regida por un imperativo interesado, egoísta. Una literatura cuya finalidad no es sino la búsqueda de un acceso al mundo de lo imaginario que permita desligarse del sentimiento de la constricción de lo social y,

correlativamente, afirmar lo individual. Es el esteticismo al que aludirá Sartre: lo bello entendido como un "deber ser" que no aspira a insertarse en el ser sino a sustraérsele; el bien opuesto a lo bello.

Resulta, entonces, que el valor tiene dos direcciones: el bien y lo bello. Un valor es bien cuando culmina en la realidad; es bello cuando de ella se sustrae. Ahora bien, si lo bello se opone al bien, entonces lo bello, en cierto sentido, se identifica con el mal; y el artista, en tanto que habitante del mundo de las formas -una forma que se aísla en sí misma ha sido la definición tradicional de la belleza-, haciendo dejación del bien, se transforma en un malvado. Veremos que más que malvado es pérfido. De este modo, queda superada la indiferencia moral que Sartre atribuía al Arte en sus primeros ensayos.

Si la estética es una negatividad, en tanto que modificación, reacción o huida del mundo real (positividad) para acceder o, más radicalmente, encontrar refugio en el mundo formal de la belleza (negatividad), cabe distinguir, a juicio de Sartre, dos actitudes diferentes en la prosecución de este objetivo: la del puro esteta y la del poeta versificador. El primero reacciona frente a

lo mundano retrayéndose a un mundo imaginario; un mundo donde pierden su vigencia las presiones del exterior. También el segundo es un hombre de lo imaginario; sin embargo, añade, frente a la pura retracción del primero, un momento de reversión hacia el mundo -su arte- que le libera del sufrimiento que supone su existencia constreñida.

El artista, poeta versificador, contamina a la sociedad por lo que de diáfano y conclusivo tiene su arte para quien lo contempla o lee, provoca una sugestión; valga decir, contamina de la *enfermedad* de lo imaginario al espectador o al lector. La aceptación incondicionada por parte del lector del mundo irreal que el autor le propone revierte sobre el creador mismo renovándole la confianza perdida; de este modo, su "recuperación" parece cobrada: se ha consumado, no obstante, la transición del masoquismo al sadismo; la víctima del mundo y de la sociedad se transforma en su verdugo.

Sartre, por medio de una complicada dialéctica, pretenderá establecer una relación de derivación entre el artista (poeta versificador) y el esteta (poeta poetizado), haciendo depender la actitud de aquel del desarrollo de la posición de este. Sin embargo, esto no parece

cumplirse, al menos a primera vista, sino en el caso de una figura concreta, la del poeta maldito, eternamente fuera de su medio, en el cual nuestro autor concentra toda prerrogativa artística.

Las condiciones de posibilidad de este modo radical de contemplar el mundo y de actuar en consecuencia, se inscriben en una nueva comprensión de la conciencia y quedan formuladas, en la obra de Sartre, como una fenomenología de lo imaginario. Tema este de la imaginación que preocupó a nuestro autor desde el comienzo de su producción teórica, aunque apartándose -veremos de qué modo- de su filiación al planteamiento de Husserl³.

La enunciación del principio del compromiso y el desarrollo del primero de los sentidos de la crítica apuntados corresponde al extenso ensayo *¿Qué es la literatura?*; en cambio, no hay en la obra de nuestro autor exposición sistemática del segundo. Sin embargo, es este precisamente el que, en el conjunto su producción, convoca mayor riqueza de sugerencias y matices y el que, por esta razón, más difícilmente se pliega a una sistematización como la que aquí pretendemos otorgarle.

³ Cf. Maristany del Rayo, J., *Sartre. El círculo imaginario: ontología irreal de la imagen*. Anthropos, Barcelona, 1987.

Probar que el intento de Sartre de elaborar un procedimiento de estilización, una teoría de la literatura que aunara estética y ética, en vista de dar cuenta de la complejidad de la existencia estaba condenado al fracaso será un objetivo de nuestro trabajo. Y ello, según nos parece, por un doble motivo. En primer lugar, por el elemento de sobrevaloración que en su filosofía adquiere el concepto de libertad; en segundo, por un discutible privilegio de determinados materiales literarios que, en razón de una analítica tomada de Heidegger (su programática distinción *Vorhandenheit-Zuhandenheit*), se pliega bien a sus propósitos críticos; aunque, paradójicamente, al filósofo alemán sirve justamente para lo contrario.

El sofisma, a nuestro juicio, radica en el paso, vedado desde Husserl, de consideraciones lógicas y ontológicas a consideraciones antropológicas. Ciertamente la fenomenología en tanto que método de análisis le permite un mejor acceso al mundo de la existencia; pero una vez separada la mena de la ganga, una vez que nos elevamos a la pura consideración formal, ya no es posible recobrar el estado de naturaleza. Tras las sucesivas reducciones, si bien aquilatadas "existencialmente", el procedimiento fenomenológico conduce a un esencialismo

que, inevitablemente, deja de lado elementos de la experiencia que ya son irrecuperables; y Sartre, en su particular *poiesis* artística, parece empeñado en otorgar una materia a lo que, en su virtud, no es sino una exangüe forma: desandar un camino que ya es sin retorno.

El desdén por toda forma de literatura que caracterizó los últimos años de Sartre tiene que ver justamente con esto: Sartre toma conciencia de las precariedades del método fenomenológico y por tal razón se lanza en los brazos de Marx. Allí encuentra la riqueza de sus análisis de la dialéctica social; sin embargo, esto no puede oscurecernos la distinta opción de principio que, sobre el individuo, ambos proponen, y que Sartre habrá de conjugar si quiere ser fiel a sus premisas: la psicología individual como una superestructura de la sociología - caso de Marx-, frente a una psicología existencial, la del artista en el caso que nos ocupa, que determina todo el proceso de la creación y, por tanto, el de la estética.

Su viejo sueño de dar cuenta, mediante un procedimiento de estilización, de un individuo en su totalidad, como toda voluntad de creación o recreación absolutas, con ser loable, tiene muchas similitudes con la mítica

aspiración de aquel moderno Prometeo de la ficción de
Mary Shelley.

II. ÁMBITOS DEL EXISTENCIALISMO SARTRIANO

PREÁMBULO ¿QUÉ ES FENOMENOLOGÍA?

Según una opinión muy común, fenomenología es sólo el método de una escuela fundada por Edmund Husserl a principios de siglo y a la que pertenecen nombres tan ilustres como Max Scheler, Martin Heidegger y Jean-Paul Sartre entre otros. Tal es el concepto vulgar de la fenomenología; mas no el concepto fenomenológico de la misma. Fenomenología es, en este sentido, ontología consciente de sí misma.

Edmund Husserl despertó la conciencia fenomenológica en nuestro tiempo, pero no es el fundador de la Fenomenología. Surge esta con el Idealismo alemán, alcanzando un momento importante de su proceso de madurez en la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. El acontecimiento que hizo posible esta nueva dimensión del pensamiento fue la revolución desencadenada por el enfoque trascendental de la filosofía kantiana; por esta razón, el entendimiento del modo de pensar trascendental es indispensable para

la comprensión de la Fenomenología moderna.

El concepto de "trascendental" tiene, a partir de Kant, un significado distinto y que, en cierto modo, se opone al uso que de él hizo la filosofía escolástica. En esta significa una realidad ideal situada más allá de lo cognoscible; para Kant, en cambio, designa los principios de constitución de la realidad finita. La reflexión trascendental no apunta, por tanto, a los objetos empíricos en sí mismos, sino que se sitúa en un momento ontológico anterior, tratando de aclarar, de un lado, las condiciones bajo las cuales es posible el mundo empírico como tal; y, de otro, la estructura del conocimiento que permite la percepción de los objetos intramundanos en general. Kant llamó a esta tarea de esclarecimiento ontológico "crítica".

Husserl amplifica el punto de vista trascendental: mientras Kant considera como tarea primaria del pensar la fundamentación filosófica de la física matemática, el trabajo de la Fenomenología consiste, para Husserl, en el análisis de la constitución trascendental de *todos* los fenómenos reales y posibles.

El pórtico que conduce a la dimensión fenomenológica

es la destrucción de la fe ingenua en la realidad objetiva como dato unívocamente localizable. En esta suposición se apoyan -a pesar de la intuición cartesiana- todos los sistemas que fueron edificados por la filosofía prekantiana. La necesidad de des-ilusión del realismo acrítico aparece en su evidencia, si se comprende el concepto fenomenológico de fenómeno.

Para la fenomenología no existen objetos compactos frente a sujetos hechos. Sólo conoce realidades vivas y sujetos en evolución: fenómenos. *Phainomenon* significa lo que se muestra por sí mismo y a partir de sí mismo. *Phainestai*, de donde la palabra procede, quiere decir dejar ver las cosas tal y como ellas se muestran por sí mismas y a partir de sí mismas. La objetividad de los objetos consiste, pues, en el modo concreto de "darse" (*Gegebenheitweise*) que sólo puede ser "recibido" por la forma de conciencia correspondiente (*Bewusstseinsform*). La correlación que une indisolublemente al objeto en su modo concreto de darse (polo noemático) con la forma de conciencia capaz de recibirlo (polo noético) es el *phainomenon* fundamental de la Fenomenología porque da origen a todos los demás. Husserl llama a este fundamento último de la realidad *intencionalidad* (*Intentionalität*). Fenomenología es así análisis crítico del proceso

genético de las intencionalidades de que consta la realidad.

Pues bien, lo que la conciencia fenomenológica llama realidad es una ilusión. La verdadera realidad resulta de la confrontación de innumerables dimensiones que se posibilitan y condicionan mutuamente. La realidad objetiva es una intrincada combinación de dimensiones, en la que el sujeto, como dato unívoco, es igualmente una quimera. La subjetividad del sujeto es la tribuna de un "nosotros" en guerra; el debate de un parlamento de "yoes" que luchan unos contra otros por el puesto presidencial. Yo no soy el mismo cuando juego o cuando trabajo; no es el mismo yo el que duerme o el que vela. "Yo" es todos estos "yoes". Resumía esta experiencia elemental el poeta: "Je est un autre".

Ahora bien, ¿qué relación guardan estos "yoes" entre sí? ¿Cómo me es posible reconocerme a mí mismo en cada uno de ellos, pasar de uno a otro sin aniquilarme? En una palabra: ¿quién soy yo realmente? Husserl responde que todos estos "yoes" empíricos reposan sobre el "Yo trascendental" (*das transzendente Ego*), garante indestructible de la identidad personal; aunque la pregunta por el origen y la formación de esa fuente

originaria de la vida carece en Husserl de una respuesta.

La fenomenología trascendental de Husserl acaba donde el problema comienza; tal es la razón por la que el desarrollo de la moderna Fenomenología es la historia del reiterado esfuerzo por encontrar la fuente de que mana la realidad. Sólo a partir de ahí sería posible responder a la sencilla pregunta: ¿quién soy yo?

Cada fenomenólogo cree haber encontrado la dimensión fundamental que, cual piedra angular, sostiene el edificio del ser. Hegel creyó encontrarlo en la *dialéctica*, Husserl en la *conciencia trascendental*, Scheler en los valores, Heidegger en la *existencialidad* (*Ek-sistenzialität*) y Sartre, en la *libertad subjetiva* (del parasí), primero, y luego, tras la experiencia de la guerra, en el *materialismo histórico existencializado*. Estos fenómenos son afirmados cada vez más como presupuestos indiscutibles, ya que, al ser tomados como la última realidad, constituyen la plataforma de toda discusión.

Sin embargo, el presupuesto fundamental de la fenomenología de dejar ver los fenómenos tal y como se muestran por sí mismos, y a partir de sí mismos, parece que se contradice con estas opciones absolutas por las

que se deciden algunos de los filósofos que se consideran a sí mismos fenomenólogos:

"¿No es ella (la fenomenología), por definición, sólo una indicadora del camino (*methodos*) que conduce a la esencia de las dimensiones de la realidad? Esa es la meta. Mas no ha logrado aún su propósito. Surgen, uno tras otro, dogmas indiscutidos que ahogan la libertad anhelada. La Fenomenología moderna, que no debe tener posición propia, sino ser sólo una luz que ilumine desde dentro la realidad en todas sus manifestaciones, está marcada en cada momento de su desarrollo por un dogmatismo radical. ¿Es esta quizá una tendencia innata a la naturaleza humana? Si no es posible extirparla, ¿no sería al menos posible hacerla consciente, purificarla? ¿Cómo tendría que suceder, a partir de ese esclarecimiento, el desarrollo ulterior de esa fenomenología?"⁴

Por nuestra parte, creemos que todas esas tendencias, aparentemente divergentes, en que parecen fundarse todas las posiciones fenomenológicas, lejos de oponerse unas a otras, se incluyen mutuamente. La peculiar libertad sartriana, por ejemplo, se opone ciertamente al Ser heideggeriano; pero sólo cuando se pretende absolutizar el punto de vista, como hace Sartre con la libertad. Si la naturaleza humana es finita e imperfecta -y de esto es sobremanera consciente Sartre-, es difícil entender cómo un entendimiento finito como el suyo pueda afirmar

⁴ Sánchez de Murillo, J. *La estructura del pensamiento de San Juan de la Cruz: ensayo de interpretación fenomenológica*. Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1990, pp. 302-303.

posición absoluta alguna⁵.

II.1 EL SENTIDO DE LA FENOMENOLOGÍA EN SARTRE Y EL SENTIDO DE UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA

Sartre descubre en 1933 el movimiento fenomenológico y con él se inicia una fase muy fructífera de su vida filosófica que comienza con *La transcendance de l'ego*. A través de su noción básica de la conciencia intencional, la fenomenología le abre una perspectiva a la solución

⁵ "Heidegger ha plasmado la frase: 'Ontología es posible solamente como Fenomenología' ('Ontologie ist nur als Phänomenologie möglich', *Sein und Zeit*, p.35). La pregunta ontológica ha de ser precedida por el esclarecimiento de la estructura del ente interrogador: el *Dasein*. Este planteamiento del problema es profundización de la revolución trascendental kantiana. Pero Heidegger -lo mismo que Kant- deja fuera de su consideración lo esencial: la naturaleza humana no sólo es finita e imperfecta; tiene en su imperfecta finitud una tendencia innata a la autodestrucción. Este rasgo fundamental no es una propiedad exclusiva del hombre. Radica en la esencia misma del ser. De ahí la consecuencia que ha dado a la luz la Fenomenología del Profundo: Ontología es posible ciertamente sólo como Fenomenología. Pero la Fenomenología desarrollada, madura, consciente de sí misma sólo es posible como *Ética ontológica*, que en primer lugar tiene ante los ojos la situación caduca del filósofo analizador. He dado, pues, a la *Propedéutica* de la Fenomenología del Profundo el título *Fundamentaethik*, München, Verlag, Dr. Fr. Pfeil, 1986." Cf. Sánchez de Murillo, J., o.c., p.303.

del problema del realismo, el idealismo y el materialismo.

"Mi preocupación de entonces (dice refiriéndose al inicio de su reflexión filosófica) era la de dar un fundamento filosófico al realismo. Cosa, a mi entender, posible hoy en día y que he intentado hacer toda mi vida. La cuestión era: cómo dar al hombre a la vez su autonomía y su realidad entre los objetos reales, evitando el idealismo y sin caer en un materialismo mecanicista"⁶.

Además, la especificación de la conciencia como conciencia intencional se pliega perfectamente a sus intereses teóricos y le permite incoar, desde una perspectiva claramente fenomenológica, la construcción de una psicología de la imaginación y la afectividad que posteriormente revertirá -veremos de qué modo- en sus análisis literarios.

L'imagination, L'imaginaire. Psychologie phenomenologique de l'imagination, así como *Baudelaire, L'idiot de la famille* y *Saint Genet, comédien et martyr*, son las plasmaciones formales y de contenido de este interés de Sartre por el mundo de la psicología, y donde manifiesta una voluntad de análisis que, por la amplitud y profundi-

⁶ *Flaubert y el mundo imaginario de la burguesía*, p.19. Citado por Arias Muñoz, J.A., *Jean-Paul Sartre y la dialéctica de la cosificación*, Cíncel, Madrid, 1987, pp. 58-59.

dad de sus miras, excede lo "normalmente" abarcable.

En concreto, *L'imagination* es un estudio puramente crítico que liquida las doctrinas anteriores y propone una reconstrucción sistemática de una de las grandes funciones del espíritu: la función irrealizante. Dicha reconstrucción se llevará a cabo sacando progresivamente a la luz los dos caracteres fundamentales (que en realidad son uno) de su ontología: la negatividad y la libertad. De ahí que pueda entreverse en ella de forma manifiesta, y al hilo del análisis de la intencionalidad de la conciencia, una de las primeras expresiones de la distinción entre "ser-en-sí" y "ser-para-sí", clave hermenéutica de la filosofía sartriana.

En *L'imaginaire*, Sartre pasa revista a las diferentes teorías de la imaginación que han sucedido a la doctrina cartesiana y, tras someterlas a una crítica rigurosa, acaba en el segundo capítulo, con una exposición de la concepción husserliana de la imaginación. Sartre mismo ha confesado, tiempo después, que en esta obra "trataba de mostrar que una imagen no es una sensación despertada o remodelada por el intelecto ni una vieja percepción alterada y atenuada por el saber, sino una cosa enteramente diferente, una realidad ausente,

revelada en su ausencia misma a través de eso que yo llamo un 'analogon': un objeto sirviendo de soporte analógico y atravesado por una intención... En *L'imaginaire*, he tratado de probar que los objetos imaginarios - las imágenes- constituían una ausencia"⁷.

La preocupación de Sartre por este tema tan especializado de la imaginación y lo imaginario responde y se supedita al intento de dar una respuesta a la pregunta que desde Descartes recorre la filosofía occidental: ¿cómo podemos acceder a un conocimiento objetivo de la realidad por nuestras impresiones sensibles? Sirve la fenomenología a este fin proporcionando, en primer lugar, una respuesta a la pregunta por la esencia de la conciencia (norte y guía de la filosofía desde Descartes); en segundo lugar, un método de investigación (la variación eidética) que Husserl describió en *Experiencia y Juicio*⁸.

"La descripción fenomenológica de esta esencia (de la conciencia) se funda en la intuición de la esencia de sus estructuras. Para este fin se sirve de la reflexión, pero esta es una reflexión distinta de la de la psicología. No tiende a emparentarse con los hechos empíricos, sino a captar de manera intuitiva lo que es esencial y, por ello, necesario.

⁷ *Flaubert y el mundo imaginario de la burguesía*, pp.33-34. Citado por Arias Muñoz, J. A., o.c., pp. 61-62.

⁸ Husserl, E.: *Erfahrung und Urteil*, Hamburg, 1948.

Pero esta intuición no es una facultad enigmática, sino que se encuentra fundada en un método. Si se quiere acceder a la esencia de una cosa, es necesario liberarse de su apariencia empírica y volverse al dominio de las posibilidades; en orden a representarse, en una transformación libre de lo real por la fantasía, los caracteres esenciales; los caracteres que se revelan indispensables hasta el punto de que la cosa no puede ser pensada sin ellos. Sartre lo expresa así: *La esencia es la condición de su posibilidad*"⁹.

Esta posibilidad radical de elevarnos del mundo empírico al dominio de las posibilidades es la función de la imaginación por la que Sartre se interesa. Nos revela así la cuestión clave que se deriva del carácter intencional de la conciencia: porque poseemos esta facultad de la imaginación, no somos prisioneros de este mundo en el sentido de que estaríamos ineludiblemente ligados a los datos de nuestra sensibilidad; nosotros podemos superar-

⁹ "La description phénoménologique de cette essence se fonde sur l'intuition de l'essence de ses structures. A cette fin, elle se sert de la réflexion; mais c'est une réflexion autre que celle de la psychologie. Elle ne tend pas à s'emparer de faits empiriques mais à saisir de façon intuitive ce qui est essentiel et par là nécessaire. Mais cette intuition n'est pas une faculté énigmatique, mais se fonde sur une méthode. Si l'on veut accéder à l'essence d'une chose, il faut se libérer de son apparence empirique et se rendre dans le domaine des possibilités pour se représenter, en une transformation libre du réel par la fantaisie, les caractères essentiels, caractères se révélant indispensables à tel point que la chose ne peut être pensée sans eux. Sartre l'exprime ainsi: *L'essence est la condition de sa possibilité*". Landgrebe, L., "Husserl, Heidegger, Sartre. Trois aspects de la phénoménologie", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 4 (1964), p.369.

los hacia lo irreal, hacia el dominio de las posibilidades.

"La imaginación, pues, no puede ser separada como un modo puramente subjetivo de la conciencia de la realidad objetiva. La una no podría existir sin la otra. Sartre demuestra que ello es el resultado de la esencia de la conciencia tal y como lo había descrito Husserl. La conciencia es siempre intencional, es decir, conciencia de algo, y no puede ser captada sin este algo. No podemos, pues, como Descartes lo hizo, considerar a la conciencia como pura certeza del Ego, como inmanencia pura. La conciencia, en tanto que conciencia de algo, es, por el contrario, siempre fuera de sí misma, en el exterior. En tanto que conciencia es siempre ser-cerca-del-mundo"¹⁰.

Este carácter referencial al mundo que caracteriza a toda conciencia es algo que Husserl ya dejó manifiesto cuando, tras la distinción entre actitud natural y filosófica, exige la reducción del mundo natural. Sin embargo, para Sartre, la imaginación se plantea su objeto

¹⁰ "L'imagination ne peut donc être séparée comme un mode purement subjectif de la conscience de la réalité objective. L'une ne saurait exister sans l'autre. Sartre démontre que cela résulte d'ores et déjà de l'essence générale de la conscience telle qu'elle a été décrite par Husserl. La conscience est toujours intentionnelle, conscience de quelque chose et ne peut être saisie sans ce de *quelque chose*. Nous ne pouvons donc pas, comme Descartes l'a fait, considérer la conscience comme pure certitude de l'Ego, comme immanence pure, car on devrait se demander ensuite comment elle peut accéder à la certitude d'un monde extérieur. La conscience en tant que conscience de quelque chose est, au contraire, par son essence, toujours d'ores et déjà en dehors d'elle-même, à l'extérieur. En tant que conscience, elle est toujours déjà être-auprès-du-monde". Landgrebe, L., o.c., p.370.

de otra forma que la conciencia (perceptiva): "La tesis de la conciencia imaginante es radicalmente diferente de la tesis de una conciencia realizante". La imagen es puesta como ausente: "esta ausencia de principio, esta nada esencial del objeto imaginado basta para diferenciarla de los objetos de la percepción". De ahí la pregunta que Sartre se formula: "¿Qué debe de ser, pues, una conciencia para que pueda, sucesivamente, plantearse objetos reales y objetos imaginarios?"¹¹. La respuesta parece clara: trascendencia, nihilización y libertad

En efecto, como toda conciencia es siempre conciencia de un mundo real, ella no puede formar esta posición imaginante más que sobre el fondo de una certeza global del mundo. Si nosotros imaginamos algo, la percepción de nuestro entorno y de nuestro mundo reales persiste siempre. El mundo existe aún para nosotros, pero nosotros vivimos en la imagen como en una nada. Todo lo que en la imaginación es planteado como nada, es una negación sobre el fondo de una afirmación global:

¹¹ "la thèse de la conscience imageante est radicalement différente de la thèse d'une conscience réalisante (...) Cette absence de principe, ce néant essentiel de l'objet imagé suffit à le différencier des objets de la perception. Que doit donc être une conscience pour qu'elle puisse successivement poser des objets réels et des objets imagés?" *L'imaginaire*, p.229.

"Poner una imagen es constituer un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, sufrir lo real a distancia, es un franquear; en una palabra, negarlo"¹².

Así, se podría concluir que, en Sartre, la imaginación no es algo más o menos arbitrario que se añade a la conciencia de la realidad, sino que, en tanto que facultad de plantearse la nada, constituye la posibilidad para nosotros de tener una conciencia del mundo y de tomar conciencia de nuestra situación en el interior del mundo. Pues tomar conciencia de una situación no significa otra cosa que comprenderla con vistas a lo que nos es posible y del comportamiento que nosotros podemos asumir hacia ella. Y ello quiere decir superarla hacia lo posible y, en esta superación, "nihilizarla" en tanto que condicionamiento constringente. De esta manera, leemos en Sartre:

"Para que una conciencia pueda imaginar es necesario que ella escape del mundo por su naturaleza misma, es necesario que ella pueda sacar de sí misma una posición de rechazo con relación al mundo. En una palabra, es necesario que sea libre"¹³.

¹² "Poser une image c'est constituer un objet en marge de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en aifranchir, en un mot le nier". *L'imaginaire*, p.233.

¹³ "Pour qu'une conscience puisse imaginer il faut qu'elle puisse échapper au monde par sa nature même, il faut qu'elle puisse tirer d'elle-même une position de recul par rapport au monde. En un mot il faut qu'elle soit libre". *L'imaginaire*, p.234.

En consecuencia, sólo una conciencia libre puede imaginar; y sólo una conciencia que, al imaginar, puede plantearse lo real, es capaz de tener sentido de lo real y del mundo como conjunto de lo real. Los actos de nuestra conciencia, que constituyen un mundo para nuestra conciencia, son, pues, al mismo tiempo, constitución y nihilización del mundo.

De ahí la conclusión final a la que llega Landgrebe respecto de la apreciación del tema central de la fenomenología:

"Sartre ha reconocido con una claridad perfecta que la negación lógica y la libertad tienen la misma raíz: ha reconocido perfectamente el sentido propio y último del método husserliano, a saber, la reducción fenomenológica; ciertamente que él no la entendió sólo como un método que permite un análisis mejor de la conciencia, sino como una vía para el ego que le permite acceder a su libertad frente al mundo. Aunque, también es necesario indicarlo, Sartre concibe esta libertad del hombre como libertad absoluta de una manera fundamentalmente diferente a la de Husserl"¹⁴.

¹⁴ "Ainsi Sartre a reconnu avec une clarté parfaite que la négation logique et la liberté ont la même racine; il a pareillement reconnu le sens propre et ultime de la méthode husserlienne, à savoir la réduction phénoménologique -il ne la saisit pas seulement comme une méthode permettant une analyse meilleure de la conscience, mais comme une voie pour l'ego permettant d'accéder à sa liberté vis-à-vis du monde. Toutefois il est vrai que Sartre conçoit cette liberté de l'homme comme liberté absolue, d'une manière fondamentalement différente de celle de Husserl". Landgrebe, L., o.c., p.371.

II.2 DE LA FENOMENOLOGÍA EXISTENCIAL A LA ESTÉTICA

En principio puede sorprender que una filosofía de esencias, como pretende ser la fenomenología en su originaria formulación husserliana, sea el ámbito en que sitúen los tratados la filosofía existencial que representa Sartre. Si, como se sabe, la fenomenología se constituía poniendo entre paréntesis todo dato de hecho y por lo tanto toda posición de existencia, mal puede plegarse una filosofía como el existencialismo a un ámbito del que, precisamente, se quiere prescindir por principio. Con todo, si ponemos entre paréntesis, como pretende la fenomenología, nuestra natural tendencia a creer en lo que nos es dado, ¿con qué nos quedamos? Nos quedamos a solas con nosotros mismos; es decir, con nuestras *cogitaciones*, con nuestras vivencias y con lo que en ellas nos es dado. Esto, que no es sino aprobar el comienzo cartesiano, permite encontrar el dato absoluto al que pretendía aplicarse la fenomenología. Evidentemente, no con el fin de afirmar acto seguido, al modo de

Descartes, existencia alguna, sino para hacer de aquel dato algo productivo: abrir un ámbito de descripciones plenamente justificadas en razón de su evidencia.

Ahora bien, si todas estas "vivencias" parecen remitir al viviente que se caracteriza precisamente por tenerlas, entonces ellas expresan un modo de existencia que puede y debe ser explicitado. He aquí el anclaje que incardina a Sartre en la fenomenología. Bien entendido: no se trata nuevamente de efectuar ningún salto hacia un sujeto de tipo trascendental para postular luego su existencia necesaria. La reflexión que efectúa Sartre sobre el existente humano es una radicalización de la fenomenología, la cual es inherente a la reducción fenomenológica y de ella no extrae la existencia de sujeto alguno que se encargue de unificar sus vivencias. Si cabe hablar de sujeto, este se ubica en el interior de la vivencia, en el interior de la intencionalidad, en ese campo trascendental irreductible a todo pensar esencial que la reducción pone de manifiesto.

Queda así configurada la conciencia, en su esencia, bien que negativamente, como una *nada*, como no siendo aquello (objetos físicos, psicofísicos, verdades, valores) que en ella se nos manifiestan. Aunque también

podríamos referirnos a ella, ahora positivamente, como espontaneidad impersonal, existencia pura que se determina a la existencia en todo momento, sin que pueda concebirse nada previamente a ella.

"Pero, ¿no podemos llamar 'existencia' a una certeza más luminosa, aunque también indefinible, cuya captación en plena claridad sería de algún modo estética, es decir, independiente de toda formulación conceptual? Al parecer, una tal evidencia sin esencia es la que realmente pretende alcanzar Sartre prolongando y radicalizando la reducción fenomenológica de Husserl"¹⁵.

Este es el sentido de la existencia para Sartre: la conciencia que constituyendo la realidad se constituye a sí misma.

II.3 EL PASO A LA ESTÉTICA

Tiene la filosofía de inspiración fenomenológica la virtualidad de enfatizar ontológica y metodológicamente aquellos ámbitos en los que un análisis de la dicotomía

¹⁵ Dartigues, A.: *La fenomenología*, Herder, Barcelona, 1981. p.109.

subjetivo-objetiva se revela como un patrón adecuado en que fundamentar un tratamiento fecundo de los mismos. Ciertamente es la estética uno de tales ámbitos; y así, la fenomenología, en sus diversas variantes, ha tratado de proporcionar respuesta a los interrogantes que suscita una meditación sobre el arte, tanto en lo que respecta a su fundamentación ontológica como a la analítica de sus diversas manifestaciones.

Sin embargo, "mientras que, según Merleau-Ponty, la reducción (fenomenológica) evidencia el vínculo indestructible que nos une al mundo e impide a la conciencia ser un *cogito* puro, concebible sin esa relación, en Sartre, por el contrario, constituye el medio de desgajar la conciencia de todo lo que no es ella, de hacerla aparecer en su primitividad y por lo tanto como un absoluto que no existe sino por sí mismo, que de nada carece para existir"¹⁶. Entendámoslo bien: no se trata de deshacer la originaria intencionalidad de la conciencia, sino mostrar, una vez comprendida la correlación intencional, que el llamado polo noético no es sólo mero correlato, sino, en cierto modo, un *a priori* respecto de la manifestación del noema objetivo. Quiere esto decir

¹⁶ Dartigues, A., o.c., p.109.

que el objeto se manifiesta a la conciencia sólo según los modos en que hay o puede haber conciencia; en el caso que nos habrá de ocupar: que algo es objeto estético únicamente en la medida en que hay una conciencia capaz de mirada estética. Tal es el carácter distintivo de la fenomenología de Sartre y el que le permitirá salvar la circularidad expositiva a que se ve abocada, como apunta Dufrenne, una estética fenomenológica; pues considerar *noesis* y *noema* en pie de igualdad determina una dificultad particular:

"habrá que definir el objeto estético por la experiencia estética y la experiencia estética por el objeto estético. En este círculo se cataliza todo el problema de la relación sujeto-objeto. La fenomenología lo asume y lo nombra al definir la intencionalidad y describe asimismo la solidaridad de la 'noesis' y el 'noema'"¹⁷.

Nos encontramos, pues, con dos niveles de la fenomenología: un primer nivel en que los dos polos de la correlación se hallan en pie de igualdad y que da lugar a una fenomenología descriptiva; y un segundo nivel en el que, tomando el polo noético de la correlación como a *priori* respecto de la manifestación del objeto, da lugar

¹⁷ Dufrenne, M.: *Fenomenología de la experiencia estética*. Vol. 1. "El objeto estético". Fernando Torres ed., Valencia, 1982. p.20.

a una fenomenología existencial. Por tanto, si toda conciencia es conciencia de algo (su objeto) y todo objeto es tal, sólo según los modos en que hay o puede haber conciencia, el objeto estético, en cuanto objeto manifestado en una conciencia, encontrará, por lo mismo, sus condiciones de posibilidad en esa conciencia existencial que como una de sus posibilidades lo contiene.

"La reducción trascendental que opera la fenomenología sobre los hechos estéticos conduce a reducirlos al interés que los objetos correspondientes despiertan en tanto que catalizadores intencionales de los diversos procesos que los sujetos, frente a ellos, desarrollan"¹⁸.

Se funda, pues, la estética fenomenológica sobre una base objetivista en el preciso sentido en que es el objeto estético el lugar donde se resuelve la mirada estética, entendida esta como el complejo de actos intencionales que tal metodología busca poner de manifiesto cuando de elaborar un pensamiento estético se trata.

Encarar la estética literaria sartriana, como a fin de cuentas nos proponemos, equivale, por tanto, a situarnos en ese nivel existencial que posibilita la

¹⁸ Dufrenne, M., *o.c.*, p.8.

aparición del objeto estético en general; para más tarde, determinar las peculiaridades que el objeto literario presenta frente a todo otro tipo de presentación de objeto.

II.4 UNA EXPERIENCIA FUNDANTE: LA NÁUSEA

Es sobradamente conocida la relevancia fundacional que para el conjunto del pensamiento de Sartre representa una obra como *La nausée*. No nos preocuparemos aquí, por tanto, en insistir sobre este punto; sí queremos, en cambio, mostrar cómo la descripción de esta experiencia constituye la primera *poiesis* artística en que se manifiesta el nervio fenomenológico del pensamiento de Sartre.

Ciertamente es *La nausea*, en el conjunto de la producción literaria sartriana, la obra en que el rasgo puramente existencialista del pensamiento de Sartre encuentra su más intensa expresión. Sin embargo, el sentimiento que se trata de describir y que da título al libro, representa el ejercicio literario más alejado de

lo que Sartre entiende que debe ser la literatura.

Bien mirado, el Sartre de *La nausea* podría ser incluido, por el tipo de experiencia que trata de hacernos llegar, dentro del surrealismo. Aunque crítica, es de sobra conocida la filiación existencialista al surrealismo. En tanto que retracción hacia el decurso de la vida interior tal y como se da, ambos, existencialismo y surrealismo, comparten un mismo suelo nutricional: una misma voluntad de descomposición de la realidad categorial, de la realidad tecnificada que tiene como su contrapartida una voluntad de destrucción de cierta manera de hacer literatura. Lo que Sartre, sin embargo, reprocha al surrealismo es su poca seriedad moral, la ausencia de relevancia práctica de su quehacer destructivo (¿deconstructivo?). A la tarea de otorgar una dimensión moral al arte en general y a la literatura en particular aplicará Sartre el grueso de su reflexión estética; en pocas palabras, que la literatura sirva para algo.

*** La experiencia**

La piedra que descansa casualmente a la orilla del mar y que, por azar, es levantada por Antoine Roquentin

se convierte en piedra de escándalo; símbolo y cifra de un mundo que se nos va de las manos: el mundo seguro de la razón, de la ciencia y de la técnica. Emergiendo de la certeza y seguridad de la realidad del ser, científica y técnicamente afianzada, abre sus fauces lo incierto, lo temible y lo angustiante del existir. Lo normativo, las categorías, las esencias se nos revelan en su verdadero ser: son meras apariencias.

El sentimiento que la piedra sucia produce cuando Roquentin la toma entre sus manos es náusea, un asco ("dégout"). De ser esta una náusea normal, y todo el conjunto una normal trivialidad cotidiana, no merecería la pena -en su plena dimensión- "ser llevado al papel". Sin embargo, cuando leemos la "hoja sin fecha" (feuillelet sans date), presentimos que algo se encierra en lo sencillo y ordinario. Precisamente ahí, y no en la supuesta relevancia de un suceso histórico del mundo, es donde encontramos una dimensión más profunda que se escapa a la sonda de la historicidad y que queda, en consecuencia, oculta a quienes sólo reparan en lo históricamente grandioso y universal. Se corre en pos de esta dimensión más trascendente que, sobre la superficie de los fenómenos, se muestra como una máscara normalizada y mediatizante en forma de naturaleza y de historia.

En ella es realidad lo siempre presente a mí, la misma experiencia que me toca de continuo, que me "ataca" agresivamente sin cesar. En la náusea que arranca la piedra resbaladiza, sin embargo, experimenta el autor del diario, en forma inmediata, el rebote del choque desde esta dimensión del existir.

La verdadera significación de *La náusea* consiste en esa voluntad de Sartre de comunicar la diferente impresión que produce la existencia cuando se la contempla en una situación de inmediatez fusional o bien a cierta distancia. Esta distinción cabe tomarla frente a realidades que no son mera existencia, aunque se den ligadas de algún modo a ella, tomada como medio expresivo. Al final de la obra, después de describirnos la asfixiante tristeza de quien vive respecto al entorno en esa situación de inmediatez fusional, vemos surgir por primera vez un sentimiento de gozo al desbordar el plano de la mera existencia, al superar la vertiente meramente objetiva de los seres hacia la superobjetiva. Esta tarea sólo podría ser llevada a cabo mediante un acto creador; por ello Roquentin decide abandonar el libro de historia que estaba escribiendo, porque "un libro de historia habla de lo que ha existido, y nunca un existente puede

justificar la existencia de otro existente"¹⁹.

En un artículo recogido en su libro *La crisis del hombre*, enuncia Albert Camus el contexto histórico del existencialismo.

"El punto de arranque espiritual y el lugar histórico de la generación que vivió su infancia y juventud en medio de la crisis de ambas guerras mundiales, nacidos dentro de un mundo absurdo recibido en herencia: no podían creer nada y tenían que vivir en rebelión. Para los hombres de este mundo absurdo se había quebrado el sentido de la existencia en la inadecuación general de un existir en que se apetecía todo y nada se conseguía. Con visión de absoluto concretismo, quisieron tomar sobre sí el existir como de hecho es, sin sentido y sin finalidad, en la desilusionante *facticidad* desnuda, libre del engaño y fantasía de un esencialismo significativo que es llevado en lo existencial, en el acontecer fáctico de la historia, *ad absurdum* (...) Se presenta el existencialismo como voluntad incondicional de hacerse dueño de esta situación, abriendo una dimensión de la realidad desde el fundamento del ser, que, paradójicamente, debe hallarse aún en la nada, sin tener nada en la mano"²⁰.

La evolución de su obra nos lleva desde *La nausée* (1938), pasando por la colección de relatos *Le mur* y *Les Chémins de la liberté*, a su principal obra filosófica

¹⁹ Cf. López Quintás, A., *Estética de la creatividad*, Cátedra, Madrid, 1977, pp.403-406.

²⁰ Albert Camus, *Die Krise des Menschen, aus der "Amerikanischen Schau"*, G3 Jg. 12 Heft (März 1947) p.3. Citado por: Gabriel, Leo, *Filosofía de la existencia*, BAC, Madrid, 1973, p.181.

