

6
2º

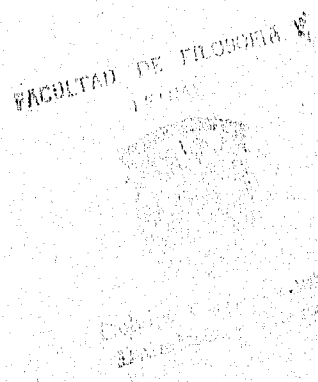
SARTRE FRENTE A SARTRE EN
BARIONA OULE FILS DU TONNERRE

Una interpretación

TESIS QUE, PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LITERATURA

DRAMÁTICA Y TEATRO, PRESENTA

ANDREA MARCELA MOTTA ARCINIEGA



COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, D. F., SEPTIEMBRE DE 1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. ¿POR QUÉ RELACIONAR EL TEATRO CON LA FENOMENOLOGÍA?	6
1.1. El enigma del ser en el discurso fenomenológico	6
1.2. La proposición del ser en el discurso teatral	13
1.3. El ser en el discurso del teatro existencial de Sartre	19
CAPÍTULO 2. LA IMAGEN COMO ELEMENTO FENOMENOLÓGICO EN LA TEORÍA TEATRAL DE SARTRE	28
2.1. La imaginación y su vínculo con la idea de teatro	31
2.2. La imagen mental y el texto dramático	38
2.3. El texto dramático funciona como un <i>analogon</i>	42
CAPÍTULO 3. ELEMENTOS FENOMENOLÓGICOS EN LA OBRA <i>BARIONA OU LE FILS DU TONNERRE</i>	44
3.1. Sinopsis de la obra	45
3.2. La conciencia	50
3.3. La situación	56
3.4. La acción, el personaje y el conflicto de derechos	63
3.5. La unidad de la imagen teatral en algunos diálogos de <i>Bariona...</i>	70
CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA	90

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una apreciación general de las ideas que fundamentan la teoría teatral de Jean-Paul Sartre. La motivación para estudiar el teatro de este autor surge del hecho de que es un teatro que ofrece respuestas profundas y coherentes a los conflictos más comunes implicados en la condición humana.

La relación entre la doctrina filosófica y la teoría teatral de Sartre conlleva un problema de lenguaje técnico: cuando se interpreta cualquiera de sus piezas dramáticas, para descifrar el contenido ideológico y el estilo dramático de este autor, hay que recurrir a los fundamentos expresados en sus tecnicismos.

Entre los textos dramáticos de Sartre, elegí para analizar la obra *Bariona ou le Fils du tonnerre*, escrita en 1940 en el campo de prisioneros de Stalag 12 D, en la ciudad de Tréveris, Alemania.

El estudio de la teoría teatral de Sartre y su uso en la comprensión del texto *Bariona...* lo llevo a cabo mediante una consideración particular por el método fenomenológico conocido y aplicado por Sartre a partir del año 1938. El método fenomenológico es explicado en su libro *Lo imaginario*, p. 14., como: “el método es simple: producir imágenes en nosotros, reflexionar sobre ellas, describirlas, es decir, tratar de determinar y de situar sus características...”.

Hago énfasis en el método fenomenológico aplicado por Sartre porque considero que la fenomenología permite indagar en las imágenes mentales, que son consideradas por

El utilizar este método no significa que me aleje de los problemas propios de la literatura dramática o que me ocupe íntegramente de los aspectos filosóficos. En todo caso, investigo un modelo interpretativo que, por su naturaleza, es de orden filosófico.

El tema central del teatro de Sartre es el Hombre; este tema es descrito por el método fenomenológico como un ser incompleto, inacabado, finito y condenado a la esperanza.

Mi trabajo de interpretación recae en dos aspectos: me interesa localizar en el texto *Bariona...* las imágenes que representan esta idea del Hombre y que son producidas en la lectura del texto gracias a los principios sartreanos de acción, situación y conflicto. Ahondando en esta idea del Hombre, podemos comentar el fundamento existencial que Sartre da al origen del teatro —en la obra *Bariona...*— por medio de su tratamiento dramático de la conciencia.

Parto de la premisa de que es posible interpretar *Bariona...* desde el propio marco teórico elaborado por Jean-Paul Sartre. Mi objetivo es estudiar en ese texto el hecho de que algunos conceptos filosóficos funcionan también como conceptos dramáticos (que son de naturaleza teatral).

El capítulo 1, “¿Por qué relacionar el teatro con la fenomenología?”, trata el problema del que brotan los temas del teatro existencial de Sartre: el ser. Empleando la fenomenología sartreana, pongo énfasis a lo largo del capítulo 2 en la concepción de la imaginación, pues lo imaginario y el ser encuentran manifestación en el texto dramático y explicación en el planteamiento filosófico.

En el capítulo tercero, tras escribir una breve sinopsis de *Bariona...*, selecciono cinco elementos que sirven para ejemplificar el paso del concepto filosófico al concepto dramático, que es el caso de las conciencias y la situación.

La acción, el personaje y el conflicto de derechos están agrupados en un sólo bloque, pues en la estructura ideológica es mayor la analogía entre estos tres elementos que la diferencia que pudiera haber entre ellos.

Al final del tercer capítulo interpreto líricamente uno de los diálogos de la pieza, tomando en cuenta en él la imagen mental provocada por mi lectura y la función dramática que esa imagen contiene. Después hago la selección de otros diálogos que utilizo para ilustrar en qué parte de la pieza se sitúa la imagen textual (en palabras) de los conceptos que abordo en ese capítulo.

Abrevio el nombre del texto dramático que estudio, escribiéndolo en letra cursiva como *Bariona...*, mientras que el nombre del personaje aparece en letra redonda y sin puntos suspensivos.

CAPÍTULO I.

¿POR QUÉ RELACIONAR EL TEATRO CON LA FENOMENOLOGÍA?

1.1. El enigma del ser en el discurso fenomenológico

Una de las metas de esta tesis es interpretar una de las primeras piezas de Sartre: *Bariona ou le fils du tonnerre*. Esta pretensión está ligada a la necesidad de estudiar el contexto filosófico que dicha obra sustenta, los contenidos y los temas expuestos, sin lo cual es inconcebible la comprensión de esta obra dramática escrita.

Conviene hacer notar la importancia que tiene para esta tesis la palabra interpretar, es decir, exponer el sentido del texto a través de la relación de los elementos dramáticos y filosóficos que se encuentran relacionados en él. En este caso la acción de interpretar incluye a dos sujetos con su estructura existencial propia, esto es, con una forma propia de existir y de manifestar su complejidad.

Primero está el intérprete, la persona, con sus características propias y distintivas, a la vez que universales, en relación con las características de cualquier otro individuo.

Después, aquello que es interpretado: un texto dramático, un objeto constituido por un sinnúmero de hojas escritas a mano o mecánicamente, un texto compuesto por el lenguaje dramático, etc.

Las características anteriores no definen el concepto de cada una de las partes que intervienen en la interpretación, sólo ponen énfasis en el hecho de que interpretar es un suceso dinámico y móvil.

Si tomamos en cuenta que los elementos que intervienen en la interpretación varían y se modifican según la intención de quien se relaciona con ellos, entonces tenemos un tipo de experiencia en la que participan tantos elementos como van apareciendo. Las apariciones se originan en un ir y venir dialéctico (*de dia-logos*) establecido entre el lector y el texto.

Sartre comienza a practicar el método fenomenológico después de su estancia en Berlín en los años 1933-1934, cuando estudia a Edmund Husserl (trabaja en particular sobre *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie* [*Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*]) y cuando hace la lectura de Martin Heidegger (*Sein und Zeit* [*El ser y el tiempo*]) hacia 1940-1941, en pleno ambiente de guerra en Stalag 12 D (Alemania).