L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique, obra que puede caracterizarse como eje de su filosofía. Las creaciones dramáticas, *Huis clos*, *Les mouches* y *Morts sans sépulture*, así como *Les mains sales*, son las plasmaciones literarias de su visión filosófica del mundo; en la que la obra de Kierkegaard y Heidegger, y especialmente Husserl, a quien Sartre había escuchado en Friburgo como alumno, constituyen los hitos orientadores de su pensamiento.

II.5 EL HUMANISMO SARTRIANO

A continuación, tratamos de elucidar, en primer lugar, la significación a la vez "negativa" y "humanista" del existencialismo laico para determinar el lugar histórico-cultural de Sartre; en segundo lugar, enmarcamos ciertos aspectos de su pensamiento crítico.

El carácter de negatividad con que los expositores de Sartre caracterizan su existencialismo entraña, sin embargo, un equívoco:

"El hecho de negar es inherente a la conciencia, precisamente en lo que tiene de proyectivo, activo, positivo. La conciencia es, por definición, la negación del ser, de lo Absoluto: es la 'descomposición del ser'; negativa en tanto que finita, al igual que el *Dasein* de Heidegger y el *Geist* de Jaspers (que siempre es fracaso) son igualmente negativos. Esta consideración negativa de la conciencia habría que remontarla a Kant; el cual, en este sentido, sería el padre del existencialismo. Por otro lado, la negatividad de la conciencia por parte de Sartre consiste en la exhibición dialéctica de esta negación; por ello recuerda la negación de los antiguos sofistas frente al dogmatismo tradicional o incluso la del mismo Sócrates. En el caso de Sartre se puede considerar todo su pensamiento como el desarrollo último de la 'fuerza de lo negativo' hegeliana. El resultado es ciertamente dialéctico, y no obstante concuerda con la concepción que un positivista puede formarse del pensamiento: este último no reconocerá más que las categorías de la limitación y de la relación, dicho de otra manera, los diversos modos de la negación. Considerará como equívocos del espíritu la totalidad, lo absoluto, la sustancia, el ser y la intuición"²¹.

El existencialista, sin embargo, está atormentado por la presencia de ese absoluto (el ser, el todo, lo real en sí) en el que no se puede pensar ni dejar de pensar, expresando de este modo la paradoja en que consiste la libertad. Con la *nada* alude Sartre a la negación o la falta de absoluto, es decir, a la limitación. Cuando uno de sus personajes (Pablo, Mathieu o Goetz) reconoce que obra "pour rien", ello no quiere

²¹ Morpurgo-Tagliabue, G., *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971, pp. 695-696.

decir sin motivo, sino sin ese motivo absoluto, sin ese criterio axiológico último al que querríamos reducir teóricamente todas nuestras acciones, en el que nuestra razón querría detenerse.

Por otra parte, como no se puede renunciar a ese criterio, como no se puede prescindir de lo absoluto, lo utiliza (sin ello, ¿por qué escribiría?) y lo formula (*L'existentialisme est un humanisme; Qu'est-ce que la littérature?*) y lo expone artísticamente (*Les mouches, Goetz*). Estas últimas obras, amén de sus *Baudelaire, Genet, y Flaubert* constituyen, para los expositores del pensamiento sartriano, un segundo Sartre, aproximadamente como hubo un segundo Heidegger. Este quería culminar en el Ser, Sartre en la libertad; sin embargo, sólo muy raramente y en forma ocasional procuró exponer la parte positiva de su pensamiento de manera teórica. A este fin, recurrió casi exclusivamente a la *poiesis* artística y a la *praxis* política.

Sus conclusiones positivas tienen, por esta razón, la imprecisión de las imágenes artísticas irreductibles a conceptos o de las tesis políticas irreductibles a normas. Es posible aproximarlas a la sabiduría de la apología más que a la universalidad de la definición.

Con todo, cuando declara que el existencialismo es un humanismo proporciona, sin embargo, un indicio.

"El último humanismo occidental -señala Morpurgo-Tagliabue- es el que apareció bruscamente, dotado de carácter singular, poético-pedagógico pero el carácter de *paideia* fue característico de todo humanismo), entre la decadencia del racionalismo y el comienzo del romanticismo y lo que permaneció viviente de él es precisamente su *paideia*. Sin embargo, se trata menos de la *eleutheria* de Shaftesbury o de la *Schöne Seele* de Goethe o de la 'educación estética' de Schiller, que de la 'limitación' goethiana, de la *Beschränkung*, que en el fondo era aún semejante a las primeras aunque con un singular desarrollo del momento negativo. Se la vuelve a encontrar en Hegel y Thomas Mann retomó ese tema en la época moderna. La valorización de la 'fuerza de lo negativo' estuvo extraordinariamente desarrollada en Sartre y con una violencia desconcertante. Con toda seguridad ese ideal goethiano parece haber sido vivido por él de una manera que nada tiene que ver con Goethe. Ello no impide que haya nacido en él y, de hecho, sólo podríamos expresarlo mediante una terminología goethiana: es "la libertad en la limitación". Ciertamente se ha vuelto desconocido. ¿Pero quién reconocería, asimismo, la sabiduría goethiana en Thomas Mann si el autor mismo no nos lo advirtiera expresamente con un estilo pleno de humor?"²².

Vivir de manera auténticamente humana significa, por tanto, negar lo absoluto; por el contrario, querer lo absoluto, es decir, considerar lo que fuere como absoluto, es siempre una especie de mala fe. La mala fe es, sobre todo, querer conocerse como absoluto, suficiente, como "en sí". Se puede vivir y obrar "para-sí", pero sólo

²² Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p.697.

nos conocemos como "en-sí para otro", como objeto relativo a los otros.

Todo el pensamiento de Sartre puede ser considerado como un análisis de las diversas modalidades de esa mala fe. La "mala fe existencial" es lo que el *Verfallen* y la *Verlorenheit* eran para Heidegger: salir de ella es un problema de "limitación", es decir, de elección consciente. Lo curioso es que los lectores de Sartre tienen la impresión de que sus personajes no eligen nunca, cuando todos sus relatos o sus dramas son siempre una sucesión de situaciones que constituyen una dialéctica de la elección. Mathieu, el personaje burgués de *L'âge de raison*, no hace más que elegir modestamente, dicho de otra manera, no hace más que descartar las soluciones cotidianas de la mala fe que se le presentan, esas soluciones que podrían hacer de él un personaje "en sí y para sí". Su hermano épico Goetz, tampoco hace más que elegir con magnificencia; pero se trata, en cambio, en este caso, de elecciones arbitrarias y desmesuradas, absolutas, cuya mala fe aparece inmediatamente, para ser confirmada por los hechos: así se da de cabeza contra todas las paredes del laberinto de las elecciones, hasta el momento en que descubre que el hilo le conducirá a la salida.

De este modo, la mala fe es nuestra condición existencial; pero se la puede reconquistar por la crítica y así vencerla de alguna forma (como la "decisión resuelta" de Heidegger, la *Entlossenheit*, triunfaba sobre la fatalidad aceptándola). Se debe reconocer, por tanto, que no hay libertad sino liberación, no en-sí sino para-sí; no hay perfección sino perfeccionamiento y tampoco bien sino mal menor: una transformación del mal. De aquí que no haya una elección que no sea un rechazo; elegir es siempre renunciar. A causa de eso, toda elección es defectuosa, sin que ello implique la eliminación de la elección.

II.6 LA PARADÓJICA MORAL DE SARTRE

Acaso sea la paradójica condición de la existencia una de las conclusiones más sorprendentes que se derivan de las opiniones de Sartre acerca de la naturaleza humana. La libertad en que ella esencialmente consiste hace que eso a lo que comúnmente se llama moralidad sea, a la vez, inevitable e imposible. Imposible porque el bien o valor supremo, al que aparentemente aspira toda

moralidad, como cualquier otro absoluto, siempre está más allá y por ello nunca lo alcanzaremos. Inevitable, porque por constitutiva disposición estamos lanzados *ab initio*, aunque inútilmente, a conseguirlo.

Si aceptamos los presupuestos que conducen a la paradoja, las consecuencias que de ella se derivan no son nada desdeñables. Por un lado, no podemos pretender que actuación humana alguna se ajuste al bien: o se engaña quien tal pretende o, si persiste en afirmarlo, deja sin contenido la idea misma de moralidad. Pues si toda actuación que requiera para sí el calificativo de "moral" precisa de un esfuerzo por adecuar nuestra acción a la idea del bien, quien pretenda haberlo conseguido es ya un habituado al bien; es decir, un no-esforzado, por tanto, un inmoral. Como contrapartida tenemos lo siguiente: si nunca llegaremos a nada, da igual lo que hagamos; nuestra actuación por esforzadamente virtuosa que se quiera, como nunca llegará a nada, carece de todo sentido.

Dado que la inacción -al menos mientras se vive- es imposible, pues en sí supone una opción y, por tanto, es ya una determinada acción, uno tiene que actuar cargando consigo mismo; y hacerlo evitando la tentación del auto-engaño o mala fe. La carga que todo el mundo porta es,

según Sartre, su propia libertad; y el alivio de la carga, la negación de la paradoja en que aquella consiste mediante el auto-ocultamiento interesado (de mala fe) de uno u otro de sus extremos; de tal forma que nos sentimos livianos cuando escudamos nuestra actuación apelando a algún absoluto que en realidad enmascara la tensión que supondría tener que considerar algo como exclusiva responsabilidad nuestra, como debido y querido a un mismo tiempo.

La mala fe es ese intento de querer hacer coincidir desesperadamente, forzados por las circunstancias, lo debido con lo querido, lo condicionado con lo incondicionado. Como esto es imposible, la conciencia actúa autoengañándose, disolviendo uno en otro o viceversa. He aquí nuestra condición existencial.

De igual modo que estamos condenados a ser libres, y que con esta condena carga todo hombre por el hecho mismo de serlo, nuestra propia naturaleza, por su misma constitución, elabora este recurso forzado del que todo actuar humano, a poco que desde esta perspectiva se lo considere, da muestras. *El Ser y la Nada* pretende ser un tratado del hombre es estado de mala fe.

Lo decisivo de la paradoja de Sartre es que nos muestra la naturaleza dilemática de nuestra instalación en el mundo; pero se trata de un dilema con el que ya siempre hay que cargar. Como en principio es improbable - no imposible- que un hombre quiera su extinción, sólo nos cabe actuar y hacerlo evitando la tentación del autoengaño, es decir, siendo conscientes de que toda humana actuación, toda existencia estará cargada con la paradoja; desgraciadamente, en esto consiste ser libre.

Fijémonos en que el sutil arabesco dialéctico de Sartre nos previene de dos actitudes frente a la existencia tan extendidas como peligrosamente hipotecadoras de la libertad. En primer lugar, nos previene de las motivaciones ideológicas tomadas como pautas para la acción ²³. La tierra prometida que pretenden las grandes proclamas, a fuer de perfecta, de absoluta, ejerce la seducción de la pura forma, disponiendo así nuestra actuación hacia ella; pero actuar por seducción no es actuar libremente, con lo cual lo genuinamente humano queda hipotecado. En segundo lugar, nos previene de los peligros de la inacción: el escepticismo nihilista no

²³ En este sentido, afirma Sartre: "Le spirituel d'ailleurs repose toujours sur une idéologie et les idéologies sont libéré quand elles se font, oppression quand elles sont faites". QL, p.195.

hace sino acallar la voz que originariamente proclama la insondable libertad humana. Elegir la inacción y pretender que con ello no se está actuando es querer ocultarse de mala fe la impostergable voz de la conciencia; hemos de caer en la cuenta de que ir contra ella no es sino afirmarla como condición de posibilidad de la posición misma.

Contra Sartre, nos permitimos argumentar que el actuar humano, por ingenua y vacuamente teórica que parezca nuestra afirmación, no se deja atrapar eternamente en motivaciones espurias: el poder de la realidad siempre acaba desenmascarando las cristalizaciones ideológicas acomodaticias. Bien es verdad que, mientras tanto, la desgana, el abatimiento, cuando no la desesperanza y la depresión constituyen la inmolación del hombre concreto a una vacía idea de hombre o de sociedad que, quiérase o no e independientemente del inicial impulso humanista de sus comienzos, siempre genera una factura y, necesariamente, unos pagadores.

Ahora bien, que constitutivamente tendamos hacia algo no quiere decir, según Sartre, que necesariamente lo alcancemos: una cosa es el bien universal y abstracto al que se llega por la reflexión y otra muy diferente la

precaria concreción de esta universalidad. De modo que la elección está clara: o moralidad imposible o moralidad libre y precaria.

II.7 ESTÉTICA Y MORAL

Siendo la conciencia esencialmente negativa y parcial, es, por consiguiente, absurdo y contradicción en comparación con el ser, el todo, lo racional. La salvación que Sartre propone será aceptar a sabiendas la parcialidad provisoria que viene de nuestro no-ser, es decir, de nuestro estar siempre en situación.

Llegamos así finalmente a un criterio positivo: el del máximo de posibilidad concreta. En el fondo guía a Sartre un criterio perfectamente trascendental, pero tal que puede ser aprobado incluso desde el punto de vista empirista y positivista: la libertad, mirada ahora desde una óptica positiva, será adherirse a las situaciones que permitan la mayor libertad de elección. Sería difícil decir que este máximo es dialécticamente satisfactorio. Sartre lo ha expuesto en diversos lugares, pero jamás lo

ha analizado y sostenido de manera sistemática. En cambio, lo ha aplicado en forma artística; aunque en el relato y sobre la escena ese ideal se mezcla con muchas otras inspiraciones. De él resulta, más que el aspecto positivo que hemos aislado aquí, el aspecto negativo de rechazo, de desafío al ser.

Pero no olvidemos que el nudo se encuentra ahí: el ser, lo absoluto como tal, es imposible e impensable. Cuando se presenta no lo hace como un todo, sino como *esto y aquello*, el conjunto, el objeto, por consiguiente como ambigüedad y mala fe. En este caso no hay más que un solo medio de no ser ambiguo, saber que se es.

La obra principal de Sartre *El ser y la nada*, es un tratado de hombre en estado de mala fe, es decir, en el estado de su decadencia natural (condición existencial). Sin embargo, se trata de un punto en el que el autor entrevé la posibilidad de un rescate, de una "existencia auténtica", de una "reflexión pura", y la obra que se presenta como una ontología fenomenológica termina con la remisión a un próximo tratado de moral sistemática. Como se sabe, Sartre no lo publicó; del mismo modo que Heidegger no entregó la continuación de su *Sein und Zeit*. En cambio, ambos han confiado su pensamiento ulterior a

una copiosa producción de ensayos que, en uno como en otro, se halla en estrecha relación con el problema del arte.

Ahora bien, puesto que Sartre reduce el imperativo estético al imperativo moral, el problema que se plantea es el siguiente: si de las páginas de esa Estética ocasional y dispersa de Sartre nacen necesariamente dos actitudes morales, dos conquistas de una *Beschränkung* concreta, ¿deberíamos hablar, entonces, de "dos fuentes" de la moral en Sartre? Y, por otro lado, ¿cuáles serían sus consecuencias para el problema estético?

III. LA TEORÍA DE LA LITERATURA COMPROMETIDA

PREÁMBULO

A principios de los años cincuenta aparece en la obra de Sartre el tema que conformará el núcleo penúltimo de su tratamiento de la teoría literaria: "la diferenciación entre lo que es un acto y lo que es un gesto, entre lo *real* y una actitud frente a ello que parece consumir su realidad, transformarla en una mera apariencia, *irrealizarla*, para usar el término de Sartre"²⁴. Aludir a esta nueva vuelta de tuerca de su pensamiento como un "segundo Sartre", según hacen algunos de sus expositores²⁵, por lo que respecta a sus preocupaciones estilísticas, se nos antoja una forzada solución de continuidad; máxime cuando las bases para este tema están sentadas en un escrito tan temprano como *L'imaginaire* (1940).

²⁴ Jameson, F., "Tres métodos de la crítica literaria de Sartre", en Simon, J.K.(comp.), *La moderna crítica literaria francesa*, FCE, México, 1984, p. 215.

²⁵ Cf. Morpurgo-Tagliabue, G., "El existencialismo y la estética", *La estética contemporánea*, Losada, Bs. As., 1971.

Allí nos hablaba Sartre de la incompatibilidad radical entre el acto de percibir y el acto de imaginar; aun cuando ambas son maneras de relacionarse con los objetos externos, en el acto de imaginar, el objeto es aprehendido como si estuviera ausente y, por tanto, nuestra relación con él queda conformada estructuralmente como una especie de ausencia. No es posible imaginar y percibir al mismo tiempo, como tampoco -y esto es lo teóricamente decisivo para la posición que va defender Sartre- confundir el uno con el otro: se sabe siempre que la experiencia imaginaria es irreal. Consecuentemente, señala Jameson:

"Dispongo de dos posibles maneras de vivir el mundo real; en la primera, mantengo una relación activa y práctica con sus objetos; en la segunda, pongo su realidad entre paréntesis²⁶ y vivo con su ausencia, con una idea y su imagen. Ambas formas de existencia indican dos pasiones fundamentalmente opuestas. Una pasión por lo irreal, por lo imaginario, que lleve a su sujeto a preferir los sentimientos imaginarios a los reales, las satisfacciones psicológicas a las genuinas, los gestos a los actos, es una pasión experimentable. En este sentido, Jean-Paul Sartre puede manifestar de un escritor como Stéphane Mallarmé que su creación literaria es el equivalente

²⁶ Sartre reinventa el concepto de reducción fenomenológica cuando formulan su doctrina sobre la imaginación. Imaginar es construir un objeto según la modalidad de ausencia; y esto lo realiza la conciencia cambiándose a sí misma en conciencia imaginante; lo cual le aparte radicalmente de Husserl. Aunque -también es preciso notarlo- los resultados de la reducción por una u otra vía, a saber, el camino de acceso al eidos, siguen siendo los mismos.

de una destrucción del mundo. Una pasión así por lo imaginario tiene como motivación una suerte de resentimiento hacia lo real, y encuentra su satisfacción en una revancha simbólica contra ello"²⁷.

Calificar a lo imaginario como irreal no significa que lo imaginario nada tenga que ver con la realidad; lo que nada tiene que ver con la realidad, como entre nosotros ha puesto de manifiesto Zubiri²⁸, es lo "a-rreal". Nuestro connacional, bebiendo de las mismas fuentes que Sartre, ha tratado de elaborar una teoría de la realidad que tiene como su correlato una teoría del *ficto* o ficción. Ciertamente, es dentro de una más amplia teoría sobre la realidad donde encuentra sentido pleno y su desarrollo la "ficción" imaginaria en que Sartre va a fundamentar su teoría de la literatura.

Como la conciencia, en el sentido fenomenológico, es básicamente una actividad, nuestra relación primaria con el mundo no es ni estática ni contemplativa, como tampoco de conocimiento; es una relación de trabajo y de acción. No hay conciencia por un lado y mundo por otro, ambos forman un entramado de fines y proyectos; una organiza-

²⁷ Jameson, F., *o.c.*, pp. 215-216

²⁸ Cf. Zubiri, X., *Inteligencia sentiente*, Sociedad de Estudios y Publicaciones-Alianza Ed., Madrid, 1980.

ción compleja de medios y fines en que consiste el existir. Y el existir manifiesta esa prioridad ontológica de la espontaneidad y el trabajo respecto de toda conceptualización.

"Esta noción (se refiere a la noción de "mundo"), cuyo acento está puesto sobre la primacía del trabajo en relación al conocimiento meramente abstracto, puede parecer marxista de origen y, en efecto, proporciona el vínculo que conecta al existencialismo con el marxismo en las últimas obras de Sartre; aunque, en realidad, proviene directamente de Heidegger"²⁹.

Jameson está aludiendo a la programática distinción heideggeriana entre lo *Zuhanden* y lo *Vorhanden*, verdadera clave de bóveda de la concepción del ser heideggeriana y de la fundamentación su teoría del arte³⁰. Hasta Heidegger, se había entendido por "ser" un carácter de las cosas "que están ahí" (*Vorhandenheit*). Pero este carácter no es más que un modo de ser entre otros y, además, ni tan siquiera es el modo primario. Hay un modo de ser primario que Heidegger llama *Zuhandenheit*: las cosas en tanto que están a la mano, sea para servirnos de ellas, sea para vivir con ellas en el sentido más amplio del

²⁹ Jameson, F., o.c., p. 216

³⁰ Cf. *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1957, pp.66-88.

vocablo. Alude con ello a que aprehendemos primero los objetos como herramientas y sólo más adelante como cosas-en-sí-mismas, como sustancias estáticas. La teoría del arte de Heidegger está basada, precisamente, en esas dos dimensiones de las cosas:

"Para él, la obra de arte nos mueve a dejar de lado nuestra preocupación por las cosas como herramientas, a alejarnos de nuestro compromiso inmediato con ellas, y a hacernos conscientes de ellas como receptáculos del Ser"³¹.

Tal es la inspiración, en el orden gnoseológico, de la distinción sartriana acto-gesto; y, en el orden de la crítica y teoría de la literatura, de la diada lenguaje literario-lenguaje poético; a los que para simplificar denomina *prosa y poesía*³². El primero es un lenguaje semántico, da la significación de las cosas; es un instrumento del intelecto hecho de símbolos significantes. El segundo, podríamos decir, es asemántico: más que representar las cosas, las presenta; revela, al igual que la pintura y la música, el *sentido* de aquellas, es decir,

³¹ Jameson, F., o.c., p.217.

³² El nexa que liga las dimensiones gnoseológica y estilística acaso lo podríamos encontrar en la afirmación de Gadamer "Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache". Cf. el comentario de Gianni Vattimo a esta afirmación en su libro *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1981, pp. 97 y ss.

su totalidad inmediata, sensible y emotiva. La primera idea -como vamos a ver- está relacionada con la voluntad consciente, la responsabilidad y la moralidad del autor; la segunda, con su mundo inconsciente, "surreal", con una dimensión de su vida íntima que sólo pueden expresar las metáforas y las analogías. Dice la primera, relación con la realidad; la segunda, con la imaginación, en el sentido antes apuntado.

Como indicábamos, las páginas de *Qu'est-ce que la littérature?* y todas las escritas en general sobre el "arte comprometido", constituyen una documentación muy rica de la primera concepción. Encontramos testimonios de la segunda en el prefacio al volumen de René Leibowitz, *El artista y la conciencia*³³, y en el estudio sobre J. Genet; por último, en ciertas páginas de *Situations I y II*. En una palabra, una literatura que se inclina a la "elocuencia" y una poesía que tiende a la "sugestión".

La defensa sartriana del *arte comprometido*, en la opinión de Morpurgo-Tagliabue, podría vincularse al

³³ Leibowitz, R.: *L'artiste et la conscience*, éd. L'Arche, 1950. En el largo prefacio con que presenta la obra, discute Sartre los problemas que encuentra el artista revolucionario cuando la única gente capaz de comprender sus técnicas avanzadas pertenece a una élite y no a la gran masa.

clasicismo en la medida en que considera el arte como vehículo de principios morales, conforme a la concepción didáctica y pedagógica proveniente de Horacio. Asimismo, señala que ese principio antiguo se convierte en la obra de Sartre en la tesis siguiente:

"La literatura revela a los lectores su propia situación a fin de que ellos mismos asuman la responsabilidad de ella; es una función social que se opone al ideal del arte por el arte"³⁴.

La literatura, en este sentido, es acción, práctica; revela una situación para modificarla. De alguna manera, es una operación cognoscitiva en vista de una acción. Sartre tiende a atenuar el carácter práctico de la "literatura", defendiendo sus preocupaciones estilísticas (lo que no hubiera hecho un surrealista), pero negando al mismo tiempo lo que de híbrido tiene una "prosa poética", es decir, manteniendo la primacía de lo práctico en el arte como literatura.

El hecho de que el pensamiento de Sartre, que se ha nutrido con tantas experiencias surrealistas (¿qué es la náusea sino ese sentimiento que experimenta el hombre cuando la palabra deja de ejercer su función ordenadora

³⁴ Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p. 701.

y estructuradora de la realidad?), adopte partido con un encarnizamiento minucioso contra el surrealismo resulta significativo. Hay, como señala Alquié, entre el surrealismo y el existencialismo una relación de continuidad y de oposición, pues "el existencialismo nació de la crítica del surrealismo, de la meditación sobre su fracaso, de la meditación sobre su ambigüedad"³⁵; y ello supone que, en cierto modo, comparten un ideal común. Lo que reprochará Sartre al surrealismo son los medios, los métodos que lo han llevado al fracaso; en una palabra, su poca seriedad moral.

La otra concepción del arte, como *poesía*, es menos evidente y menos incisiva, más problemática, pero también más fecunda en desarrollos singulares y desconcertantes. También ella está vinculada con una tradición, la del simbolismo. La poesía es una actividad totalmente imaginaria, más allá del bien y del mal, gratuita. El arte es lo *imaginario* y lo imaginario es una negación, es el anonadamiento de lo real; una especie de idealismo que Sartre transforma superponiendo al plano netamente gnoseológico un plano de psicología existencial donde,

³⁵ "L'existentialisme est né de la critique du surréalisme, de la méditation sur son insuccès, de la réflexion sur son ambiguïté". Alquié, F.: *Humanisme, surréalisme, existentialisme*, "L'homme, le monde, L'histoire", éd. Arthaud, Paris, 1948, p.156.

como veremos, reporta resultados absolutamente imprevistos.

Esta forma de arte puro, opuesta a la literatura comprometida, no resultará, sin embargo, totalmente extraña al compromiso moral. Ahora bien, cómo sea posible una moralidad en el mundo de lo imaginario, fuera de lo real, constituirá el fundamental motivo de complicación. Debe tratarse de otra forma de moral; no social sino anarquista, interhumana y, sin embargo, individualista, que Sartre aproximará decididamente, como veremos, al martirio y la santidad.

Lo que falta totalmente en la, por otra parte tan abundante, obra de Sartre es una dialéctica entre las dos formas de arte y de moral. Por eso muy a menudo los conceptos de literatura y de poesía se confunden, y la confusión se ve facilitada, asimismo, por la identificación somera y cómoda entre la literatura y la prosa (en las páginas de *¿Qué es la Literatura?* se percibe constantemente ese inconveniente).

Si el valor del concepto de *literatura* consiste en estar vinculado con las ideas de libertad, compromiso y responsabilidad, el concepto de *poesía*, tal como lo

trata, nos orienta hacia otro mundo. Hacia el mundo del inconsciente que el psicoanálisis ha procurado penetrar a través del estudio del sueño y que el surrealismo creía aprehender gracias a la "escritura automática", una especie de estado de indiferencia entre el sueño y la vigilia. Sartre desea penetrar en ese dominio por medio de un análisis de los caracteres y las tendencias, de las idiosincrasias, de las afinidades y repulsiones del individuo frente a las cosas. Es lo que denomina un *psicoanálisis existencial*.

La simpatía y la repulsión por las cosas materiales revelan, para Sartre, la actitud originaria de un individuo, su elección existencial, lo que comúnmente se denomina su carácter. Por otra parte, son ellas las que aclaran todo un conjunto de relaciones imaginarias que son la fuente de las analogías, las metáforas, el vocabulario, las elecciones figurativas de un artista. La poesía nos conducirá por ese camino a otro problema, el del "mito"³⁶ del hombre que crea el artista moderno o su "mistificación". Problema en el cual la crisis del arte romántico y moderno llega al máximo.

³⁶ Cf. *QL*, nota 4.

En resumidas cuentas, y puesto que Sarcre reduce el imperativo estético al imperativo moral, nos vamos a encontrar con dos formas de arte que son dos formas de moral. Cabe hablar, por tanto, de una singular estética bifronte que contiene dos tipos de compromiso; compromiso que, en ambos casos, resulta mediado por la palabra.

De un lado, la palabra como instancia de liberación y que es compromiso por no-contradicción. Si la literatura sólo puede realizar su esencia en forma de colaboración de un autor y un lector, el escritor ha de apelar a la libertad del lector si quiere que este haga pasar a la objetividad, por medio de la lectura, todas las indicaciones que están contenidas en el libro. Por tanto, es inútil que el escritor se coloque en una perspectiva que no sea el acrecentamiento de esta libertad; más que nada porque el escritor se coloca en contradicción consigo mismo. Si su tarea es apelar a la libertad del lector para la creación del fin absoluto que es la obra de arte, mal puede realizar su cometido situándose en un plano distinto de esta libertad: produciría una literatura enajenada.

De otro lado, la palabra figurativa, que, a diferencia de Heidegger, sólo es considerada por Sartre a partir

de sus aberraciones: los intentos, más o menos celados, de entronizarla como instancia de mistificación. Tan esencial para uno, como en ocasiones oscurecedora del significado, para otro, desemboca en un denostado simbolismo que no hace sino empañar los caminos de la auténtica significación.

III.1 ¿QUÉ ES ESCRIBIR?

No sería excesivo afirmar que todo el edificio conceptual que Sartre levanta para determinar lo que deba ser (en el sentido de lo que podría llegar a ser efectivamente) la literatura se cimenta en una concepción del signo tan asombrosamente simple, como rica en los desarrollos e implicaciones que de ella extrae. Vamos a ver que para Sartre, significar es únicamente aludir a una cosa mediante otra. A primera vista, sorprende que nuestro autor parta de una afirmación a la que, con mucha indulgencia, cabría calificar de trivialidad. Sin embargo, pronto puntualiza y lo que no era sino una leve sugestión comienza a ser matizada. Así:

"la ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perseguir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su realidad y considerarlo como un objeto"³⁷.

³⁷ "l'ambigüité du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet". *QL*, p.64.

He aquí quintaesenciado todo un programa de teoría en el que se recoge, a nuestro parecer, el núcleo fundamental en torno al que gira y se desarrolla todo lo que intentamos decir a continuación. Nuestra exposición, en este capítulo, seguirá la tres preguntas famosas en que se desglosa la pregunta fundamental "¿Qué es la literatura?" que da título a su obra programática sobre la literatura comprometida. Tachada de "pomposa, tendenciosa, superficial e inexacta"³⁸, es este el común denuesto que han recibido todas sus obras de divulgación por parte de quienes han obviado entrar mínimamente a fondo en el nervio de su pensamiento. Baste recordar a este respecto las críticas que recibió su conferencia de vulgarización *El existencialismo es un humanismo*. Sólo quien no se haya procurado familiaridad con las corrientes fenomenológicas en las que el pensamiento de nuestro autor encuentra su inspiración puede, por desconocimiento, como trataremos de mostrar, utilizar calificativos tan inapropiados.

Se parte del análisis de la significación en el arte

³⁸ Thody, Ph., *Jean-Paul Sartre. Estudio literario y político*, Seix Barral, Barcelona, 1966, p.170.

en general para delimitar, por contraste, la esencia³⁹ de lo que es escribir. Sin saltos, sin fisuras en la estructura, y por un meticuloso ejercicio de implicaciones, nos elevaremos desde los cimientos -la significación- y con la sola fuerza del razonamiento evidenciador a la función que debe desempeñar la literatura; *consecuentia mirabilis* del lenguaje.

III.1.1 SIGNIFICACIÓN VS FIGURACION

No hay un solo arte -nos dice Sartre- del que la literatura, la pintura o la música sean modos diferentes de expresión: puesto que hay diferencia en la materia, ha de haberla también en la forma. La materia de que se nutre la literatura es la palabra. Frente a la palabra,

³⁹ Recordemos que "Sartre y Merleau-Ponty entienden la fenomenología como descripción que apunta a una esencia, definida esta como significación inmanente al fenómeno y dada con él. La esencia es algo que debe descubrirse, pero por un desvelamiento y no por un salto de lo conocido a lo desconocido. La fenomenología se aplica primeramente a lo humano ya que la conciencia es conciencia de sí: ahí radica el modelo del fenómeno, en el aparecer como aparecer del sentido mismo. Dejamos de lado (...) la aceptación del término en la metafísica hegeliana donde el fenómeno es una aventura del ser que reflexiona sobre sí mismo por lo que la esencia se decanta hacia el concepto". Cf. Dufrenne, M., o.c., p. 39, nota 2.

"las notas, los colores y las formas no son signos; no son cosas que remitan a nada que les sea exterior"⁴⁰. Significar es remitir a una cosa mediante una otra. Los colores en la pintura, como las notas en la música, es decir, usados artísticamente, tienen, acaso, cierta función designativa; sin embargo, su esencialidad no reside en la significación. Para el artista, la textura del material o la pureza del sonido son cosas en grado supremo. Permanece y se recrea en ellas y de ellas obtiene su satisfacción. Es tal o cual color-objeto lo que el pintor traslada a la tela y "la única modificación que le hará experimentar es que lo transformará en objeto imaginario. Consecuentemente, "lo que es valedero para los elementos de la creación artística lo es también para sus combinaciones"⁴¹.

La especificidad de la literatura frente a las demás manifestaciones artísticas viene determinada por su significación definible, entendiendo por tal, la remisión concreta a un objeto. Una pintura o una sinfonía no dicen

⁴⁰ "Les notes, les couleurs les formes ne sont pas de signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur". QL, p.60.

⁴¹ "la seule modification qu'il lui fera subir c'est qu'il la transformera en objet *imaginaire*". "Ce qui vaut pour les éléments de la création artistique vaut aussi pour leurs combinaisons". QL, pp.60-61.

relación directa a algo fuera de sí mismas, no remiten a nada que les sea exterior. Más bien, permanecemos en ellas; y si algo significan es lo que nosotros queramos que signifiquen. Hay un alma en cada cuadro, en cada sinfonía; pero es un alma que se hace carne, nunca signo.

III.1.2 PROSA Y POESÍA

Mas qué decir de la poesía, ¿acaso no se alimenta también de signos? El poeta, según Sartre, es el hombre que ha optado por considerar las palabras como cosas, no como signos; es decir, como cosas exclusivamente. En este sentido, el poeta se acerca más en su actitud al pintor o al músico que al prosista mismo.

Con todo, si sólo el significado puede dar unidad verbal a las palabras, y la poesía no es la reunión azarosa de palabras en el papel, ¿cuál es el sentido, el significado de la poesía? Recogemos la afirmación de partida y la matizamos, enriqueciéndola, con otra frase.

"La ambigüedad del signo supone que se pueda a voluntad atravesarlo como un cristal y perse-

quir más allá a la cosa significada o volver la vista hacia su *realidad* y considerarlo como un objeto. El hombre que habla está más allá de las palabras, cerca del objeto; el poeta está más acá"⁴².

El poeta mira las palabras "del lado de acá" -nos dice Sartre-; ahora bien, de esta matización nacen dos preguntas: ¿qué es mirar las palabras "del lado de acá"? y ¿a qué se mira cuando se miran las palabras "del lado de acá"? Más acá de la palabra sólo está la intencionalidad de quien la profiere, el sentido emotivo de esa palabra. Lo cual, según Sartre, ya no es significación sino figuración. Sería la figuración una posibilidad radicada en esa ambigüedad del signo. Una distorsión de la mirada que no se dirige ya *in modo recto* a la cosa que la palabra significa, sino que apunta, *in modo obliquo*, a un más acá. Si la palabra, en su transparencia instrumental, se torna opaca, deja de lado su estructura significativa y adquiere una suerte de autorreferencialidad en la que esta palabra ya no alude a nada que le sea exterior, sino únicamente a sí misma; significa la significación misma. Es la *palabra-cosa* de los poetas: una posibilidad ínsita en la ambigüedad del signo (y de

⁴² "l'ambigüité du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers sa réalité et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au delà des mots, près de l'objet; le poète est en deçà". *QL*, p.64.

los objetos en general) que Sartre desdena y que constituye su fundamental oposición a Heidegger.

Bien mirado, la "violencia" que el poeta ejecuta en su distorsión de la mirada equivale a una reducción fenomenológica en la que la aparente pérdida de las significaciones naturales se torna en un insospechado logro de otras significaciones "inaugurales". Estamos en esto de acuerdo con Vattimo en su interpretación de Heidegger; por lo demás, oponiéndose radicalmente a Sartre:

"La 'reducción' del lenguaje de la poesía no es quizá sólo un hecho de empobrecimiento y de pérdida que se conecta con todos los fenómenos de violación de lo humano por parte de una sociedad cada vez más alienada y terrorista. Esta reducción delinea, por el contrario, probablemente, una utopía en la cual el lenguaje y la subjetividad moderna periclitant⁴³.

Basada en esas dos dimensiones del objeto a que aludimos más arriba, entre lo *Vorhanden* y lo *Zuhanden*, la

⁴³ "La 'riduzione' del linguaggio della poesia, cioè, non è forse solo un fatto di impoverimento e di perdita, da collegare a tutti i fenomeni di violazione dell'humano da parte di una società sempre più alienata e terroristica. Questa riduzione delinea invece, probabilmente, una utopia nella quale il linguaggio e la soggettività moderna tramontano". Vattimo, G., "Heidegger e la poesia come tramonto del linguaggio", *Al di là del soggetto*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1989, p.94.

teoría del arte de Heidegger afirma que la obra de arte "nos mueve a dejar de lado nuestra preocupación por las cosas como herramientas, a alejarnos de nuestro compromiso inmediato con ellas, y a hacernos conscientes de ellas como receptáculos del Ser. Para ilustrar esto se sirve, sin embargo, principalmente de la poesía (Hölderlin, Trakl) y de la pintura (Van Gogh); su teoría, por lo demás, hace hincapié fundamentalmente en el contenido de la literatura (los objetos como reveladores del Ser mismo), en detrimento de sus formas. La teoría sartreana de la literatura es, en este sentido, más exhaustiva"⁴⁴.

Un mayor énfasis por los procedimientos de estilización lleva a Sartre a afirmar que la relación que mantiene el lector con el lenguaje de la prosa es una relación activa, práctica y trascendente; él se vale del lenguaje, y éste, como toda herramienta, dicta, a través de su propia estructura, cuáles son las operaciones que resultan necesarias para su uso adecuado. Por otra parte, la poesía se distingue de la prosa porque en ella el lenguaje *interviene* entre el lector y los significados abstractos.

⁴⁴ Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1960 (Universal Bibliothek). Citado por Jameson, F., o.c., pp.216-217.

"Pues en la poesía son las palabras las que primero se aprehenden; los significados, por su parte, se vuelven meros pretextos para alcanzar una conciencia del lenguaje en su materialidad. Así, se ha reemplazado en la poesía una actitud práctica y utilitaria frente al lenguaje, por una actitud contemplativa; se ha sustituido un hacer por un ser"⁴⁵.