Presentar por completo la fenomenología, además de complejo, es tarea inútil para este trabajo. Esbozaré y aplicaré algunos principios de la fenomenología elaborados por Sartre y citaré las influencias innegables que heredó éste último tanto de Husserl como de Heidegger (sólo algunas de las influencias que están presentes en la teoría dramática de Jean-Paul Sartre); todo ello, con el propósito de aclarar los orígenes y las bases de la estructura fenomenológica en Sartre.

La fenomenología está matizada por el fenomenólogo que la desarrolla; por ejemplo: de un fenomenólogo a otro, varía el modo en que es planteada y expresada a través del lenguaje, varían los problemas y los temas tratados y, de igual manera, varían los aspectos y los contenidos que de dichos lenguaje, problemas y temas tratados destacan

los fenomenólogos. A su vez, esos problemas y temas permiten establecer las diversas áreas y dominios que aborda la fenomenología.

En medio de tanta variación, se debe comprender que la fenomenología depende sobre todo de una actitud y que, para practicarla, no es necesario estar influido por ninguna tradición o creencia de que los sucesos que experimentamos deban ser de un modo o de otro. Es la actitud del Hombre frente a una multitud de experiencias de índole diferente, es decir, es su actitud frente a los fenómenos.

Los fenómenos son contenidos, esto es, son las características de los objetos que pertenecen al mundo, que están en el mundo. Por fenómeno, puede entenderse lo que aparece, se manifiesta y se revela; puede ser materia de descripción y, por lo tanto, es materia para una fenomenología.

La actitud fenomenológica principia cuando quiero saber algo más acerca de un fenómeno sobre el que ya poseo cierto conocimiento.

Lo que se pretende con el análisis que permite el método fenomenológico es crear nuevos puntos de vista acerca de cómo surge y se da el conocimiento (me refiero a las teorías epistemológicas), es decir, cómo le es posible al Hombre conocer los objetos del mundo.

Para la fenomenología existencial, conocer los objetos propios del mundo implica, rotundamente, hacerse la pregunta ¿qué es el Hombre? La fenomenología no busca definiciones, sino que pretende fundamentar las relaciones entre el Hombre y los objetos fenoménicos del mundo y alcanzar un saber trascendental, es decir, no busca respuestas y

conclusión a la definición del Hombre y de los objetos, indaga el conocimiento esencial que de ellos puede tenerse.

La fenomenología pregunta por el ser de las cosas; así, preguntar ¿qué es el Hombre? es preguntar ¿cuál es el ser del Hombre? El método fenomenológico pone en tela de juicio la forma clásica y dualista en que los investigadores tratan sus objetos de estudio. Para indagar determinado fenómeno, establezco la convención lógica de reflexionar en mi Yo como un sujeto, mientras que reflexiono en el fenómeno que estudio o simplemente con el que me relaciono como un objeto.

... il suffit que le Moi soit contemporain du Monde et que la dualité sujet-objet, qui est purement logique, disparaisse définitivement des préoccupations philosophiques.

Basta que el Yo sea contemporáneo del Mundo y que la *dualidad* sujeto-objeto, que es puramente *lógica*, desaparezca definitivamente de las preocupaciones filosóficas.¹

El dualismo es graduado por los autores. No se trata de mezclar indiferenciadamente al Hombre con los objetos del mundo, ni tampoco de considerar el sujeto y el objeto como elementos extraños uno al otro, que no pueda decirse nada de ellos.

El sujeto-objeto, el Hombre y el mundo, aparecen simultáneamente en la experiencia cotidiana: cada uno tiene condición propia, pero, en la vivencia, se vuelven necesarios.

Le Monde n'a pas créé le Moi, le Moi n'a pas créé le Monde, ce sont deux objets pour la conscience absolue, impersonnelle, et c'est par elle qu'ils se trouvent reliés...

¹ Contat y Rybalka, 1980, p. 56 [los subrayados son míos].

El Mundo no ha creado el Yo, el Yo no ha creado el mundo, son dos objetos para la conciencia absoluta, impersonal, y es a través de ella como se ponen en relación.²

En los textos dramáticos de este autor, también sobresalen las dos vías que le dan forma a su trabajo intelectual: El método fenomenológico describe las *relaciones* que establecen los personajes de sus piezas con sus propias preocupaciones y con los objetos del mundo que los rodean (incluye la presencia de los otros y la presencia de todo objeto que simbolice cierta idea del mundo). La ontología de Sartre, por otra parte, plantea la principal preocupación de su teatro: ¿qué es el Hombre?, ¿por qué es cobarde, libre, feliz, mentiroso, filial, misántropo, etcétera?

Todo fenómeno tiene como correlato el ser, el cual se manifiesta con la gama infinita de fenómenos que constituyen su existencia en devenir.

En Sartre, ser —las características del objeto de quien se dice algo—, existencia —presencia o ausencia del objeto de quién se dice algo— y fenómeno son propios del lenguaje que utiliza en *L'Être et le Néant* (su ensayo de ontología fenomenológica).

Cuando se ocupa de aspectos de índole cultural o social, Sartre traspone al lenguaje literario los principios básicos que sostienen la estructura de su ontología fenomenológica.

Se puede definir que el problema central de la fenomenología es el del ser, que en Sartre fue uno de los ejes para estudiar e indagar todo fenómeno cultural, social e histórico del Hombre; no olvidemos que, al tratar de ahondar en cualquier dominio del conocimiento, Sartre siempre planteó implícita o explícitamente este problema.

² *Ibid.*

Para Sartre, el ser y la nada son los dos polos de su filosofía existencial, en la que utiliza el método fenomenológico para fundamentar su ontología.

L'être est ce qu'il est, en-soi, c'est-à-dire parfaite coïncidence avec lui-même, plénitude silencieuse, tandis que l'être pour-soi est ce manque, cette distance, cet arrachement par quoi l'Être se néantise.

El ser es lo que es, *en-sí*, es decir, perfecta coincidencia con él mismo, plenitud silenciosa, mientras que el ser *para-sí* es esa carencia, esa distancia, ese distanciamiento por el que el ser se vuelve nada.³

L'homme est l'être par qui le néant vient au monde.

El Hombre es el ser por quien la nada viene al mundo.⁴

La dramaturgia y la filosofía o, bien, la literatura dramática y la filosofía, puede decirse, comparten un modo del ser humano: el lenguaje escrito.

Para Sartre, el lenguaje es el fenómeno con el que el Hombre se expresa y se identifica frente a los otros Hombres. Así, esta idea permite inferir que la acción de expresarse hace indispensable la presencia del otro.

El lenguaje es una actitud hacia el prójimo, es una relación concreta con el prójimo, es ser-para-otro; significa la experiencia de vivir mi yo-sujeto (la subjetividad; que para Sartre es la interiorización del exterior) como algo que es objetivado por el otro.

³ *Encyclopédie Philosophique Universelle*, 1992.

⁴ *Ibid.*

El lenguaje expresa parte de la condición humana; así, es una expresión de la que, al terminar de escribir su obra y en cuanto ésta es leída por el otro, el autor jamás volverá a dominar por completo el sentido originario.

Desde el momento en que expreso, no puedo más que conjeturar el sentido de lo que expreso, es decir, en suma, *el sentido de lo que soy...*⁵

Heidegger tiene razón al afirmar que soy lo que digo.⁶

Con estas citas queda patente la identificación entre el lenguaje y el ser del Hombre que lo expresa y, asimismo, la reflexión sobre las relaciones que el lenguaje permite establecer entre el sujeto-objeto que lo expresa y el sujeto-objeto que otorga el sentido a lo expresado (el intérprete).

Por supuesto, el lenguaje filosófico es planteado y proyectado de diferente manera que el lenguaje de la literatura dramática; sin embargo, mi punto de vista es que esos dos tipos de lenguaje tienen su origen en la reflexión del ser, en cuyo interior reside la cuestión del ser-Hombre y por lo tanto del ser de las cosas. Si se pretende interpretar *Bariona...*, es condición para ello el conocer su imagen filosófica de la condición humana y, así, poder comprender con fidelidad la tesis existencial expuesta en ese texto dramático. En el caso de Sartre, la indagación de su lenguaje filosófico (estilístico) es un paso necesario para comprender el lenguaje dramático.

⁵ Sartre, 1989, p. 398.

⁶ *Ibid.*, p. 397.

1.2. La proposición del ser en el discurso teatral

Tanto la literatura dramática como la filosofía son lenguaje. Son lenguajes que revelan y dejan constancia sobre lo que es el Hombre. A través de la fenomenología, la filosofía permite profundizar y vivir el ser por medio de experiencias, llamadas por Sartre de segundo grado (*Qué es la literatura*), me refiero a la reflexión, a la duda y a la crítica.

El filósofo vive el ser capturado por el lenguaje, trata, con una actitud de duda y asombro, de aproximarse al *logos*, con ayuda del método. Es tarea del lenguaje filosófico describir el ser, es decir, el *logos*, estructurando métodos de observación, análisis y descripción que permitan llegar a conclusiones sobre él, que, por lo demás, jamás es alcanzado en su ser total en devenir.

El Hombre filosófico pregunta por un ser sobre el que se interroga y en el cual cree.

El Hombre de teatro, en particular el dramaturgo, vive el ser, pero no a través de la pregunta originaria, sino directamente —en su actualidad— en la relación y el tratamiento que establece con las palabras. Vive el *logos* y lo transforma en expresión literaria y teatral.

Esto no significa que el dramaturgo no deba tener o, simplemente, no posea una visión del ser del Hombre y de las cosas. De hecho, sí posee tal visión. Sartre considera, en *Un teatro de situaciones*, que la visión dramática parte de una creencia que, a diferencia del filósofo, no necesita justificar, porque es una creencia completa, plena y redonda (es fenoménica), y que incluso tiene entre sus funciones el permitir revelar y expresar los actos completos en su totalidad en devenir. El dramaturgo no necesita

justificar los contenidos expuestos en su drama, sino hacer que los contenidos funcionen dramáticamente.

El filósofo necesita argumentar y justificar el ser, porque ni la pregunta ni la creencia ni la propuesta que alcanza a vislumbrar de él le bastan para llegar a poseerlo.

Dentro de sus propios límites, el dramaturgo posee el ser, lo posee enteramente, lo vive y no necesita preguntar por él; lo que necesita es exponerlo, porque con él se manifiesta a sí mismo.

Mientras que el filósofo necesita poseer, el dramaturgo necesita exponer.

El lenguaje es una especie de inmensa realidad, a la que yo llamaría un conjunto *práctico-inerte*; estoy constantemente vinculado a él: no en la medida en que hablo, sino precisamente en la medida en que es primero, para mí, un objeto que me envuelve y dentro del cual puedo tomar cosas. Recién después descubro su función de comunicación.⁷

[...] me queda una convicción, una sola, de la que no desistiré jamás: escribir es una necesidad para cada uno. Es la forma más alta de la necesidad de comunicación.⁸

A lo largo de la historia del teatro, se han manifestado formas y contenidos diversos para expresar su función comunicativa. ¿Qué es lo que quiere comunicar el teatro?: el Hombre y el tipo de mundo —natural y cultural— en que el Hombre se hace Hombre-dramático.

Lo que ocurre en cada momento histórico es que se hace resaltar ciertas cualidades humanas diferentes sobre otras; incluso puede decirse lo mismo acerca de las cosas del mundo: el conocimiento, el uso y el valor intrínseco que se otorga a un objeto pueden

⁷ Sartre, 1973, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

cambiar, variar o transformarse, pero la experiencia inmediata con tal objeto es, en esencia, la misma; por ejemplo: puede decirse que cierta cantidad de maíz que se cosechó en el siglo XV en Mesoamérica es y no es la misma que se cosecha actualmente (siglo XX) en Yucatán.

Cada momento histórico nos ofrece una versión dramatizada del Hombre y de las cosas. El dramaturgo da testimonio y compromete a su lector, haciéndolo sentirse testigo de su propio tiempo y de su propia vida.

En el quehacer del dramaturgo, aparecen como objeto las palabras. Su *praxis* reside en la utilización que hace de las palabras que se transforman en palabras dramatizadas.

El dramaturgo confirma el mundo y establece vínculos con él, y todo ello acontece gracias a las palabras y a la escenografía, expresada en palabras.

El dramaturgo confirma su visión del Hombre y de las cosas y deja testimonio con la palabra dramatizada. Es sabido que Sartre atribuyó a la literatura en general la característica del compromiso (histórico y social, es decir, del Hombre con el Hombre en situación), un compromiso concreto al que no escapa ninguna de sus formas del arte literario. La dramaturgia también cumple con este cometido, pues es un espejo crítico que muestra, demuestra y representa.

El verdadero trabajo del escritor comprometido... es: mostrar, demostrar, desmitificar, disolver los mitos y los fetiches en un pequeño baño de ácido crítico...⁹

⁹ *Ibid.*, p. 28.

En el caso de la literatura dramática, es necesario desmitificar para volver a mitificar, pues, utilizando las palabras de Sartre para referirse al teatro:

Para mí es esencialmente un mito... el autor dramático presenta a los Hombres el *eidos* de su existencia cotidiana, les muestra su propia vida como si ellos la vieran desde el exterior...¹⁰

Lo que quiere decir es que al teatro le interesa explorar la condición humana, haciendo un retrato de sus cualidades y defectos en acto. Y es mito, porque no describe condiciones humanas que pertenezcan a un solo individuo sino a grupos de gente, a colectividades, en los que cada miembro puede reconocerse profundamente.

En el teatro, para Sartre, los temas desintegran y forman mitos. Sartre recuerda como primera experiencia teatral la que tuvo con la creación, la representación y la interpretación de *Bariona...*, pues fue un trabajo realizado y dirigido por un prisionero (Sartre) y destinado a prisioneros. Llegó un momento en aquella representación en que todos los participantes se encontraban integrados; gracias a ello, Sartre comprendió lo que debía ser el teatro.

Sin embargo en esa ocasión como yo estaba dirigiéndome a mis camaradas por encima de las candilejas, hablándoles de su condición de prisioneros, cuando de pronto los vi tan asombrosamente silenciosos y atentos que comprendí lo que debía ser el teatro: Un gran fenómeno colectivo y religioso.¹¹

¹⁰ *Ibid.*, p. 93. En el contexto de la literatura sartreana, *eidos* puede entenderse como "las imágenes".

¹¹ Contat y Rybalka, 1979, p. 46.

Parece como si el mito fuera una vía más intuitiva para captar al Hombre. Es un mundo de pasión que da imágenes al teatro y le muestra hasta qué punto pueden llegar el amor, el odio, el temor, la crueldad humana, etc.

Y eso es justo lo que busca el espectador: una visión completa del universo en la que el Hombre se revela a sí mismo.

El mito no plantea enigmas al teatro, sino misterios que termina por develar y resolver:

...le bon dramaturge n'écrit pas une pièce pour prouver des thèses, mais pour inventer des destins... et constater que l'objet du théâtre est la suggestion du mystère...