Acción frente a contemplación, prosa vs poesía; triunfo, en fin, frente a fracaso. Pues tal es el diagnóstico de Sartre de la historia de la poesía; la historia de un fracaso. La razón, producto de una lógica implacable, es simple: cuando triunfo, paso de un fin práctico a otro, los medios permanecen ocultos en la fácil progresión de un fin a otro. Pero cuando fracaso, cuando a mi raqueta se le escapa súbitamente la pelota, entonces los medios resaltan en toda su materialidad; me vuelvo consciente de mi propio cuerpo en su torpeza, de la raqueta, de la disposición del espacio que me rodea. Es lo que sucede con el poeta: aprehende el ser con intensidad, accede a la materialidad del lenguaje, en la medida en que tiene como trasfondo el derrumbe de sus propios proyectos y el fracaso del lenguaje, como un medio instrumental consagrado a un fin.

⁴⁵ Jameson, F., *o.c.*, p.217.

Por ello, el poeta, "incapaz de servirse de la palabra como signo de un aspecto del mundo, ve en ella la imagen de uno de esos aspectos"⁴⁶. Más aún: la palabra usada para transmitir esta imagen no es necesariamente la que comúnmente se utiliza para ello. La poesía, en este sentido, se resuelve en una metáfora continua en que "las palabras-cosas se agrupan por asociaciones mágicas de conveniencia e inconveniencia, como los colores y los sonidos; se atraen, se rechazan, se queman, y su asociación compone la verdadera unidad poética que es la frase objeto"⁴⁷.

Los sentimientos que pudieran encontrarse en la base del poema se han hecho palabras; sin embargo, esto no quiere decir que necesariamente se expresen en ellas, que en ellas encuentren su necesaria correspondencia. El poeta, como el pintor, tiene ante sí, en primer lugar, algo parecido al esquema de lo que quiere decir; lo cual no debe confundirse con un esquema verbal. A continua-

⁴⁶ "Faute de savoir s'en servir comme signe d'un aspect du monde, il voit dans le mot l'image d'un de ces aspects". *QL*, p.65.

⁴⁷ "Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et de disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s'attirent, ils se repoussent, ils se brûlent et leur association compose la véritable unité poétique qui est la phrase-objet". *QL*, pp.67-68.

ción, las palabras siguen. Los colores y las formas en la pintura, como las palabras en la poesía, figuran, dan materialidad a ese esquema; pero nunca lo significan.

En la prosa, sin embargo, no se trata de mirar las palabras "del lado de acá", de quedarnos en la cara de las palabras.

"No se trata, por supuesto, de saber si agradan o desagradan en sí mismas, sino si indican correctamente cierta cosa del mundo o cierta noción"⁴⁸.

Para el escritor de prosa, el lenguaje es el instrumento de un acto, una acción indirecta o secundaria que Sartre llama acción por revelación (*dévoilement*). Veamos.

La prosa para Sartre es, fundamentalmente, instrumento; el lenguaje es instrumento. Reparemos, sin embargo, en el "correctamente". Bastan unas líneas mal pergeñadas para fijar nuestras intuiciones, nuestras imágenes y demás. Si a pesar de todo, optamos por la claridad expositiva, hacemos intervenir una decisión

⁴⁸ "Il ne s'agit pas d'abord de savoir s'ils plisent ou dedéplaisent en eux-mêmes, mais s'ils indiquent correctement une certaine chose du monde ou une certaine notion". *QL*, p.70.

extraña al lenguaje mismo: tal decisión no es sino la voluntad de entregar a otros los resultados obtenidos. Consecuentemente, si escribimos, lo hacemos por y para los demás; y a quien ha decidido verter en un escrito lo que desea que los demás sepan, cabe pedirle una justificación de su decisión. En otras palabras, que diga por qué la naturaleza de eso que desea comunicar a otros exige este peculiar modo de expresión.

El que habla no pretende, al modo de los estilistas puros, quedarse en el simple momento verbal; es decir, quedarse en las palabras sin más. Si profundizamos en esa primordial función nominal de la palabra, pronto advertiremos que cuando nombramos algo, lo nombrado ya no queda como antes: nombrando algo lo objetivamos, lo situamos frente a nosotros; y las consecuencias de la nominación no se hacen esperar. El ejemplo que nos propone Sartre es particularmente significativo y se conecta, por otra parte, con toda la fenomenología de la mirada.

"Si se nombra la conducta de un individuo, esta conducta queda de manifiesto ante él; este individuo se ve a sí mismo. Y, como al mismo tiempo se nombra esa conducta a todo lo demás, el individuo se sabe visto al mismo tiempo que se ve; su ademán furtivo, olvidado apenas hecho comienza a existir enormemente, a existir para todos; se integra en el espíritu objetivo, toma dimensiones nuevas, queda

recuperado. Después de esto, ¿cómo quieren ustedes que el individuo actúe de la misma manera? O bien insistirá en su conducta por obstinación y con conocimiento de causa o bien la abandonará"⁴⁹.

El prosista es, por tanto, un hombre que co-elige cierto modo de acción secundaria, que podría denominarse acción por revelación. En la medida en que nombra las cosas, en que construye modelos verbales para experiencias que hasta entonces habían permanecido amorfas e incoadas, el escritor ejerce una influencia sobre sus lectores: les hace imposible vivir como habían vivido hasta entonces.

Pero es que, además, al poner de manifiesto lo que antes no era sino silencio, cabe reclamar, a quien ha decidido comunicar por escrito lo que quiere que los demás sepan, la responsabilidad tanto de lo que habla como de lo que calla; y a quien lee, el no poder decirse ya inocente con la inocencia que deriva de la ignorancia.

⁴⁹ "Si vous nommez la conduite de d'un individu vous la lui révélez: il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait vu dans le moment qu'il se voit; son geste furtif, qu'il oubliait en le faisant, se met à exister énormément, à exister pour tous, il s'intègre à l'esprit objectif, il prend des dimensions nouvelles, il est récupéré. Après cela comment voulez-vous qu'il agisse de la même manière? Ou bien il persévérera dans sa conduite par obstination et en connaissance de cause, ou bien il l'abandonnera". *QL*, pp.72-73.

Así, el mundo, por mor de la nominación literaria, se resolvería para Sartre, en una tarea en que el escritor, de un lado, ha de asumir su parte de responsabilidad por las injusticias no denunciadas; y el lector, de otro, la suya por las denuncias no asumidas. Podríamos concluir que, en realidad, el compromiso sólo se exige al escritor en virtud de un acto de comunicación que resulta mediado por la palabra escrita y en razón de una dialéctica que se establece por la especial naturaleza del instrumento que maneja.

Pues bien, poniendo a la luz lo que hay, lo que quizá siempre hubo pero estaba oculto, el escritor nombra el mundo, lo revela y, al revelarlo, lo cambia. El que escribe sabe bien esto; por tanto, es preciso preguntarle por el aspecto del mundo que quiere revelar y, en consecuencia, por el cambio que quiere producir en el mundo con esa revelación.

III.1.3 EL ESTILO

Con certeza, "no se es escritor por haber decidido decir ciertas cosas, sino por haber decidido decir las de determinada manera, y el estilo, desde luego, representa el valor de la prosa"⁵⁰. De otro modo, cualquier alegato, cualquier arenga estaría al mismo nivel que el más cuidado de los escritos. En la obra literaria, sin embargo, el estilo ha de pasar inadvertido. Recordemos a este respecto lo que dejamos dicho más arriba: el prosista no se queda en las palabras, las atraviesa en busca de un objetivo que está más allá de las mismas. Por tanto, sería absurdo hacer coincidir el estilo con el cuidadoso, minucioso u ocurrente uso de las palabras en los escritos. El estilo es mucho más: si esencialmente se apunta a un objetivo que está más allá de las palabras, será a este objetivo al que habrán de servir. Y en este sentido, cuanto más ordenado y armonioso se lo presente, tanto más valioso será.

⁵⁰ "On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait le valeur de la prose". *QL*, p.75.

Ahora bien, cualquier estilización de la experiencia humana, cualquier arte y dentro del arte la literatura en sus formas de prosa o poesía, no puede dar cuenta jamás de la complejidad de lo que, muy ampliamente, podríamos denominar lo vivido. En su prurito de dar cuenta de esa complejidad, Sartre privilegia determinadas formas de literatura; y ello, según nos parece, por mor de un énfasis en el papel de la libertad que quizá resulta lógica y ontológicamente relevante dentro de su filosofía; pero que, desde el punto de vista de la vida y de su imitación que pretende ser el arte, no puede dar cumplida cuenta de esas dimensiones de la existencia que, por ser antepredicativas, tan difícilmente se pliegan al lenguaje. Hemos de ser sobremanera conscientes de que todo arte, siendo una estilización de la vivencia humana, es siempre, en cuanto estilización, una fragmentación de lo vivido.

Desde la publicación de *Sein und Zeit*, sabemos de la configuración temporal de la existencia, de la fundante proyección hacia la dimensión de futuro en que consiste toda conciencia. Sin embargo, como muy bien pone de manifiesto el análisis fenomenológico, esta proyección hacia el futuro no por ello deja de ser, a la vez, constituida, en tanto que arraigada en un presente que,

a su vez, se nutre del pasado.

Sobrevalorar, como hace Sartre, el momento proyectivo de la conciencia⁵¹, en detrimento de ese fondo de experiencia vivida que conforma el mundo de los recuerdos (dimensión de pasado), y de ese otro ámbito que tan difícilmente se presta a la conceptualización y que el psicoanálisis buscó poner de manifiesto, determinó una serie de inconsistencias en la idea que Sartre se formó de la literatura. Todo lo cual le obligó a continuos reajustes en su idea de la literatura, a esbozar un tipo de literatura que, al abrigo de la dialéctica marxista, cada vez más, se aproximará al documento y al desdén progresivo de la literatura como forma.

III.1.4 FUNCION DE LA LITERATURA

Conocido esto y conocido el compromiso al que llevan las palabras, es lógico que el escritor se pregunte ¿de

⁵¹ Cf. los análisis que hace Sartre sobre la distorsión del tiempo narrativo en autores como Dos Passos, Faulkner y Giradoux en *Situations I*.

qué hablar? Pues no se puede hablar de cualquier cosa. Cuál pueda ser la finalidad de la literatura se explicitará más adelante; desde este momento, podemos afirmar que el escritor, si ha optado por hablar, habla de lo que tiene a su alrededor; "...ha optado por revelar el mundo y especialmente el hombre a los demás hombres, para que estos, ante el objeto así puesto al desnudo, asuman todas sus responsabilidades"⁵². La función del escritor, por tanto, consiste en obrar de manera que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie, ante él, pueda decirse inocente.

Y como es posible pasar por el mundo y pasarlo en silencio, cabe todavía hacerle una pregunta: "¿por qué hablas de esto antes que de aquello y, ya que tú hablas para cambiar, por qué quieres cambiar esto antes que aquello?"⁵³.

Echemos una ojeada al pasado, ¿de qué hablan los escritores que han muerto? Hablan de emociones y pasiones

⁵² "...a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité". *QL*, p.74.

⁵³ "Pourquoi as-tu parlé de ceci plutôt que de cela et - puisque tu parles pour changer- pourquoi veux-tu changer ceci plutôt que cela?". *QL*, p.75.

que ya no sentimos, de luchas y esperanzas que quedaron atrás o hablan de reivindicaciones que, por demasiado conocidas, forman ya parte de nosotros mismos. Frente a estos autores, como ya no los sentimos, como ya no nos conmueven, nos hacemos críticos. Y así, admiramos sólo la arquitectura elegante de su exposición, el orden, el rigor. Y lo que es peor: explicamos sus obras con arreglo a teorías de moda. Ellos escribieron sus obras y, por añadidura, se pintaron a sí mismos, sin quererlo; esta parece ser la finalidad que deba presidir la producción de los escritores vivos: que limiten de manera voluntaria sus escritos a la expresión involuntaria de sus almas; ya que esto es lo que se valora. En palabras de Sartre, "que tras la finalidad aparente de sus razonamientos se esconda una finalidad más honda: entregarse sin que lo parezca"⁵⁴.

⁵⁴ Entre nosotros, ha sido Camón Aznar quien ha puesto de manifiesto las inconsistencias que presenta este tipo de crítica cuando la contraponemos a la crítica vivencial. Cf. *El arte desde su esencia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pp. 23 y ss.

III.2 ¿POR QUÉ ESCRIBIR?

Determinada la función que debe tener la literatura, nos preguntamos ahora por los propósitos de los artistas: ¿por qué escriben? Es evidente que, motivos particulares, cada cual tiene los suyos. Sin embargo, ¿es posible vislumbrar tras estos propósitos una elección más profunda e inmediata y, a la vez, común a todos ellos? En este sentido, afirma Sartre:

"Uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales al mundo"⁵⁵.

En lo que sigue se intenta explicitar la naturaleza de esta elección, las condiciones de posibilidad del acto creador; asimismo, se muestra el modo como esta elección reclama de los escritores el compromiso.

⁵⁵ "Un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde". *QL*, p.90.

III.2.1 BÚSQUEDA DE LA ESENCIALIDAD POR PARTE DEL ESCRITOR

Ahora bien, ¿qué quiere decir *esencialidad*?

"Cada una de nuestras percepciones va acompañada de la conciencia de que la realidad humana es 'reveladora', es decir, de que 'hay' ser gracias a ella, o, mejor aún, que el hombre es el medio por el que las cosas se manifiestan; somos nosotros los que ponemos en relación este árbol con este trozo de cielo; gracias a nosotros, esa estrella, muerta hace milenios, ese cuarto de luna y ese río se revelan en la unidad de un paisaje; es la velocidad de nuestro automóvil o nuestro avión lo que organiza las grandes masas terrestres; con cada uno de nuestros actos, el mundo nos revela un rostro nuevo. Pero si sabemos que somos los detectores del ser, sabemos también que no somos sus productores. Si le volvemos la espalda, ese paisaje quedará sumido en su permanencia oscura. Quedará sumido por lo menos; no hay nadie tan loco que crea que que el paisaje se reducirá a la nada. Seremos nosotros los que nos reduciremos a la nada y la tierra continuará en su letargo hasta que otra conciencia venga a despertarla. De este modo, a nuestra certidumbre interior de ser 'reveladores' del ser se une la de ser inesenciales con la cosa revelada"⁵⁶.

⁵⁶ "Chacune de nos perceptions s'accompagne de la conscience que la réalité humaine est 'dévoilante', c'est-à-dire que par elle 'il y a' de l'être, ou encore que l'homme est le moyen par

¿Cómo ser, pues, esenciales al mundo? La respuesta parece evidente: haciéndonos nosotros mismos productores; siendo, de algún modo, causas del ser. Ciertamente es esta la operación que ejecuta el artista: crea las normas de la producción del objeto y de este modo se siente esencial a él.

"Así, en la percepción, el objeto se manifiesta como esencial y el sujeto como inessential; este busca la esencialidad en la creación y la obtiene, pero entonces el objeto se convierte en inessential"⁵⁷.

Sin embargo, el artista -nos advierte Sartre- nunca puede disfrutar del objeto que ha creado. Entre otras

lequel les choses se manifestent; c'est notre présence au monde qui multiplie les relations, c'est nous qui mettons en rapport cet arbre avec ce coin de ciel; grâce à nous cette étile, morte depuis des millénaires, ce quartier de lune et ce fleuve sombre se dévoilent dans l'unité d'un paysage; c'est la vitesse de notre auto, de notre avion qui organise les grandes masses terrestres; à chacun de nos actes le monde nous révèle un visage neuf. Mais si nous savons que nous sommes les détecteurs de l'être, nous savons aussi que nous n'en sommes pas les producteurs. Ce paysage, si nous nous en détournons, croupira sans témoins dans sa permanence obscure. Du moins croupira-t-il: il n'y a personne d'assez fou pour croire qu'il va s'anéantir. C'est nous qui nous anéantirons et la terre demeurera dans sa léthargie jusqu'à ce qu'une autre conscience vienne l'éveiller. Ainsi à notre certitude intérieure d'être 'devoilants' s'adjoint celle d'être inessentiels par rapport à la chose dévoilé". QL, pp.89-90.

⁵⁷ "Ainsi, dans la perception, l'objet se donne comme l'essentiel et le sujet comme l'inessentiel; celui-ci recherche l'essentialité dans la création et l'obtient, mais alors c'est l'objet qui devient l'inessentiel". QL, p.91.

cosas, porque lo que ha creado es él mismo; es su propia subjetividad. Y la subjetividad sólo toma conciencia de sí misma, sólo se siente realizada, cuando se enfrenta con lo objetivo, con lo situado frente a sí.

Si lo objetivo es siempre una interrogación constante, un ofrecerse a medias a la contemplación de un sujeto, la obra del artista es, en cuanto subjetividad, algo hecho, algo concluso; es un yo. Pero el yo, por definición, no puede ser objetivo consigo mismo. Si un escritor escribiera para sí, y puesto que la lectura supone siempre un adelantamiento constante a lo revelado, una conjetura de lo que haya allende la luz de la revelación, el escritor nunca podría proyectar nada, no podría lanzar ninguna hipótesis; sencillamente porque ya conoce lo que va venir después. Y "sin espera, sin porvenir, sin ignorancia, no hay objetividad"⁵⁸. Por tanto, no se escribe para sí mismo, se escribe para los demás: "sólo hay arte por y para los demás"⁵⁹.

⁵⁸ "Sans attente, sans avenir, sans ignorance, pas d'objectivité". QL, p.92.

⁵⁹ "Il n'y a d'art que pour et par autri". QL, p.93.

III.2.2 LA LECTURA

La consideración del otro como factor esencial de la producción absoluta del objeto literario, condiciona todo lo que sigue a continuación. Se dice "absoluto" y esto significa que antes de la lectura no había objeto literario como tal. Para que este nazca se necesita la intervención activísima de un lector. La producción del objeto literario es, tal como lo concibe Sartre, el esfuerzo conjugado de un autor y un lector. Hay algo que pone este y algo que pone aquel.

Situémonos del lado del lector, ¿qué hace? En primer lugar, anima unos trazos dejados sobre el papel, proyectando "más allá de las palabras una forma sintética de la que cada frase no será más que una función parcial: el 'tema', el 'asunto' o el 'sentido'"⁶⁰. De este modo, esboza un objeto que cada frase irá configurando, recortando, dando los matices oportunos. Se compara este objeto con un silencio, una ausencia de determinación que

⁶⁰ "Il projettera au delà de des mots une forme synthétique dont chaque phrase ne sera plus qu'une fonction partielle: le 'theme', le 'sujet' ou le 'sens'". *QL*, p.94.

poco a poco habrá de ir llenándose. Y aún dentro de este objeto hay otro silencio: todo lo que el autor no dice. No lo dice porque es lo inexpresable; es esa perspectiva característica, ese lugar privilegiado que cada uno ocupamos en el mundo: la manera de ver las cosas. Está presente en todo momento, pero no cabe encontrarlo en ningún instante particular. Es esta perspectiva original la que procura densidad e individualidad al objeto.

Esto es la lectura: una creación; pero una "creación dirigida".

"Por una parte, en efecto, el objeto literario no tiene otra sustancia que la subjetividad del lector; (...) pero, por otra parte, las palabras están ahí como trampas para suscitar nuestros sentimientos y reflejarlos sobre nosotros; cada palabra es un camino de trascendencia, fundamenta nuestros afectos, los nombra, los atribuye a un personaje imaginario que se encarga de vivirlos por nosotros y que no tiene otra sustancia que esas pasiones prestadas; les proporciona objetos, perspectivas, un horizonte"⁶¹.

⁶¹ "D'une part, en effet, l'objet littéraire n'a d'autre substance que la subjectivité du lecteur; (...) mais d'autre part les mots sont la comme des pièges pour susciter nos sentiments et les réfléchir vers nous; chaque mot est un chemin de transcendance, il informe nos affections, les nomme, les attribue à un personnage imaginaire qui se charge de les vivre pour nous et qui n'a d'autre substance que ces passions empruntées; il leur confère des objets, des perspectives, un horizon". *QL*, p.95-96.

Y como la creación no puede realizarse sin la lectura, el escritor, del otro lado, confía al lector la tarea de concluir lo que él inició. Si sólo un lector puede hacer pasar a la objetividad la revelación que el escritor inició, la obra literaria será una llamada para que ese lector haga pasar a la existencia objetiva esa revelación, que la constituya en objeto. Sólo así, por medio de la conciencia del lector, puede el artista sentirse esencial a lo creado. A fin de cuentas, lo que andaba buscando.

Por ser la literatura una "lectura", se resuelve en una relación entre el escritor y su público. La literatura es un llamado a la libertad del lector. A la manera de Kant, esa ley de la libertad constituye el principio final de la historia. Sólo se trata de tornarla explícita y consciente (como lo hacía Kant para la libertad moral por medio de la libertad legal), de reconocer "la literatura como el ejercicio permanente de la generosidad", en última instancia, como un deber del hombre.

Sartre repite ahí, a propósito de la literatura, un paralogismo que Kant utilizaba precisamente a propósito del imperativo moral. Puesto que la literatura no puede existir como lectura sin la libre colaboración del

lector, la función del arte literario será defender y alentar esa libertad; de este modo, el medio se convierte en fin. En Kant, a decir verdad, la cosa era al mismo tiempo más radical y más coherente. Puesto que la moralidad está constituida por una voluntad formal que no tiene otro fin fuera de sí, la defensa de la voluntad formal misma, como fin entre los hombres, se convertirá, por tanto, en el contenido de esa voluntad. Así, para Sartre, la literatura es una libertad que adopta como fin la libertad.

La condición de la literatura se convierte, de este modo, en su propio fin. Más de una vez se refiere Sartre a Kant y a su reino de los fines. Ello prueba la dignidad moral que Sartre atribuye al arte literario: su función consiste en disipar los equívocos, aclarar las "malas fes", suscitar las responsabilidades. Puesto que el arte literario se funda en la libre colaboración del lector, ese arte debe apuntar a la extensión de la libertad: el escritor deberá librarse de su dependencia de las élites, siempre comprometidas de una manera conservadora en el plano político, y tratar de alcanzar un público más vasto; crear un arte para la masa y calificarse así políticamente contra todo privilegio. Privilegio significa restricción del público y, por consiguiente, disminu-

ción de esa esfera de libertad a la que recurre como escritor y que alimenta su arte. En resumidas cuentas, el acrecentamiento del público equivale a la creación de libertad. Y se sabe que para Sartre este concepto no es teórico o utópico. Resulta claro, sin embargo, que la libertad de que aquí se trata no es la libertad formal del lector, la libre colaboración con el autor, sino una cierta libertad, llena con un contenido específico. El razonamiento parece, pues, un sofisma.

Sin embargo, podemos considerar como cierto ese resultado. El concepto de "literatura", entonces, corresponde a una moral de la *generosidad*, de la *socialidad*, del reconocimiento y de la promoción de la libertad en la libertad de otro.

III.2.3 IMAGINACION Y SENTIMIENTO. ACTIVIDAD Y PASIVIDAD

Si el artista ha de entregar a los otros el resultado de su proceso creativo y esta parece ser la finalidad de la obra de arte, no cabe dirigirse al lector -afirma



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
(ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

ción de esa esfera de libertad a la que recurre como escritor y que alimenta su arte. En resumidas cuentas, el acrecentamiento del público equivale a la creación de libertad. Y se sabe que para Sartre este concepto no es teórico o utópico. Resulta claro, sin embargo, que la libertad de que aquí se trata no es la libertad formal del lector, la libre colaboración con el autor, sino una cierta libertad, llena con un contenido específico. El razonamiento parece, pues, un sofisma.

Sin embargo, podemos considerar como cierto ese resultado. El concepto de "literatura", entonces, corresponde a una moral de la *generosidad*, de la *socialidad*, del reconocimiento y de la promoción de la libertad en la libertad de otro.

III.2.3 IMAGINACION Y SENTIMIENTO. ACTIVIDAD Y PASIVIDAD

Si el artista ha de entregar a los otros el resultado de su proceso creativo y esta parece ser la finalidad de la obra de arte, no cabe dirigirse al lector -afirma

Sartre- en cuanto pasividad; es decir, tratar de afectarlo, de comunicarle mediante recursos emociones previsibles. Porque de este modo el autor se pone en contradicción consigo mismo. Si su labor es apelar a una libertad para la creación del fin absoluto que es la obra de arte, "en la pasión, la libertad queda enajenada: lanzada bruscamente a empresas parciales, pierde de vista su tarea, que es producir un fin absoluto. Y el libro no es más que un medio para alimentar el odio o el deseo. El escritor no debe tratar de *turbar*, pues se pone en contradicción consigo mismo; si quiere *exigir*, debe limitarse a proponer la tarea que hay que realizar. Se deduce de esto el carácter de *pura presentación* que parece esencial a la obra de arte: el lector debe contar con cierta posibilidad de repliegue estético"⁶².

Desde luego que el objeto estético se crea con sentimientos; pero según se dice son sentimientos que tienen la libertad por origen. Sentimientos que brotan de

⁶² "Dans la passion, la liberté est aliénée; engagée abruptement dans des entreprises partielles, elle perd de vue sa tâche qui est de produire une fin absolue. Et le livre n'est plus qu'un moyen pour entretenir la haine ou le désir. L'écrivain ne doit pas chercher à *bouleverser*, sinon il est en contradiction avec lui-même; s'il veut *exiger*, il faut qu'il propose seulement la tâche à remplir. De là ce caractère de *pure présentation* qui paraît essentielle à la oeuvre d'art: le lecteur doit disposer d'un certain recul esthétique". QL, p.99.

la libertad porque el lector transforma su libertad en una pasividad "para obtener por el sacrificio cierto efecto trascendente"⁶³. Lo cual no es sino la conciencia de la libertad que experimenta el lector cuando es reclamado por un imperativo absoluto.

Enmarcada en su doctrina general sobre la imaginación, la tríada objeto estético-sentimiento-libertad conforma los vértices del tratamiento que Sartre procura a la creación literaria. Ahora bien, aquí surge un problema: ¿qué hemos de entender por "sentimientos" en general, y qué por "sentimientos" que tienen la libertad por origen? Y, de otro lado, ¿cómo se articula ésto en su doctrina general sobre la imaginación? El desarrollo sistemático de este punto se expone en la segunda parte de nuestro trabajo. Avancemos, sin embargo, algunas de las cuestiones allí tratadas.

"Toute perception s'accompagne d'une réaction affective, tout sentiment est sentiment de quelque chose, c'est-à-dire qu'il vise son objet d'une certaine manière et projette sur lui une certaine qualité"⁶⁴.

⁶³ "pour obtenir par ce sacrifice un certain effet transcendant". *QL*, p.99.

⁶⁴ *L'imaginaire*, p.62.

De consuno a nuestros actos de aprehensión del mundo -y situados en el modo de la conciencia perceptiva-, nos encontramos, analizando estos actos detenidamente, con una peculiar vivencia que acompaña a todo acto de aprehensión y que la psicología clásica identificó con los sentimientos de agrado y desagrado, de alegría y tristeza. Con ser evidentemente restrictivo circunscribir el tema de los sentimientos únicamente a estos tipos de fruición, esta alusión a la psicología nos puede acercar a lo que Sartre intenta decirnos acerca de los sentimientos; a saber: que nuestra conciencia perceptiva, al ejecutar su acto de aprehensión del mundo, experimenta esa específica fruición que su acto le procura; una fruición que, estructuralmente, es un *sentimiento-pasión*. En cambio, al ejecutar un acto imaginativo, y situados ahora en la conciencia imaginante, ciertamente nos representamos un objeto; sin embargo, tiene este objeto la libertad por origen y, por tanto, libre es, asimismo, el sentimiento que lo acompaña.

La diferente naturaleza de los dos tipos de sentimiento quedará de manifiesto al tiempo de tratar las vicisitudes del artista en su lucha por expresarlo. Baste por el momento indicar que tal dificultad nos muestra esa su diferente naturaleza: un sentimiento que es un padecer

frente a un sentimiento que se transforma en instancia de creación o, más propiamente, de recreación, en la medida en que aspira a fundar desde sí, libremente, un mundo.

"Porque tal es el objetivo final del arte: recuperar el mundo tal cual es, pero como teniendo su origen en la libertad humana"⁶⁵.

La transmutación del sentimiento que opera el artista en vista de su expresión da la clave, a nuestro entender, del problema de la creación; por esta razón creemos que todo intento de elaboración de una estética de cuño sartriano, aun cuando haya de fundarse en esa dimensión gnoseológica que es la imaginación, obtiene su fuerza de la tensión humana por experimentar la libertad y esto sólo se hace posible por medio de esa inversión del sentimiento que opera el artista. Opinamos que ello no supone efectuar violencia alguna a los textos sartrianos; antes bien, enfatizando, frente a las hermenéuticas clásicas, el papel del sentimiento podemos obtener una de las claves que iluminan la teoría literaria sartriana⁶⁶.

⁶⁵ "Car c'est bien le but final de l'art: récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine". *QL*, p.106.

⁶⁶ Nos ha resultado sumamente clarificador al tratar este punto el sugestivo escrito de Ortega "Ensayo de Estética a modo de prólogo". Cf. *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1956.

III.2.4 LA NATURALEZA COMO OBJETO BELLO

Como contrapunto a lo anterior, comparemos ahora este llamamiento absoluto que pretende ejercer la obra de un creador sobre una libertad con esa otra especie de llamamiento que parece haber en la naturaleza cuando la consideramos objeto bello. Ante todo -refiere Sartre- se me da. Cuando la contemplo, tengo conciencia de no ser su creador; pero también sé que sin mí, ese haz de relaciones que ligan los elementos entre sí, esa armonía que preside el conjunto no existiría. Todo ello me hace pensar en la finalidad de lo que observo. Una finalidad que no puedo explicar. Puedo pensar que Dios ha dispuesto las cosas de tal manera para que yo pueda disfrutar con el espectáculo; sin embargo, ¿cómo puedo saberlo? Por otra parte, el color del cielo, de la hierba, puede ser explicado por leyes físicas y biológicas, y el modo como casan entre sí, "si es cosa querida, no puede ser más que por *añadidura*, como encuentro de dos series de causas, es decir, a primera vista, un hecho de azar. En el mejor de los casos, la finalidad resulta problemática. Todas las

relaciones quedan en hipótesis; ningún fin se nos presenta como un imperativo, ya que ninguno se nos manifiesta como querido por un creador"⁶⁷.

En estos términos debate Sartre con Kant acerca del estatuto ontológico de la obra de arte. Recordemos que para Kant la obra de arte es tal obra desde que sale de las manos del artista. Va dirigida a un espectador, a una libertad, y sirve a esta libertad como un medio, como un útil. Es, en este sentido, un imperativo hipotético; mas con una apariencia de finalidad que, en realidad, no persigue ningún fin concreto: es una "finalidad sin fin". Sartre, por el contrario, opina que la obra es un llamamiento absoluto, un imperativo absoluto. El fin es hacer consciente la libertad de cada cual. Porque "no se experimenta la libertad en el disfrute del libre funcionamiento subjetivo, sino en un acto creador reclamado por un imperativo"⁶⁸.

⁶⁷ "S'il est voulu, ne peut l'être que *par-dessus le marché*, c'est la rencontre de deux séries causales, c'est-à-dire, à première vue, un fait de hasard. Au mieux, la finalité demeure problématique. Tous les rapports que nous établissons restent des hypothèses; aucune fin ne se propose à nous à la façon d'un impératif, puisque aucune ne se révèle expressément comme ayant été voulue par un créateur". *QL*, p.102.

⁶⁸ "Car la liberté ne s'éprouve pas dans la jouissance du libre fonctionnement subjectif mais dans un acte créateur requis par un impératif". *QL*, p.98.

Es, pues, necesario que el lector sienta la presencia continua y constante del creador para que lleve a término la tarea que se le propuso. Si el lector sabe que detrás de estos ejercicios que supone la lectura hay una voluntad que le acompaña, progresa seguramente. Obtendrá su beneficio si se confía al destino que le procura esa voluntad. Por otra parte, el creador obtendrá la esencialidad buscada sólo si ha sido capaz de infundir con sus directrices esa confianza que hará al lector constituir eso en objeto.

Veamos ahora más detenidamente estas estructuras apenas aludidas.

"Tenemos que recordar que el escritor, como todos los otros artistas, quiere procurar a sus lectores cierta emoción a la que la costumbre denomina placer estético y que, por mi parte llamaría más a gusto alegría estética; y que esta emoción, cuando se manifiesta, es señal de que la obra está lograda. Conviene, pues, examinar el sentimiento a la luz de las consideraciones que preceden. Esta alegría, en efecto, que está negada al creador mientras crea, se identifica con la conciencia estética del espectador, es decir, en el caso que nos ocupa del lector. Es un sentimiento complejo, pero cuyas estructuras se condicionan las unas a las otras y son inseparables"⁶⁹.

⁶⁹ "Il faut nous rappeler que l'écrivain, comme tous les autres artistes, vise à donner à ses lecteurs une certaine affection que l'on a coutume de nommer plaisir esthétique et que je nommerais plus volontiers, pour ma part, joie esthétique; et

Ya se dijo que la libertad sólo se manifestaba a sí misma cuando era requerida por un imperativo absoluto y que la obra literaria, según Sartre, pretende ser un imperativo de este tipo. En este sentido afirma:

"Pero esta estructura de la conciencia no-estética supone otra: ya que, en efecto, la lectura es creación, mi libertad no se manifiesta solamente como pura autonomía, sino como actividad creadora, es decir, no se limita a darse su propia ley sino que se erige en constitutiva del objeto. En este nivel, se manifiesta el fenómeno propiamente estético, es decir, una creación donde el objeto creado es dado como objeto a su creador; es el único caso en el que el creador disfruta del objeto que crea. Y la palabra disfrute aplicada a la conciencia posicional de la obra leída indica bastante bien que estamos en presencia de una estructura esencial de la alegría estética. Este disfrute posicional va acompañado de la conciencia no-posicional de ser esencial respecto de un objeto tomado como esencial; designaré este aspecto de la conciencia estética: sentimiento de seguridad. Es él lo que procura una calma soberana a las emociones estéticas más fuertes; tiene por origen la comprobación de una armonía rigurosa entre la subjetividad y la objetividad"⁷⁰.

que cette affection, lorsqu'elle paraît, est signe que l'oeuvre est accomplie. Il convient donc de l'examiner à la lumière des considérations qui précèdent. Cette joie, en effet, qui est refusée au créateur en tant qu'il crée, ne fait qu'un avec la conscience esthétique du spectateur, c'est-à-dire, dans le cas qui nous occupe, du lecteur. C'est un sentiment complexe mais dont les structures se conditionnent les unes les autres et sont inséparables". QL, p.107.

⁷⁰ "mais cette structure de la conscience non-thétique en implique autre: puisque, en effet, la lecture est création, ma liberté ne s'apparaît pas seulement comme pure autonomie, mais comme activité créatrice, c'est-à-dire qu'elle ne se borne pas

III.2.5 LA ARMONIZACION DE SUBJETIVIDAD Y OBJETIVIDAD

Podemos afirmar, por tanto, que en la lectura se verifica una rigurosa armonía entre la subjetividad y la objetividad. El lector revela y crea a la vez; a diferencia del autor, que sólo alcanza la esencialidad por medio de una conciencia interpuesta: la conciencia del lector.

Pues bien, "como el objeto estético es propiamente el mundo en la medida en que es perseguido a través de imaginarios, la alegría estética acompaña a la conciencia

à se donner sa propre loi, mais qu'elle se saisit comme constitutive de l'objet. A ce niveau se manifeste le phénomène proprement esthétique, c'est-à-dire une création où l'objet crée est donnée comme objet à son créateur; c'est le cas unique où le créateur a jouissance de l'objet qu'il crée. Et le mot de jouissance qui s'applique à la conscience positionnelle de l'oeuvre lui indique assez que nous sommes en présence d'une structure essentielle de la joie esthétique. Cette jouissance positionnelle s'accompagne de la conscience non positionnelle d'être essentielle par rapport à un objet saisi comme essentielle; je nommerai cet aspect de la conscience esthétique: sentiment de sécurité; c'est lui qui empreint d'une calme souverain les émotions esthétiques les plus fortes; il y a pour origine la constatation d'une harmonie rigoureuse entre la subjectivité et l'objectivité". QL, pp. 107-108.

posicional de que el mundo es un valor, es decir, una tarea propuesta a la libertad humana. Y es eso lo que yo llamaría modificación estética del proyecto humano"⁷¹. Ciertamente no es sólo una modificación lo que la actitud estética opera en nuestra relación con el mundo, sino una inversión total: lo que tengo frente a mí, lo dado, el hecho, pasa de ser "el mundo" a ser "mi mundo". De este modo, se transforma lo dado en una llamada a mi libertad; una llamada a ejercer mi libertad. Respondiéndola, actuando, cobra la libertad conciencia de sí y descubre el mundo como un valor: recuperar el mundo para recuperarse a sí mismo.

"Porque tal es el objetivo final del arte: recuperar este mundo mostrándolo tal cual es, pero como si tuviera su fuente en la libertad humana"⁷².

Como todo el arte del autor es para obligarnos a crear lo que él revela, y el mundo real sólo se revela en la acción, no cabe sentirse en él sino pasándolo para

⁷¹ "Comme l'objet esthétique est proprement le monde en tant qu'il est visé à travers des imaginaires, la joie esthétique accompagne la conscience positionnelle que le monde est une valeur, c'est-à-dire une tâche proposée à la liberté humaine. Et c'est ce que je nommerai modification esthétique du projet humain". QL, p.108.

⁷² "Car c'est bien le but final de l'art: récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine". QL, p.106.

cambiarlo. El universo del novelista carecería de espesor si no se lo descubriera en un movimiento para trascenderlo.

"El error del realismo ha consistido -continúa Sartre- en creer que lo real se revelaba a la contemplación y que, como consecuencia, cabía hacer de lo real una pintura imparcial. ¿Cómo cabe esto cuando la percepción misma es parcial y cuando la sola nominación es ya una modificación del objeto?"⁷³.

III.2.6 IMPERATIVO ESTÉTICO E IMPERATIVO MORAL

Revelar el mundo, como hemos visto, conlleva cambiarlo dirigiéndose a fines específicos. Por supuesto no a cualquier fin: si un escritor revela un mundo injusto, no buscará, evidentemente, su esencialidad en la pintura de este mundo, sino en ese movimiento que va desde la revelación al cambio de la situación injusta.

"Aunque la literatura sea una cosa y la moral otra muy distinta, en el fondo del imperativo estético discernimos el imperativo moral.

⁷³ "L'erreur du réalisme a été de croire que le réel se révélait à la contemplation et que, en conséquence on en pouvait faire une peinture impartiale. Comme serait-ce possible, puisque la perception même est partielle, puisque, à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet?". *QL*, p.110.

Porque, ya que quien escribe reconoce, por el hecho mismo de que se toma el trabajo de escribir, la libertad de sus lectores y ya que quien lee, por el solo hecho de abrir el libro, reconoce la libertad del escritor, la obra de arte, tómesela por donde se la tome, es un acto de confianza en la libertad de los hombres"⁷⁴.

Es imposible escribir un libro, sostiene Sartre, en defensa del antisemitismo, porque la idea misma de escribir un libro contra la libertad y en alabanza del odio contradice la noción básica de la literatura.

"El escritor, hombre libre que se dirige a hombres libres, no tiene más que un tema: la libertad... El arte de la prosa es solidario con el único régimen donde la prosa tiene un sentido: la democracia"⁷⁵.

⁷⁴ "Bien que la littérature soit une chose et la morale une tout autre chose, au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral. Car puisque celui qui écrit reconnaît, par le fait même qu'il se donne la peine d'écrire, la liberté de ses lecteurs, et puisque celui qui lit, du seul fait qu'il ouvre le livre, reconnaît la liberté de l'écrivain, l'oeuvre d'art, de quelque côté qu'on la prenne, est un acte de confiance dans la liberté des hommes". *QL*, p.111.

⁷⁵ "l'écrivain, homme libre s'adressat à des hommes libres, n'a qu'un seul sujet: la liberté. (...) L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens: la démocratie". *QL*, pp.112-113.

III.3 ¿PARA QUIÉN SE ESCRIBE?

Determinando a quién va dirigida la literatura y cuál sea su finalidad, no hemos salido por ello del ámbito del "deber ser": que la literatura deba ser eso no quiere decir que haya sido ni sea así.

"Las descripciones que preceden son ideales. En realidad, el escritor sabe que habla para libertades sumergidas, ocultas, indispensables. Y su misma libertad tampoco es pura; es preciso que la limpie y escriba también para limpiarla. Es peligrosamente fácil hablar con demasiadas prisas de valores eternos: los valores eternos apenas tienen carne. La misma libertad, si se la considera *sub specie aeternitatis*, parece una rama seca, porque, como el mar, siempre está comenzando de nuevo: no es otra cosa que el movimiento por el que nos desprendemos y liberamos. No hay libertad gratuita; hay que conquistarse por encima de las pasiones, la raza, la clase y la nación y conquistar consigo a los demás. Pero lo que importa en este caso es la figura singular del obstáculo que hay que superar, de la resistencia que hay que vencer; es esto lo que, en cada circunstancia, da su figura a la libertad"⁷⁶.

⁷⁶ "Les descriptions qui précèdent sont idéales. En fait, l'écrivain sait qu'il parle pour des libertés enlisées, masquées, indisponibles: et sa liberté même n'est pas si pure, il faut qu'il la nettoie; il écrit aussi pour la nettoyer. Il est dangereusement facile de parler trop vite des valeurs éternelles:

Así las cosas, la función de la literatura será la impugnación de las situaciones de enajenación del hombre. Reivindicar la libertad frente a los utilitarismos. Frente a toda consideración de la persona como un medio para la consecución de un fin de otros hombres.

Se puede hacer literatura, y se ha hecho, desde principios diferentes de la libertad. Si bien es verdad que "todos estamos embarcados", que las libertades están entrelazadas, cabe ocultarse la conciencia del hecho apelando precisamente a principios que acallen esta conciencia. El escritor no escapa a esta consideración y aun cuando su labor sea esencialmente la impugnación de las situaciones de ausencia de libertad, puede, al ser una persona concreta e inserta en una determinada situación histórica, ocultarse la conciencia de este compromiso.

les valeurs éternelles sont fort décharnées. La liberté même, si on la considère *sub specie aeternitatis*, paraît un rameau desséché: car elle est, comme la mer toujours recommencée; elle n'est rien d'autre que le mouvement par qui perpétuellement on s'arrache et se libère. Il n'y a pas de liberté donnée; il faut se conquérir sur les passions, sur le race, sur le classe, sur la nation et conquérir avec soi les autres hommes. Mais ce qui compte, en ce cas, c'est la figure singulière de l'obstacle à enlever, de la résistance à vaincre, c'est elle qui donne, en chaque circonstance, sa figure à la liberté". QL, p.116.

El conflicto del escritor tiene su manifestación objetiva en la escisión de sus posibles lectores en dos mitades: por una parte, el público real o público que tiene acceso a sus obras; y, por otra, el público virtual que ni lee ni puede leer. Sin embargo,

"En una sociedad sin clases, y cuya estructura interna fuera la revolución permanente, el escritor podría ser mediador para todos y su impugnación de principio podría preceder o acompañar a los cambios de hecho. Es, a mi juicio, el sentido profundo que hay que dar a la noción de 'autocrítica'. La ampliación del público real hasta los límites del público virtual produciría en la conciencia del escritor una reconciliación de las tendencias enemigas y la literatura, enteramente liberada, representaría la negatividad, como momento necesario de la construcción. Pero este tipo de sociedad, que yo sepa, no existe por el momento y cabe dudar que pueda existir. El conflicto subsiste, pues, e interviene en el origen de lo que yo denominaría transformaciones del escritor y de su turbada conciencia"⁷⁷.

⁷⁷ "Dans une société sans classes et dont la structure interne serait la révolution permanente, l'écrivain pourrait être médiateur pour tous et sa contestation de principe pourrait précéder ou accompagner les changements de fait. C'est à mon avis le sens profond qu'on doit donner à la notion d'autocritique. L'élargissement de son public réel jusqu'aux limites de son public virtuel opérerait dans sa conscience une réconciliation des tendances ennemies, la littérature, entièrement libérée, représenterait la négativité, entant que moment nécessaire de la construction. Mais ce type de société, à ma connaissance, n'existe pas pour le moment et l'on peut douter qu'il soit possible. Le conflit demeure donc, il est à l'origine de ce que je nommerais les avatars de l'écrivain et de sa mauvaise conscience". *QL*, p.130.

III.3.1 DIALÉCTICA DE LA IDEA DE LITERATURA:

TRANSFORMACIONES DEL ESCRITOR Y DE SU TURBADA CONCIENCIA.

En una sociedad de clases, el escritor, miembro de esta sociedad, experimenta las presiones que le vienen de ella. Su inserción en la misma le oprime configurando su conciencia, su modo de ver y entender el mundo, desviando su tarea del camino al que por esencia se orientaba.

"Los escritores, como cualquier otra persona, pueden recurrir a estas cosas. Hay escritores -la mayoría- que proporcionan todo un arsenal de trucos al lector que quiere dormir tranquilamente. Yo no diría que un escritor está comprometido cuando se esfuerza por embarcar a la conciencia más lúcida y completa, es decir, cuando, tanto para él como para los demás, hace pasar el compromiso de la espontaneidad inmediata a lo reflexionado. El escritor es un mediador por excelencia y su compromiso es la mediación. Pero si es verdad que hay que exigir cuentas a su obra a partir de su condición, también es preciso recordar que su condición no es solamente la de un hombre en general, sino, precisamente, también la de un escritor"⁷⁸.

⁷⁸ "A tout cela les écrivains peuvent avoir recours comme les autres. Il y en a, et c'est le plus grand nombre, qui fournissent tout un arsenal de ruses au lecteur qui veut dormir tranquille. Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire, lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. L'écrivain est médiateur par excellence et son engagement c'est la médiation. Seulement s'il est vrai qu'il faut demander des comptes à son oeuvre à partir de sa condition, il faut se

Excede de la esencia de la literatura revelar la situación interpretándola, dándole un sentido de acuerdo al fin que el escritor crea oportuno. Él ha de limitarse a revelar; y si revelar es cambiar, no es al escritor a quien corresponde decidir la dirección del cambio. Puede, sin embargo, que esta dirección venga ya determinada por la misma marcha de la historia. Es el caso en el que los escritores se encuentran dentro de una ideología constituida. Cualquier cambio de la situación está determinado, entonces, desde un principio que lo prefigura. La conciencia del escritor queda, de este modo, libre del conflicto que origina sentirse, de un lado, impugnador; y de otro, perteneciente a la situación impugnada, en la que vive y por la que obtiene su beneficio.

A continuación, Sartre se embarca en un examen de la literatura francesa para descubrir cuál debe ser la actitud del escritor moderno para con su obra. Comienza por excluir a la poesía de la lista de *genres* literarios dignos de considerar, puesto que los poetas se interesan por las palabras puramente en sí mismas y no como medios de comunicación.

rappeler aussi que sa condition n'est pas seulement celle d'un homme en général mais précisément aussi d'un écrivain". *QL*, p.124.

La Edad Media no produjo buena literatura porque se aceptaba a la sociedad como eterna e inmutable y por lo tanto el escritor no podía cumplir su función de "indicar cosas" para que se las pudiera mejorar o cambiar. En el siglo XVII francés, el escritor también fue mantenido fuera de su verdadera tarea por la suposición de que la sociedad había resuelto sus principales problemas políticos y religiosos y que la única tarea que quedaba para ser discutida era el Hombre en general. La sátira producida en el siglo XVII -la de Moliere, por ejemplo- era puramente psicológica. No podía ser comparada con "la gran sátira de Beaumarchais, P.L. Courier, J. Vallès y Céline: es menos valiente y mucho más dura, porque expresa la acción represiva de la colectividad contra el débil, el enfermo y el inadaptado; es la risa implacable de un grupo de chiquillos ante las torpezas de su hazmerreír"⁷⁹. Una vez desechados los escritores del periodo clásico francés porque su obra no tenía motivación política, Sartre se traslada al siglo XVIII, que en su opinión es el único en que los escritores franceses lograron representar su papel de una manera realmente satisfactoria.

⁷⁹ QL, p.167.

La razón por la cual el siglo XVIII sigue siendo en la opinión de Sartre "el paraíso pronto perdido de los escritores franceses", es que " por primera vez, una clase oprimida se presenta al escritor como un público real". Explica que en el siglo XVIII las aspiraciones políticas de la burguesía a una mayor independencia civil y religiosa coincidían con la aspiración general a una mayor libertad que todos los escritores comparten. Voltaire, Rousseau y Diderot encontraron sus lectores en la burguesía políticamente ambiciosa, que utilizó su culto a la razón y al análisis para destruir los mitos políticos y religiosos que eran los únicos que justificaban la continuada existencia del *ancien régime*. Sin embargo, una vez que las clases medias triunfaron en la revolución de 1789, el escritor fue nuevamente arrojado al exilio. El burgués ya no necesitaba su inteligencia crítica, porque ya no había que destruir un despotismo anacrónico e irracional. Por desgracia, los escritores franceses del siglo XIX no tuvieron la necesaria conciencia de la naturaleza de la literatura como para poder ver dónde tenían que buscar su verdadero público. En lugar de escribir para la nueva clase oprimida, los trabajadores industriales, eligieron huir de su responsabilidad y afirmar la doctrina del Arte por el Arte. Esto agradaba a las clases medias porque mantenía inofensivos a los

escritores. Sartre sostiene que el burgués prefería ser insultado por su falta de sensibilidad artística, como lo fue por Flaubert y por Baudelaire, que verse amenazado en su posición social por la alianza del escritor con las clases trabajadoras.

Durante el Realismo y el Naturalismo, los escritores franceses aún seguían sirviendo a la burguesía, porque la técnica de narración que adoptaron suponía siempre que los acontecimientos descritos habían pasado y estaban terminados, y que nadie era libre para alterar la estructura de la sociedad que los hacía inevitables. Todos estos escritores no lograron acercar la literatura al estado ideal que alcanzará en una sociedad sin clases. En él, "el escritor sabrá que su tarea no consiste en la adoración de lo espiritual, sino en la espiritualización, es decir, reanudación. Y lo único que hay que que espiritualizar y reanudar en este mundo polícromo y concreto, con su pesadez, su opacidad, sus zonas de generalidad y su hormigueo de anécdotas, y ese Mal invencible que le roe sin poder jamás aniquilarlo. El escritor lo tomará de nuevo tal como es, en crudo, sudoroso, maloliente, cotidiano, para presentarlo a los

libertados sobre el cimiento de una libertad"⁸⁰.

"Los ejemplos que hemos elegido -concluye- nos han servido únicamente para situar, en diferentes épocas, la libertad del escritor; para aclarar, por los límites de las exigencias que se le formulan, los límites de su llamamiento; para mostrar, por la idea que el público se forma de su papel, los lindes necesarios de la idea que inventa de la literatura. Y, si es verdad que la esencia de la obra literaria es la libertad descubriéndose y entregándose totalmente como llamamiento a la libertad de los demás hombres, también es cierto que las diferentes formas de opresión, al ocultar a los hombres que eran libres, han ocultado a los autores esta esencia o parte de ella. De este modo las opiniones que los autores se forman de su oficio son necesariamente truncas; encierran siempre alguna verdad, pero esta verdad parcial y aislada se convierte en parte de ella. Y el movimiento social permite concebir las fluctuaciones de la idea literaria,

⁸⁰ "Il saura que son affaire n'est pas l'adoration du spirituel, mais la spiritualisation. Spiritualisation, c'est-à-dire reprise. Et il n'y a rien d'autre à spirituliser, rien d'autre à reprendre que ce monde multicolore et concret, avec sa lourdeur, son opacité, ses zones de généralité et son fourmillement d'anecdotes, et ce Mal invincible qui le ronge sans jamais pouvoir l'anéantir. L'écrivain le reprendra tel quel, tout cru, tout suant, tout puant, tout quotidien pour le présenter à des libertés sur le fondement d'une liberté". QL, pp.195-196.

aunque cada obra particular deje atrás en cierto modo todas las concepciones que quepan imaginarse del arte, porque es siempre, en cierto sentido, incondicionada; viene del vacío. Como, por otro lado, nuestras descripciones nos han permitido entrever una especie de dialéctica de la literatura, podemos, sin pretender ni mucho menos hacer una historia de las Bellas Letras, reconstituir el movimiento de esta dialéctica en los últimos siglos para descubrir al final, aunque sea como ideal, la esencia pura de la obra literaria y, conjuntamente, el tipo de publico -es decir, de sociedad-, que reclama"⁸¹.

⁸¹ "Les exemples que nous avons choisis nous ont servi uniquement à situer, en différentes époques la liberté de l'écrivain, à éclairer par les limites des demandes qui lui sont faites les limites de son appel, à montrer par l'idée que le public se fait de son rôle les bornes nécessaires de l'idée qu'il invente de la littérature. Et, s'il est vrai que l'essence de l'oeuvre littéraire, c'est la liberté se découvrant et se voulant totalement elle-même comme appel à la liberté des autres hommes, il est vrai aussi que les différentes formes de l'oppression, en cachant aux hommes au'ils étaient libres, on masqué aux auteurs tout ou partie de cette essence. Ainsi les opinions qu'ils se forment de leur métier sont nécessairement tronquées, elles recèlent toujours quelque vérité, mais cette vérité partielle et isolée devient une erreur si l'on s'y arrête, et le mouvement social permet de concevoir les fluctuations de l'idée littéraire, bien que chaque ouvrage particulier dépassé d'une certaine façon toutes les conceptions qu'on peut se faire de l'art, parce qu'il est toujours en un certain sens, inconditionné, qu'il vient du néant et qu'il tient le monde en suspens dans le néant. Comme, en outre, nos descriptions nous ont permis d'entrevoir une sorte de dialectique de l'idée de littérature, nous pouvons, sans prétendre le moins du monde à faire une histoire des belles-lettres, restituer le mouvement de cette dialectique dans les derniers siècles pour découvrir au bout, fût-ce comme idéal, l'essence pure de l'oeuvre littéraire et, conjointement, le type de public -c'est-à-dire de société- qu'elle exige". *QL*, pp.189-

III.3.2 NOCIONES EN TORNO A LAS QUE SE ARTICULA LA DIALÉCTICA DE LA IDEA DE LITERATURA

"Yo digo que la literatura de una época está enajenada cuando no ha llegado a la conciencia explícita de su autonomía y se somete a los poderes temporales o a una ideología; en pocas palabras, cuando se considera como un medio y no como un fin incondicionado"⁸².

La literatura autónoma, por tanto, ha de otorgarse a sí misma el fin al que dirigirse. Late este fin en toda obra literaria; sin embargo, cabe que esté oscurecido por otros fines distintos a los que por esencia estaba destinada. En la literatura enajenada, si bien se conserva la funcionalidad misma de la literatura, se ha perdido la conciencia de este fin.

190.

⁸² "Je dis que la littérature d'une époque déterminée est aliénée lorsqu'elle n'est pas parvenue à la conscience explicite de son autonomie et qu'elle se soumet aux puissances temporelles ou à une idéologie, en un mot lorsqu'elle se considère elle-même comme un moyen et non comme un fin inconditionnée". QL, p.190.

"Digo que la literatura es abstracta cuando no ha adquirido todavía la visión plena de su esencia, cuando ha planteado únicamente el principio de su autonomía formal y estima que el tema de la obra es indiferente"⁸³.

La literatura concreta, por tanto, será aquella en que el fondo y la forma se confundan; en la que el tema y el público sean una misma cosa.

A la luz de estas categorías podemos determinar hacia dónde apunta la esencia de la obra literaria: "dijimos que el escritor se dirigía en principio a todos los hombres. Pero, en seguida hemos observado que era leído solamente por algunos. De la diferencia entre el público ideal y el público real ha nacido la idea de la universalidad abstracta. Es decir, el autor postula la repetición perpetua en un futuro indefinido del puñado de lectores de que actualmente dispone"⁸⁴.

⁸³ "Je dis qu'une littérature est abstraite lorsqu'elle n'a pas encore acquis la vue plénière de son essence, lorsqu'elle a posé seulement le principe de son autonomie formelle et qu'elle tient le sujet de l'oeuvre pour indifférent". QL, p.190.

⁸⁴ "Nous avons dit que l'écrivain s'adressait en principe à tous les hommes. Mais, tout de suite après, nous avons remarqué qu'il était lu seulement de quelques-uns, De l'écart entre le public idéal et le public réel est née l'idée d'universalité abstraite. C'est-à-dire que l'auteur postule la perpétuelle répétition dans un futur indéfini de la poignée de lecteurs dont il dispose dans le présent". QL, p.192.

Así, mientras habla a su puñado de lectores, se fija la gloria como su finalidad; sin advertir que, al poner su punto de mira en su perpetuación en el tiempo -ya que no puede hacerlo en el espacio-, su obra morirá con su público. Por el contrario, cuando el escritor se dirige a todos los hombres sin excepción (universalidad concreta), no muere la obra con su público; la trascendencia de la misma estará vigente mientras la situación denunciada permanezca. Y esto quiere decir que escribe en nombre de la libertad y no de una gloria efímera. Adquiere de este modo precisión algo que se dijo con anterioridad: que la literatura como acto no puede identificarse con su esencia sino en una sociedad sin clases; sólo en una sociedad así podrá el escritor advertir que no hay ninguna diferencia entre su tema y su público.

**IV. BOSQUEJO DE UNA CRÍTICA EXISTENCIALISTA DEL
ARTE. LITERATURA COMO POESÍA**

PREÁMBULO

La poesía, como la pintura o la música, es el arte de lo *imaginario* y lo imaginario es una negación, es el anonadamiento de lo real. Una actividad totalmente gratuita que, originada efectivamente sobre el plano de lo imaginario, Sartre transpone sobre un plano diferente del plano gnoseológico; sobre un plano de psicología existencial, en el que admite resultados absolutamente imprevistos.

En tanto que gratuita, constituye una forma de arte puro, opuesta a la literatura comprometida; aunque no extraña al compromiso moral. Cómo sea posible una moralidad en el mundo de lo imaginario, constituye el fundamental motivo de complicación. Debe tratarse de otra forma de moral, distinta a la que hasta ahora hemos considerado: no social como la del compromiso, sino anarquista; interhumana y, sin embargo, individualista, que Sartre aproximará al martirio y la santidad.

Esta modalidad del arte nos orienta hacia otro mundo. Hacia el mundo del inconsciente que el psicoanálisis ha procurado penetrar a través del estudio del sueño; y que el surrealismo creía aprehender gracias a la "escritura automática", una especie de estado de indiferencia entre el sueño y la vigilia. Sartre desea penetrar -críticamente- en ese dominio por medio de un análisis de los caracteres y las tendencias, de las idiosincrasias, afinidades y repulsiones del individuo frente a las cosas. Es lo que denomina un "psicoanálisis existencial".

La simpatía y la repulsión por las cosas materiales revelan la actitud originaria de un individuo, su elección existencial; lo que comúnmente se denomina su carácter. Por otra parte, aclaran todo un conjunto de relaciones imaginarias que son la fuente de las analogías, las metáforas, el vocabulario, las elecciones figurativas de un artista.

La poesía nos conducirá por ese camino a otro problema, el del "mito" del artista moderno o su "misticación". Problema en el que la crisis del arte romántico y moderno llega al máximo.

IV.1 FENOMENOLOGÍA DE LO IMAGINARIO

IV.1.1 LO IMAGINARIO, LO BELLO Y LA LIBERTAD

Como apuntábamos al comienzo de nuestro trabajo (cf. nuestro segundo capítulo), la imaginación no era para Sartre un añadido arbitrario a la conciencia de la realidad, sino que, en tanto que facultad de plantearse la nada, constituía la posibilidad para nosotros de tener una conciencia del mundo y de tomar conciencia de nuestra situación en el mundo. Por ello, tomar conciencia de nuestra situación en el mundo no es otra cosa que comprender esta situación con vistas a lo que nos es posible y del comportamiento que nosotros podríamos asumir hacia ella. Y ello quiere decir superar la situación hacia lo posible y, en esta superación, "nihilizarla" en tanto que condicionamiento constringente.

Sólo una conciencia libre puede imaginar; y sólo una

conciencia que, al imaginar, puede plantearse lo real, es capaz de tener sentido de lo real y del mundo como conjunto de lo real. Los actos de nuestra conciencia, que constituyen un mundo para nuestra conciencia, son, pues, al mismo tiempo, constitución y nihilización del mundo. Constitución en tanto que lo fundan, nihilización porque sólo a través de imaginarios, de "nadas" adquiere aquel un sentido y su posibilidad.

Porque poseemos esta facultad de la imaginación, no somos prisioneros de este mundo en el sentido de que estaríamos ligados a los datos de nuestra sensibilidad. Nosotros podemos superarlos hacia lo irreal, hacia el dominio de las posibilidades. La imaginación, pues, no puede ser separada como un modo puramente subjetivo de la conciencia de la realidad objetiva. La una no podría existir sin la otra. Sartre demuestra que ello es el resultado de la esencia de la conciencia tal y como la había descrito Husserl.

La conciencia es siempre intencional; conciencia de algo, y no puede ser captada sin este "algo". Nosotros no podemos, pues, como Descartes lo hizo, considerar a la conciencia como pura certeza del Ego, como inmanencia pura. La conciencia, en tanto que conciencia de algo,

está, por el contrario, siempre fuera de sí misma, en el exterior. En tanto que conciencia es siempre ser-cerca-del-mundo.

Este carácter referencial al mundo es algo que Husserl ya dejó manifiesto cuando, tras la distinción entre actitud natural y filosófica, demandaba la reducción del mundo natural. Sin embargo, la imaginación se plantea su objeto de otra forma que la conciencia (perceptiva):

"La tesis de la conciencia imaginante es radicalmente diferente de la tesis de una conciencia realizante"⁸⁴.

La imagen es puesta como ausente: esta ausencia de principio, esta nada esencial del objeto imaginado basta para diferenciarla de los objetos de la percepción. De ahí la pregunta que Sartre se formula: ¿Qué debe de ser, pues, una conciencia para que pueda, sucesivamente, plantearse objetos reales y objetos imaginarios? La respuesta parece clara: trascendencia, nihilización y libertad.

⁸⁴ "La thèse de la conscience imageante est radicalement différente de la thèse d'une conscience réalisante". *L'imaginai-re*, p.229.

Efectivamente, como toda conciencia es siempre conciencia de un mundo real, ella no puede formar esta tesis imaginante más que sobre el fondo de una certeza global del mundo. Si nosotros imaginamos algo, la percepción de nuestro entorno y de nuestro mundo reales persiste siempre. El mundo existe aún para nosotros, pero nosotros vivimos en la imagen como en una nada. Todo lo que en la imaginación es planteado como nada, es una negación sobre el fondo de una afirmación global:

"Poner una imagen es constituir un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, sufrir lo real a distancia, es un franquear; en una palabra, negarlo"⁸⁵.

La conciencia imaginante supone, frente a la conciencia perceptiva, el poder de la negación del mundo como una totalidad sintética, evidenciándose de este modo algo que se afirmó con anterioridad: que el poder de la negación del mundo sólo se puede concebir considerando la conciencia como libre. Libertad y conciencia son, pues, una y la misma cosa.

⁸⁵ "Poser une image c'est constituer un objet en marge de la totalité du réel, c'est donc tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier". *L'imaginaire*, p.233.

Fijémonos en que al definir fenomenológicamente la imaginación como la intencionalidad de una conciencia irrealizadora, se cuida Sartre de diferenciarla taxativamente de la memoria, que es la conciencia de una realidad existente (en el pasado). De este modo la imaginación de Sartre destronó la memoria de Bergson: esta era la recuperación auténtica de lo real; mientras aquella, "el anonadamiento del mundo en su estructura esencial"⁸⁶.

Sin embargo, no se trata en principio de la descomposición poética del universo deseada por Baudelaire ni de ese anonadamiento de lo concreto, de esa usura de las cosas que debemos a Mallarmé, gracias a la cual se debería conocer lo absoluto como un vacío, como una carencia, como una nada. Lo "imaginario" de Sartre es algo más simple y originario: es una dimensión gnoseológica; no el automatismo de los surrealistas. Es un acto libre que enuncia la belleza⁸⁷.

⁸⁶ Filloux, J.-C., *La mémoire*, PUF, París, 1967, pp. 19-21.

⁸⁷ Tal es la diferencia que, frente a Husserl, mantiene Sartre; como apunta en su estudio J. Maristany. "En los límites concretos de *L'imagination* y de *L'imaginaire*, una valiosa corrección de Sartre consiste, a mi juicio, en un cambio radical de perspectiva al preguntarse sobre el *eidos* imagen. Husserl consulta al *eidos* desde una actitud contemplativa. Sartre, en cambio, adopta en *L'imaginaire* una actitud imaginativamente más arriesgada; estudia Sartre la imagen desde la producción estética. La complicidad que despierta el libro de Sartre en sus lectores reside en la excelente dosificación allí ejercida entre

IV.I.2 OBJETO ESTÉTICO E IMAGEN

Pues bien, el objeto estético no tiene el ser de una cosa ni de una representación, es imaginario, "está constituido y aprehendido por una conciencia imaginante que lo pone como irreal"⁸⁸. Se podrá objetar que lo irreal, como bien apunta Dufrenne, puede entonces ser cualquier cosa como se ve en el sueño o en el delirio. Y si el objeto estético es algo irreal, ¿por qué todo irreal no ha de ser objeto estético? Cualquier soñador en ese sentido sería artista, y no habría necesidad de ir al museo o al teatro donde nos arriesgaríamos a percibir lo real. Sartre, evidentemente, no aceptaría que cualquier ensueño sea un objeto estético. El objeto estético no aparece más que en presencia de la obra de arte; y su grandeza es que contiene la posibilidad de unir la

experiencia y teoría. Una reflexión de la producción imaginativa es ejercida por un reflexivo que conoce, por experiencia de 'metier', el eidos estudiado". o.c. p.134.

⁸⁸ "c'est que l'objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel". *L'imaginaire*, p.242.

imaginación a la percepción”.

Siendo la esencia de la imaginación, como vimos más arriba, la posibilidad de negar lo percibido, no es, sin embargo, un poder que la conciencia ejerza arbitrariamente: la aparición de lo imaginario está siempre motivada por la "situación en el mundo" de la conciencia; es lo real percibido. Esto es lo que Sartre llama *analogon*; es decir, colores, sonidos, palabras, cualquier cosa que pueda ser percibida como tal y que incita a la conciencia (sin hacer jamás violencia a su espontaneidad) a imaginar lo irreal. Por tanto, lo real funciona como *analogon* cuando deja de ser percibido por sí mismo. La imagen está sobre el fondo del mundo, y la imaginación supone la percepción al mismo tiempo que la rechaza.

⁶⁹ Cf. para este punto concreto Mikel Dufrenne, *o.c.*, vol.1 pp. 244-ss.

IV.1.3 NO HAY MUNDO SIN IMAGINARIO; NO HAY IMAGINARIO SIN MUNDO

El estudio fenomenológico de la imagen permite a Sartre sostener, contra toda ilusión inmanentista, que la imaginación es una de las grandes funciones de la conciencia. Y es que la proyección de la conciencia hacia sus objetos puede adoptar, como apuntábamos, dos formas distintas: la percepción y la imaginación. Ambas son descritas como dos actitudes globales, opuestas e incompatibles; no es posible imaginar y percibir simultáneamente.

A la existencia de un objeto para la conciencia corresponde noéticamente una tesis o posición de existencia. Sin embargo, el tipo de existencia del objeto de la conciencia imaginativa difiere del tipo de existencia del objeto de la conciencia perceptiva. Los objetos de la imaginación se distinguen existencialmente de los objetos de la percepción en la medida en que su ser es una nada de ser. Si Sartre los denomina a menudo "imaginarios" es

para evitar el sensualismo y positivismo implícitos en el concepto "imagen".

Estrictamente hablando, el término "imagen" designa la relación de la conciencia con el objeto. La conciencia imaginativa que tengo -siguiendo el clásico ejemplo de Sartre- de Pierre no es conciencia de la imagen de Pierre. Mi atención no se dirige a una imagen, sino a un objeto -Pierre- que se presenta a mi conciencia dotado de una serie de características que lo definen como imaginario: tengo conciencia de Pierre-en-imagen.

Por tanto, para que la conciencia pueda imaginar, es preciso, ante todo, que tenga la posibilidad de plantear una tesis de irrealidad; y este sólo es posible si el hombre se presenta ante sí mismo como carencia.

"Sólo un ser que no es totalmente puede comprender el sentido del no-ser: para captar un juego de manos y ver una Venus en un bloque de mármol, es preciso padecer en el corazón un vacío imposible de llenar; para formar una imagen, es preciso separarse del ser y proyectarse hacia lo que no es todavía o hacia lo que ya no es; es decir, nihilizarse"⁹⁰.

⁹⁰ "Seul un être qui n'est pas tout à fait peut avoir le sens du non-être: pour saisir un tour de cartes et avoir une Vénus dans un bloc de marbre, il faut souffrir au cœur de soi-même d'un vide impossible à combler; pour former une image, il faut se décrocher de l'être et se projeter vers ce qui n'est pas

Para que la conciencia pueda imaginar, es preciso, pues, que esta conciencia escape del mundo⁹¹, tome distancia respecto de él y lo niegue; y para que el mundo se deslice hacia la nada se ha de afirmar un objeto que esté fuera de su alcance y que, a su vez, se defina como una nada en relación al mundo. En el mismo acto en que afirmamos el mundo, tomamos distancia respecto de él. De otro lado, en el mismo acto en que afirmamos el objeto imaginario, lo definimos como nada. Ambas negaciones son complementarias; si bien, la negación del mundo es condición de la negación del objeto imaginario. Afirmar respecto de un objeto que no pertenece al mundo implica negar lo real (en tanto que nuestra atención está dirigida a tal objeto) y, simultáneamente, afirmarlo (en tanto que la realidad es el centro desde el que se lleva a cabo la evasión). En una palabra, para que la conciencia imagine es preciso que sea libre.

encore ou vers ce qui n'est plus, bref se néantiser". *SG*, p.401.

⁹¹ "Mundo", recordemoslo, es la totalidad de lo real, aprehendida por la conciencia como una situación sintética.

IV.I.4 IMAGINACIÓN Y LIBERTAD

Acaso no sea inútil subrayar que la libertad no debe ser confundida con la arbitrariedad: una imagen no equivale a la negación del mundo; se trata, en cada caso, del mundo negado desde cierto punto de vista. La aparición de estas o aquellas imágenes o de un mundo imaginario particular remite a la situación concreta de la conciencia como su motivación. Lo imaginario, separado del mundo, es producido por una conciencia que permanece en el mundo.

"Imaginar es dar a lo imaginario un pedazo de realidad para roer (...) No hay mundo imaginario sin realidad. En el movimiento de lo real para nihilizarse se encarnan las pálidas sombras de la imaginación"⁹².

No puede haber una conciencia perceptiva sin una conciencia imaginativa, ni una conciencia imaginativa sin

⁹² "Imaginer, c'est donner à l'imaginaire un bout de réel à ronger (...) Pas d'imaginaire sans réalité. C'est dans le mouvement du réel pur s'anéantir que s'incarnent les ombres pâles de l'imagination". SG, p.401.

una conciencia perceptiva. Las distintas motivaciones deciden en cada caso si la conciencia será perceptiva o imaginativa.

"Así, si la conciencia es libre, el correlato noemático de su libertad debe ser el mundo, que lleva en él, en cada instante y desde cada punto de vista, la posibilidad de ser negado por una imagen, aunque la imagen, acto seguido, deba ser constituida por una intención particular de la conciencia. Pero, recíprocamente, una imagen, al ser negación del mundo desde un punto de vista particular, sólo puede aparecer con el mundo como fondo y en relación con él"⁹³.

Sólo porque el hombre es libre puede imaginar. La facultad nihilizadora de la conciencia posibilita la imaginación; pero, a su vez, esta facultad sólo puede manifestarse a través de la imaginación misma. Mediante una curiosa argumentación, Sartre señala el peculiar estatuto ontológico de lo imaginario. El objeto de la negación no puede ser real, pues ello equivaldría a afirmar lo que negamos. No obstante, tampoco puede no-ser, en la medida en que no puede haber una conciencia de

⁹³ "Ainsi, si la conscience est libre, le corrélatif noématique de sa liberté doit être le monde qui porte en lui sa possibilité de négation, à chaque instant et de chaque point de vue, par une image, encore que l'image doive être ensuite constituée par une intention particulière de la conscience. Mais, réciproquement, une image, étant négation du monde d'un point de vue particulier, ne peut jamais apparaître que sur un fond du monde et en liaison avec le fond". *L'imaginaire*, p.356.

nada (néant). Entre la realidad y la nada, lo que es negado ha de ser, en consecuencia, imaginario. Esto es aplicable tanto a las formas lógicas de la negación (la duda, la restricción, etc.), como a sus formas activas y afectivas (la defensa, la conciencia de impotencia, de carencia, etc.).

Lo imaginario, ya como objeto de la negación, ya como sentido implícito de lo real o como objeto de una conciencia imaginativa, manifiesta la libertad del hombre en el mundo.

IV.1.5 EL ACTO IMAGINARIO ES MÁGICO

Condición esencial y trascendental de la conciencia, la imaginación presenta un valor ambivalente: siendo prueba y requisito de la libertad, es, asimismo, una vía de evasión por la que, en último término, el hombre escapa de la libertad. El acto de la imaginación es, al mismo tiempo, nihilizador, constituyente y aislante. Está ahí, siempre disponible para todos; desde el hombre que, en equilibrio con el mundo y consigo mismo, se fuga

brevemente de la realidad, hasta las "almas exasperadas" que desean escapar de sí mismas y necesitan para ello dar la espalda al mundo. Sin olvidar, por supuesto, al soñador que vive en inestable equilibrio entre la realidad y sus sueños.

La imaginación, como vía de evasión, requiere en el sujeto una firme voluntad de ignorar lo real y, ante la posibilidad de conseguirlo plenamente, una igualmente firme voluntad de adaptarse a lo real, interpretándolo. Ambas actitudes, ignorancia y admisión, el rechazo del mundo o su aceptación, son posibles únicamente para la imaginación. Ahora bien, tanto el rechazo como la aceptación sólo son posibles en tanto que actitudes modificadoras del mundo. El rechazo sólo encuentra su verdadera naturaleza en el seno de la acción: es el momento abstracto de la negatividad. No aceptar una situación exige intentar modificarla mediante el trabajo. Pero cuando el sujeto se descubre impotente para cambiar aquello que, de una forma u otra, le agrede, invierte el sentido de la acción, interiorizándola. No es posible escapar de la realidad; habrá, pues, que "irrealizarla".

Ningún sentimiento de rechazo, por intenso y duradero que sea, consigue anular la acción. El sufri-

miento, concebido como absoluta pasividad, "es imposible porque el hombre se define por la acción. Cuando la acción es rechazada por el mundo, se interioriza e irrealiza, siendo representada"⁹⁴. Al dirigir la acción hacia sí mismo, el sujeto se convierte en agente y objeto del cambio proyectado. El agente, impotente, deviene actor; su acto, gesto.

Tampoco goza de mejor suerte la otra actitud mencionada. Incapaz de cambiar una situación, decido aceptarla tal como es, adoptando una actitud fatalista y resignada. ¿Cómo puedo querer, no obstante, lo que ya es? La voluntad es proyecto, y su objeto, por definición, futuro.

"Así, la estructura primera de la voluntad es ser una trascendencia que plantea una posibilidad en el futuro más allá del estado del mundo presentemente dado"⁹⁵.

Hay siempre un intervalo temporal, por pequeño que

⁹⁴ "est impossible parce que l'homme se définit par l'acte, quand l'action est refoulée par le monde, elle s'intériorise et s'irréalise, elle est jouée". *SG*, p.385.

⁹⁵ "Ainsi, la structure première de la volonté c'est d'être une transcendance qui pose une possibilité dans l'avenir par-delà un état du monde présentement donné". *Les carnets de la drôle de guerre*, p.54.

sea, entre la voluntad y su objeto. Asimismo, la voluntad exige que el mundo se intercale entre la conciencia y sus fines

La voluntad necesita el mundo y la resistencia de las cosas no simplemente como punto de apoyo para alcanzar sus fines, sino, esencialmente, para ser voluntad. Sólo la resistencia de lo real permite distinguir lo que es posible de lo que ya es, distinción impracticable en el mundo imaginario. Sin tal resistencia, la conciencia no podría escapar de su inmanencia.

"El mundo libera la conciencia poseída por sus propios sueños, por su total libertad"⁹⁶.

La resistencia del mundo está contenida en la voluntad como el principio de su naturaleza. De ahí que su finitud no sea debida a una limitación exterior, sino a su misma esencia. Así, la voluntad se presenta como un ser-en-el-mundo, que es un ser para cambiar el mundo. Se proyecta hacia el futuro, hacia los posibles, hacia lo que, no siendo todavía, exige el cambio de lo presente, de lo real, para ser. Cualquier posible querido implica

⁹⁶ "C'est le monde qui libère la conscience investie par ses propres rêves, par sa totale liberté". o.c., p.53.

el cambio de una situación dada. En este sentido, percepción y voluntad son inseparables: percibimos para cambiar y queremos el cambio a partir de lo percibido.

Para que una voluntad quiera lo que ya es, ha de sufrir, pues, una profunda transformación. Si quiere lo que no puede querer, es que sueña que lo quiere. El paso está dado: inmersa en lo imaginario, la voluntad sólo actúa, simbólicamente, destruyendo o aprobando. Se ha convertido en una casi-voluntad o, como a menudo la denomina Sartre, en una mala voluntad. Aceptar lo inaceptable, adaptarse a lo inevitable, sólo es posible si se consigue debilitar su ser mediante el no-ser latente en la imaginación.