El buen dramaturgo no escribe una pieza para probar determinada tesis, sino para inventar destinos... y hacer ver que el objeto del teatro es sugerir el misterio.¹²

...il propose [le poème dramatique] des mythes où s'éclaire et s'élargit la conscience que l'homme prend de sa destinée.

[el poema dramático] propone mitos donde se aclara y agranda la conciencia que el Hombre adquiere de su destino.¹³

El teatro existencialista de Sartre nos habla de mitos y tiene su modo propio de revelarnos esos mitos y de alcanzar los misterios humanos, así como los problemas de la vida y de la historia.

En el lenguaje del teatro, Sartre utiliza las palabras de modo radical, son palabras que nos hacen regresar al *logos*, porque cada una de ellas es el sentido mismo —de lo que

¹² Simon, 1959, p. 220.

¹³ *Ibid.*, p. 221.

nombra— del lenguaje. Es el lenguaje del filósofo y del dramaturgo que expresa el ser del Hombre en su condición sociohistórica de profunda actualidad.

Hoy pienso que la filosofía es dramática... Se trata del Hombre —que es simultáneamente un agente y un actor— que produce su drama y actúa en él, viviendo las contradicciones de su situación hasta el estallido de su persona o hasta la solución de sus conflictos...¹⁴

Se puede afirmar que el problema del ser-Hombre es la cuestión más antigua y actual que ha planteado el teatro, que ese es el gran tema del teatro. Se puede pensar también en la influencia directa e indirecta que ha ejercido la filosofía en el teatro, pues ha marcado las grandes líneas acerca de cómo deben ser pensados y vividos los problemas del Hombre.

Sartre se ocupa del Hombre a través de su condición humana en situación, lo concibe como un agente y lo vive como un actor: agente, porque ejecuta la acción a través del lenguaje (*logos*); actor, porque puede adquirir conciencia del lenguaje, es decir, adquiere conciencia de sí mismo, del otro y del mundo por medio de la representación que hace de sus conflictos y vivencias.

Una obra de teatro... es la forma más apropiada, hoy, para mostrar al Hombre en acto (es decir, al Hombre, simplemente). Y la filosofía, desde otro punto de vista, pretende ocuparse de ese mismo Hombre. Por eso el teatro es filosófico y la filosofía es dramática.¹⁵

¹⁴ Sartre, 1973, p. 11.

¹⁵ *Id.*

Podemos concluir que una equivalencia entre el lenguaje filosófico y el dramático es la acción, aunque aún falta considerar cómo el problema del ser devela la acción en el teatro existencialista de Sartre.

1.3. El ser en el discurso del teatro existencialista de Sartre

El problema del ser también atañe a la creación dramática. El tema (1.2) que acaba de concluir está titulado "La proposición del ser en el discurso teatral"; en este apartado, trato de establecer el tratamiento general y contrastado que el quehacer filosófico y el teatral hacen del problema del ser a partir del lenguaje; en ese apartado (1.2), mi conclusión es que al teatro no le corresponde dar argumentos acerca del enigma y la búsqueda del ser, ya que en cada texto dramático expresa la proposición que tiene y representa sobre el ser.

Voy a emplear dos de las acepciones que maneja el "*Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española (1975)*" para explicar por qué el teatro se mueve en los contornos del ser a través de una proposición.

La definición de 'proposición' es: acción y efecto de proponer. Si el teatro propone al ser por medio del lenguaje dramático (sea texto o puesta en escena), significa que nos propone mirarlo en imágenes logradas gracias a una *creencia* y a una interpretación tan completa como íntegra que los dramaturgos del existencialismo contemporáneo han manifestado sobre el ser. Si el texto dramático no anunciara una *creencia* y una interpretación total del ser, su función comunicativa estaría en peligro y, con ello, también peligraría la función del lenguaje.

El género dramático, a diferencia de otros géneros literarios, tiene su modo particular de proponer al ser.

1ª acepción de 'proposición': "proposición universal": es aquella cuyo sujeto se toma en toda su extensión".

Si el teatro se ocupa del ser, entonces, el teatro se ocupa de todo fenómeno interno y externo al Hombre, y lo hace bajo una condición: que todo aquello que se piense, se diga, se haga o se manifieste en la situación, en el contexto y en los límites en donde se genera el tema, es decir, que ningún suceso positivo, negativo, pasado, presente o futuro puede ser cambiado, ni en el más mínimo detalle; lo cual implica que, al leer una obra de teatro, se pueden generar muchas interpretaciones de un mismo tema, pero ese mismo tema está constituido por una versión que es en sí total: la versión del dramaturgo.

Cada pieza ofrece en su contenido una descripción de los elementos que intervienen y constituyen el texto —llámense color, personaje, ambiente, escenario, palabra, etc.— y cada uno de esos elementos, en su complejidad propia, es una totalidad que se suma al resto de las otras totalidades y, así, alcanza y da forma (en el planteamiento, nudo y desenlace) al tema central.

Al final del drama, se establece el desenlace, lo cual implica que el tema tratado se desarrolló en toda su extensión, pero no quiere decir que se agotaron todas las versiones posibles que puede plantear un solo tema, sino que se agotó una sola versión sobre el mismo tema; entonces, creo que, para llegar al desenlace, es necesario comenzar la escritura del drama después de tener una definición del Hombre que permita, a través del

lenguaje dramático, la extensión de cada elemento del drama para conseguir una proposición universal del ser.

2ª acepción de 'proposición': "proposición disyuntiva": es la que expresa la incompatibilidad de dos o más predicados en un sujeto".

El teatro es por esencia contradicción, es decir, conflicto. El sujeto o el tema más complejo es el del ser en sus diferentes *modos* de ser. El Hombre en el teatro es compatible e incompatible consigo mismo, es el famoso: "to be or not to be" de Shakespeare, es el "En fin de compte, tout s'arrange, sauf la difficulté d'être, qui ne s'arrange pas" de Jean Cocteau.

El ser del Hombre en el teatro de Sartre también se manifiesta compatible e incompatible consigo mismo, se manifiesta a través del carácter de los personajes, que siempre se encuentra manifestándose y afirmándose, ya sea como ser ya como nada.

El teatro de Sartre es un teatro que se ocupa del Hombre en dos sentidos opuestos y complementarios: refleja qué es el Hombre para sí mismo y qué es el Hombre para con los otros, qué es el individuo y qué es un grupo social. Es el teatro en donde lo singular anuncia la totalidad.

Todo lo que vale para mí vale para el prójimo.¹⁶

El conflicto es el sentido originario del ser-para-otro.¹⁷

¹⁶ Sartre, 1989, p. 389.

¹⁷ *Id.*

El conflicto teatral es el conflicto del Hombre que tiene su origen en la estructura contradictoria que Sartre atribuye al ser. Sartre escribió teatro cuando él ya poseía la idea y la estructura básicas que con los años desarrollaría acerca del ser. A tal grado influyó su trabajo intelectual en la creación de sus textos dramáticos que es imposible comprender su teatro sin la comprensión anterior o paralela de sus conceptos filosóficos.

El héroe dramático de Sartre está constituido según su propia concepción del ser, conforme a la cual el Hombre es un ser que existe antes de poder ser definido. El ser es lo que se da, lo que se manifiesta, lo que puede ser objetivado y captado por la conciencia.

El conflicto original es el ser del Hombre que se manifiesta como un ser no *definido*, que está en proceso de *definición* (a cada momento) y, por lo tanto, es un ser en estado de proyecto que nos revela un ser que es *carencia* y que, por ende, implica en su interior un no-ser.

Para la filosofía de Sartre, el ser está demarcado por dos regiones, el en-sí y el para-sí, y lo que permite dar cuenta de la relación que esas regiones establecen entre sí es la conciencia.

Anteriormente mencione al en-sí como aquella región del ser que es plenitud y coincidencia consigo misma: los colores, las formas, las sensaciones, el cuerpo humano, los animales, las plantas, el cielo o las montañas, etc. Pertenece al en-sí todo aquello que se manifiesta con tal plenitud y coherencia que no necesita ser justificado, significa la existencia del mundo como tal, primero el mundo natural, luego el mundo social.

El para-sí es la región de la realidad humana; pertenecen a ella la conciencia, la imaginación, las ideas, los proyectos, los conflictos y todo suceso cultural, histórico y social del Hombre.

El para-sí surge a partir del en-sí, pero se constituye como un no-ser del en-sí; esta relación originaria y el modo de comportarse de esas dos regiones es la nada, que es experimentada a través de la conciencia.

Con la conciencia damos cuenta del en-sí y del para-sí, es decir, del ser y su negación interna, su no-ser, que, al mismo tiempo, se constituye como la nada.

La nada permite establecer la relación ontológica entre el Hombre para consigo mismo y el Hombre para con los otros. Son las relaciones del ser-para-sí y el ser-para-otro.

... el para-sí, una vez desarraigado del ser, ya no podrá, ni mantenerse completamente separado del en-sí, ni regresar y fundirse con él, pues esto último supone su aniquilamiento.¹⁶

Como puede apreciarse en esta concepción ontológica, la conciencia es un ingrediente constitutivo del ser y de su estructura originaria (en-sí, para-sí).

La cuarta parte de la traducción al español de *L'Être et le Néant* aparece titulada como "Tener, hacer y ser" y en ella se hace resaltar la importancia de aplicar y comprender la estructura ontológica del ser en la acción y en la práctica cotidiana, esbozada en un texto dramático.

El acto más simple, dice Sartre, siempre que sea intencional, es decir, tienda a un fin conscientemente proyectado, supone en su base el descubrimiento en lo que es, en

¹⁶ Riu, p. 40.

lo dado, de una carencia, deficiencia o defecto, en suma: el descubrimiento de un no-ser...¹⁹

Este esquema explicativo del ser y la nada permite ya introducirnos al teatro existencialista de Sartre, que, por lo demás, no fue llamado gratuitamente Teatro de Situaciones o Teatro de la Libertad.

El teatro de Sartre nos muestra una concepción del Hombre que no se contenta con fórmulas de orden psicológico, social, histórico e ideológico para comprender los límites de la condición humana. Ese teatro ontológico captura al Hombre en su acción, que es concebida por Sartre como la forma de ser del Hombre.

Hombre es igual a acción; de esta fórmula brotan y en ella se sustentan los numerosos temas propios del existencialismo teatral. La acción se fundamenta en la libertad, ésta, a su vez, se funda con la acción y así aparecen el proyecto y el compromiso histórico del Hombre que se dan en situación y que develan los actos de los Hombres en relación auténtica o de mala fe, consigo mismo o para con los otros.

Eso es lo que hace necesaria la presencia del compromiso en la creación y la recepción del teatro de Sartre, la responsabilidad del Hombre consigo y para los otros — con el propósito de adquirir conciencia de su condición humana—, tomando determinada postura respecto a esa responsabilidad.

On a le droit d'appeler engagée toute littérature qui met la conscience de l'homme face à face avec son destin.

Se tiene el derecho de llamar comprometida a toda literatura que pone la conciencia del Hombre frente a frente con su destino.²⁰

¹⁹ *Ibid.* p. 52.

La acción define al Hombre porque el Hombre por definición es indefinido, es decir, su ser reside en un no-ser que intenta llenar y satisfacer a través de sus proyectos, por eso todas sus posibilidades (proyectos) están en devenir e implican en todo momento un paso del ser al no-ser.

Sartre armó este sistema teórico porque siempre tuvo la necesidad de saber qué es el Hombre; decía: "tengo la pasión de conocer al Hombre" y, precisamente en una de sus imágenes literarias, afirmó que "el Hombre es una pasión inútil", es arrojado al mundo a través de la nada y apunta a cada instante hacia la nada.

Con todo, en mi opinión, esta visión comprometida de la vida logra una aportación suprema, logra dar importancia al Hombre del presente a través de los actos, es decir, el Hombre no se define por su pasado o su futuro, sino que existe a través de su actualidad. Si el Hombre, según Sartre, llega de y va hacia la nada, entonces tiene la oportunidad de hacerse a sí mismo, cada acto lo renueva y lo actualiza, cada acto por esencia es un enfrentamiento con todo determinismo posible.

El teatro de Sartre es, ante todo, teatro existencial, porque representa acciones que son universales.

En Sartre, la acción adopta la forma de un conflicto de derechos que hace resaltar dos aspectos: lo absurdo de la existencia y la mala fe de aquellos que no la reconocen como tal, y en un polo positivo resalta al Hombre siendo libre.

²⁰ Simon, 1959, p. 9.

Il n'existe [el Hombre] qu'autant qu'il la réalise [la libertad], qu'il en fait le principe d'une action sur les choses, qu'il l'engage [la libertad] dans son histoire et dans l'histoire,²¹

Existe [el Hombre] en la medida en que la hace real [la libertad], en que hace de ella el principio de una acción sobre las cosas, en que la compromete en su historia y en la historia.

...il faut agir pour surmonter la nausée d'exister, le vertige d'être libre, il faut faire l'histoire pour se résigner à sa propre histoire. Mais on n'agit pas longtemps seul, et l'histoire se fait par la collaboration des hommes; la conscience de la solidarité s'impose comme un fait.²²

Es necesario actuar para superar la náusea de existir, el vértigo de ser libre; hay que hacer la historia para resignarse a su propia historia. Pero no se actúa mucho tiempo solo, y la historia se hace mediante la colaboración de los Hombres; la conciencia de la solidaridad se impone como un hecho.

La cita anterior hace referencia al ser para otro, al prójimo (*l'autrui*) o simplemente al otro, porque una preocupación crucial del teatro existencialista es plantear el problema de la moral, es decir, la intención y el efecto moral que contiene cada uno de los actos libres y universales del Hombre.

El otro revela el carácter eminentemente social de este teatro, que está influido por la visión que Sartre tiene de la teoría marxista.

Los desenlaces de este teatro no plantean una salvación en forma individual, sino el cambio necesario de la sociedad en su totalidad. Cambio social que no puede ser logrado gratuitamente; en efecto, Sartre nos afirma que el mundo está en cambio constante y que ese cambio implica relaciones dialécticas con los Hombres.

²¹ *Ibid.*, pp. 168-169.

²² *Ibid.*, p. 188.

Ahora bien, todos sabemos que el mundo cambia, que cambia al Hombre y que el Hombre cambia al mundo, por lo que, si no es ése el meollo de toda pieza teatral, entonces el teatro ya no tiene idea central.²³

En cuanto a la idea de cambio como un aspecto social, para Sartre, "la tradición del teatro ha sido popular hasta el advenimiento de la burguesía", que, como fuerza social, ha dado a través del teatro una imagen del Hombre "eternamente parecido a sí mismo en un universo que no *cambia* jamás".