Querer o rechazar el mundo suponen un mismo salto del ser a la nada, del devenir a lo intemporal. Ambas actitudes están condenadas, lo saben y buscan el fracaso. No es posible abandonar la realidad: ella es la prisión que conforma la evasión. El hombre que imagina es consciente, al mismo tiempo, de lo verdadero y de lo falso, de lo real y de lo aparente.

"El sueño manifiesta el reino humano porque sólo el hombre puede producir la apariencia; pero, acto seguido, presenta este reino como una nada. En

sueños, el hombre puede todo, pero este imperio absoluto es tan sólo absoluto para poder destruirse"⁹⁷.

La conciencia refleja, al ser proyección espontánea hacia sus posibles, no puede engañarse acerca de sí misma. Descifra la situación real, identifica los peligros en función de los fines proyectados y reconoce, por tanto, el sentido de sus actos. Lo imaginario levanta, pues, su credibilidad sobre las debilidades de la reflexión.

La conciencia reflexiva, capaz de construir falsos móviles, se esfuerza por observar la realidad desde la óptica de la irrealidad.

"La actitud reflexiva (...) entraña mil posibilidades de error, no en la medida en que capta el puro móvil -es decir, la conciencia refleja- como un cuasi-objeto, sino en tanto que apunta a constituir a través de la conciencia refleja verdaderos objetos psíquicos que, estos sí, son objetos sóloamente probables (...) y que hasta pueden ser falsos"⁹⁸.

Aquel que vive entre la verdad y la ficción,

⁹⁷ "Le rêve manifeste le règne humain parce que l'homme seul peut produire l'apparence; mais c'est pour présenter aussitôt ce royaume comme un néant. En rêve l'homme peut tout mais cet empire absolu n'est que l'absolu pouvoir de se détruire". *SG*, p.401.

⁹⁸ *SN*, p.496.

construye sus conductas según dos sistemas de interpretación contradictorios. Emplea su inteligencia para alcanzar sus fines o evitar los peligros, pero interpreta sus actos desde lo imaginario. Falsos motivos, medios falsos, sustituyen en su interpretación a los verdaderos motivos y a los medios que, en verdad, han sido utilizados. Situado, simultáneamente, en el plano técnico y en el plano mágico, su conciencia reflexiva se convierte en una barrera que le separa y defiende del mundo. La reflexión se extiende, como un vidrio protector, entre el mundo y él. El acto imaginario es un acto mágico.

"Es un encantamiento destinado a hacer aparecer el objeto pensado, la cosa deseada, para apoderarse de los mismos. Hay siempre en este acto algo imperioso e infantil, un rechazo del darse cuenta de la distancia, las dificultades (...) Los objetos obedecen a estas órdenes de la conciencia: aparecen"".

Este acto supone un movimiento incesante desde la conciencia irreflexiva a la conciencia reflexiva, y a la inversa. El sujeto que imagina oscila del verdadero saber

” "C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. Il y a dans cet acte, toujours quelque chose d'impérieux et d'enfantin, un refus de tenir compte de la distance, des difficultés (...) A ces ordres de la conscience les objets obéissent: ils apparaissent". *L'imaginaire*, p.239.

a la creencia representada, al igual que la conciencia por él creada oscila entre la aparición y la desaparición. Pero si la reflexión llega a adquirir especial importancia es porque ella posibilita el movimiento de rechazo de una situación determinada; y esto, mediante la distancia que establece respecto al sufrimiento, las contrariedades o las decepciones que el individuo experimenta.

La distinción aludida entre el plano técnico y el plano mágico conformará el núcleo de su tratamiento de la emoción en su *Esquisse d'une théorie des émotions*. Numerosas características acercan emoción e imaginación. Ambas implican una cierta evasión de la situación real, así como la no-efectividad de su acto. Su fin no es modificar realmente su objeto, sino hacer presente lo ausente, convirtiendo en ausente lo presente. En ambos casos, la conciencia se degrada, transformando, brusca-mente, el mundo determinado en el que vivimos en un mundo mágico. No olvidemos que a toda estructura esencial de la conciencia corresponde una estructura existencial del mundo. En la actitud mágica, la conciencia se transforma para transformar su objeto. Se produce una modificación total de su ser-en-el-mundo, según las leyes particulares de la magia

No hay un mundo de imágenes y un mundo de objetos. El mundo imaginario y el mundo real están constituidos por los mismos objetos. Sólo varían la agrupación e interpretación de los mismos. Cualquier objeto, bien se dé a través de la percepción externa, bien aparezca al sentido íntimo, es susceptible de funcionar como realidad presente o como imagen, según el punto de referencia elegido. La imagen es un acto que apunta a un objeto, ausente o inexistente, a través de un contenido físico o psíquico, que se da como "representante analógico" (*analogon*) del objeto apuntado. Es posible, pues, distinguir dos tipos de imágenes: aquellas cuya materia proviene del mundo de las cosas (retratos, fotos, caricaturas, imitaciones, etc.) y aquellas cuya materia proviene del mundo mental (conciencia de movimientos, sentimientos, etc.).

IV.I.6 EL MUNDO DE LOS OBJETOS IMAGINARIOS ES UN MUNDO DEGRADADO

Si, como decimos, la diferencia que separa el mundo real del mundo imaginario es existencial, la descripción

del modo de existencia de los objetos imaginarios nos permitirá comprender por qué Sartre califica tal diferencia de degradación.

*** Los objetos imaginarios se presentan a nosotros en su totalidad como un absoluto.**

El objeto de la percepción se da a la conciencia mediante perfiles. Es preciso aprehender el objeto, multiplicar en torno a él los puntos de vista. El objeto percibido nunca aparece aislado, sino inmerso en una red infinita de relaciones que mantiene con los demás objetos. De ahí el carácter desbordante del mundo real: hay siempre más de lo que podemos ver. Para agotar las riquezas de nuestra percepción actual, haría falta un tiempo infinito. La estructura misma de la percepción - percibo más, y de otro modo, que lo que veo - señala, en ella, el esbozo de una finitud de imágenes, pero estas sólo pueden constituirse si las conciencias perceptivas desaparecen.

El objeto de la percepción, en cuanto síntesis de todas las posibles apariencias, desborda la conciencia. El objeto de la imagen, por el contrario, se reduce a la conciencia que tengo de él. Si la percepción se presenta

como aprendizaje, la imagen no enseña nada nuevo respecto del objeto. Los elementos de una imagen no mantienen ninguna relación con el mundo, siendo escasas las relaciones que mantienen entre sí -las que hemos podido constatar o las que nos interesa retener-. El objeto imaginario se nos da en bloque: es una certeza.

Nuestra percepción puede engañarnos, no así la imagen. En la conciencia imaginativa, sólo abstractamente, puede distinguirse el saber de la intención. Esta última se define por el saber: sólo se representa en imagen lo que ya se sabe de alguna manera. Así, la imagen no puede precisar el saber, pues es este el que la constituye. El saber es la estructura activa de la imagen. Ni tan siquiera puede atribuirse a la imagen el servir de ayuda para la comprensión. Es, más bien, la conciencia comprensiva la que puede adoptar en determinados casos la estructura imaginativa. El objeto imaginario aparece, en tales ocasiones, como mero correlato intencional del acto de comprensión. De ahí que la actitud respecto al objeto imaginario pueda denominarse de "cuasi-observación". El objeto imaginario no encierra ninguna sorpresa: se nos da, simultáneamente, desde dentro y desde fuera.

*** La ausencia es la estructura esencial del objeto imaginario. Es ella la que determina su carácter irreal**

*** Los objetos imaginarios son pura pasividad.**

La escasa vida que presentan proviene de nuestra espontaneidad. Si nos alejamos de ellos, desaparecen; al depender su existencia enteramente de nuestro saber y querer. La pasividad del espíritu frente a ciertas imágenes, como en el caso de la obsesión, es sólo aparente. Apoyándose en los trabajos de Janet sobre la psicastenia¹⁰⁰, Sartre sostiene que el espíritu se esfuerza en reproducir el objeto que teme. De ahí el carácter trágico de la obsesión: siendo temida, es querida.

*** El objeto imaginario no puede satisfacer los deseos**

Debiendo al deseo en gran medida su existencia, y aunque en un primer momento parece calmarlo, la propia irrealidad de la imagen rápidamente lo exaspera. La relación entre el deseo y la imagen se asemeja a la

¹⁰⁰ Neurosis cuyas notas principales son la angustia, la obsesión, la duda y una serie de fobias y de inhibiciones.

relación entre la sed y el agua del mar: la imagen tienta y exaspera el deseo. como el agua del mar tienta y exaspera la sed. El objeto imaginario define una carencia; del mismo modo que un espejismo conforma la ausencia.

* La contextura íntima del objeto imaginario, su carne, revela una pobreza esencial.

En el tránsito de la percepción a la imagen, el objeto deja tras de sí numerosas cualidades. Este empobrecimiento va acompañado de una mayor generalidad. A medida que la materia de la conciencia imaginativa se aleja de la materia de la percepción, el saber adquiere mayor importancia y la intención gana en espontaneidad.

El objeto aparece en la imagen como un conjunto de cualidades absolutas. La pequeñez o el gran tamaño de un objeto o una persona imaginaria es independiente de la distancia que mantiene con los demás objetos o personas presentes en la misma imagen. Ahora bien, cada una de estas cualidades absolutas tiene como origen una apariencia sensible del objeto; por tanto, una cualidad relativa. El peculiar carácter de las relaciones que los objetos imaginarios mantienen entre sí, hace de esas

cualidades características intrínsecas del objeto.

El objeto imaginario, que se presenta a la conciencia como un absoluto, se reduce a una serie de determinaciones dotadas de un aspecto sensible que se hallan, en realidad, detenidas, pues sólo contienen lo que hemos planteado explícitamente. Por eso, las modificaciones voluntarias que se introducen en el objeto imaginario obedecen a la ley de todo o nada: o bien las modificaciones se añaden al objeto sin alterarle, o bien transforman radicalmente su identidad, originando un nuevo objeto. Podemos, así, producir el objeto imaginario que deseemos, pero no actuar sobre él según nuestros deseos.

El objeto imaginario aparece, desaparece, vuelve, y nunca es el mismo. Dotado de un carácter discontinuo e irregular, su única potencia es negativa: una cierta resistencia pasiva. No sólo la materia del objeto es irreal: todas las determinaciones de espacio y tiempo a las que está sometido participan de la misma irrealidad. Extensión y duración no se presentan por sí mismas, sino como cualidades del objeto imaginario. Sólo una sombra de tiempo y una sombra de espacio pueden convenir a una sombra de objeto.

"Nada me separa con mayor seguridad del objeto irreal: el mundo imaginario está totalmente aislado; sólo puedo entrar en él irrealizándome"¹⁰¹.

* El objeto imaginario escapa al principio de individuación.

Hablar de un mundo de objetos imaginarios es inexacto. La idea de mundo implica dos condiciones para sus objetos: 1) que posean un carácter individual, y 2) que se hallen en equilibrio con su medio. Ninguna de ellas es cumplida por los objetos imaginarios. De la segunda condición ya hemos hablado: el objeto irreal carece de medio. Portador de su espacio y de su tiempo, más que independiente está aislado; no actúa sobre nada, nada actúa sobre él. Respecto a la primera condición, el objeto irreal no presenta un carácter individual. En él hay demasiado y, simultáneamente, no hay suficiente. Su carácter ambiguo y huidizo oculta, en lo que parece uno, muchos. Un mismo personaje puede ser hombre, mujer, viejo, niño,... A ello contribuye el hecho de que el objeto imaginario sea soporte de cualidades contradictorias.

¹⁰¹ "Rien ne sépare plus sûrement de moi l'objet irréal: le monde imaginaire est entièrement isolé, je ne puis y entrer qu'en m'irréalisant". *L'imaginaire*, p.253.

Esta ambigüedad, que dota al objeto de una aparente profundidad, es uno de los factores principales del miedo a la imaginación. Tenemos miedo de lo imposible en la medida en que los objetos escapan al principio de individuación. Y, sin embargo, si el objeto no llega a constituir una individualidad rigurosa es porque está afecto de una pobreza esencial. Sus cualidades están detenidas, sus relaciones son escasas, sus determinaciones espacio-temporales sólo contienen lo que hemos planteado explícitamente. El mundo imaginario se desvanece, desvelando como su única consistencia la creencia.

*** La síntesis afectivo-cognitiva es la estructura profunda de la conciencia imaginativa.**

El objeto imaginario se presenta como una síntesis de percepciones, es decir, con una forma corporal y sensible. Al mismo tiempo, aparece a través de un *analogon* afectivo. Como saber, la conciencia imaginativa proyecta el objeto como un conjunto de propiedades distintas y yuxtapuestas; pero, como afectividad, proyecta el objeto como un todo indiferenciado. Cuanto más impreciso sea el saber, más fácilmente se contaminará del sincretismo del objeto afectivo. Esto conlleva una íntima contradicción que, presente en todo objeto

imaginario, no llega a afectar a la creencia que, en la existencia de lo mismos, muestra el sujeto que imagina. En esta contradicción, por el contrario, se enraíza la impresión de evidencia que, a menudo, presentan los objetos imaginarios.

"Así, la imagen está dotada de un sospechoso poder persuasivo que proviene de la ambición de su naturaleza"¹⁰².

*** La creencia es uno de los factores esenciales de la conciencia imaginativa.**

Ante nosotros de nuevo se plantea el paralelismo entre la emoción y la imaginación. Ambas van acompañadas del fenómeno de la creencia; en ambas, la conciencia se lanza a un mundo nuevo y transforma el cuerpo, como totalidad sintética, para poder vivir y aprehender este nuevo mundo a través de él. Donde hay evidencia, no hay posibilidad ni necesidad de creencia. Evidencia y creencia dividen netamente el mundo de la percepción del mundo imaginario. La evidencia que caracteriza a la percepción, no es una impresión subjetiva asimilable a un

¹⁰² "Ainsi, l'image porte en elle un pouvoir persuasif de mauvais aloi, qui vient de l'ambition de sa nature". *L'imaginai-*
re, p.231.

cierto tipo de creencia. La evidencia es, por el contrario, la presencia ante la conciencia del objeto en persona, la "repleción" (*Erfüllung*) de la intención.

Si la creencia que acompaña a la conciencia imaginativa, se limitara a afirmar la existencia del objeto imaginario, como *analogon* del objeto de la percepción, estaría justificada. Pero la creencia reflexiva va más allá; hasta el punto de caer en la ilusión inmanentista. Ve al objeto imaginario como como una miniatura del objeto de la percepción, y considera la conciencia imaginativa como conciencia de esta miniatura. El resultado es un espejismo: creo poder comportarme ante el objeto imaginario como si me hallara ante un objeto sensible. El objeto está ahí, es visible, pero no puedo verlo; tangible, pero no puedo tocarlo; sonoro, en fin, y no puedo oírlo.

La definición que R. Barthes da de la imagen refleja con agudeza la fascinación que lo imaginario ejerce sobre nosotros. Poco importan sus contradicciones, su pobreza, su pasividad...: la imagen es, ante todo, aquello de lo que estoy excluido.

"Precisa, completa, minuciosa, definitiva, no hay en la imagen lugar para mí: estoy excluido como de la escena originaria, que tal vez sólo existe en la medida en que se halla delimitada por el contorno de la cerradura. He aquí, finalmente, la definición de la imagen: la imagen es aquello de lo que estoy excluido (...) yo no estoy en la escena: la imagen carece de enigmas"¹⁰³.

La fascinación que ejerce el mundo imaginario no es, sin embargo, suficiente para mantener una creencia sin fisuras en su existencia real. Al para-sí no le es posible enmascarar la nada subyacente en su ser ni, en consecuencia, ignorar la espontaneidad que caracteriza la conciencia imaginativa frente a la pasividad de la conciencia perceptiva. La irrealidad del objeto imaginario es correlativa de una intuición inmediata de espontaneidad. La conciencia tiene conciencia no-tética (de) sí como actividad creadora en relación con sus imágenes.

*** Carácter obsesivo, naturaleza mágica y configuración fatalista del mundo imaginario**

¹⁰³ "Précise, complète, figiolée, définitive, elle ne me laisse aucune place: j'en suis exclu comme de la scène primitive, qui ne'existe peut-être que pour autant qu'elle est découpée par le contour de la serrure. Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image: l'image, c'est ce dont je suis exclu (...) je ne suis pas dans la scène: l'image est sans énigmes". R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, 1977, p.157.

No hay conciencia perceptiva sin conciencia imaginativa ni a la inversa; pero un abismo separa lo imaginario de lo real. Su incompatibilidad no proviene de su contenido, sino de su naturaleza. Entre los rasgos esenciales del mundo imaginario destacan su carácter obsesivo -la conciencia se determina ante la fascinación que siente al conformarlo-, su naturaleza mágica y su configuración fatalista. En el mundo imaginario, el yo puede ser cualquiera, estar en cualquier parte, hacer cualquier cosa, poseer lo que desea...; parece omnipotente y, sin embargo, su libertad sólo es eso: una mera apariencia.

El mundo imaginario es un mundo sin libertad; en él no existe la facultad de suspender el juicio. La conciencia no tiene la capacidad de distanciarse de sus propias imágenes para proyectar una posible continuación o su cambio. Aún menos puede prevenir, ya que carece de un conocimiento reflexivo respecto a sus imágenes. La libertad, condición de la imaginación, deviene en el mundo imaginario, fatalidad.

El reverso de la libertad no es el determinismo, sólo aplicable al mundo físico, sino el fatalismo.

"El determinismo -que de ningún modo podría aplicarse a los hechos de conciencia- plantea que, dado este fenómeno, aquel deberá seguirle necesariamente. El fatalismo plantea que cierto acontecimiento debe ocurrir y que tal acontecimiento futuro determina la serie que llevará hasta él"¹⁰⁴.

El mundo imaginario se rige por el *fatum spinozanum*: no actuamos porque queremos, sino que queremos porque actuamos. En contra de las apariencias, el mundo imaginario es un mundo fatalista, un mundo sin libertad.

¹⁰⁴ "Le déterminisme -qui ne saurait en aucune façon s'appliquer aux faits de conscience- pose que, tel phénomène étant donné, tel autre doit suivre nécessairement. Le fatalisme pose que tel événement doit arriver et que c'est ce événement futur qui détermine la série qui mènera jusqu'à lui". *L'imaginai-*
re, p.99.

IV.2 PSICOLOGÍA DE LA IMAGINACIÓN

IV.2.1 LA VOLUNTAD DE LO IMAGINARIO: EL ESTETA

En una entrevista concedida en 1970, respondía Sartre a una pregunta acerca de las motivaciones de sus análisis literarios en los siguientes términos:

"Si he escrito *Les Mots* ha sido para responder a la misma pregunta planteada en mis estudios sobre Genet y sobre Flaubert: ¿cómo llega un hombre a ser alguien que escribe, alguien que quiere hablar de lo imaginario?"¹⁰⁵

Los análisis literarios sartreanos se presentan, pues, como una continuación de *L'imaginaire*. Es a partir del estudio de la vida y, en mucha menor medida, de la obra del escritor elegido como plantea nuestro autor el

¹⁰⁵ "Si j'ai écrit *Les Mots* c'est pour répondre à la même question que dans mes études sur Genet et sur Flaubert: comment un devient-il quelqu'un qui écrit, quelqu'un qui veut parler de l'imaginaire?". *Le Nouvel Observateur*, 26-1-1970, reproducida en *Situations IX*.

problema de la relación entre la realidad y lo imaginario. El esteticismo con que Sartre caracterizará la posición que ante la literatura asumen tales escritores es descrito, desde tal perspectiva, bien como una etapa, bien como parte integrante de la vida y obra de los escritores mencionados.

Dos escritores serán los puntos de referencia centrales en su descripción del esteta: Baudelaire y Genet. En los trabajos sartrianos dedicados a ambos se encuentran referencias, asimismo, a Wilde, "príncipe de los estetas", a Rimbaud y a Mallarmé. La elección de tales personalidades para el análisis del esteta no es casual. El interés sartriano por el esteticismo responde y se supedita a su verdadero interés: extraer la creación literaria de la elección de lo imaginario.

El controvertido estudio sobre Baudelaire, cuyas insuficiencias criticó posteriormente el propio Sartre, así como los numerosos artículos y prefacios dedicados fundamentalmente a la obra literaria de otros tantos artistas, culmina en la obra de Genet, a quien había dedicado su estudio sobre Baudelaire. Tanto en un caso como en otro, subraya Sartre la aguda y peculiar conciencia de alteridad que es común a ambos.

Si el descubrimiento por parte de Baudelaire de su singularidad tiene lugar en el "tranquilo" marco de la burguesía, el descubrimiento de Genet es provocado por un acontecimiento concreto: repetidas veces será sorprendido robando por la pareja de campesinos a la que había sido confiado.

"Baudelaire experimentó que era otro en la brusca revelación de su existencia individual, pero, al mismo tiempo, afirmó y retomó por su cuenta esta alteridad en la humillación, el rencor y el orgullo. A partir de entonces, en un arrebato obstinado y desolador, se hizo otro: otro que su madre, con la que él era uno y le rechazó; otro que sus camaradas despreocupados y rudos. Baudelaire se siente y quiere sentirse único hasta en el terror"¹⁰⁶.

Si la humillación, el rencor y el orgullo conforman para Baudelaire el descubrimiento de su singularidad y de la alteridad que le separa de los demás hombres, la culpabilidad configura, a su vez, la experiencia que Genet tiene de su singularidad.

¹⁰⁶ "a éprouvé qu'il était un autre par le brusque dévoilement de son existence individuelle, mais en même temps il a affirmé et repris à son compte cette alterité, dans l'humiliation, la rancune et l'orgueil. Désormais, avec un emportement buté et désolé, il s'est fait un autre: un autre que sa mère, avec qui il ne faisait qu'un et qui l'a rejeté, un autre que ses camarades insouciantes et grossiers; il se sent et veut se sentir unique jusqu'à la terreur". Baudelaire, p.21.

"Bajo el dedo que le acusa, es idéntico para el ladronzuelo descubrir que es él mismo y que es otro que los demás (...) la alteridad que Genet descubre en sí excluye toda reciprocidad. No se trata de una forma vacía y universal, sino de una distinción singular que atañe, al mismo tiempo, a la forma y al contenido. Está Genet y están todos los demás"¹⁰⁷.

En ambos casos, la conciencia de sí y el consiguiente sentimiento de alteridad son vividos en "la desesperación, el furor y los celos". A la experiencia puramente negativa de la separación, centrada en la forma vacía y universal de la subjetividad, sucede la reivindicación, frente y contra todos, de la singularidad formal. En ambos casos, como señala M. Leiris en el prefacio a *Baudelaire*, hay un intenso paralelismo con el héroe mítico, un ser en el que la fatalidad se conjuga con su voluntad, de tal modo que parece tener que obligar al destino a moldearle su estatua.

R.D. Laing, desde el punto de vista de una psicología fenomenológico-existencial, enuncia el marco en que podríamos insertar el discurso sartriano que pretende

¹⁰⁷ "Sous le doigt qui l'accuse, c'est tout un pour le petit voleur de découvrir qu'il est soi-même et qu'il est autre que tous (...) l'altérité que Genet se découvre est exclusive de toute réciprocité. Il ne s'agit pas d'une forme vide et universelle mais d'une distinction singulière qui porte à la fois sur la forme et sur le contenu. Il y a Genet et il y a tous les autres". *SG*, p.32.

fundamentar su crítica existencialista del arte. Advirtamos, ya desde este momento, que es este el punto doctrinal de Sartre que más controversia suscita entre sus críticos¹⁰⁸, pues en sí supone pasar de un plano netamente gnoseológico a un plano de psicología existencial. Se trata, ni más ni menos, que de establecer la neurosis como condición de posibilidad de la creación artística; y ello, tomando como premisas los análisis llevados a cabo en *L'imaginaire*.

"El término esquizoide -afirma Laing- hace referencia a un individuo cuya experiencia, en su totalidad, se halla dividida fundamentalmente de dos formas: en primer lugar, hay una quiebra en su relación con el mundo; y, en segundo lugar, hay una ruptura en su relación consigo mismo. Una persona así es incapaz de sentirse 'junto a' otros o 'en casa en' el mundo; por el contrario, su experiencia de sí mismo es de una soledad y aislamiento desesperantes. Más aún, no se siente como una persona completa, sino más bien como 'dividida' de varias formas, acaso como una mente unida a un cuerpo de forma más o menos sutil, como dos o más sí mismos, y así indefinidamente"¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Algunos autores han reducido el pensamiento de Sartre a un "psicologismo inconfesado". Cf.: Cantoni, R., *Studi Filosofici*, 1948, no.2. Cf. también Pesch, E. *L'existentialisme*, Paris, 1946; Vaccari, G. *Filosofia dell'immaginario ed esistenzialismo*, Pavia, 1952.

¹⁰⁹ "The term schizoid refers to an individual the totality of whose experience is split in two main ways: in the first place, there is a rent in his relation with his world and, in the second, there is a disruption of his relation with himself. Such a person is not able to experience himself 'together with' others or 'at home in' the world, but, on the contrary, he experiences himself in despairing aloneness and isolation; moreover, he does

El sujeto, en la medida en que no se compromete con la realidad, con el elemento objetivo, es libre para para soñar e imaginar. Esta actitud de huida, sin embargo, acaba carcomiendo su libertad y omnipotencia (aparentes). El sentimiento de su autoduplicidad y la carencia de una genuina libertad constituyen el fantasma, siempre presente, de su impotencia y esterilidad

El esteta, para Sartre, es un ejemplo de tales actitudes esquizoides. Cuando la imaginación es poderosa, existe el riesgo de que llegue a enmascarar la vida real. En este sentido, existe para el esteta la posibilidad "de caer en el fondo de la imaginación hasta convertirse en un ser imaginario"¹¹⁰. No obstante, le aleja del esquizofrénico su libre voluntad de soñar. Si el esquizofrénico se asusta ante la proliferación involuntaria de sus imágenes, el esteta quiere imaginar; y esta voluntad de lo imaginario está más próxima del artista que del psicópata.

not experience himself as a complete person but rather as 'split' in various ways, perhaps as a mind more or less tenuously linked to a body, as two or more selves, and so on". Laing, R.D., *The Divided Self*, Pelican, 1965, p.17.

¹¹⁰ "de tomber au fond de l'imagination jusqu'a devenir soi-même un être imaginaire". SG, p.381.

Queda configurada esta voluntad de lo imaginario como una preferencia por la nada -"la nada que, sólo para los poetas, supera al ser en dignidad"¹¹¹- al ser; que prefiere la imaginación -"la voluntad de ser Otro y que todo sea Otro"¹¹²- a la realidad. Que prefiere, en fin, la tensión -"espera permanente, permanente deseo de ser otro, de estar en otra parte"¹¹³- al gozo.

Para el esteta, la diferencia formal que le separa de los demás hombres es símbolo de una singularidad más profunda que se identifica con lo que él es. Su voluntad es realista: quiere ser lo que es. Tendrá, pues, que descubrir en qué consiste su singularidad si quiere coincidir consigo mismo. Su primera tentativa es observar su vida íntima. Para ello, acude a la reflexión, consagrando así el desdoblamiento como estructura permanente de su conciencia: vive, observándose vivir. Vigila sus sentimientos y conductas, los frena o radicaliza, con la secreta esperanza de hacer visible lo invisible; de encontrar, por sí mismo, el ser que lo define.

¹¹¹ "le neant qui, pour les seuls poètes, dépasse l'être en dignité". *SG*, p.327.

¹¹² "La volonté d'être Autre et que tout soit Autre". *SG*, p.36.

¹¹³ "une perpétuelle attente, un perpétuel désir d'être autre, d'être ailleurs". *Baudelaire*, p.38.

Su voluntad, curiosamente, se asemeja a la voluntad que guía a los místicos en su búsqueda de un estado en el que sujeto y objeto, conciencia y ser, lo eterno y lo singular, se confundan en una indistinción absoluta.

El peculiar carácter de su espera -él es el cazador y la presa- convierte su aparente pasividad en un esforzado voluntarismo. Su espontaneidad desaparece, víctima del desdoblamiento reflexivo. Como Narciso, el esteta se inclina sobre sí mismo; observa sus sentimientos, esforzándose al mismo tiempo en sentir. Si como espectador se aleja de su afectividad, como actor radicaliza sus sentimientos para hacerlos ejemplares. Siente para verse sentir. Si las conciencias inmediatas o irreflexivas se caracterizan porque en ellas el hombre se olvida de sí mismo, el esteta es "l'homme sans immédiateté". Su proyecto exige que haya siempre una mirada que analice y descifre sus conciencias inmediatas.

"Y esta conciencia observada, espiada, que se siente observada mientras realiza sus operaciones habituales, pierde instantáneamente su naturalidad, como un niño que juega bajo el ojo de los adultos"¹¹⁴.

¹¹⁴ "Et cette conscience observée, épiée, qui se sent observée pendant qu'elle réalise ses opérations coutumières, perd du même coup son naturel, comme un enfant qui joue sous l'oeil des adultes". *Baudelaire*, p.27.

Entre el mundo y el esteta se ha instalado el esteta mismo como observador. El mundo es un pretexto para contemplarse a sí mismo. En último término, su actuación tiene como finalidad convertir al mundo y a los hombres en pantallas que reflejen su ser. El esteta jamás podrá ceder a la pasión, a la sorpresa. Con mayor sensualidad que temperamento, sus preferencias le inclinan hacia la vida, pero mantenida a distancia; hacia el placer, recreado, sin embargo, por su libertad. Para él no existe olvido posible en los sentidos; por el contrario, su observación va modulando en él un "clasicismo del alma": todo en el esteta es mesurado, atemperado, elaborado.

Situado en el plano de la reflexión, el esfuerzo y la espera dotan al esteta de una intensa lucidez. No obstante, el único fruto de la misma es el fracaso. La observación exhaustiva de su vida íntima sólo le entrega indicaciones de sí mismo, en las que resalta, sobre todo, su permanente ausencia. Con el intento de asimilar su mirada a la mirada de los demás hombres, por medio de la distancia reflexiva, cree el esteta poder captar su "naturaleza"; sin embargo, fracasa. Inútilmente se esfuerza en verse como si fuese otro. Con todo, le queda un recurso: la lucidez como tortura es la posibilidad extrema a la que puede conducir el proyecto de apropiarse

de sí. Baudelaire recurre a ella. Puesto que la observación exhaustiva de sí no le ha permitido verse, exasperará la lucidez reflexiva hasta la tortura; sólo así podrá alcanzar y poseer su verdadero ser a través de la intensidad del sufrimiento.

Pero tanto la opacidad de la conciencia ("mal propre à la conscience") y la imbecilidad y embrutecimiento que acarrea, como la excesiva lucidez ("la conscience dans le mal") conducen a la oscuridad. La lucidez del esteta obedece a un poderoso esfuerzo de recuperación. Si lleva a tal extremo la dualidad esbozada en la reflexión es porque desea verse para hacerse suyo; para, por fin, ser lo que es. Sin embargo, como observa Sartre, "la excesiva claridad reflexiva conduce a la ceguera"¹¹⁵

Si, por una parte, el esteta está demasiado próximo a sí mismo para poder verse y juzgarse, por otra, la exhaustiva observación a la que se somete le impide solidarizarse con su propia vida, con su propio ser. La vista es, efectivamente, un instrumento de apropiación; pero exige, para tal fin, una objetividad que escapa al para-sí que se observa. No es dentro de sí, sino fuera

¹¹⁵ "la trop grande clarté réflexive équivaut à la cécité". Baudelaire, p. 29.

donde debe buscarse. El corazón es el esbozo primero, aunque defectuoso, del espejo.

En los espejos, "ces consciences à l'envers", el hombre encuentra su reflejo que, allí, detenido, congelado, le permite situarse frente a él y, contemplándolo, contemplarse. El reflejo posee, aparentemente, la objetividad que escapa al esteta en la observación de su vida íntima. Ahora podrá nombrarse y, en el nombre, apoderarse de su ser. El "dandysmo" de Baudelaire nace de la contemplación de su reflejo. Su rostro en el espejo le era demasiado familiar para que pudiera verse. Bastaba con establecer cierta distancia, por pequeña que fuese, entre sus ojos y su imagen para conferirse una apariencia de alteridad que le permitiera verse como ese otro que los otros le veían. Maquillaje, adorno y un cuidado extremo en la elección de su vestimenta establecen tal distancia.

El "dandysmo" es una de las formas derivadas de la pareja "verdugo-víctima", en la que el verdugo (lucidez reflexiva) intenta separarse de la víctima (conciencia refleja) para reconocerse en los rasgos que ésta manifiesta y que, en cierto modo, le ofrece.

"El esforzado intento de desdoblamiento adquiere su forma más neta: ser para sí mismo objeto, disfrazarse, pintarse como una reliquia para poder apoderarse del objeto, contemplarlo largamente y fundirse con él"¹¹⁶.

El narcisista, maquillado y disfrazado, se sitúa frente al espejo. Así le ven los demás hombres. De esta forma suscita en sí un débil deseo hacia el reflejo, cuya ligera alteridad él mismo ha creado. Sin embargo, le es preciso un constante e intenso esfuerzo para mantener en sí la dualidad y evitar que el deseo se desvanezca. Como no es así como le ven los demás hombres, he aquí redivivo el conflicto.

La realidad profunda del esteta es contradictoria: la certeza que tiene de sí no coincide con la verdad que él es para los demás. Esta contradicción, presente a todos los hombres, puede ser vivida como prueba de la libertad; pero puede ser vivida, asimismo, como un permanente desgarró. Este es su caso. Su profunda inseguridad ontológica rompe el equilibrio dependencia-independencia existente en las relaciones humanas. Mediante un realismo invertido, el esteta se aplica a sí

¹¹⁶ "L'effort de dédoublement prend ici sa forme la plus nette: être à soi-même objet, se parer, se peindre comme une chässe, pour pouvoir s'emparer de l'objet, le contempler longuement et s'y fondre". Baudelaire, p.170.

mismo el famoso *esse est percipi*. Sólo reconocerá su ser en la medida en que sea percibido.

El esteta es, ante todo, un *hombre observado*. La mirada ajena es, habitualmente, la primera experiencia constituyente de cada hombre. El esteta, sin embargo, introduce la mirada ajena en su alma, petrificándola. Lo más íntimo se hace público, la subjetividad se convierte en objetividad, su alma se convierte en cuerpo. El antagonismo entre su ser-para-otro y su ser-para-sí le lleva a una situación paradójica: da prioridad a su ser-para-otro mientras enfatiza su ser-para-sí. No obstante, el intento de llegar a ser para sí mismo una *conciencia observada por detrás* ha fracasado. En vano se ha esforzado por asimilar a su mirada la mirada ajena para sorprender su ser y apoderarse del mismo, como si de un objeto se tratara. El hombre nunca es un objeto para sí mismo; la estable singularidad tan sólo aparece a los ojos de los demás hombres.

El esteta da primacía a su objetividad, a su ser-para otro, en el intento de aprehender su ser. Decidido, sin embargo, a no ser simplemente el objeto de las miradas y juicios ajenos, interioriza su ser-para-otro, haciendo del mismo el objeto de un libre proyecto de sí.

Mismidad y alteridad se suceden, ininterrumpidamente, en un círculo del que el esteta no quiere escapar. Ser sí mismo es ser el Otro; pero el Otro acaba desapareciendo, quedando el esteta a solas con su subjetividad. No obstante, este "sí mismo" sólo está presente ante él como Otro. De nuevo, la mismidad se aliena en la alteridad. Y así, *ad infinitum*.

La imaginación le ofrece la posibilidad de crearse como ese Otro del que posee una aguda conciencia y cuya existencia confirman los demás hombres. En el mundo imaginario, su impotencia se convierte en omnipotencia. La imaginación le permite inventarse a sí mismo, inventar el mundo e inventar a los demás hombres, alejándose, sin embargo, de ellos mediante el poder que le confiere la creación. En el mundo imaginario no hay otra mirada que la suya. Creador y criatura, el esteta ya no necesita de mediación alguna para recuperar su ser.

El narcisismo latente en su tentativa hunde sus raíces en la escisión reflexiva que le permite observarse, compararse. Pero el narcisismo nace, fundamentalmente, de la insatisfacción y el deseo: la insatisfacción por su ser ausente; el deseo de coincidir con él. El esteta se sitúa, así, "frente al ser, la vida y los

hombres como una insatisfacción infinita, como una exigencia irrealizable"¹¹⁷.

El discurso del esteta se mueve en círculo: 1) el esteta espía su vida íntima para sorprender su ser; 2) su orgullo le lleva a reivindicar su voluntad pura: quiere querer, quiere actuar; 3) su acción se supedita a su proyecto: quiere actuar para ser. Inevitablemente, el momento del acto y de la voluntad soberana desaparece. Un acto que se ejecuta para ser no es un acto, es un gesto. Y la sustancia íntima de este último es la mirada de los demás hombres¹¹⁸.

La voluntad realista del esteta es, simultáneamente, idealista. Fiel al consejo cartesiano, "se changer soi même, plutôt que la fortune", el esteta prefiere actuar sobre sí antes que intentar cambiar el mundo. No rechaza el mundo ni plantea su imposible destrucción, pero guía su actuación un único fin: **convertir el ser en imaginario**; es decir, transformar el mundo y a los demás hombres

¹¹⁷ "en face de l'être, de la vie et des hommes comme une insatisfaction infinie, comme une exigence irréalisable". *SG*, p.193.

¹¹⁸ En su adaptación de la obra de A. Dumas, *Kean*, Sartre ilustra en la figura de un actor el estrecho y perturbador lazo que une la realidad y el reflejo, la voluntad y el sueño: "¿un acto o un gesto? Esta es la cuestión. *Kean*, p.178.

en una fantasmagoría; y a sí mismo, en una apariencia de la que él sea origen. Ser, en una palabra, *causa sui*. Sus actos no conllevan, por tanto, ningún cambio real en su condición. El orgullo y la dignidad, características de lo que Sartre denomina "estado ético de la revuelta", apenas ocultan el escaso alcance de los actos del esteta, su transformación en gestos.

La actitud del esteta es propia del rebelde, no del revolucionario. Su razón de ser, su justificación, es el orden reinante.

"El revolucionario quiere cambiar el mundo, lo supera hacia el futuro, hacia un orden de valores que inventa; el rebelde necesita mantener intactos los abusos que sufre para rebelarse contra ellos. Hay siempre en él elementos de una mala conciencia y como un sentimiento de culpabilidad. No quiere destruir ni superar, sino tan sólo alzarse contra el orden"¹¹⁹.