Para Sartre, el teatro es un arte que representa al Hombre en acto, en la acción; los temas del teatro hallan su motivación en el origen del fracaso existencial que se manifiesta con lo absurdo de la existencia (lo absurdo consiste en tratar de justificar la presencia física del Hombre en el mundo). Incluso los personajes del teatro sienten y evidencian lo absurdo de su existencia con molestias y sensaciones físicas reproducidas por su cuerpo; por ejemplo: el personaje BARIONA revela este absurdo del existir con la frase:

...y en a-t-il plus d'un qui a senti dans sa bouche ce goût de fiel, ce goût âcre et salé dont je parle...

...hay más de uno que ha sentido en su boca ese sabor a hiel, ese sabor acre y salado del que hablo...²⁴

Este absurdo los personajes lo llenan con la acción y la necesidad de crear un proyecto de vida, sin embargo, el triunfo o el fracaso de las empresas de los personajes poco importan, importa sólo las que toman forma en el texto escrito o en la puesta en escena a través de la representación de los actos humanos.

²³ Contat y Rybalka, 1979, p. 73

²⁴ *Id.*

CAPÍTULO 2.

LA IMAGEN COMO ELEMENTO FENOMENOLÓGICO EN LA TEORÍA TEATRAL DE SARTRE

A lo largo del primer capítulo establezco la relación implícita elaborada por Sartre en *Un teatro de situaciones* entre la literatura dramática y la fenomenología; tal relación comparte y mantiene viva la problemática del ser.

En la obra de Sartre que me ocupa, encontramos la fusión de su método filosófico, expresado en su ontología fenomenológica, con su teoría teatral, expresada en entrevistas, ensayos y conferencias sobre teatro.

En la primera parte del trabajo, existe una explicación implícita de la relación entre teatro y fenomenología mediante el hincapié que hace el autor en conceptos filosóficos tales como el en-sí y el para-sí.

A partir de este momento, expondré mi propia explicación acerca de la relación entre literatura dramática y fenomenología, dando prioridad ahora a los principios de la teoría teatral de Sartre que destacan en el texto de *Bariona...* y que, como referencia, son comentados en *Un teatro de situaciones* de Sartre (Contat y Rybalka).

A través de los significados de lo trágico, lo cómico y lo farsico, etc., es posible volver a encontrar las relaciones entre el teatro y la existencia, con el fin de captar mediante una fenomenología, los modos de creación comunes al director de escena, autor, actor y espectador.²⁵

²⁵ Alatorre, 1986.

Ya he planteado anteriormente que el teatro de Sartre es un teatro de la existencia y *Bariona...* es un ejemplo singular entre sus piezas teatrales, pues Sartre participó en la creación de ese texto como dramaturgo, director de escena, actor y espectador.

El libro de Marius Perrin *Avec Sartre au Stalag 12 D* permite imaginar una reconstrucción de los hechos históricos que vivió Sartre y lo llevaron a la creación de *Bariona...* Uno de los hechos más celebres aparece en forma de epígrafe al inicio de la edición de la obra:

Si j'ai pris mon sujet dans la mythologie du Christianisme, cela ne signifie pas que la direction de ma pensée ait changé, fût-ce un moment pendant la captivité. Il s'agissait simplement, d'accord avec les Prêtres prisonniers, de trouver un sujet qui pût réaliser, ce soir de Noël, l'union la plus large des chrétiens et des incroyants.

Si he tomado mi tema de la mitología del cristianismo, eso no significa que la dirección de mi pensamiento haya cambiado, ni por un momento durante el cautiverio. Se trataba, simplemente, de acuerdo con los sacerdotes prisioneros, de encontrar un tema que pudiera realizar, esa noche de Navidad, la unión más amplia entre cristianos y no creyentes.

Al inicio del cautiverio, Sartre participó con los prisioneros que gustaban hacer y escuchar música, asimismo, tuvo muchísimo tiempo para leer y escribir. Entre los cristianos y los descreídos, se encontraban miles de prisioneros que realizaban todo tipo de actividades, pues, evidentemente, provenían de diversos ámbitos laborales; sin embargo, el grupo de prisioneros con los que simpatizó desde el principio fue el de los religiosos, entre los que se encontraban católicos, protestantes, judíos, etcétera.

Poco tiempo antes, Sartre había estado en Berlín (1939-1940), donde conoció los fundamentos fenomenológicos de Husserl y de Heidegger. Este hecho era conocido por los sacerdotes que estaban prisioneros, así que le solicitaron que les explicara la teoría de Heidegger en particular.

Tras largas horas de lectura y explicación de *Zeit und Sein*, Sartre comienza a sensibilizarse en la necesidad de *comunidad* que emergía de la mayor parte de los prisioneros, pues la situación que dio origen a la creación y representación (1940) de *Bariona...* era la de miles de Hombres que habitaban un campo de prisioneros de la Alemania nazi.

Sartre comenzó a planear el tema que le permitiría, clandestinamente, fortalecer la unión de los prisioneros en pos de una resistencia contra las vejaciones y la masacre ejercidas por el ejército alemán.

Nace entonces *Bariona...*, cuyo argumento está constituido por las siguientes analogías: por una parte, hay una evocación de la Alemania nazi, representada por el personaje del colonizador romano LELIUS; por otra parte, existe la evocación de la Francia ocupada, explotada y dividida, representada veladamente por la imagen de la Palestina en la época del nacimiento de Cristo.

Lo importante de estos datos es considerar que, de los géneros literarios que pudo aplicar Sartre en su situación de prisionero y en su situación de escritor, el que mejor favoreció el desarrollo y la proyección de la necesidad de comunidad y de clandestinidad entre los prisioneros fue el género dramático.

Formalmente, *Bariona...* fue el primer texto dramático redactado por Sartre, aunque curiosamente no aparece en el índice ni en la publicación de sus obras completas.

Existen algunos datos biográficos sobre la creación de algunas otras piezas teatrales que fueron escritas y representadas durante su estancia en el liceo Henri IV — *Vaticiner sans pouvoir*, *Epiméthée* y *J'aurai un bel enterrement*— y que son textos

extraviados o desaparecidos, por lo que los comentarios sobre ellos no pueden hacerse con otro tipo de fundamento que no sea el propio comentario biográfico.

Bariona... tiene la cualidad de ser una pieza escrita a partir de la experiencia existencial directa que tuvo el autor con su situación histórica.

La relación entre la conciencia individual y la conciencia social son dos principios desarrollados en esa obra de teatro, que expresa dos aspectos del Hombre: lo social y lo individual.

2.1. La imaginación y su vínculo con la idea de teatro

Según el método fenomenológico, ¿cómo dramatiza Sartre los aspectos social e individual del Hombre?

Sartre fue un teórico-práctico del teatro, se dedicó a la teoría teatral, a la creación dramática, a la crítica de teatro y a los trabajos de dirección escénica, de actor y de profesor de historia del teatro (entre 1942-1943) en la Escuela de Arte Dramático de Charles Dullin.

En cierto momento (alrededor de los años 1970), los textos dramáticos de Sartre fueron considerados como un teatro antes bien para leer que para ser representado, por lo difícil de su montaje.

No trato de renovar las formas sino de depurar el contenido mediante un retorno a lo trágico.²⁸

²⁸ Contat y Rybalka, 1979, p. 10.

Para Sartre, el lenguaje dramático permite acrisolar y volver más transparente la idea y la imagen que cada Hombre tiene de sí mismo y de los demás Hombres. En el caso del teatro sartreano, esta idea y esta imagen del Hombre son un regresar a la esencia de lo trágico, porque significan pensar, ver e imaginar al Hombre a través de la acción.

A Sartre no le interesó renovar las formas del teatro escrito y representado; lo que quiso fue depurar el contenido de la representación a través de lo escrito.

Para observar y seguir la depuración de los contenidos desarrollados en el teatro existencialista de Sartre, es necesario poner en contexto cada una de sus piezas con el resto de sus textos filosóficos y literarios, es decir, si verdaderamente se quiere conocer la dramaturgia de Sartre desde Sartre, entonces hay que considerar y manejar los engranajes que sostienen y permiten relacionar la obra en general como una unidad.

Sólo así, desde mi punto de vista, la lectura de cualquiera de sus piezas puede volverse un deleite y crecer en valores y significados.

Para nosotros, el Hombre es una empresa total...²⁷ [...] gran tema fundamental de la teatralidad, que está en su fondo, esto es, el Hombre como acontecimiento, el Hombre como historia en el acontecer.²⁸

En los límites de un texto dramático como *Bariona...*, se plantea una totalidad representada por personajes que actúan, piensan, duermen, sienten, hablan, gritan, etc., en forma grandilocuente.

²⁷ *Ibid.*, p. 44.

²⁸ *Ibid.*, p. 147.

Como personaje que se afirma por medio de acciones grandilocuentes que ocurren en tiempo presente, pasado y futuro, BARIONA va dando forma a la imagen de un personaje que representa a todos los Hombres y que se distingue de cada uno por las acciones realizadas en una situación común.

En la depuración que hace Sartre de los contenidos que atribuye a su idea del Hombre, destaca una noción en particular:

El teatro es pues una presentación del Hombre a los Hombres a través de acciones imaginarias.²⁹

En esta definición de teatro encontramos, como elemento central, la consideración hecha a las acciones imaginarias, tales como: dormir, caminar, sentir, gesticular, correr, etc., es decir, acciones impregnadas de gestos.

Según las reflexiones que Sartre escribió (en *Un teatro de situaciones*) para el Homenaje Internacional a Bertold Brecht, cuando leemos teatro, los lectores permanecemos fuera de las acciones imaginarias del personaje principal y del resto de los personajes. Tal distanciamiento es real y ejerce un efecto real, porque lo que mira el lector de teatro son las acciones de Hombres que poseen cualidades similares a las de él mismo. A pesar del parecido real entre las acciones de los personajes y las acciones de los Hombres, el lector no puede influir sobre las acciones de los personajes, lo cual provoca un efecto directo sobre los sentimientos del lector, pues el personaje o los personajes que son mirados por el lector son "nosotros mismos fuera de nosotros", es la imagen de mí fuera de mí mismo.

²⁹ *Ibid.*, p. 66.

En efecto, la imagen cumple un papel central en la concepción teatral de este autor, quien afirmó en su libro *Lo imaginario*:

Perciba yo o imagine..., el objeto de mi percepción y el de mi imagen son idénticos...³⁰

Con otras palabras, una imagen esta implícitamente asimilada en el objeto material que representa.³¹

Lo cual quiere decir que, si se presencia la puesta en escena de *Bariona...* o simplemente se lee el texto, las experiencias del distanciamiento y de la imagen que éste provoca generan en el espectador-lector acciones imaginarias que, a su vez, le crean imágenes de sí mismo. Y esto significa:

[en el lector] obtener esa objetividad [de sí mismo por medio de la imagen] que no puedo obtener por medio de mi reflexión.³²

No es que, al capturar cierta imagen, el lector no reflexione, sino que la inmediatez con que aparece la imagen es anterior a la conciencia reflexiva.

Sartre nos da otra razón del por qué considerar las imágenes como vínculo entre el Hombre y el teatro: en la conferencia sobre "Teatro épico y dramático", publicada en *Un teatro de situaciones*, habla del Hombre como individuo que "no puede verse desde afuera", pues un Hombre no puede ser objeto real para sí mismo.

Los Hombres son objetos para los otros, pero los Hombres o los medios no llegan a ser objetos para sí mismos.³³

³⁰ Sartre, 1976, p. 17.

³¹ *Ibid.*, p. 16.

³² Contat y Rybalka, 1979, p. 67.

La gente se rodea de sus imágenes, porque éstas permiten una especie de evaluación sobre sí mismo. En sus diferentes manifestaciones, el teatro es un forjador de imágenes. En la vida real y cotidiana, podemos aspirar a la objetividad que cada quien puede ejercer sobre sí mismo, pero no es posible que un individuo pueda percibirse y relacionarse consigo mismo a manera de objeto.

Este no ser objeto sino objetividad de sí mismo puede ser adquirido mediante la lectura del texto dramático. La objetividad parece ser más fácil de alcanzar cuando se tiene definida la imagen del otro (del prójimo).

Sartre no convino en considerar la relación con el otro en cuanto objeto, pues la objetividad del otro es el medio que me permite objetivar-me, es decir, reconocer-me o negar-me con respecto a mí mismo.

Podemos ser objetos totales para las hormigas o para los ángeles, pero no podemos serlo para los Hombres en tanto que seamos Hombres.³⁴

En efecto, la vía que nos permitiría ser objetos o ver a los otros como objetos sería el abandono de la condición humana; podemos ser más o menos objetivos, pero jamás podremos vernos desde afuera, pues dejaríamos de ser Hombre.

A este respecto, tengo dos comentarios que hacer. Primero: el arte teatral como arte que representa al Hombre "tiene su origen en un fracaso",³⁵ en el fracaso de que los Hombres no pueden ser objetos reales para sí mismos.

³³ *Ibid.*, p. 87.

³⁴ *Ibid.*, p. 89.

³⁵ *Idem.*

Segundo comentario: si regresamos al primer capítulo del trabajo, podemos hacer una analogía entre ese fracaso, llamémosle epistemológico, porque tiene como función el reconocimiento del Hombre por el Hombre, y el fracaso ontológico del ser del Hombre, ser del Hombre que es argumentado por la relación de necesidad y negación entre el en-sí y el para-sí.

Si el teatro nos permite cierto grado de objetividad del Hombre, ¿cuál es la objetividad que ofrece la imagen del Hombre en el teatro de Sartre?

La imagen del Hombre en el teatro proviene del gesto que define el autor como:

Un acto que no tiene su fin en sí mismo es un acto, un movimiento, que está destinado a mostrar otra cosa.³⁶

En el texto dramático, las palabras denotan gestos que se representan en actos y en un conjunto de movimientos; con los gestos, los personajes realizan actos que van a ser significados con la acción misma.

Dado que los gestos en el teatro significan actos, y que el teatro es una imagen, los gestos son la imagen de la acción.³⁷

El texto dramático propone la imagen del Hombre activo, representado por personajes que con su gesticulación evocan todos los objetos del mundo que los rodea y que pueden ser representados por medio de la acción.

En un texto dramático de corte existencialista, los objetos reales son evocados por los gestos de los personajes. Para Sartre, es un poco inútil comprender un texto dramático

³⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁷ *Id.*

con la evocación real de los objetos del mundo que nombra, más bien, hay que capturar los objetos del mundo mencionados en el texto por medio de los gestos (acción y movimiento de los personajes), que son los que los crean.

La imagen del Hombre surge en el texto dramático mediante la palabra escrita. La palabra escrita también es acción y determina las posibilidades con las que cada uno de los personajes lucha por realizarse en medio de las posibilidades de los otros personajes que participan en una realidad que los condiciona.

Por medio de la palabra, cada elemento del mundo entero encuentra su lugar en el texto.

Así, la palabra se convierte en dramática cuando denota los elementos que nombra en la acción y jamás en la descripción.

La palabra es acción... [porque] hay un lenguaje particular en el teatro y dicho lenguaje nunca debe ser descriptivo.³⁸

El texto dramático no puede considerarse como lenguaje descriptivo, porque la acción dramática siempre está en devenir y por lo tanto es irreversible.