El esteta, en la medida en que ha interiorizado las miradas ajenas, reivindica como su singularidad el Otro

¹¹⁹ "Le révolutionnaire veut changer le monde, il le dépasse vers l'avenir, vers un ordre de valeurs qu'il invente; le révolté a soin de maintenir intacts les abus dont il souffre pour pouvoir se révolter contre eux. Il y a toujours en lui les éléments d'une mauvaise conscience et comme un sentiment de culpabilité. Il ne veut ni détruire, ni dépasser mais seulement se dresser contre l'ordre". Baudelaire, p.62.

que él es para los demás. El resentimiento sustituye en él a la crítica; la alteridad que reclama y que imaginariamente crea, a la soledad que es propia del hombre.

La independencia que parece reflejar el mundo imaginario es, pues, pura apariencia. El esteta es, para sí mismo, Otro; pero este Otro es, en primer lugar, una representación colectiva. En su creación coexisten su libertad con la alienación que conlleva su situación en el mundo, entre los demás hombres.

"Esta alternancia paradójica proviene de la ambigüedad de la noción de posesión. El hombre sólo puede poseerse si se crea y, si se crea, se escapa de sí mismo. Sólo una cosa puede ser poseída, pero si el hombre es cosa en el mundo, pierde la libertad creadora que es el fundamento de la apropiación"¹²⁰.

¹²⁰ "Cette alternance paradoxale vient de l'ambiguïté de la notion de possession. On ne se possède que si l'on se crée et si l'on se crée on s'échappe; on ne possède jamais qu'une chose; mais si l'on est chose dans le monde on perd cette liberté créatrice qui est le fondement de l'appropriation". Baudelaire, pp.83-84.

IV.2.2 TRÁNSITO A LA MORAL

Instalado en un universo ya hecho, el esteta está compelido a aceptar el Bien y el Mal que le son inherentes. Si viola la norma es para sentir con mayor fuerza el poder de la ley. Y así, reconociendo la ley, encuentra la instancia para su transgresión; ya que con ese acto reivindica lo que le diferencia, adquiriendo su singularidad. El esteta mantiene el Bien para realizar el Mal, y si hace el Mal es para reforzar el Bien. Figura intermedia entre Narciso y Satán, atravesado por la mirada de Dios/Bien/Sociedad/los Otros, el esteta reivindica la creación como valor supremo por encima de la acción.

La acción supone un cierto determinismo: se integra en la cadena de las causas y efectos para dominar la naturaleza, sometiéndose a principios que raramente cuestiona. El hombre de acción es aquel que se interroga sobre los medios y nunca sobre los fines. La creación, por el contrario, es pura libertad: produce sus propios medios e inventa sus fines. Participa de la gratuidad de la conciencia; es más, la creación plantea tal gratuidad

como fin. Creación, libertad y conciencia son términos distintos que designan una misma realidad. La conciencia, en tanto que dota al mundo de significado, es concebida como una creación continua.

Ahora bien, si la libertad de la conciencia implica que esta, asumiendo una responsabilidad total, crea *ex nihilo* el sentido del mundo y de su propia vida, la creación absoluta será la creación de una tabla de valores. Sin embargo, el esteta se detiene antes de franquear el umbral que exige de él la invención radical y gratuita del Bien y del Mal. Su creación se enmarca, como reproche, en la moral establecida; pero jamás como cuestionamiento radical de un universo en el que espera ser reconocido.

Su espiritualidad, por tanto, es fundamentalmente negativa: la creación del esteta hunde sus raíces en la censura y la insatisfacción; así, sin llegar a cuestionar el Bien establecido, sino precisamente tomándolo como trampolín, se proyecta hacia sus propios fines. Su insatisfacción, origen de lo que Sartre denomina "esteticismo de oposición", es la garantía de su singularidad y valor supremo.

"No hay solución y tampoco se busca: el esteta, sencillamente, se embriaga con la certeza de que él vale más que este mundo infinito, pues está descontento. Todo lo que es debía ser, nada distinto de lo que es podía ser: he aquí el tranquilizador punto de partida. El hombre sueña lo que no puede ser, lo irrealizable, lo contradictorio: he aquí la garantía de su nobleza"¹²¹.

El esteta oscila del acto al gesto, del hacer al ser, de la libertad a la naturaleza, sin detenerse jamás. Su ideal es el arte puro, al que Baudelaire, en *L'Art philosiphique*, define como una magia sugestiva en la que se hallan contenidos el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo. Sartre atribuye, en gran parte, la gran difusión que tuvo dicha teoría a la posibilidad en ella implícita, de separar radicalmente la realidad, perteneciente a los políticos, de las imágenes que, precisamente por carecer de efecto, son confiadas al artista. He aquí la razón por la que el esteticismo complace a los conservadores.

¹²¹ "Il n'y a pas de solution et l'on n'en cherche point: simplement on s'enivre de la certitude qu'on vaut mieux que ce monde infini, puisqu'on est mécontent. Tout ce qui est devait être, rien ne pouvait être que ce qui est: voilà le point de départ rassurant. L'homme rêve de ce qui ne pouvait pas être, de l'irréalisable, du contradictoire: voilà ses lettres de noblesse". Baudelaire, pp.122-123.

Incapaz de crear el ser, el esteta se crea a sí mismo en apariencia y como apariencia. En sus manos está el "llegar a ser una ilusión que se mantenga a sí misma, una apariencia productora de apariencias. Su ser se halla en su imagen y es él, sólo él, quien produce la imagen que contiene su ser: por eso escapa; tocadle con el dedo, se desvanecerá en polvo"¹²². El grito de Baudelaire "Je suis Satan!" adquiere pleno sentido. El esteta no es Dios en sueños; el esteta es Satán: crea el mundo y crea a los hombres a su imagen; pero en apariencias y como apariencias. De la tensión resultante entre los polos opuestos, Bien y Mal, Dios y Satán, brota la creación.

El fin del esteta es conferirse el ser. No obstante, la imagen, como pura apariencia, tiene como razón de ser y como destino la nada. Su único poder es negar la realidad en sí misma y en los demás seres. Y, sin embargo, sólo ella permite al hombre captar su libertad. En el mismo instante en que la imagen va a desaparecer, la libertad se dibuja en su vano esfuerzo por conferir el ser a la nada, en su finitud, en su fracaso, pero también

¹²² "devenir une illusion qui s'entretient elle-même, une apparence qui produit des apparences, il a son être dans son image et c'est lui, lui seul, qui produit l'image qui contient son être: c'est pour cela qu'il échappe; touchezle du doigt, il tombe en poussière". SG, p.401-402.

en su afirmación fundamental, en su desafío al Ser y a Dios. No hay mejor definición para una libertad finita y, a la vez, absoluta.

La apariencia pura es no-ser en relación al ser, pues no es, sino que aparece. El ser es su imposibilidad. Sin embargo, en relación a la nada, la apariencia, como tal, es. Su otra imposibilidad es, pues, el no-ser. Cuando el hombre imagina, aunque se halle absorto en la contemplación del no-ser, permanece como conciencia; es decir, como presencia ante la nada. Esta conciencia, que nadie puede destruir o modificar, confiere al sistema completo del no-ser una presencia absoluta. La apariencia se define, por tanto, como el no-ser del ser y el ser del no-ser.

El esteta es, al mismo tiempo, "el ser que mantiene en el ser su propia imposibilidad de ser, y el ser que se hace existir por su propia imposibilidad"¹²³. Consagra su vida a crear y mantener en la existencia, frente al Ser y el No-ser, las apariencias (no-ser del ser y el ser del no-ser).

¹²³ "l'être qui soutient à l'être sa propre impossibilité d'être et l'être qui se fait exister par sa propre impossibilité". SG, p.210.

La imaginación, como Jano bifronte, presenta una doble cara: 1) **confesión de impotencia**: el esteta imagina lo que no posee y lo que no puede traer al ser; 2) **blasfemia y desafío**: el esteta crea un orden de falsas apariencias, un universo parasitario del universo de la percepción, "una caricatura diabólica de la Creación".

IV.2.3 MAL Y BELLEZA SE IDENTIFICAN

La imaginación, extraño lugar donde la nada deviene ser, en el que las contradicciones se unen, aparece como una facultad salvadora. Simultáneamente se perfila como un arma ofensiva, como un medio de acción sobre los demás hombres. A diferencia del esquizofrénico que niega la existencia de la realidad, el esteta desea ahogar la realidad en lo imaginario. Fiel a su proyecto primero - ser lo que es-, rechaza abandonarse a la ficción. Pero si quiere lo imposible, y ello le obliga a imaginar, deberá transformar lo real en lo imaginario. El esteta actúa sobre los demás hombres como un virus, como un agente de irrealización. Su método consistirá, pues, en presentar la irrealización como un valor, proponerla como fin a la

actividad humana, persuadiendo a los hombres a irrealizarse voluntariamente.

Hay una causalidad de lo imaginario cuya arma es la belleza. El para-sí, en tanto que carencia, proyecta como valor fundamental la fusión imposible del en-sí con el para-sí. Este valor no es captado téticamente por el para-sí en el plano irreflexivo. La indicación perpetua de tal fusión imposible no aparecerá como estructura de la conciencia irreflexiva, sino como indicación trascendente de una estructura ideal del objeto.

"Es el valor como trascendencia; es lo que se llama la **belleza**. La belleza representa, pues, un estado ideal del mundo, correlativo a una realización ideal del para-sí, en la que la esencia y la existencia de las cosas se desvelaría como identidad a un ser que, en este desvelamiento mismo, se fundamentaría a sí mismo en la unidad absoluta del en-sí"¹²⁴.

En la medida en que lo bello sólo puede realizarse mediante nuestra totalización, queremos lo bello. Del mismo modo, captamos el universo como carente de belleza, en la medida en que nos captamos como una carencia.

¹²⁴ SN, p.224.

El valor se define como lo que debe ser, nunca como lo que es. Así como el en-sí-para-sí no es una posibilidad del hombre, tampoco lo bello es una potencialidad de las cosas. La belleza expresa la perfecta conveniencia del acto a la esencia, la subordinación del devenir al ser, de la temporalidad a lo eterno. La belleza, como valor, es aprehendida en el mundo como una ausencia. Se revela, implícitamente, a través de la imperfección del mundo, como un irrealizable. Se opone, pues, al hecho como el no-ser al ser.

El valor supone dos exigencias contradictorias: por una parte, es preciso intentar inscribirle en el ser; por otra, reclama estar más allá de toda realización. De ahí que, en la medida que el hombre realiza lo bello en el mundo, lo realiza imaginariamente. La Belleza y la realidad nunca coinciden.

"La belleza es un valor sólo aplicable a lo imaginario y que implica la nihilización del mundo en su estructura esencial"¹²⁵.

¹²⁵ "La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle". *L'imaginaire*, p.245.

La Belleza, ley de organización del mundo imaginario, no es ni una apariencia ni un ser, sino una relación: la transformación del ser en apariencia. Su ley, que Wilde denomina estilo y Genet elegancia, es la siguiente: transformar en apariencia la mayor cantidad posible de ser. La belleza, fin absoluto, es la libre llamada que una libertad creadora dirige a las demás libertades. Ahora bien, como ausencia, como irrealizable, la Belleza es, asimismo, "machine de guerre" y "arme offensive".

Es posible hacer una lectura del esteticismo en la que éste aparezca, simplemente, como un amor incondicionado a lo bello. Pero a tal lectura, detenida en la superficie, escapa su sentido profundo: el esteticismo nace del resentimiento¹²⁶.

¹²⁶ Las descripciones sartrianas tienen como finalidad descubrir la ley de la imaginación de Genet y de Baudelaire; la cualidad particular de su belleza. "Durante diez años de su vida Genet fue esteta y la belleza fue para él, originariamente, un sueño lleno de odio, de conflagración universal" (SG, p.184). La actitud de Baudelaire es semejante. "Mediante el dolor, la insatisfacción y el vicio intenta construirse un lugar aparte en el universo" (Baudelaire, p.146).

IV.2.4 ¿COMPROMISO MORAL EN EL MUNDO DE LA BELLEZA?

Siendo lo bello siempre una suspensión de lo real, una contemplación desinteresada del no-ser, es, por lo tanto, una abstracción de la existencia. Pero el no-ser es el mal y el esteta, en tanto que habitante del mundo de la belleza, es siempre un malvado. En cierto modo, he aquí superada esa indiferencia moral del arte que dominaba aún el pensamiento de Sartre en *L'imaginaire* y en *Qu'est-ce que la littérature?*

Tal es la conclusión que Sartre extrae al profundizar y complicar la fenomenología y la imaginación en su comentario de la vida y obra de Jean Genet. Lo imaginario, lo bello es un "deber ser", que no se inserta en el ser como el bien, sino que se le sustrae. Profundiza ese aspecto otorgándole un fundamento metafísico y sobre él basa inagotables análisis psicológicos. Lo imaginario es un mal porque es irreal, porque no es más que una apariencia. La belleza es precisamente esa negación de la realidad, es ese ser como forma.

Ahora bien, si la literatura (prosa) es la voluntad de intervenir en lo real y la poesía la voluntad de evadirse de él, ninguna de las dos es contemplación: el desinterés es también un interés, un valor. Paradójicamente, se trata incluso del único valor.

Los valores, nos dice Sartre, tienen dos direcciones: el bien y lo bello. Un valor es bien cuando culmina en la realidad, es bello cuando se complace a sí mismo. Una forma que se aísla a sí misma ha sido tradicionalmente la definición de la belleza; sin embargo, ese bello es lo opuesto al bien, al modo como la irrelidad se opone a la realidad. Por eso no se puede concebir al artista más acá del bien y del mal. Más acá se encuentra el mal; y ni siquiera hay elección entre dos valores: el mal es el único valor.

Siendo el bien la estructura misma de lo real, es un hábito; por tanto, una renuncia a la libertad, una virtud que se destruye a sí misma, un no-valor. Ya se lo interprete como Dios o como una máquina social.

"Haciendo el bien me pierdo en el ser... Así hay en el bien que me atrae, un motivo para apartarme de él: que ya es...; y en el mal que me horroriza hay un motivo para atraerme es

que viene de mí mismo"¹²⁷.

Mas ¿cómo querer el mal? Aunque se lo quiera se quiere lo positivo. Frente a la universalidad del bien, el mal, como la obra de arte, requiere invención, inspiración, genio. No obstante, hay que evitar identificarlo con las acciones que intentan realizarlo. Las acciones, independientemente de su finalidad, pueden clasificarse, pues todas ellas exigen el concurso del ser. Sólo la creación de apariencias, que tiene la nada como razón de ser y destino, es inclasificable, inexplicable e irreductible.

"El mal, siendo otro que el ser, está siempre en otra parte, es siempre inaprehensible"¹²⁸.

Para "hacer" el mal no hay más que ponerse fuera de lo real, Es que el mal se llama simplemente lo imaginario. Por eso el mal no se hace; se imagina.

¹²⁷ "En faisant le bien, je me perds dans l'être (...) Ainsi y a-t-il dans le Bien qui m'attire, un motif pour m'en détourner: c'est qu'il est déjà (...); et dans le Mal qui me fait horreur, il y a un motif pour m'attirer, c'est qu'il vient de moi-même". SG, p.153.

¹²⁸ "Le mal, étant Autre que l'Être, est toujours ailleurs, toujours insaisissable". *L'imaginaire*, p.187.

Si, como vimos, el prosista se situaba en la plenitud de lo concreto, de lo real, y eso podía realizarse únicamente tomando a la libertad como finalidad de la creación so pena de caer en contradicciones, el poeta, en cambio, según Sartre, parte de una posición fuera de juego, pone al mundo entre paréntesis (aún no sabemos si permanecerá en ella). Parte de un estado de conciencia irrealizadora, de negación formal, de negación de lo real y, por tanto, de la sociedad; en una palabra, de un mundo individualista abstracto que constituye lo imaginario, lo bello, el mal. Diremos, con palabras necesariamente simplificadoras, que la literatura (prosa) representa respecto de la ética social lo que la poesía representa respecto de una ética individual.

IV.2.5 DEL ESTETA AL ARTISTA.

El esteticismo se ha revelado como la etapa solipsista que, a menudo, atraviesa la creación. Un solipsismo tanto moral como estético: él es garante del bien y del mal; asimismo, es la conciencia, su conciencia, la que constituye y mantiene en la existencia las apariencias. La búsqueda del ser, implícita en su proyecto, le condena, sin embargo, a la soledad más absoluta:

"el mal aísla, excluye la reciprocidad"¹²⁹.

El mal exige que el esteta se aleje de su cuerpo, de sus sensaciones, de sus sentimientos, que los reduzca a ser medios para fabricar las apariencias, en las que la necesaria dependencia se transforme en independencia absoluta. Esta conducta imposible que recrea y se autoabastece de su propia irrealidad, aleja radicalmente al esteta de los demás hombres.

¹²⁹ "le Mal isole, exclut la reciprocité". SG, p.199.

La soledad se transforma, así, en aislamiento. La belleza del esteta implica una moral de la sensibilidad que desemboca en el ascetismo. Un esforzado voluntarismo de búsqueda de la belleza. El esteta debe, por tanto, irrealizar las reclamaciones vulgares de su cuerpo: el hambre, la sed, el miedo.

"Pues la naturaleza, en nosotros, es lo opuesto de lo raro y exquisito: es todo el mundo. Comer como todo el mundo, dormir como todo el mundo, hacer el amor como todo el mundo: ¡qué insensatez!"¹³⁰.

Decía Nietzsche que, en toda moral ascética, el hombre dirige su oración a una parte de sí que ha divinizado y, en consecuencia, le es preciso concebir como demoníaca la parte restante. El esteta se ha elegido a sí mismo como rechazo perpetuo de su "naturaleza", reivindicando como su verdadero yo el espíritu, la conciencia, la presencia ante sí. De ahí el dandysmo que enmascara el desnudo, excesivamente natural; de ahí el análisis de cada uno de sus impulsos, sensaciones, sentimientos. Es preciso que las necesidades corporales, la vida y la muerte misma, se consuman en bellos gestos

¹³⁰ "Car la nature en nous, c'est l'opposé du rare et de l'exquis, c'est tout le monde. Manger comme tout le monde, dormir comme tout le monde, faire l'amour comme tout le monde: quelle insanité!". Baudelaire, p.118.

que transformen al esteta en comediante; a los que le rodean, en figurantes y al lugar, en fin, en un decorado.

El método ascético es utilizado por el esteta para alcanzar, mediante la destrucción de una singularidad padecida y recibida, una singularidad querida que se da a sí misma sus leyes. Sartre sitúa al esteta entre dos tipos de ascetismo. Por una parte, el ascetismo de la antigua moral, que aconsejaba renunciar a la particularidad para alcanzar la intuición de lo universal; por otra, el nuevo ascetismo que surge con la llegada de la burguesía y que tiene como finalidad alcanzar, renunciando a la universalidad, la extrema singularidad de la persona. La ascesis es concebida como recreación: la destrucción sistemática de un sí mismo, constituido desde el exterior por la exclusión, la condena y la prohibición, tiene como finalidad la libre producción de sí.

La modificación de "irrealidad" que padece el cuerpo repercute en los sentimientos del esteta y, consecuentemente, en su relación con los demás hombres. El análisis a que somete sus sentimientos le distancia de los mismos, impidiéndole creer ciega y espontáneamente en ellos. Hay siempre un matiz artificial, la evidencia de un trabajo. Las apariencias, por otra parte, sólo pueden

suscitar sentimientos aparentes. Es el esteta quien ha de provocar sus propios sentimientos hacia las imágenes que él ha creado.

"Y si, no obstante, quiere amar, odiar, temblar a partir de ellas, es preciso que provoque en sí el amor, el temor o el odio y que, mediante una nueva mentira, relacione tales sentimientos con las imágenes como si estas fuesen su causa, aun sabiendo que dichos sentimientos provienen de él. Así, el objeto es nada, el sentimiento está representado y la relación que les une es imaginaria: triunfo de la perversidad"¹³¹.

Por esta razón, no hay en la imagen más que lo que el esteta desea y conoce. Imágenes estereotipadas, agujereadas por la nada, inconsistentes; imágenes en las que sólo algunos rasgos, siempre los mismos, son subrayados. Las imágenes, en una palabra, sólo pueden suscitar sentimientos-fantasma: gestos, palabras, esquemas vacíos de emociones. Sin embargo, el esteta se obstina en creer que tales sentimientos surgen a partir de las imágenes. Se obstina en afirmar la objetividad de los mismos, sin ignorar que es él el autor: porque sabe que el ser de la

¹³¹ "Et si pourtant il veut aimer, haïr, trembler à propos d'elles, il faut qu'il s'affecte lui-même d'amour, de crainte ou de haine, et que, par un nouveau mensonge, il rapporte ces sentiments aux images comme à leurs causes tout en sachant fort bien qu'ils viennent de lui. Ainsi l'objet est neant, le sentiment es joué et le rapport qui les unit est imaginaire: triomphe de la perversité". SG, pp. 406-407.

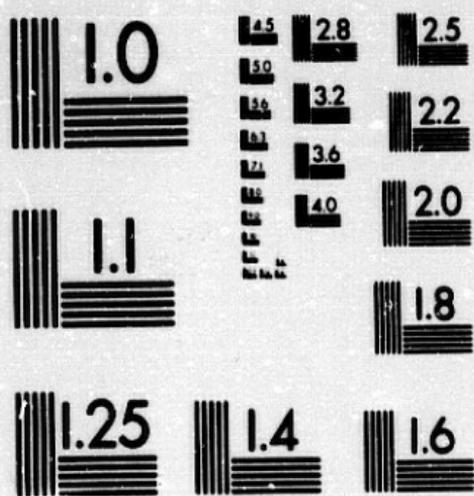
imagen es la apariencia, su fe en esa pretendida objetividad es, asimismo, imaginaria.

El esteta oscila entre el verdadero saber y la creencia representada. En la medida en que se transforma en actor y público de sus emociones y sentimientos, sabe que sus actos son gestos; sin embargo, todo su esforzado interés consistirá en adquirir la creencia contraria: que sus gestos son actos.

"El hombre representa para mentir, para mentirse, para ser lo que no puede ser y porque está cansado de ser lo que es. Representa para no conocerse y porque se conoce demasiado"¹³².

Esta tensión contradictoria le condena a la soledad más absoluta. El esteta es un traidor. Vive según dos sistemas de valores incompatibles, entre dos sociedades opuestas. Ni transgrede totalmente la moral establecida (mediante una elección radical de sí mismo), ni se somete a ella. El concepto de "traición" como el de "mal" o "belleza", gira en torno al concepto de "alteridad".

¹³² "On joue pour mentir, pour se mentir, pour être ce qu'on ne peut pas être et parce qu'on en a assez d'être ce qu'on est. On joue pour ne pas se connaître et parce qu'on se connaît trop". Kean p.81.



MICROCOPY RESOLUTION TEST CHART
 NATIONAL BUREAU OF STANDARDS
 STANDARD REFERENCE MATERIAL 1010a
 (ANSI and ISO TEST CHART No. 2)

1 : 24

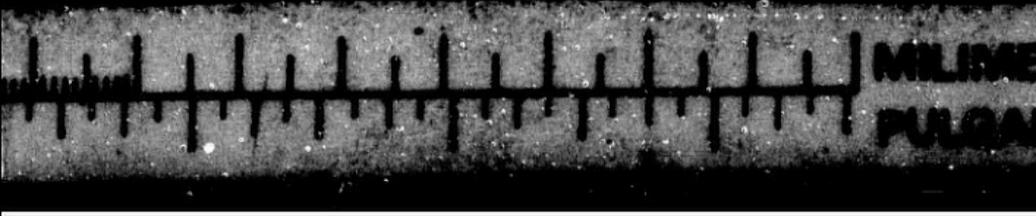


imagen es la apariencia, su fe en esa pretendida objetividad es, asimismo, imaginaria.

El esteta oscila entre el verdadero saber y la creencia representada. En la medida en que se transforma en actor y público de sus emociones y sentimientos, sabe que sus actos son gestos; sin embargo, todo su esforzado interés consistirá en adquirir la creencia contraria: que sus gestos son actos.

"El hombre representa para mentir, para mentirse, para ser lo que no puede ser y porque está cansado de ser lo que es. Representa para no conocerse y porque se conoce demasiado"¹³².

Esta tensión contradictoria le condena a la soledad más absoluta. El esteta es un traidor. Vive según dos sistemas de valores incompatibles, entre dos sociedades opuestas. Ni transgrede totalmente la moral establecida (mediante una elección radical de sí mismo), ni se somete a ella. El concepto de "traición" como el de "mal" o "belleza", gira en torno al concepto de "alteridad".

¹³² "On joue pour mentir, pour se mentir, pour être ce qu'on ne peut pas être et parce qu'on en a assez d'être ce qu'on est. On joue pour ne pas se connaître et parce qu'on se connaît trop". Kean p.81.

En el seno de la sociedad, el esteta es el otro y aquel por quien la sociedad se conoce como otro. El esteta es un traidor, ante todo,

"porque para sí mismo es otro y, haga lo que haga, se traiciona; porque, refugiado en el plano de la conciencia reflexiva, jamás se encuentra verdaderamente con sus camaradas, jamás se compromete verdaderamente con sus pasiones y empresas: les mira y se ve mirándoles, les habla y se escucha hablándoles, eso ya es practicar la restricción mental"¹³³.

Los demás hombres son pretextos para que el esteta se sitúe a distancia de sí, para que pueda observar su cuerpo y sus pensamientos revestidos de una cierta alteridad. Su vida es la historia de las distintas tentativas que realiza para aprehenderse como tal; pero dicho fantasma, en razón de su nada de ser, no puede aparecer.

"Por fin descubrimos el secreto de esta vida imaginaria: la imagen es la inconsistente mediación que reúne a Narciso consigo mismo"¹³⁴.

¹³³ "parce qu'il est à soi-même un Autre et qu'il se trahit, quoi qu'il fasse: parce qu'il s'est réfugié sur le plan de la conscience réflexive et qu'il n'est jamais tout à fait avec ses camarades, jamais tout à fait engagé dans leurs passions et leurs entreprises: il les regarde et se voit les regarder, il leur parle et s'écoute leur parler, c'est déjà pratiquer la restriction mentale". *SG*, p.204.

¹³⁴ "Nous découvrons enfin le secret de cette vie imaginaire: l'image est l'inconsistante médiation qui rejoint Narcisse à lui-même. *SG*, p.409.

El despertar se oculta en el sueño: el esteta es el creador real de un mundo imaginario. Su esfuerzo por atraer a los hombres hacia lo imaginario, mediante su propia irrealización, ha fracasado. Sus actos son gestos que acaban desvaneciéndose.

Y puesto que no ha conseguido irrealizar la realidad, ¿por qué no intentar realizar la operación inversa: realizar lo imaginario? Ante él se abre una nueva posibilidad: inscribir lo imaginario en la realidad, conservándole, sin embargo, su carácter imaginario; unificar en un mismo proyecto su intención realista y su intención imaginaria. El esteta tendrá que salir de su aislamiento pues necesita que los demás hombres se hagan cargo de las imágenes que él inventa, que sean ellos quienes les confieran la objetividad que él no puede darles. Para ello, dirigirá sus esfuerzos a construir un objeto que sirva de trampa a la libertad ajena.

IV.2.6 EL ARTISTA

Pues bien, el esteta se convierte en artista cuando renuncia a ser un hombre-trampa y decide fabricar objetos-trampa. Comunicar a lo imaginario la independencia, la permanencia y la objetividad que caracterizan a lo real llevará a Baudelaire y a Genet a la escritura. El objeto-trampa, en su caso, será el libro. El significado del mismo, aun siendo irreal, puede ser causa y fin de actividades y sentimientos reales. El esfuerzo del esteta para configurarse tal como lo ven los demás hombres, para hacer coincidir su ser-para-sí con su ser-para-otro ha fracasado.

La elección de escribir rectifica tal error: mediante las palabras, el artista que Sartre saca del esteta obligará a los otros a verle tal como él quiere ser visto.

"Al hacerse existir como objeto para los demás, Genet se crea en el en-sí. Sin duda, jamás tendrá la intuición de lo que crea. Pero, si no puede disfrutar de sí en el otro, al menos conoce el goce de producirse"¹³⁵.

La escritura surge como una solución perfecta para hacer el mal sin acudir al ser ni permanecer preso de las propias ensoñaciones. La escritura, al realizar lo irrealizable, obliga a los demás hombres a sostener lo falso contra lo verdadero, el mal contra el bien, la nada contra el ser; leer es recrear. La belleza del estilo, la seducción de las imágenes, la profundidad estética, en fin, de la creación literaria persuadirá al lector a aprobar el universo moral del esteta.

"Es preciso afirmar si queremos comprender, y darnos si queremos sentir. ¿El autor es culpable? También lo será el lector"¹³⁶.

Es importante subrayar que el poder del artista para persuadir a los demás hombres a producir una conciencia imaginativa, en lugar de una conciencia perceptiva, le

¹³⁵ "En se faisant exister comme objet autrui Genet se crée dans l'en-soi. Sans doute, il n'aura jamais l'intuition de ce qu'il crée. Mais s'il ne peut jouir de soi dans l'autre, du moins connaît-il la joie de se produire". *SG*, p.607.

¹³⁶ "Il faut affirmer si nous voulons comprendre et nous donner si nous voulons sentir. L'auteur est-il coupable? Le lecteur le sera donc aussi". *SG*, p.552.

permitirá proseguir el proyecto originario del esteta: inquietar al hombre honesto, hacerle dudar de su moral, de su bien.

A fuerza de sufrir por sus imaginaciones, el esteta ha terminado por servirse de ellas; se apodera de la libertad de su lector, lo hipnotiza, lo encanta, lo avasalla. Ciertamente, a veces, el lector vacila y se resiste; pero ello no hace sino confirmar lo anterior.

"No olvidemos -opina Morpurgo-Tagliabue- que todo el pensamiento de Sartre se funda en el problema del "para sí" (la conciencia), que a su vez se funda en la dialéctica del 'sí' y del 'otro'. Esta dialéctica queda formulada como una antítesis y una colaboración del verdugo y su víctima, y en sus complicaciones. Asimismo, toda la fenomenología del amor y el odio entra en esta dialéctica"¹³⁷.

El poeta, en tanto que es víctima del medio, se encierra en su mundo fantástico; es originariamente un hombre que vive intensamente en su imaginación para alejarse de la realidad. De este modo, ingresa en una forma de vida pasiva, negativa que es el mal. El problema del arte consiste, entonces, en el problema de la modificación de esa vida imaginaria a la que identifica con la estética.

¹³⁷ Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p.716.

"Y ello se produce con la conversión de la víctima en verdugo. Mientras que antes era víctima de la sociedad, el día que se convierte en artista e impone sus sueños se hace verdugo de esa sociedad, se venga de ella y la tortura (y ésta, a la manera de los masoquistas, goza dejándose torturar). Obliga a la sociedad burguesa a entrar en la deformación de sus cuadros, en los horrores de sus novelas, en el agotamiento de su poesía. He aquí realizado el programa del surrealismo y también la revolución social ha dado un paso hacia delante. Las trampas con que el autor captura al burgués, su prójimo, son sus poemas, sus cuadros, su música. Lo obliga a imaginar, lo captura con su veneno. Y, en el momento mismo en que ha contaminado al público, llega a ser sano, superior, normal. Ha descargado esos instintos vengativos y se vuelve activo y positivo. Su mal se transforma en bien, se realiza; a cambio, ha infectado a toda la sociedad. Se trata de una enésima, aunque nueva y extraña edición de la catarsis al revés (el poeta se purifica; el público, no)"¹³⁸.

De acuerdo con esta dialéctica que Sartre pretende establecer, el mal no está en el contenido sino en la forma de lo imaginario. No está en el hecho de imaginar cosas horribles, sino simplemente en el de sustraerse al mundo real, de imaginar. ¿Por qué?

¹³⁸ Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p. 717.

IV.2.7 CONSIDERACIÓN FORMAL Y CONSIDERACIÓN MATERIAL DE LO IMAGINARIO ARTÍSTICO

El sujeto imaginativo, el esteta, como no puede permanecer siempre en esa actitud retraída de la realidad porque no es un esquizofrénico, únicamente podrá tocar el fondo de la negatividad gracias a una negación *material*; es decir, otorgando un contenido a esa pura forma que es la mera imaginación. Desde luego, haciendo consistir ese contenido con algo lo más alejado del contenido que podría consistir el bien: el crimen, la abyección, la traición. Tal es el modo en que, para Sartre, se hace posible cristalizar la forma y vencer la dificultad del paso del esteta al artista, de la consideración formal a la consideración material.

No se trata ya, pues, de una actitud exclusivamente imaginativa, pura retracción formal, sino que al otorgar un *contenido* particular y empírico a la actitud imaginativa, se utiliza la vía que dispone hacia el bien para inocular el mal.

Se encamina así Sartre más allá de la tesis elemental de *L'imaginaire* que consideraba el arte como una simple evocación de imágenes o, mejor dicho, se interesaba fenomenológicamente en el arte sólo bajo ese aspecto. Sin embargo, al comprender que el problema del arte no podía deducirse del problema *formal* de lo imaginario, de la aptitud para la forma de la vida imaginaria, escoge entonces un *contenido* imaginativo particular, un imaginario *materialmente* determinado en forma especial: sólo así puede demostrar que saca al artista del esteta, al poeta versificador del poeta poetizado, al arte de la imaginación. La imaginación del esteta sería un anonadamiento formal; la del artista, un anonadamiento formal y material a la vez, sobre todo esta última: es un imaginativo que simplemente destruye la libertad del otro; un *proyecto positivo de lo negativo*. Por esta razón se hace necesario desarrollar la fenomenología de la imaginación hasta dar cabida dentro de sí a los fenómenos de masoquismo y sadismo como momentos ilustrativos de su interna dialéctica.

IV.2.8 EL ARTE COMO MISTIFICACIÓN: POSITIVIDAD DEL MOMENTO ARTÍSTICO O LA FUNCIÓN VENGADORA DEL ARTE

"Hemos visto que para él la santidad representa el instante en que la destrucción se convierte en construcción, en que el cero se identifica con la plenitud, en que el misterio de la imposible nulidad revela el de la sustancia ineluctable"¹³⁹.

El artista "ha cautivado la libertad del justo y le ha obligado a dar un semblante de existencia a lo falso como parásito de lo verdadero, a lo imposible como más allá de todas las posibilidades..."¹⁴⁰. De nuevo se vuelve al punto de vista formal. El mito es aquí lo falso, lo *imposible* que se torna capaz de capturar la convicción del lector, como lo hacía en otra época lo verosímil, lo posible, lo conveniente.

¹³⁹ "Nous avons vu que la sainteté figure pour lui l'instant où la destruction se retourne en construction, où le zéro s'identifie à la plénitude, où le mystère de l'impossible nullité révèle celui de l'inéluctable substance". SG, p.469.

¹⁴⁰ "a captivé la liberté du juste et l'a contrainte à donner un semblant d'existence au faux comme parasite du vrai, à l'impossible comme au-delà de toutes les possibilités". SG, p.469.

La positividad del momento artístico es el problema de los valores o mitos que aquí se han convertido en las trampas de la imaginación en las que el lector cae prisionero. Es el momento en que el *mártir* llega a ser *santo*, es decir, el momento en que el *esteta* se vuelve *artista*.

En el momento en que de simple esteta se convierte en artista, el autor mistifica a su público; de forma que lo lleva a experimentar no sólo lo que en determinado momento él no experimenta, sino, sobre todo, sentimientos que jamás experimentó y no siente.

Este peculiar concepto de "comunicación", en el que la reciprocidad no es necesaria, deja entrever otro tipo de comunicación "literaria". Perseverar en esta dirección nos determina, por tanto, a tener que precisar, en primer lugar, la noción de la obra de arte como "comunicación"; y, una vez instalados en el ámbito de lo intersubjetivo, a tener que precisar, asimismo, la relación de este especial tipo de moral con la moral imposible y necesaria a la que Sartre apunta en su obra.

IV.2.9 POESÍA Y COMUNICACIÓN

Para Sartre, lo que experimenta el poeta es una cosa; lo que experimenta el público, otra: los versos están hechos para el lector, no para el autor. En lo que respecta a lo imprevisto que constituye el encanto o lo sublime de la poesía, el artista que de antemano los percibe como trucos no puede gozar de ellos: los ignora. Sin embargo, el reverso de este principio es sorprendente: el autor puede montar visiones que no ve, provocar sentimientos que no conoce. "El autor carga las palabras con una emoción que no ha sentido" ¹⁴¹. "... el artista jamás tendrá intuición de lo que crea"¹⁴². "Comunica sentimientos que ignora" ¹⁴³. Tal es la paradoja que subyace al concepto comunicativo del arte: no sólo que los sentimientos del arte no son íntimos del autor y los precisa sólo comunicándolos, sino también en otro sentido que remite a las consecuencias de ese principio, a saber, que puede inventarlos.

¹⁴¹ "L'auteur charge les mots d'une émotion qu'il ne connaît pas". *SG*, p. 477.

¹⁴² "...l'artiste n'aura jamais l'intuition de ce qu'il crée". *SG*, p.607.

¹⁴³ "Il communique les sentiments qu'il ignore". *SG*, p.511.

Sabemos que una estética es siempre "situacional", histórica, y que si ella vale para el fenómeno artístico en general, también está ligada a un gusto episódico, a una expresión determinada.

En ese caso, "los conceptos expuestos corresponden, al menos en parte, a la práctica poética de Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, etc., y quizás incluso a su costado más discutible: aquel por el cual los artistas no ven efectivamente el objeto que comunican y no lo comunican siquiera. No producen en lector una visión, sino simplemente un presentimiento o aspiración a la visión. El poeta y el lector se convierten entonces en cómplices de un ejercicio común de mistificación. Ambos se relacionan con un *pathos* que no experimentan, no comunican y no reciben, pero al que uno y otro aspiran como posible. La poesía llega a ser entonces no esa emoción, sino más bien la posibilidad, el presentimiento de esa emoción no probada y por consiguiente desconocida; una desconocida alusiva. Nace entonces, como se sabe, un género de la poesía, el *thrill* de la espera de la poesía. Ese estremecimiento del presentimiento es algo gratuito que reduce la imagen artística a una vaga imaginación psicológica: es lo contrario de esa firmeza necesaria que constituye la naturalidad del arte. En este género de arte, tampoco

la crítica tiene asidero: ella misma se vuelve gratuita, subjetiva, alusiva y, por consiguiente, muy fácilmente convencional. Una alusión de un crítico pondrá en marcha una serie de alusiones análogas. Se crean pistas críticas, tan gratuitas como forzadas; el primer lector las ha determinado, es la historia de los carneros de Panurgo"¹⁴⁴.

Valga esta larga cita para mostrar que por tal razón se quiere muy frecuentemente al artista moderno; sobre todo, porque permite al lector que su imaginación se mueva en espirales evocadoras. La palabra no suscita en el lector imágenes, movimientos de humor necesarios, pero lo deja extraordinariamente libre de evocar pensamientos e imágenes. Y lo que evoca no son sino restos de revelaciones anteriores, estados subjetivos o convenciones usuales.

El concepto evocativo del arte se funda en un presupuesto aristocrático y platónico que choca dentro de la experiencia moderna: que hay en cada lector versos, como antaño en cada miembro de las cortes de amor, en todo "cor gentile", un patrimonio común de imágenes,

¹⁴⁴ Morpurgo-Tagliabue, o.c., pp. 724-725.

emociones, ideas, a las que basta con aludir y que, a veces, ni siquiera hay que hacer alusión, pues ellas temen el aire y la luz. Esta concepción se funda seguramente en un hecho cierto: que la invención del poeta es una nueva combinación de materiales culturales, histórica y socialmente condicionados, propios siempre de un círculo privilegiado. Pero que desprecia el sentido imperativo, preciso y vigoroso de la invención artística. El arte no es una evocación, sino una producción de imágenes.

Sin embargo, una vez más la inteligencia de Sartre ha aprehendido una verdad. Su mérito consiste en haber reconocido sin ambages que la poesía del hombre moderno es ese ejercicio mistificador cuyo fundamento ético y proceso dialéctico se esforzó en buscar. Quizá se ha limitado demasiado a un aspecto simple, el de la mistificación del poeta, cuando, lo cierto, es que autor lector se mistifican recíprocamente. Autor y lector quieren encontrarse en una vaga zona magnética, en un dominio de fuerzas a cuyo control parecen renunciar. Ni el autor ni el lector saben lo que evocan, pues lo "evocado" es lo contrario de lo conocido.

La interpretación forzada que se suele dar de ese fenómeno es que ese proceso, raro y privilegiado, resarce a los hombres con esa dimensión mágica, supersticiosa, hipnótica que han perdido. El empleo de la mistificación merece, pues, que se lo cumpla como un rito. Para quien sabe leerlas bien, las páginas de Sartre arrojan una nueva luz sobre ese rito pleno de unción. Se esforzó en buscar un motivo más o menos aceptable para el ejercicio de la poesía reciente. Desgraciadamente, al analizarlo únicamente desde el costado del autor, sólo respondió a medias.

El poeta construye simplemente una trampa en la que cae el lector o, si se quiere, se trata de una especie de seducción. Pero así se ve cómo se hunden todas las suposiciones de la experiencia imaginativa o estetizante: ¿para qué sirve, en efecto? Al menos como ejercicio preliminar, hecho por el poeta únicamente como una experiencia psicológica; y no, para precisar un momento del proceso artístico.

"el artista puede construir una cábala en frío. Entramos en la posición moderna de la poesía como sortilegio. Obsérvese el ciclo realizado. ¡Cuán lejos nos hallamos del "si vis flere..." de Horacio! Nos hallamos en el extremo opuesto de la *mimesis* clásica. Igualmente nos encontramos en el punto opuesto de la expresión romántica, y de este modo de

la intuición idealista. Pero también nos hallamos más allá de la *paradoxe du comédien* de Diderot¹⁴⁵; más allá de los buenos sentimientos que hacen los malos poemas de Flaubert. La poesía-alquimia-magia de Poe y de Mallarmé también está superada y la declaración de Valéry se encuentra explicada por esto: 'mis versos tienen el sentido que se les presta'¹⁴⁶.

IV.2.10 ESTÉTICA COMO ÉTICA DE LA NADA

Mientras Dios fue una realidad incommovible, lo bello fue parte integrante de la teodicea: el artista

¹⁴⁵ El pensamiento "parádójico" de Diderot acerca del arte del comediante, así como acerca del escritor y de todas las artes en general, parte de un principio diametralmente opuesto al más corriente y comúnmente aceptado: confiando en el horaciano "si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi", la gente cree que un buen actor, para conmovier y llegar a ser eficaz en un papel trágico, ha de estar él también sumido en la tristeza y casi fuera de sí por el dolor. Nada más falso: una persona que esté privada de toda capacidad artística podrá manifestar instintivamente su dolor de manera que deje por completo indiferentes a los espectadores. El principio de la lucidez de mente indispensable al artista para poner en obra y ejecutar con perfección la obra de arte, como advierte el propio Diderot, puede y debe ser aplicado también a la literatura y a las demás artes en general. Éste es el primer esfuerzo consciente y razonado para poner de relieve la particular complejidad del hecho artístico, colocando así los fundamentos de una "estética intelectualista" destinada a tener gran fortuna en el siglo XIX. Volveremos a encontrar estas ideas, después de la primera oleada del Romanticismo, en los parnasianos, en la estética de Poe y en la de Baudelaire, que conocieron a Diderot y en él se inspiraron.

¹⁴⁶ Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p.729.

empleaba su libertad en crear apariencias para reflejar la Libertad Suprema que había creado el ser. Muerto Dios, el arte se convierte en una antropodicea: hace creer al hombre que es el mismo hombre quien ha creado el mundo. El esteta aprovecha este suelo nutricional que representa el estado de "derelicción" del hombre sin Dios, sin valores, para imponer los suyos a los demás hombres.

El esteta defiende que el único país digno de ser habitado es el país de las quimeras; que lo bello es aquello que no existe. Sin embargo, no quiere abandonar la realidad, ni radicalmente (suicidio) ni parcialmente (esquizofrenia). Desea ser escuchado, que sus palabras se hundan en la realidad y la germinen, dándole una nueva forma en la que él tenga un lugar. La belleza, prueba de su irrefragable libertad, es, asimismo, el arma utilizada por su resentimiento.

La belleza posee la poderosa fuerza de la negatividad, una negatividad que permite anonadar el ser. Pero negar el ser significa reducirlo a la apariencia pura, destruirlo en su estructura esencial:

"la apariencia es satánica porque caricaturiza el ser y es todo lo que el hombre puede producir por sus propios medios"¹⁴⁷.

Extraño infierno el de la belleza. Afirmar que la apariencia es satánica implica aproximar belleza y mal hasta su identificación.

"Sin embargo, es un hecho: el malvado es, a menudo, esteta; el esteta es siempre malvado. En la naturaleza del mal y en la de la belleza debe haber ciertas similitudes que permiten aproximarlos"¹⁴⁸.

Belleza y mal, por paródico que parezca, se identifican: en ambos casos, la destrucción del ser es concebida como creación de apariencias; y, en ambos casos, la apariencia se afirma como el ser absoluto. El mal, no-ser del ser, es un término relativo, subordinado al bien. Su impotencia radica en la reaparición del ser en el fondo del no-ser, y eso es justamente la apariencia. La belleza del esteta es el triunfo de la nada, es el mal disfrazado de valor.

¹⁴⁷ "l'apparence est satanique, parce qu'elle caricature l'être et qu'elle est tout ce que l'homme peut produire par ses propres moyens". SG p.183.

¹⁴⁸ "Pourtant, c'est un fait: le méchant est très souvent esthète: l'esthète est toujours méchant. Dans la nature du Mal et dans celle du Beau, il doit y avoir certaines convenances qui permettent de les rapprocher". SG, p.114.

Para el imaginativo, la vocación significa vaciar las cosas de su realidad, reducir los actos a gestos, la espontaneidad a la pose. Y este quitar su sentido a la realidad es, precisamente, lo que constituye el mal. Se trata de una forma de resentimiento y de fuga de lo real, una manera de refugiarse en el mundo fantástico. Una actitud común, por consiguiente, a ciertos seres enfermos; los cuales, a causa de su situación particular, se sienten torturados desde la infancia por el mundo que les rodea y reaccionan con esa elección singular. En este sentido, las trucas psicologías de Baudelaire, Genet y Flaubert convenían a Sartre; pero lo decisivo del caso es que Sartre pretende extraer de aquí al artista, convirtiendo a todo esteta en un artista en potencia¹⁴⁹.

Hay en esas ideas hay algo de falso; pero también mucho de verdad. Lo falso se señala rápidamente: Sartre ha subordinado su estética a una tentativa de ética de la

¹⁴⁹ Cf. las sugestivas conclusiones que Joaquín Maristany establece en su penetrante estudio "La fantasía en Sartre, Freud y Bergson", *Convivium*, 36, 1972/I, p.59.

"1. Sartre no ha logrado, creo, diferenciar patología y arte. La afectividad sartriana vive de una peligrosa indiferenciación.
2. Para Sartre, con todas las correcciones posibles, la obra de arte -la poesía e incluso la novela (?)- están vistas muy 'mágica' o prosaicamente. Si no fuera así, ¿cómo entender v.g. Baudelaire o *Les Mots*?"

Nada, de la negación. Del mal -que es la pasividad, la renuncia, el fracaso, el gesto, el sueño y, como tal, lo bello- quiere extraer una dialéctica vertiginosa: la que consiste en la voluntad del mal, en la elección de la pasividad y en sus contradicciones, en una palabra en el esteticismo pragmático -y, asimismo, un martirio del mal, que es el sufrimiento querido-; por último, una conversión del mal en bien.

Examinar aquí esta dialéctica discutible nos llevaría a sobrevalorar el momento imaginario del esteta. No del esteta naturalista o espontáneo, como se podría decir, sino del esteta pragmático o sofístico: de la pasividad no sufrida, pero que se quiere sufrir. En ese caso, el poeta poetizado es un "poeta de la poesía", es un esteta crítico o de mala fe: hace trampas, no sufre un mundo imaginario; pero sufre (con plena lucidez o en la media luz de la mala fe) su voluntad de sufrirlo, su propio masoquismo.

El problema estético se plantea entonces peligrosamente como el problema de esa forma particular de lo imaginario que es a la vez activa y pasiva. Sin embargo, un "poeta poetizado", un esteta del esteticismo, un imaginativo crítico, caerá en una serie de contradiccio-

nes, todas derivadas de la imposibilidad sofística de un proyecto positivo de lo negativo.

Pero si el hecho de aplicar este principio a estudios biográficos contribuyó a crear obras dotadas de interés y atractivo, ello no ha servido por cierto sino para volver a perder el hilo del problema. Baudelaire y Genet son dos imaginativos resentidos que reducen voluntariamente la vida a lo imaginario; y puesto que esta retracción es un mal, y la dialéctica del mal constituye, a la larga, un sufrimiento son, al mismo tiempo, *comediantes y mártires*.

IV.2.11 *SAN GENET*, DOCTRINA TRASCENDENTAL DEL ESTETICISMO ARTÍSTICO

Para Morpurgo-Tagliabue, la "negatividad" de los románticos y posrománticos había sido poco crítica y hecha, sobre todo, de contenidos, temas y expresiones. En su opinión, las páginas del *Genet*, por el contrario, podrían constituir casi una doctrina trascendental del esteticismo artístico y representar, por tanto, un análisis *formal* del fenómeno. Y ello aun cuando el método

seguido por Sartre no parezca, a primera vista, apuntar a este fin¹⁵⁰.

Se puede vincular el estudio sobre Genet con la gnoseología de la dimensión imaginaria (*L'imagination, L'imaginaire*) en el preciso sentido en que una vez en posesión de la dimensión fenomenológica de la imaginación, lo que Sartre intenta proporcionarnos es su psicología, ofreciéndonosla como "la reconstrucción de la figura de un autor ciertamente singular, el poeta pederasta y ladrón J. Genet: una especie de biografía fenomenológica del poeta maldito"¹⁵¹.

El problema general del arte se ve comprometido de este modo. El problema del esteta que se convierte en artista se restringe al caso material específico de un cierto artista, el poeta maldito, al que se concibe como bufón-sufriente, comediante-mártir. Sólo a ese precio el artista se reabsorbe en el esteta, el arte en la imagina-

¹⁵⁰ En este sentido, señala Colette Audry, *Sartre y la realidad humana*, EDAF, Madrid, 1975, p. 117, que "al prologar los libros de Genet, Sartre ha hecho menos obra de crítica literaria (aunque este análisis, como su *Baudelaire*, pueda servir de modelo a una crítica existencial, de la misma manera que existe una crítica freudiana, otra marxista, etc.) que de filósofo, ya que *San Genet, comediante y mártir* es un caso ejemplar que ilustra las tesis de *El Ser y la nada* y de *Lo imaginario*".

¹⁵¹ Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., pp.712-713.

ción, como lo quiere demostrar Sartre. En el fondo, lo que cuenta en este caso no es el poeta-artista, sino el poeta-poetizado, el esteta antojadizo.

El artista, para Sartre, no añade a la poesía más que la técnica, la exteriorización, comprendida aquí, como un instrumento agresivo especial¹⁵². Ese es el sentido de la distinción entre el "poeta poetizado" que sufre sus poesías y el "versificador" que las hace. En ese caso toda imaginación es ya poesía y Sartre lo dice claramente: "Sueños y mentiras, supersticiones: poesía...". Mas el defecto se encuentra ahí. Esa "poesía poetizada" no existe.

Lo imaginario no es la poesía ni el arte en potencia, no produce ni prepara el arte, pues el masoquismo, como tal, no puede ni siquiera transformarse en sadismo vengativo (¿cómo hacer sufrir al otro lo que nosotros no

¹⁵² "También Abbagnano, en las pocas páginas que dedicó al arte, consideraba la técnica como el ejercicio de un deber de comunicación, un acto práctico que se agrega al acto cognoscitivo. En el caso de Sartre ese deber de comunicación llega a ser extremadamente más dialéctico y sutil: comunicar es obrar, atacar, entrar en el ciclo del odio-amor, de la relación con el otro y de esa manera es precisamente una redención de la soledad y de la pasividad. Los conceptos son análogos; sin embargo, rompen una vez más el ciclo dialéctico del arte en dos momentos extrínsecos y, en el fondo, convencionales: la ideación y la comunicación, la inspiración y la técnica, el contenido y la forma". Cf. Morpurgo-Tagliabue, G., o.c. p. 719.

hemos sufrido verdaderamente, sino de lo que hemos gozado?). Lo imaginario no es el rechazo del ser, de lo real, desde el punto de vista del contenido, como él lo pretende, sino sólo formalmente. Por esa razón, Sartre debe buscar un cierto contenido imaginario para destruir lo real. En otros términos: lo imaginario como tal no es el asesinato del orden de la prosa, sino solamente -el propio Sartre lo dice muy bien- la enfermedad, la lepra de la prosa: es el orden mismo de la prosa orientado hacia la dimensión de lo irreal.

Lo imaginario capaz de destruir lo real no se obtiene únicamente sino por medio de un procedimiento artístico. El verdadero "asesinato", lo que denominamos la *destrucción psicológica*, sólo se produce en el dominio de la "poesía versificada", del arte. En una palabra, lo imaginativo no es necesariamente masoquista y la dialéctica masoquismo-sadismo, si se la quiere llamar así, tal como el autor nos la expone, es de manera exclusiva intrínseca al momento artístico.

V. MORPURGO-TAGLIABUE: ESTÉTICA VS ESTETICISMO

PREÁMBULO

Sartre ha explicado el paso del esteta al artista por un cambio de actitud: de lo pasivo a lo activo, es decir, por una inversión de la víctima en verdugo. Sin embargo, ha visto muy bien que hay una profunda separación e incluso una inversión en el pasaje de la actitud de uno a otro, pero se ve llevado a interpretar esa inversión como una conversión fácil. Y ello, para Morpurgo-Tagliabue, se debe a un error inicial que consiste en haber escogido como base del pecado imaginativo lo bello horrible, el del esteta romántico-masoquista. Para este autor, este no es más que un caso empírico, el de cierto esteta. En ese caso que Sartre escoge, desde luego, la suerte está echada: el pasaje del esteta al artista será el pasaje del masoquismo al sadismo, una inversión que, ciertamente, es una conversión fácil. Morpurgo-Tagliabue ve un sofisma en el modo como Sartre explica el paso de uno a otro.

"Hay toda una tradición literaria que culmina en Genet y que no deja de ser demasiado conocida: el gusto aristocrático de disgustar de Baudelaire ha hecho escuela: Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire... Sin embargo, se trata siempre de contenidos psicológicos, restringidos e incluso bastante dudosos y que, en buena lógica, no se los podría extender al arte universal, como lo quiere Sartre. La psicología de Genet-Sartre, como en otros tiempos la de Don Juan-Kierkegaard, es la psicología de un autor-personaje, no la de un autor y menos aún la del artista en general. Se trata de un tipo de reacción al conformismo social, que cambia según la sociedad y que quizá no falta en ninguna, pero que, por mucho que se la quiera extrapolar, no coincide con el fenómeno arte. Detrás del esteta de Kierkegaard estaba la tradición Casanova, detrás del *criminal* de Genet se encuentra la tradición Sade. 'El esteta es un malvado', el artista no"¹⁵³.

V.1 LO BELLO NO ES LO IMAGINARIO

Llegados a este punto surge naturalmente una objeción: ese concepto de belleza como imaginación que se

¹⁵³ "L'esthète est un méchant". SG, p.155. Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p. 710. Por nuestra parte, creemos que la posición de Sartre ha de ser inscrita dentro de su psicología existencial, de raigambre claramente fenomenológica y no de una mera psicología empírica. Así, aun cuando parezca que su quehacer teórico equivale a un proceso inductivo, en realidad hay una lucha teórica por captar el *eidos*. No hay *stricto sensu* una reducción fenomenológica en el proceder sartriano, al ocuparse de delimitar la elección original de Genet o de Baudelaire. Ciertamente habría un sofisma, por lo demás trivial, al afirmar que como todo artista es esteta entonces todo esteta es artista. No lo hay, en cambio, cuando se afirma que si todo artista es esteta y todo esteta es un malvado entonces todo artista es un malvado.

venga de la existencia, ¿se adapta efectivamente a todo arte o tan sólo a determinado arte? Esta es la fundamental cuestión a la que tendría que responder Sartre; de lo contrario, su doctrina estaría, efectivamente, soportada por un sofisma.

Lo que Morpurgo-Tagliabue va a defender es que la categoría de lo estético es la categoría trascendental del esteta, no del artista, exactamente como para Kierkegaard. Y continúa:

"Creemos, fuera de toda duda, que la categoría del esteta de Kierkegaard no pretendía explicar el arte, sino sólo los contenidos psicológicos de ciertas obras de arte (el *Don Juan* de Mozart, por ejemplo). Del mismo modo, la categoría de Sartre (bello-mal) no explica el fenómeno del arte en general. Aun cuando se puede aplicar esa categoría a muchas situaciones poéticas, sólo explica un arte que tiene por sujeto al esteta"¹⁵⁴.

Es precisamente esta identificación de lo "bello" y lo imaginario lo que precisamente determina la confusión de la *estética* con el *esteticismo*. Hay sin duda, según este autor, un vínculo que liga esas dos actitudes que Sartre trata de articular, mas no una identificación total. En su opinión, resulta más que evidente que algo

¹⁵⁴ Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p.719.

distingue el equilibrio de lo bello, por variable que este sea, del esteticismo de la vida como forma, como gesto, como imagen, sueño, evasión de lo real; y ello aun cuando esa evasión se produzca a menudo cuando se busca otro equilibrio, otra especie de belleza.

Lo bello, sostiene Morpurgo-Tagliabue, no es una dimensión gnoseológica (una intencionalidad) como lo imaginario. El ejemplo mismo que escogió Sartre, el mundo imaginario de Genet, obsceno, estúpido y vengativo, tiende precisamente a demostrar que lo bello esteticista, lo imaginario a secas, no es necesariamente lo bello estético. Lo bello no es lo imaginario (dimensión gnoseológica); lo bello es real (noema objetivo), lo cual nunca habría afirmado Sartre. Y "el asombro, el encantamiento que provoca se debe precisamente al hecho de que puede existir, de que es real. El que luego lo bello pase a veces a lo imaginario y provoque una ruptura con lo real y un sufrimiento (la nostalgia, la *Sehnsucht* romántica) constituye otro problema"¹⁵⁵.

De los dos, el defecto más grave consiste en la identificación del esteta con el artista. No porque todo

¹⁵⁵ Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p.714.

esteta sea para Sartre un artista en acción, sino porque lo es en potencia. Y todo artista es un esteta. El esteta, el antojadizo voluntario es ya para él, en efecto, un poeta pasivo, un "poeta poetizado" que sufre sus propios poemas o sus fantasías. En un caso semejante, todo temperamento que a causa de un resentimiento secreto se aísla de la vida activa, del ser, y se refugia en la vida imaginaria, en la aparición, estaría predestinado a la poesía; en este sentido, las historias imaginarias, el cine mental, las ensoñaciones, serían propias de la naturaleza de los poemas. Sin embargo, hay muchos motivos para creer lo contrario, es decir, que no sería más que una liberación. Ciertamente el mundo de las imaginaciones tiene algún efecto sobre el mundo artístico, pero también lo tiene sobre el mundo práctico.

"El hombre de lo imaginario, el esteta o el poeta en potencia, es pasivo, es una víctima del mundo, naturaleza, sociedad, familia: ello le tortura. Padece del delirio de persecución (Tasso), o es un esquizofrénico (Poe, Baudelaire), o un paranoico (Lautréamont). Sartre no escogió esos ejemplos, pero podría haberlo hecho. Efectivamente, la neurosis del artista es un hecho establecido y se la puede afirmar como una condición de la actividad artística (recordemos también los análisis de Jaspers sobre Swedenborg, Van Gogh, Hölderlin), sin caer por ello en la ingenuidad del positivismo del siglo pasado que, sin ninguna duda, había visto algo justo, aunque demasiado poco, y con un espíritu fari-seo."¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Morpurgo-Tagliabue, o.c., pp.715-16.

El sujeto soñador, el esteta según Sartre, llegaba a ser artista cuando de pasivo se tornaba activo y de soñador se convertía en autor, de poeta poetizado en versificador. El tránsito de uno a otro determina, entonces, la venganza de la víctima sobre sus verdugos. El secreto del arte radica en su carácter vengativo: la obra de arte es una trampa, un dispositivo para capturar al público, "nuestro prójimo" (pensemos en el prefacio de *Fleurs du Mal*, "al lector... mi hermano"), para aprisionarlo en el juego de sus propias fantasías.

V.2 ESTÉTICA VS ESTETICISMO

A continuación, y sin dejar de exponer la posición sartriana, verdadero fin de este trabajo, tomaremos esta tesis como contrapunto polémico. La inspiración fenomenológica de su tratado alienta y dirige el curso que queremos otorgar a nuestra exposición.

"La categoría del 'esteta' y del 'esteticismo', esa categoría anfibia entre psicología (o aun sociología) y gnoseología, tiene una historia que bordea la

de la estética (de lo bello y del arte) para mezclarse a menudo con ella. Se trata de una historia reciente que apenas procede del siglo XIX. Constituye una concepción confusa y mezclada con una rica fenomenología que jamás fue profundizada, y que va desde lo frívolo hasta lo mágico¹⁵⁷.

Intentaremos mostrar, siguiendo el curso de sus reflexiones, que al esteticismo, esa manera especial de ver las cosas (esteticismo naturalista), pero, sobre todo, de querer verlas (esteticismo sofisticado o pragmático) y de comportarse en consonancia, puede otorgársele una significación más precisa estableciendo el criterio especulativo de la diferencia entre él mismo y la estética. Tal criterio, en la opinión de este autor, lo podríamos encontrar en Kant o, mejor dicho, utilizar para este fin algunos de sus conceptos.

El criterio de lo "estético" o lo bello era para Kant en la *Critica del Juicio* la idealidad del *juicio formal subjetivo*: lo bello reviste una apariencia de finalidad que, en realidad, no persigue ningún fin. En cambio, se tendrá un esteticismo cuando se comprende el mundo como finalidad formal *objetiva*; es decir, lo bello como realmente, *objetivamente* orientado hacia nuestro placer. A su vez, tendremos un esteticismo que podrá ser

¹⁵⁷ Morpurgo-Tabliabue, G., o.c., p.711.

naturalista o teológico, según que esta finalidad sea un puro hecho de azar o querida por la voluntad de un creador. Se dirá entonces que el juicio estético es el que se opone a la idealidad, al "como si" (als ob) de lo bello y nos hace "emplear como explicación del juicio estético el realismo de un fin, en relación con nuestra representativa" (Kant). En ese caso el goce del esteta es el fin último del universo, ya sea efecto de la naturaleza o voluntad de Dios.

"Fijémonos, sin embargo, que ese goce podrá pertenecer igualmente a un tercer tipo y derivar de un uso real de mala fe, de un uso voluntario de la teleología objetiva y de una neutralización voluntaria de la subjetiva. Es el caso de un cierto esteticismo consciente y laborioso, fabricado, sofisticado, sumamente difundido en la cultura moderna. En ese caso ocurre que el "als ob" propio de la actitud crítica se convierte en el instrumento de una actitud que podremos definir hipercrítica tanto como hiperdogmática, fundamentalmente pragmática"¹⁵⁸.

El "ser" que se reduce al aparecer, la forma convertida en fin para la contemplación del hombre; el objeto considerado como medio, instrumento exclusivamente adaptado al placer de la imaginación: teleología formal objetiva, disolución de la realidad, transformación del objeto en imagen, se consideraron siempre como los

¹⁵⁸ Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., pp. 711-712.

aspectos de la vida estética. Pero en un primer caso, en el de un esteticismo teológico o naturalista, se lo consideraba el punto culminante del universo (romanticismo idealista alemán); en el segundo caso, en el de un esteticismo pragmático, artístico, se trata de una inversión, una *antiphysis*, un desafío al orden del universo: "El mundo está hecho para culminar en un buen libro" (Mallarmé); he aquí la finalidad objetiva, el paradigma "estético" al que se acogen desde Baudelaire hasta el surrealismo.

"J.-P. Sartre adopta (como base para su crítica) esta última concepción posromántica. Y con ella adopta, asimismo, su formulario, su tono tradicional, sus figuras y sus procedimientos retóricos y con ese material forja una teoría y establece una dialéctica complicada"¹⁵⁹.

Las consecuencias no son despreciables. Hemos dicho que en las advertencias de Sartre hay, según nos parece, mucho de verdad. Para hablar claramente, ¿acaso desde el siglo XVIII los ensayistas más equilibrados no habían teorizado con fórmulas diversas (Dubos, Burke, Parini) el arte como orientado no hacia lo bello, sino hacia lo

¹⁵⁹ Morpurgo-Tagliabue, G., p.712.

sublime y lo sublime como "desacuerdo", aunque delicioso, tortura, terror?¹⁶⁰

Sartre sigue la misma línea, ve de la misma manera que ese resultado entraña un examen del contenido y no sólo de la forma. Pero luego atribuye a lo "imaginario" sin más esa negación, ese asesinato o esa destrucción psicológica: mientras que lo imaginario, por el contrario, sólo es una actitud formal, un masoquismo de forma y, como tal, universal: el goce de la vacuidad de la realidad, la renuncia a la vida, la nada.

Como tal, lo imaginario seguiría siendo lo bello, de acuerdo con el vocabulario de Sartre, pero no aún lo sublime. Sin embargo, puesto que Sartre hace de lo imaginario el origen del arte y no se le escapó que el arte es en efecto antipsicológico, desacuerdo, sublime, se ve obligado a atribuir a lo imaginario, al esteticis-

¹⁶⁰ Según Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756), mientras lo bello produce deleite, lo sublime engendra un terror deleitable al cual se entrega el alma sin poder evitarlo, pues con ello queda completamente saturada sin dejar lugar para ninguna otra emoción. El alma queda, pues, "embargada" por terror de lo sublime. "Los objetos sublimes -escribe Burke- son vastos...; los objetos hermosos son relativamente pequeños. La belleza debe ser leve y delicada; lo grande debe ser sólido, y aun macizo". Cf. Estrada Herrero, D., *Estética*, Herder, Barcelona, 1988, pp. 641-652.

no, ese carácter cruel, masoquista que es precisamente característico del arte. Entonces escoge exclusivamente contenidos de la vida imaginativa anormal, neurópata, mórbida, una psicología que sea una antipsicología hecha de absurdos, de laberintos, de contradicciones, una psicología de lo falso y de lo imposible, la del esteta maldito que procura construir dialécticamente.

Sólo esa imaginación puede cumplir las funciones de la anticipación del arte. El arte, a su vez, se restringirá a un género especial, el del poeta maldito. He aquí por qué la crítica del juicio estético se transforma en un análisis de un caso psicopatológico particular.

V.3 HACIA EL PSICOANÁLISIS EXISTENCIAL

Parece, en cambio, que si el poeta es asesino, masoquista, maldito y mártir, etc., no lo es en tanto hombre imaginativo, sino precisamente como "versificador".

"Dante y Petrarca o Edgar Poe no mataron en su

7
2
imaginación a sus damas mientras vivían, a la manera masoquista, pero gozaron infinitamente con su muerte y la cantaron sólo después que habían desaparecido, es decir, en el dominio del recuerdo y del arte y no de la imaginación y la psicología. Su arte se valía de lo real y no de lo imaginario. Exactamente igual que Villon o Dostoievsky con sus horcas¹⁶¹.

El anonadamiento de lo real se hace no por obra del hombre imaginativo, sino por la del artista en el momento activo del arte, en el momento de la versificación. Ese anonadamiento se produce como una neutralización *formal* de lo real, que de ese modo se mata, se esteriliza. Un anonadamiento semejante se da también como la elección de un *contenido* negativo, incompatible con las inclinaciones psicológicas.

Transferida, a su vez, de la psicología al mundo imaginario, una materia semejante conduce justamente a un imaginario que se niega a sí mismo, a un imaginario al revés, a una frustración imaginativa. Sin embargo esto sólo se produce por el arte¹⁶².

¹⁶¹ Morpurgo- Tagliabue, G., o.c., p.721.

¹⁶² "Los lectores cortesanos de *Rolando furioso* jamás se habrían visto llevados espontáneamente por su imaginación psicológica a arrojar a Angélica en los brazos de un humilde infante sino en los de un caballero: el gusto antiheróico aún no había nacido, a pesar de la moda de las églogas. Nació entonces el dominio artístico como una frustración no confesada. La psicología espontánea de Ariosto no habría sido diferente de la de los cortesanos. Sólo en el momento en que era artista, podía

Una psicología hipotética, hecha de frustraciones espontáneas, de fracasos buscados, carecería del choque de la privación (como ocurre en efecto entre los histéricos). Sólo en el arte se tiene una negatividad material, en contraposición con los contenidos de la imaginación. Dicho de otra manera, lo imaginario se hace negativo sólo en el momento en que se convierte en arte, palabra, escritura. Un imaginario negativo, es decir, una psicología negativa desde el punto de vista del contenido, no existe. Sartre lo sabía muy bien; él que iba a buscarla en el fondo de los molinetes, torniquetes, laberintos dialécticos, que en efecto ya son arte o pensamiento, no psicología.

De hecho, todas sus tentativas para *construir* una fenomenología de lo imaginario, de la poesía poetizada, son simplemente *reconstrucciones* y transferencias del mundo bien establecido del arte al hipotético de una biografía.

al mismo tiempo ser vengativo consigo mismo (de ahí su ironía), frustrando su psicología personal no menos que la de aquéllos". Morpurgo-Tagliabue, o.c., p.721.

En una palabra, si adoptamos el concepto de "negativo" en el sentido dialéctico y pleno de la significación en que lo toma Sartre, diremos: si la psicología de lo imaginario es una dimensión negativa de lo positivo, el arte será una dimensión positiva de lo negativo. Ciertamente hay más que un lazo entre los dos, hay una inversión. Pero ésta no es el producto de un *deus ex machina*, de una elección esencial, de un acto de libertad que cambiaría sólo el signo de los contenidos: los contenidos son diferentes. Positivo y negativo no sólo son nociones formales (lo real o lo imaginario) sino materiales, hechas de contenidos diversos (psicológico y antipsicológico, ilusión y frustración, etc.). Por eso es inútil buscar en el esteta, en el imaginativo el secreto del poeta, del realizador.

Sin embargo, Sartre lo ha buscado aquí: veamos, pues, lo que significa desde el punto de vista estético y desde el punto de vista moral (dado que la estética de Sartre es la criptografía de una ética).

Según Sartre, el arte no es una magia sino una psicología, tal como la concebían los antiguos. No un ritual místico, dominio del inconsciente, sino una técnica psíquica, un medio reflexivo de redención. Al

menos para el autor: el autor se salva; el público se condena. No se trata de una operación religiosa sino libertina.

Sartre exhibe el arte como la terapia de una enfermedad, la enfermedad de lo imaginario (*esteticismo*). Pero no se limita a definir su aspecto formal, la intencionalidad que anonada; también fija su contenido material, un contenido específico, obligatorio, tan anonadante como la forma. ¿Por qué? Para poder extraer de ello la negación de la negación; es decir, un concepto de arte dotado de *positividad* formal (el arte es, ciertamente, acción, producción, acierto), y, sin embargo, *negativo* desde el punto de vista material, tal como nos lo testimonia la experiencia. En este sentido, Genet le convenía.

Con todo, como señala Morpurgo-Tagliabue¹⁶³, el recurso a una psicología materialmente negativa para deducir de ella la positividad del arte no era obligatorio. Si se reflexiona sobre las páginas de Sartre (al igual que sobre los poemas de Genet), puede extraerse de ellas una solución muy distinta.

¹⁶³ Morpurgo-Tagliabue, G., *o.c.*, p.726.

La aptitud irrealizadora, la imaginación del esteta, es negativa desde el punto de vista formal (una huida de lo real es una negación en la forma que reviste esa realidad); sin embargo, es positiva desde el punto de vista material (siendo el contenido de una evasión imaginativa siempre satisfactorio, positivo). El arte, en cambio, es negativo desde el punto de vista material (siempre es la destrucción -negación- de una psicología común) y positivo desde el punto de vista formal (una instauración, un éxito).

Sartre quiere hacer prevalecer una relación de derivación en lugar de la inversión entre lo estético y lo artístico, entre lo imaginario y la poesía: quiso deducir esta de aquel; mientras que la antipsicología, la "destrucción psicológica" que siempre nos ofrece el arte con su búsqueda de lo extraño, de lo inaudito, de lo turbador, no procede necesariamente de una disposición para lo imaginario.

La tesis de Sartre, por el contrario, parece haber nacido del entrecruzamiento de dos célebres nociones nietzscheanas: el concepto artístico de lo "dionisiaco" y el sociológico del "resentimiento". Su originalidad

reside en haber reunido esos dos conceptos, hasta aquí separados, y en haberlos empleado para explicar la relación autor-lector, poeta-público. Una relación que es lo contrario de lo que vimos más arriba entre escritor y lector, entre literato y público. Ya no actúa sobre el lector la generosidad del autor, sino su odio secreto, su resentimiento. El poeta ya no quiere producir una persuasión liberadora, sino una sugestión, un efecto de hechizo. Los hombres quieren ser hechizados.

Ello plantea un problema: ¿acaso el resentimiento del poeta contra la sociedad nace de un resentimiento más profundo contra lo real, de una aptitud anonadante de lo imaginario? ¿Se reduce de este modo la sociología del artista a su psicología?

Ese parecería el caso, al menos a primera vista, de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud (pero también para ellos, en efecto, el arte no nace de lo imaginario sino de la reflexión sobre lo imaginario: basta con recordar *Une saison en enfer*). O bien, ¿ocurre lo contrario? Ese podría ser el caso de Genet y un marxista preferiría esa respuesta. Lo que Sartre considera como profundo y originario (la psicología de lo imaginario) resultaría una superestructura accidental. Pero entonces, la

estética de Sartre, pensador filomarxista, se ve comprometida precisamente por la ideología marxista.

Sartre quiere salvar a ambas: el condicionamiento social y la elección existencial, el resentimiento y la evasión del poeta. Habiendo partido de una filosofía de la libertad, se encuentra en una encrucijada entre el psicoanálisis y la sociología y busca una combinación de ambas.

El método al que se adhiere Sartre es notoriamente descriptivo, fenomenológico. Mediante un método semejante, se había considerado al objeto estético sobre todo desde el punto de vista del espectador (Hartmann, Dufrenne, etc.). Ello no es estrictamente necesario y ciertamente ha habido algunos escritores que procuraron esbozar también un análisis fenomenológico de las operaciones del artista como procedimiento de estilización. Hay que levantar acta del hecho de que Sartre conduce sus análisis casi exclusivamente desde el punto de vista del autor y renuncia al mismo tiempo a un procedimiento estrictamente fenomenológico. No busca la "intencionalidad" del artista, sino sus intenciones, no recurre a una descripción eidética sino existencial, no general sino particular.

Es muy cierto que al final de todo esto consigue proporcionarnos con todo esto ejemplos vivos de algunas situaciones humanas cuyo psicoanálisis existencial equivale a una "reducción eidética": los retratos de Baudelaire, Genet, Flaubert, etc. nos revelan disposiciones típicas semejantes a las que nos daba la investigación de un M. Scheler o de un M. Weber. Sin embargo, todo eso ocurre fuera de toda "epoché" existencial. Sartre escoge más bien el procedimiento de la descripción histórica, de la descripción biográfica, lo que podría llevarnos a creer incluso que es imposible considerar al artista y su trabajo desde el punto de vista puramente fenomenológico. Mas eso sería falso. Sólo demuestra que Sartre se interesa en modelos históricos de situaciones humanas o, mejor dicho, en prototipos ideales muy significativos desde el punto de vista moral, más que en el análisis del proceso creador de la obra de arte.

En el artista busca más al *homo patiens* que al *homo faber*. Por consiguiente, puesto que se desinteresa por el resultado del trabajo artístico y su proceso, también renuncia a un medio bastante fácil y tradicional de pintar el alma del artista, el de extraerla de su obra.

En efecto, el procedimiento comúnmente empleado para lograr la reconstrucción genética de la obra de arte ha sido casi siempre recurrir a un procedimiento de inducción muy simple, que oculta una especie de paralogismo: la emoción sentida por el lector se transfiere al autor; de este modo, el efecto se transforma en causa. Se puede citar como fórmula de esta concepción las palabras de un expositor muy notable de la estética filológica y semántica contemporáneas, A. Pagliaro: "No hay otro medio de comprender la creación artística que el transferir sobre el plano genético los factores que operan en nosotros cuando estamos en contacto con una obra maestra acabada, en el momento en que este se convierte en nuestro propio ritmo vital. Nada más legítimo que el hecho de transferir nuestro procedimiento de aprehender la obra de arte al proceso de génesis de la obra misma. Ese es casi el único medio legítimo"¹⁶⁴.

Por el contrario, la ilación teorizada más arriba ya no es posible cuando se acepta la concepción del arte como sortilegio. El arte ya no es testimonio del autor desde que el autor mistifica de propósito a su público.

¹⁶⁴ Pagliaro, A., *La parola e l'immagine*, Napoli, 1957, p.142. Citado por Morpurgo-Tagliabue, G., o.c., p.729.

Por eso Sartre procede de otra manera. Su interpretación de la psicología de Baudelaire no proviene de sus poemas ni la de Genet de sus cuentos ni la de Tintoretto de sus cuadros. Se vale, sobre todo, de documentos biográficos, datos psicológicos y sociológicos. Sin embargo, no se trata de un retorno a un método antiguo, que podríamos considerar perimido, el del análisis positivista. Se vale de datos documentales sólo para construir un modelo psicológico: se aproxima al positivismo sólo en la medida en que la noción positivista de *tipo* se aproxima a la fenomenológica de *idea*.

Frente a la concepción positivista, que reduce la obra a su autor, tanto como a la idealista que reduce el autor a su obra, la concepción de Sartre constituye un progreso; significa un acrecentamiento del vigor crítico. Una vez que se ha llevado al extremo la paradoja de Diderot, el artista se separa de su obra: el problema principal de la estética (si consideramos como tal la expresión del sentimiento interior en la materialidad de la obra de arte) se desplaza entonces y se transforma. Ya no es el problema de la relación entre el autor y la obra, sino entre el autor y el público.

Desgraciadamente, J.-P. Sartre plantea el problema de una manera particular que no lo resuelve totalmente. Su método, que es una curiosa mezcla, casi un cruzamiento de positivismo (psicoanálisis, biografía, sociología...) y de fenomenología (tipología existencial), culmina, por una parte, desenredando el condicionamiento del artista; por otra, su elección profunda, su libertad originaria. El factor "público", "lector", "espectador", se resuelve así en el de un simple compañero, adversario o víctima del autor, en lugar de ser considerado un elemento de esta síntesis o transacción entre la obra y el lector sin la cual no hay objeto estético. Esa relación autor-público pasa por alto y descuida la realidad de la obra de arte.

Cortado cierto vínculo tradicional, el que existe entre el autor y el objeto estético, Sartre siente la necesidad de anudar una nuevo: entre autor y espectador. Sin embargo, desdeña precisamente el análisis del único medio que lo ata: la obra de arte.

VI. FENOMENOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS EXISTENCIAL

PREÁMBULO

El método existencial sugerido por Sartre en *El ser y la nada* acudirá a distintas fuentes en busca de inspiración: la fenomenología, fundamentalmente, pero también adquiere decisiva importancia el concepto de comprensión de Karl Jaspers y el psicoanálisis freudiano. La ambivalencia caracterizó la actitud del filósofo francés respecto de este último. El hecho de denominarlo "psicoanálisis" revela toda una relación de encuentros-desencuentros que son una constante a lo largo de la obra sartriana.

El rechazo sartriano del inconsciente fue, desde el primer momento, radical: "no podemos admitir una espontaneidad que (...) surge de una zona oscura sin ser consciente de sí"¹⁶⁵. La subjetividad, definida previamente como espontaneidad, es "libre conciencia creadora

¹⁶⁵ "nous ne saurions admettre une spontanéité qui (...) jaillisse d'une zone d'ombre sans être consciente de soi". *L'imaginaire*, p.304.

que sólo podría definirse en términos de libre actividad indeterminada"¹⁶⁶.

En 1954 Roger Garudy propone a Sartre la tarea de comparar la eficacia del método existencialista con la del método marxista. Quería que ambos explicaran un autor en relación con su obra y su época; Sartre, de acuerdo con los lineamientos de su método comprensivo y Garudy, conforme a la ortodoxia marxista. Como se sabe, Garudy no escribió su contraparte; pero el reto dio origen a *El idiota de la familia*.

Sartre escogió a Flaubert porque "tenía una cuenta que arreglar con él". En efecto, contra él había arremetido en *¿Qué es la literatura?*, responsabilizándolo, junto a Goncourt, por la caída de la Comuna. Aquel buscador del arte por el arte se le presentaba, sin embargo, como un personaje fascinante: el poder de su pluma había intentado aprehender el mundo, capturarlo, reconstruirlo a semejanza de la imagen. Flaubert era un reto ¿cómo explicar aquella imaginación?, ¿cómo comprender el laberinto de su neurosis, en los términos de una

¹⁶⁶ SN, p.614.

teoría de la libertad?, ¿cómo ligar su obra con su vida y con su siglo?

VI.1. "TODO DEPENDE DE LO QUE UNO HAGA CON LO QUE SE HACE CON UNO"

El interés de Sartre por Flaubert se manifiesta ya en *El ser y la nada*. Señala ahí que si se quiere dar cuenta de las disposiciones literarias del autor de *Madame Bovary*, hay que recurrir al psicoanálisis existencial.

Este psicoanálisis -cuyos principios se enriquecerán precisamente al ponerlo en práctica- constituye un esfuerzo por comprender la unidad personal del sujeto, a partir del *proyecto original* (el deseo de ser a partir de lo que los demás han hecho con nosotros) por el que da sentido a su existencia. Su "punto de partida es la *experiencia*; su punto de apoyo, la comprensión preontológica y fundamental que tiene el hombre de la persona

humana¹⁶⁷. La experiencia es la totalidad sintética de las acciones de un sujeto, cada una de las cuales revela el sentido de su ser. La *comprensión preontológica* es la que permite dar cuenta de la correlación fundamental conciencia-mundo; es decir, la correlación intencional de la conciencia del existente humano. Existir era -recordémoslo- deslizarse continuamente hacia el ser, porque la conciencia no es una cosa, sino de las cosas¹⁶⁸. En esto difiere radicalmente del psicoanálisis empírico, para el cual "la afectividad primera del individuo es una cera virgen antes de su historia"¹⁶⁹.

Las inclinaciones literarias, la pasividad, la neurosis son las formas en que Gustave Flaubert *elige* su ser en las condiciones en las que le es dado vivir (familiares, lingüísticas, históricas). Su especificidad y la de su obra deberán explicarse a partir de la comprensión de su "primer proyecto de vivir"¹⁷⁰, del fundamento personalizado de su elección originaria.

¹⁶⁷ SN, p.693.

¹⁶⁸ SN, p.694.

¹⁶⁹ SN, p.689.

¹⁷⁰ SN, p. 689.

El ser y la nada ofrece unos prolegómenos para comprender la realidad humana; sin embargo, no lleva en sí la intención de estudiar un hombre en su especificidad. Esta labor, que fue incoada ya en sus estudios sobre Baudelaire y Genet, desembocaba, como vimos anteriormente, en la disyuntiva de optar por una u otra de las dos hermanéuticas a las que Sartre habría dado su asentimiento, a saber: la propiamente existencialista por un lado y la marxista, en su segunda época, por el otro. Pues bien, he aquí que Sartre va a tratar de conjugarlas en este momento en su interpretación de la vida y obra de Gustave Flaubert.

En 1957 Sartre escribe *Existencialismo y marxismo* para una revista polaca. Este artículo se transformará más tarde en *Cuestiones de método*, trabajo en el que considera al marxismo como la filosofía insuperable de nuestro tiempo. Pero esa filosofía se ha esclerotizado en la ortodoxia, por lo que los ideólogos como él deben recomponer aquellos sectores de la teoría que impiden su movimiento. El problema fundamental por resolver es, según Sartre, el de preservar las virtudes heurísticas del marxismo, o sea, abandonar el esquematismo y desarrollar métodos que permitan apreciar la realidad "en niveles

cada vez más concretos¹⁷¹. Precisamente en ese sentido cree que su existencialismo -con el método comprensivo- logra enriquecer la totalización teórica que busca el marxismo.

Sartre propone un método *progresivo-regresivo*, síntesis metodológica que pretende descubrir "el punto de inserción de un hombre en su clase"¹⁷².

El método marxista es progresivo porque parte de la producción material para explicar la organización social, el estado y los problemas de la ideología. Se trata de una perspectiva que, si bien es necesaria, reduce al individuo a la condición de aparecer como una manifestación inercial de la totalidad social. Por eso, para dar toda "su complejidad al pensamiento marxista habría que decir que el hombre, en el período de explotación, es a la vez el producto de su propio producto y un agente histórico que en ningún caso puede tomarse como un producto"¹⁷³.

¹⁷¹ CRD, vol.I, p.90.

¹⁷² CRD, vol. I. p 57.

¹⁷³ CRD, vol.I, p.74.

Si el saber ha de *situar* un proceso, un hecho o un hombre, habrá de revelar las significaciones de su autonomía en el proceso totalizador de la historia. De ahí que Sartre valore indispensable recurrir a los procedimientos del existencialismo, para conseguir una síntesis metodológica eficaz.

La alternativa progresivo-regresiva es posible, por cuanto el "principio *metodológico* que hace que la certidumbre empiece por la reflexión, no contradice en absoluto el principio antropológico que define a la persona concreta por su materialidad"¹⁷⁴.

El individuo es, en tanto *praxis*, la base de toda la dialéctica; pero lo es porque su carácter proviene de la alteridad radical de las relaciones humanas. Los individuos instituyen relaciones entre ellos a partir de las que han establecido las generaciones que les preceden (por su propia constitución y la de las necesidades y fuerzas de su época). De modo que el hombre -un hombre- vive las condiciones históricas producidas por la dialéctica del trabajo. Condiciones que implican la

¹⁷⁴ CRD, vol.I, p. 35.

unificación de la materialidad por la *praxis*, que privilegia relaciones u objetos en la totalidad inerte e introduce, por su acción, determinaciones en el campo de las relaciones con los otros.

Pues bien, *El idiota de la familia* se presenta como una continuación de *Cuestiones de método*. Intenta aprehender a Gustave Flaubert como el ser material que supera perpetuamente las condiciones que se le imponen, trascendiéndolas para objetivarse por la acción.

Sartre, fiel a los lineamientos de su adhesión al marxismo, trata de *situar* el proyecto individual de Gustave Flaubert desde su origen: en las estructuras complejas de la encrucijada histórica decimonónica. Además, pretende captar el movimiento íntimo de la subjetividad flaubertiana, que sirve de impulso para trastocar lo vivido en objetividad literaria. Por eso afirma que lo que caracteriza a Flaubert no es una vinculación abstracta -metafísica con las letras, sino una elección de escribir de cierta manera para manifestarse *personalmente* en el mundo; en palabras de Sartre,

"es la significación singular (...) que (Flaubert) da a la literatura como negación de su condición original y como solución objetiva de sus contradicciones"¹⁷⁵.

Gustave es el idiota de la familia Flaubert: no puede aprender a leer antes de los nueve años, no tiene la ciencia del padre, no posee las virtudes del primogénito, no es mujer como la hermana. Gustave no puede ser lo que quieren que sea; lo que quiere ser para reivindicarse por la virtud inalcanzable de los otros. La familia se le impone como una realidad terrible, una "llaga profunda siempre oculta"¹⁷⁶. Por eso, el deseo está en su proyecto original, como una deuda por saldar. Sartre lo refiere así:

"Flaubert, desde sus orígenes, ve el deseo como una necesidad, puesto que reconoce la imposibilidad de satisfacerlo y pretende interiorizar esa imposibilidad con la muerte vivida. Solo y mal querido, considerado un *minus habens* por sus verdaderos jueces consume de concupiscencia, codicia localmente el estatuto del primogénito, los méritos y los honores concomitantes, el amor de su padre. Es absurdo. Lo sabe: habría que romper a la familia Flaubert y, cuando más tarde llega a imponerse, sigue en pie su deseo presente, en este minuto mismo, desaparecerá en medio de la amargura, no colmado, como todos los que lo han precedido. No importa: este deseo se

¹⁷⁵ CRD, vol.I p.117.

¹⁷⁶ *El idiota de la familia*, vol.I, p.10.

erige con conocimiento de causa, tantea por sí mismo su imposibilidad, se desgarran en ello: sus heridas lo agravan pero lo encienden. Más aún: sería colmado pronto, suprimido, si lo deseable estuviera al alcance de la mano; imposible, se infla; la imposibilidad consciente de sí misma suscita el Deseo y lo erige; están en él su rigor y su violencia, él las vuelve a encontrar fuera, en su objeto como categoría fundamental de lo deseable. Por su necesidad misma, la absurda exigencia se afirma como un derecho. Si Gustave, al experimentar su impotencia es arrojado, por esa impotencia misma, a la avidez, es que el hombre se define como un *derecho sobre lo imposible*. No hay en esta extraña determinación ni malentendido ni capricho: es nuestra realidad humana la que se define así para Gustave"¹⁷⁷.

Conviene señalar que Sartre distingue entre el conocimiento y la comprensión que el pequeño Gustave tiene de sí mismo. El niño no se conoce, es decir, no puede verse *otro*, pero se comprende admirablemente: el fondo de su aprendizaje está marcado por su vivencia familiar.

Gustave Flaubert nace en el seno de una familia de clase media. Su padre era un brillante médico y cirujano. Un hombre orgulloso que pudo enriquecerse y abandonar sus raíces campesinas al adoptar la racionalidad del liberalismo. Racionalidad que contrastaba con la práctica semifeudal de su moral familiar (sus hijos eran vasallos: debían realizar la intención con que los había procreado).

¹⁷⁷ *El idiota de la familia*, vol.I, pp.458-459.

La madre de Gustave revertía la ideología del *pater familias* sobre los hijos: era toda sumisión y lealtad. Una huérfana flechada de amor por el doctor Achille-Cléophas Flaubert, ese autoritario nueve años mayor que ella que parecía un padre resucitado. El hermano Achille, nueve años mayor que Gustave, tenía por primogenitura el derecho de heredar el cientificismo paterno. Por encargo, por predestinación, por una orden ineludible construida en el seno de la estructura familiar, Achille estaba llamado a ser una una reencarnación del padre.

En el seno de aquel núcleo familiar, Gustave elige la profesía del vasallaje: se hace pasivo. La pasividad es el anticipo de la neurosis.

EPÍLOGO

LA LITERATURA ENTRE LA ÉTICA Y LA ESTÉTICA

Reclamar el compromiso del escritor; es la norma en tiempo de crisis. Cuando la sociedad estalla y se enseñorea la desesperanza, se recurre al escritor; sin embargo, no se reclama lo mismo, o no del mismo modo, de los políticos o de los banqueros. ¿Es que no tienen la misma responsabilidad social que el denostado escritor?

Se pide al político que, desde el poder, se comprometa con quienes le votaron, llevando a efecto lo prometido. De su eficacia en la gestión, depende que pueda seguir en el cargo; y, acaso, aumentar el número de los votantes a los que aún podría convencer. Por su parte, el banquero tiene que rendir cuentas ante quienes le confiaron el dinero: de la satisfacción de sus clientes, depende que pueda incrementarlos en número; y, con el incremento, el mutuo beneficio. Pues bien, ¿con quién se pide que el escritor se comprometa? En pura analogía, habría de hacerlo con su público; el grupo de

personas que le lee, que compra sus obras y de las cuales obtiene su ganancia. No cabe duda -también en este caso- que la ampliación del público lector que goza de sus escritos determinaría un aumento de su fama; y, de consuno con ella, el de su bolsillo.

Para desgracia del escritor, no parece que sea este el sentido del compromiso que se le demanda. Es claro que se asocia tal compromiso -Sartre lo vio muy bien- con la denuncia; fundamentalmente con la denuncia de las situaciones de injusticia. En tales circunstancias, se pide al escritor que, al hacer uso de la palabra, asuma no ya la responsabilidad de agradar en mayor medida a sus lectores, sino de colocarles ante los ojos lo más desagradable de la realidad, su cara más negativa. Y lo grave del caso es que se pide esto con absoluta naturalidad; como si una necesaria determinación tuviera reservado a los de su oficio el fastidioso menester de, llegado el momento, tener que renunciar a su trabajada fama, desoír la llamada a la satisfacción de sus lectores y de sí, y santificarse.

Hemos visto que, desde un discutible esencialismo, se refería Sartre a la nominación como la función

primordial de la palabra: como la nominación era una revelación, un poner de manifiesto lo que antes no es más que mero silencio, cabe reclamar, al que decide voluntariamente comunicar por escrito lo que quiere que los demás sepan, la responsabilidad por lo que lo dice y por lo que calla; y a quien lee, el no poder decirse ya inocente con la inocencia que deriva de la ignorancia.

El mundo, por mor de la nominación literaria, se resuelve, entonces, en un valor; una apelación a ejecutar la libertad de los hombres. Y los valores, lo que proponen son, fundamentalmente, tareas. El mundo es entonces una tarea a realizar. Una tarea que adquiere la forma de un imperativo que nos mueve a la acción en la medida en que en él una aspiración a insertarse en el ámbito del ser. Elevar el mundo a palabras es constituir ese mundo como un valor. Al poner el mundo frente a sus lectores, el escritor nombra el mundo, lo revela y, al revelarlo, indefectiblemente, lo cambia. Debía el escritor asumir, por tanto, su parte de responsabilidad por las injusticias no denunciadas; y el lector, de otro, la suya por las denuncias no asumidas.

Parece que, entonces, el compromiso no se ha de exigir al escritor, sino a quien hace determinado uso de la palabra; y sólo indirectamente al que escribe, en razón de la especialísima naturaleza del instrumento que maneja. Ahora bien, mirando las cosas desde la perspectiva de lo que deberían ser, ¿no podría decirse lo mismo, y probablemente con más razón, de los que ostentan y han de utilizar bien el poder o de los que, siendo meros depositarios, negocian con el dinero?

El compromiso del escritor, en los términos en que se le exige, no puede ser -y este es nuestro desacuerdo con Sartre- consecuencia de un deber-ser ineluctable, sino una cuestión de sentimiento; y, para tal empresa, que se sepa, sólo la lógica cordial vale. No se puede exigir algo a alguien en vista de un omnímodo deber-ser, si esto, por principio, no se hace extensivo al conjunto de la sociedad; al menos, en la medida de sus capacidades.

Sin embargo, la memoria nos muestra que el llamamiento de la literatura comprometida ha calado hasta la médula de no pocos escritores; que como resultado de la atención que prestaron a la llamada, abandonaron todo

tipo de cálculo utilitarista en sus vidas, hicieron estandarte de la denuncia y dispusieron, en vista de no se sabe bien qué tierra de promisión, la absoluta dejación de sí, de lo que les rodeaba y, por supuesto, de la felicidad tonta que podía ofrecerles el poder y el dinero.

Pero amaina la tormenta y se superan las crisis, entonces la memoria se borra y el viento se lleva lo que antaño fueron voces exigentes. Callan los unos y hablan los otros ante aquel idealismo comprometido de quienes ya no son más que viejos indigentes. En un cíclico movimiento, la ética vuelve a la estética porque de nuevo va siendo hora de que hablen los de siempre.

Y es que la palabra, como nos lo ha hecho ver Sartre, tiene, frente a la nominativa, una facies figurativa que lleva a los escritores a oscilar de una a otra; en el fondo, a transitar de la ética a la estética.

El problema de la poesía, de ese peculiar modo de revelación como lo proponía Heidegger, se convierte en Sartre, en razón de su particular perspectiva, en el problema inverso: la subjetividad, la mistificación, la

función vengadora del arte. El nihilismo denunciado por Nietzsche, el "humanismo" rechazado por Heidegger esbozan, para Sartre, una nueva problemática del arte.

Problemática del arte y problemática de la moral a la vez. Hemos visto, en efecto, que la noción de *prosista* coincidía con los conceptos de socialidad, libertad y colaboración con el lector, de *compromiso político*. La noción de *artista* (poeta versificador), en cambio, con la de un individualista en conflicto con su prójimo y consigo mismo. Coincidía tal noción con los conceptos de mistificación, resentimiento, y superchería, de *compromiso psicoanalítico*. (El momento del esteta: la evasión imaginativa, lo bello, el mal se encuentra entre las dos nociones).

Estamos ante dos actitudes sobre el arte que son, en último término, para Sartre, dos actitudes morales. De un lado, una moral positiva: de liberación del egoísmo, del privilegio, del temor y del espíritu de conservación; una búsqueda de nuestra libertad en la libertad de los demás. Pero por otro lado, tenemos una moral negativa: la que partiendo de un momento de negación formal (la intencionalidad irrealizadora), la supera; aunque sin caer en una

negatividad material (de los contenidos). El arte es entonces la liberación de sí, pero por medio de la esclavitud de otro; no es, por tanto, colaboración, sino prevaricación; no es verdad, sino mistificación.

Teóricamente, la elección de Sartre estaría clara: el arte está condenado porque es la experiencia intimista del individuo enajenado, el resentimiento del *hombre rebelde*, que en todo caso anticipa y prepara la experiencia del hombre social, del revolucionario. La literatura aventaja a la poesía porque ésta expresa la condición de la conciencia desventurada; recaída en el dominio de lo inauténtico. Marx absorbe a Nietzsche y hace olvidarlo.

Pero si exponerlo teóricamente parece simple, no resultó tan simple a Sartre realizarlo. Hasta tal punto le resultó difícil que no se atrevió a hacer explícita su elección: "No ha hecho su elección en el dominio estético y ello significa que aún no ha concluido en el plano moral" (Morpurgo).

Hemos aprendido de Sartre que podemos vivir sin la pesadez de tener que justificarnos a cada paso la absoluta racionalidad o estricta moralidad de cada una de

nuestras acciones. Podemos vivir, como de hecho hacemos, sin someter a un juicio severo la naturaleza de los imperativos que impulsan nuestra actuación cotidiana. Sin embargo, no debemos -aunque ciertamente también podemos- vivir sin la (angustiada) reflexión sobre los imperativos finales o últimos con respecto a los que los imperativos cotidianos no son más que meros medios y en los que nos gustaría descansar.

Que la moralidad *sensu stricto* era, a la vez, inevitable e imposible fue quizá una de las paradojas más sugestivas en que nos dejó prendidos la lógica irrefragable del eximio teórico del alma humana que fue Sartre. Nuestra racionalidad nos lanza siempre hacia un absoluto fundante de nuestro actuar; en cuanto tal, imposible de alcanzar pero al que, inevitablemente, no podemos dejar de tender. Sin duda, vale el apotegma más por lo que tiene de iluminador de la estructura de nuestra condición humana que por la relevancia ontológica de que Sartre lo quiso revestir. Esa es la naturaleza dilemática, y por ende angustiada, de la instalación del hombre en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DE JEAN PAUL SARTRE

Esquisse d'une théorie des émotions. (Première édition collection *Actualités scientifiques et industrielles*, 1938) Hermann, Paris, 1965.

Une idée fondamentale de Husserl: l'intencionalité en Situations I. Gallimard, Paris, 1947.

L'imagination. Troisième édition corrigée avec un index par Arlette Elkaim-Sartre (première édition: 1936). Quadrige/PUF, Paris, 1989.

L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination. Gallimard, Paris, 1940.

Cahiers pour une morale. NRF, Gallimard, Paris, 1983.

La transcendance de l'ego. Esquisse d'une description phénoménologique. (Première édition collection *Recherches philosophiques*, 1936). Introduction, notes et appendices par Sylvie Le Bon. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1985.

L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Bibliothèque des idées, Gallimard, Paris, 1943.

La Nausée, Gallimard, Paris, 1938.

Baudelaire. Précédé d'une note de Michel Leiris. Gallimard, Paris, 1947.

Critique de la raison dialectique précédé de *Questions de méthode*. 2 vol. Gallimard, Paris, 1960.

Qu'est-ce que la littérature? en *Situations II*. Gallimard, Paris, 1948.

Saint Genet, comédien et martyr. In "Oeuvres complètes de Jean Genet, T.I". Gallimard, Paris, 1952.

L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857. 3 vol. Gallimard, Paris, 1971-1972.

Les Mots. Gallimard, Paris, 1963.

L'existentialisme est un humanisme. Gallimard, Paris, 1948.

Situations I-X. Gallimard, Paris, 1947-1976.

Kean de A. Dumas. Adaptation de Jean-Paul Sartre. Gallimard, Paris, 1954.

Les carnets de la drôle de guerre. Novembre 1939-Mars 1940. NRF, Gallimard, Paris, 1983.

Huis clos suivi de *Les mouches*. Gallimard, Paris, 1947.

La p... respectueuse suivi de *Morts sans sépulture*. Gallimard, Paris, 1947.

Le scénario Freud. Préface de J.-B. Pontalis. Gallimard, Paris, 1984.

Les Troyennes d'après Euripide. Adaptation de J.-P. Sartre. Gallimard, Paris, 1965.

Plaidoyer pour les intellectuels. Gallimard, Paris, 1972.

Lettres au Castor et à quelque autres. Ed. établie, présentée et annotée par Simone de Beauvoir. 2 vol.: 1. 1926-1939 et 2. 1940-1963. Gallimard, Paris, 1983.

Vérité et existence. Texte établie et annoté par Arlette Elkaim-Sartre. Gallimard, Paris, 1989.

II. TRADUCCIONES CASTELLANAS DE LAS OBRAS DE JEAN-PAUL SARTRE

Baudelaire, trad. de Aurora Bernárdez, Alianza Losada, Madrid, 1984.

Bosquejo de una teoría de las emociones, trad. de Mónica Ascheroff, Alianza Editorial, II edición, Madrid, 1973.

El ser y la nada, trad. de Juan Valmar revisada por Celia Amorós, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

El idiota de la familia. Gustave Flaubert. I y II, trad. de Patricio Canto, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1975.

El existencialismo es un Humanismo, trad. de Victoria Pratti, Sur, V edición, 1975.

La trascendencia del Ego, trad. de Óscar Masotta, Calden, Buenos Aires, 1968.

La imaginación, trad. de Carmen Dragonetti, Colección Índice, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1970.

Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación, trad. de Manuel Lamana, Losada, III edición, Buenos Aires 1964.

¿Qué es la Literatura?, trad. de Aurora Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 1962.

San Genet comediante y mártir, Losada, Buenos Aires.

Crítica de la razón dialéctica, precedida de *Cuestiones de método*, trad. de Manuel Lamana, Losada, Buenos Aires, 1979

Kierkegaard vivo, coloquio en París, abril 1964. Discurso inaugural de R. Maheu. Trad. de A. Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1968, (en colaboración con Heidegger, Jaspers y otros).

Materialismo filosófico y realismo artístico, Tres Américas, Buenos Aires, 1971.

La náusea, trad. de Aurora Bernárdez, Losada, XXII ed., Buenos Aires 1970.

Las manos sucias. Kean, trad. de Aurora Bernárdez, Losada Buenos Aires, 1979.

¿Para qué sirve la literatura?, Nueva Visión, Buenos Aires

Materialismo filosófico y realismo artístico, Tres Américas, Buenos Aires, 1971.

**III. NÚMEROS ESPECIALES DE REVISTAS DEDICADOS A JEAN-PAUL
SARTRE**

L'Arc, no.30, 1966

L'Avant-Scène théâtrale, no.402-3, 1983.

Le Magazine littéraire, no.55-6, 1971.

Le Magazine littéraire, no.103-4, 1981.

Le Magazine littéraire, no.176, 1981.

Obliques, Sartre, 1976.

Obliques, Sartre et les arts, 1981.

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE JEAN-PAUL SARTRE

Aron, R.: *Los marxismos imaginarios (De Sartre a Althusser)*, Monte Ávila, Caracas, 1969.

Audry, C.: *Sartre y la realidad humana*, Edaf, Madrid, 1975.

Beauvoir, S. de: *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Gallimard, Paris, 1957.

Beauvoir, S. de: *La force de l'âge*. Gallimard, Paris, 1960.

Beauvoir, S. de: *La vieillesse*. Gallimard, Paris, 1970.

Beauvoir, S. de: *La force des choses*. 2 vol. Gallimard, Paris, 1963.

Beauvoir, S. de: *Tout compte fait*. Gallimard, Paris, 1972.

Beauvoir, S. de: *Pour une morale de l'ambiguïté suivi de Phyrhus et Cinéas*. Gallimard, Paris, 1974 (première édition 1947).

Beauvoir, S. de: *La cérémonie des adieux suivi de Entretiens avec J.-P. Sartre (Août-Septembre 1974)*. Gallimard, Paris, 1981.

Beauvoir, S. de: *Lettres à Sartre*. Edit, prés., établie et annoté par Sylvie Le Bon-de Beauvoir. 2 vol. Gallimard, Paris, 1990.

Blanchot, M.: "Les romans de Sartre", en *La part du feu*. Gallimard, Paris, 1949.

Blin, G.: *Le sadisme de Baudelaire*. Corti, Paris, 1949.

Bajnovic, L.: "Sartre, escritor comprometido", en *Nuestro Tiempo*, 22 (1964), pp.668-675.

Bataille, G.: *La literatura y el mal*, Taurus, Madrid, 1971.

Campbell, R.: *Jean-Paul Sartre o una literatura filosófica*, Argos, Buenos Aires, 1949.

Cohen-Solal, A.: *Sartre 1905-1980*. Gallimard, Paris, 1985.

Colomer, E.: "El último libro del Nobel J.-P. Sartre", en *Razón y Fe*, 170 (1964), pp. 485-489.

Contant M. et Rybalka M.: *Les écrits de Sartre*. (Lettre-préface et textes retrouvés de J.-P Sartre). Cronologie, bibliographie commentée. Gallimard, Paris, 1970.

Contant M. et Rybalka M.: *Un théâtre de situations. Textes rassemblés, établis et annotés par M. Contant et M. Rybalka*. Gallimard, Paris, 1973.

Contant M. et Rybalka M.: *Oeuvres romanesques*. Ed. établie par M. Contant et M. Rybalka, avec la collaboration de G. Idt et de G.H. Bauer. Gallimard, Paris, 1981.

Dartiques, A.: *La fenomenología*, Herder, Barcelona, 1981.

Doubrovsky, S.: *Pourquoi la nouvelle critique*, Mercure de France, París, 1966.

Dufrenne, M.: *Fenomenología de la experiencia estética*, Fernando Torres editor, Valencia, 1983.

Edie, J.M.: "Sartre as Phenomenologist & Existentialist". In *Phenomenologist as Existentialism*. The John Hopkins Press, Baltimore, 1969.

Fornet Betancourt, R.: "Notas para una interpretación de *Les Mouches* de Sartre como pieza de crítica religiosa", *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 5 (1978), pp.205-227.

Gabriel, L.: *Filosofía de la existencia*, BAC, Madrid, 1973.

García de Onrubia, L.F.: "Fenomenología de la emoción. Notas críticas sobre la teoría de Sartre", en *Humanitas*, Tucumán, 3 (1954), pp. 213-217.

García Sabell, D.: *Tres síntomas de Europa. James Joyce, Vincent van Gogh, Jean-Paul Sartre*, Revista de Occidente, Madrid, 1968.

González Paredes, R.: "La mirada, según Sartre y Marcel", *Ateneo*, 79 (1955), p.14.

Gurméndez, C.: "Sartre y la dialéctica", en *La Estafeta Literaria*, 227 (1961), pp. 3-4; 232 (1962), pp. 3-4.

Herrera, J.L.: "Freud y Sartre. Supuestos antropológicos de sus teorías psicoanalíticas.", en *Cuadernos Hispano-americanos*, 61 (1965), pp. 259-290.

Jameson, F.: "Tres métodos de la crítica literaria de Sartre", en Simon, J.K.(comp.), *La moderna crítica literaria francesa*, FCE, México, 1984.

Jeanson, F.: *El problema moral y el pensamiento de Sartre, Siglo XX*, Buenos Aires, 1968.

Jeanson, F.: *Jean-Paul Sartre en su vida*, Barral, Barcelona, 1975.

Lafarge, R., *La filosofía de Jean-Paul Sartre*, G. del Toro, Madrid, 1970

Lain Entralgo, P.: "Sartre y la desesperanza", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 30 (1957), pp. 7-23.

Laing, R.D.: *The Divided Self*, Pelican, London, 1966.

Laing, R.D., y Cooper, D.G.: *Razón y violencia. Una década de pensamiento sartreano*, Paidós, Buenos Aires, 1969.

Leiris, M.: "Sartre et Baudelaire", en *Brisées*, Mercure de France, Paris, 1966.

Maristany, J.: *Sartre. El círculo imaginario: ontología irreal de la imagen*, Anthropos, Barcelona, 1987.

Maristany, J.: "La fantasía en Sartre, Freud y Begson", *Convivium*, 36, 1972/I.

Möller, Ch.: *Literatura del Siglo XX y Cristianismo*. Gredos, Madrid, 1971.

Morpurgo-Tagliabue, G.: *La Estética Contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971.

Muñoz Veiga, J.: "Tres máscaras sartrianas: Baudelaire, Genet, Flaubert", en *Los Cuadernos del Norte*, año II, núm. 5, enero-febrero 1981.

Murdoch, I.: *Sartre, racionalista romántico*, Sur, Buenos Aires, 1953.

Rovatti, P.A.: *Introduzione a J.-P. Sartre, Santo Genet comediante e martire*, Il Saggiatore, Milano, 1972.

Rovatti, P.A.: *Che cosa ha veramente detto Sartre*, Ubaldini, Milano, 1969.

Sábato, E.: *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: Robbe-Grillet, Borges, Sartre*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 1968.

Sánchez, A.: "Libertad y compromiso en Sartre", en *Ínsula*, 158 (1960).

Sánchez Ferlosio, R.: *Mientras no cambien los dioses nada ha cambiado*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

Shul, B.: *Jean-Paul Sartre: The Philosopher as Literary Critic*, Columbia University Press, New York, 1970.

Sontag, S.: "Sartre's Saint Genet", en *Against Interpretation*. Farrar, Strauss and Giroux, New York, 1966.

Sotelo, I.: "Sartre y el premio Nobel", en *Cuadernos para el Diálogo*, 16 (1965) pp. 27-28.

Starobinski, J.: *La relation critique*, Gallimard, Paris, 1971.

Stern, A.: *La filosofía de Sartre y el psicoanálisis existencial*, Imán, Buenos Aires, 1951.

Thody, Ph.: *Jean-Paul Sartre, estudio literario y político*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

Urmeneta, F.: "Sobre la estética sartreana-beauvoiriana", en *Revista de Ideas Estéticas*, 90 (1965), pp. 115-118.

Vargas Llosa, M.: *La orgía perpetua*, Seix Barral, Barcelona, 1975.

Vázquez Arellano, M.: *Sartre y su obra*, Dopesa, Barcelona, 1977.

Wacquez, M.: *Sartre*, Barcanova, Barcelona, 1981.

Wacquez, M.: *Conocer a Sartre*, Dopesa, Barcelona, 1981.

Werrie, P.: "J.-P. Sartre y su teatro existencialista", en *Arbor*, 28 (1948), pp. 589-596.

V. OTRAS OBRAS CONEXAS CON EL TEMA OBJETO DE ESTUDIO

Camón Aznar, J.: *El arte desde su esencia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968.

Detweiler, R.: *Story, sing and self. Phenomenology and Structuralism as Literary-Critical Methods*, The Society of Biblical Literature, 1978.

Estrada Herrero, D.: *Estética*, Herder, Barcelona, 1988.

Filloux, J.-C., *La mémoire*, PUF, Paris, 1967.

Gómez Romero, I.: *Husserl y la crisis de la razón*, Cincel, Madrid, 1986.

Heidegger, M.: *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1957

Heidegger, M.: *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Stuttgart, 1960.

Kant, I.: *Critica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente, Espasa-Calpe, Madrid, 1977.

Kolakowsky, L.: *Husserl y la búsqueda de la certeza*, Alianza Editorial, Madrid, 1977.

López Quintás, A.: *Estética de la creatividad*, Cátedra, Madrid, 1977.

Lyotard, J.-F.: *La Fenomenología*, Paidós, Barcelona, 1989.

Montero Moliner, F.: "El análisis del lenguaje y la reducción eidética", *Convivium*, 34, 1971/2.

Ortega y Gasset, J.: *La deshumanización del arte*. revista de Occidente, Madrid, 1956

Sánchez de Murillo, J., "La estructura del pensamiento de san Juan de la Cruz. Ensayo de interpretación fenomenológica", en VV., *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1990.

Vattimo, G.: *Al di là del soggetto*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano, 1989.

Zubiri, X.: *Cinco lecciones de Filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

ÍNDICE GENERAL

*** ÍNDICE GENERAL ***

I	INTRODUCCIÓN	5
II	ÁMBITOS DEL EXISTENCIALISMO SARTRIANO	16
	. Preámbulo ¿qué es fenomenología?	17
II.1	El sentido de la fenomenología en Sartre y el sentido de una estética fenomenológica	23
II.2	De la fenomenología existencial a la estética	32
II.3	El paso a la estética	34
II.4	Una experiencia fundante: la náusea	38
II.5	El humanismo sartriano	43
II.6	La paródica moral de Sartre	48
II.7	Estética y moral	53

III LA TEORÍA DE LA LITERATURA COMPROMETIDA	56
. Preámbulo	57
III.1 ¿Qué es escribir?	69
III.1.1 Significación vs figuración	71
III.1.2 Prosa y poesía	73
III.1.3 El estilo	83
III.1.4 Función de la literatura	85
III.2 ¿Por qué escribir?	88
III.2.1 Búsqueda de la esencialidad a través de la creación	89
III.2.2 La lectura	92
III.2.3 Imaginación y sentimiento. Actividad y pasividad	96
III.2.4 La naturaleza como objeto bello	101
III.2.5 La armonización de subjetividad y objetividad	105
III.2.6 Imperativo estético e imperativo moral	107

III.3. ¿Para quién se escribe?	109
III.3.1 Dialéctica de la idea de literatura: transformaciones del escritor y de su turbada conciencia	112
III.3.2 Nociones en torno a las que se arti- cula la dialéctica de la idea de literatura	119
IV BOSQUEJO DE UNA CRÍTICA EXISTENCIALISTA DEL ARTE. LITERATURA COMO POESÍA	122
. Preámbulo	123
IV.1. Fenomenología de lo imaginario	125
IV.1.1 Lo imaginario, lo bello y la libertad	125
IV.1.2 Objeto estético e imagen	130
IV.1.3 No hay mundo sin imaginario; no hay imaginario sin mundo	132
IV.1.4 Imaginación y libertad	135
IV.1.5 El acto imaginario es mágico	137

IV.1.6 El mundo de los objetos imaginarios es un mundo degradado	145
IV.2. Psicología de la imaginación	158
IV.2.1 La voluntad de lo imaginario: el esteta	158
IV.2.2 Tránsito a la moral	175
IV.2.3 Mal y belleza se identifican	180
IV.2.4 ¿Compromiso moral en el mundo de la belleza?	184
IV.2.5 Del esteta al artista	188
IV.2.6 El artista	195
IV.2.7 Consideración formal y consideración material de lo imaginario artístico	199
IV.2.8 El arte como mistificación: positividad del momento artístico o la función vengadora del arte	201
IV.2.9 Poesía y comunicación	203
IV.2.10 Estética como ética de la nada	208
IV.2.11 <i>San Genet</i> , doctrina trascendental del esteticismo artístico	213

V. MORPURGO-TAGLIABUE: ESTÉTICA VS ESTETICISMO	217
. Preámbulo	218
V.1 Lo bello no es lo imaginario	219
V.2 estética vs esteticismo	223
V.3 hacia el psicoanálisis existencial	228
VI. FENOMENOLOGÍA Y PSICOANÁLISIS EXISTENCIAL	240
. Preámbulo	241
VII.1 "Todo depende de lo que uno haga con lo que se hace con uno"	243
EPÍLOGO	251
BIBLIOGRAFÍA	261
I. Obras de Jean-Paul Sartre	262
II. Traducciones al español de las obras de Jean-Paul Sartre	265

III. Números especiales de revistas dedicados a Jean-Paul Sartre	267
IV. Referencias bibliográficas sobre Jean-Paul Sartre	268
V. Bibliografía complementaria	274