Con la lectura de determinado texto dramático, fluyen las palabras, y los gestos y los personajes cuyas acciones cumplen un objetivo final y no pueden regresar sobre sí mismas.

Concluamos esta parte diciendo que, en la reflexión teatral de Sartre, la función de la imagen es la de provocar el reconocimiento del Hombre por el Hombre con acciones

³⁸ *Ibid.*, p. 102.

en devenir; acciones que tienen un carácter irreversible, obligadas a ser acciones en plenitud y encaminadas hacia un objetivo: la realización plena de la acción en sí.

2.2. La imagen mental y el texto dramático

Lo que es profundamente dramático pertenece al universo de lo imaginario:

La pieza [dramática] es algo imaginario.³⁹

La imaginación del lector o del espectador es lo que da sentido a la finalidad que conlleva la creación de un texto dramático; es decir, un texto dramático es tan real como es real el papel y la tinta con que está impreso; sin embargo, el texto dramático es aprehendido como *análogo* de la realidad, lo que es posible gracias al universo imaginario.

En cuanto dramaturgo, Sartre se propuso siempre provocar reacciones en los lectores y espectadores de sus piezas; en cuanto intelectual, se planteó el deseo de presentar a su público varias posibilidades de acción para los diversos tipos de conflictos humanos.

La pretensión intelectual de Sartre justifica la tarea y la convicción de colocarse siempre del lado (punto de vista) del lector-espectador al que va dirigido el texto escrito.

En las conferencias donde habla de su trabajo como dramaturgo, evidencia la labor y la necesidad propia y de sus colegas contemporáneos de tratar temas universales.

Un tema universal combina elementos dispares para crear una unidad que provoque en los espíritus de los lectores y espectadores aquello que es común y crea

³⁹ *Ibid.*, p. 133.

conflicto en los Hombres de una época o comunidad. Por lo tanto, hay que colocarse del lado del público.

Para un lector en toda su potencialidad, un texto dramático es siempre algo imaginario, porque el lector sabe que, al presentársele determinado texto, se coloca frente a un fenómeno no-real, dicho en otros términos, se coloca ante un:

Universo imaginario, que puede ser verdad en su conjunto, pero en los detalles esta privado de verdad.⁴⁰

Todo lo que paulatinamente va aconteciendo en el transcurrir de la lectura es aprehendido inmediatamente por la representación mental.

Por ejemplo, en el prólogo de *Bariona...*, el personaje *mostrador de imágenes* narra cómo es la imagen del cuadro lo que simboliza el momento de la Anunciación que representa a MARÍA DE NAZARETH y EL ÁNGEL; el *mostrador de imágenes* es ciego:

LE MONTREUR D'IMAGES: —[...] L'ange est immense avec des ailes como deux arcs-en-ciel. Vous pouvez le voir; moi, je ne le vois plus, mais je le regarde encore dans ma tête (Bariona..., p. 566).

EL MOSTRADOR DE IMÁGENES: [...] El ángel es inmenso, con alas como dos arcoiris. [...] Ustedes pueden verlo; yo ya no lo veo, pero todavía lo veo en mi mente.

Al leer este fragmento de un diálogo, entramos en diferentes planos de representación mental de las palabras que de golpe hacen surgir la imagen que las representa.

En su conjunto, el diálogo ilustra una imagen total; veo en mi mente la imagen de EL ÁNGEL con inmensas alas que se transforman en un arcoiris matizado por el blanco y el

⁴⁰ *Ibid.*, p. 149.

negro. Hay dos momentos que resaltan y vuelven dinámico lo estático de la imagen de EL ÁNGEL; el primer momento surge con la palabra ángel y el segundo momento está señalado con la frase: "...todavía lo veo en mi mente" ("*...je le regarde encore dans ma tête*").

Como lector, estoy segura de ver ese singular ángel; también estoy segura de que mi imagen es la misma (simbólicamente) que tiene en mente el *mostrador de imágenes*, pues el personaje es ciego y lo que hace es narrar la representación mental de la imagen que posee; es como mirar la imagen de EL ÁNGEL traspasando primero la mente del personaje.

No tengo duda (como lector) de que todo el movimiento imaginario creado por la lectura del diálogo es verdadero y ocurre en un sentido paralelo a lo real.

Si el lector reflexiona sobre sus representaciones mentales, sabrá que la imagen mental donde existen y ocurren los sucesos contenidos en el texto dramático no corresponden propiamente a imágenes reales independientes de sí mismo y del texto; por ejemplo: así como es verdadero que puedo ver al personaje ángel, de igual modo puedo extraer la imagen del personaje de su contexto de texto dramático y afirmar que los ángeles no existen.

El texto dramático considerado como obra de arte pertenece al ámbito de lo no-real y, en este sentido, está constituido por detalles no verdaderos.

Pero, en un sentido más amplio e integrando ese universo imaginario a lo real de la condición humana, el texto dramático es una vía de búsquedas y propuestas de verdades en torno al ser del Hombre.

El teatro [...] es [...] una vía abierta para la comprensión humana mediante el ejercicio de la imaginación.⁴¹

El paso de la verdad a la no-verdad y de lo real a lo no-real se logra gracias al acto de creencia que posee el lector.

Como lector, sé que no existen los ángeles o, por lo menos, jamás me he encontrado con alguno; sin embargo, el diálogo que he extraído de *Bariona...* me invita a creer en ellos, y mi creencia me permite la creación de la imagen que lo representa.

Lo contrario de creer es no-creer, el no-creer acompaña el sentido que implica los principios de lo no-verdadero y de lo no-real.

Sartre responde que la creencia en sentido estricto puede desvanecerse ante el universo imaginario, por lo que la creencia del lector es un creer imaginario:

...no se trata de una persuasión profunda y vital, sino que es una autosugestión que conserva la certidumbre no formulada de ser una autosugestión.⁴²

Todo lo que surge en el lector en forma de sentimientos, emociones, sensaciones o ideas es imaginario.

Nadie puede interpretar la comedia sin dejarse penetrar íntegra y públicamente por lo imaginario.⁴³

La única manera de que una pieza adquiera presencia para su lector es dejándose influir por ella; se trata de creer y nada más. Una vez que el lector está inmerso en la creencia, ésta le da la llave de lo imaginario; la creencia es el medio que lo introduce a

⁴¹ Adame, p. 154.

⁴² Contat y Rybalka, 1979, p. 133.

⁴³ *Ibid.*, p. 151.

cada acto y escena para relacionar los gestos de los personajes con los tiempos y lugares de la acción dramática.

[la creencia] nos enmascara [con acciones imaginarias], a plena luz, el carácter universal de las *verdades* que el autor nos lanza como flechas.⁴⁴

2.3. El texto dramático funciona como un *analogon*

El *analogon* es un término técnico que Sartre empleó en sus escritos consagrados al arte y a la literatura.

El *analogon* es un símbolo que representa la materialización del objeto que se tiene en la mente.⁴⁵

Un texto dramático es un *analogon*, porque representa contenidos (símbolos) que, según la idea de Sartre, están ausentes o son inexistentes respecto a la presencia del lector.

El contenido que enuncia cada palabra escrita es proyectado simbólicamente en la imagen mental; esta característica de la imagen es descrita por Sartre como la acción de 'irrealizar': hacer real en lo irreal.

¿Por qué 'irrealizar'? Cualquier elemento que forme parte del mundo es objeto para mi conciencia (el color verde, el sol, un venado, etc.); si ese objeto está ausente o es inexistente, puedo hacerlo aparecer y darle cierta presencia 'irrealizándolo' en imagen mental. Por el contrario, si tengo una silla de madera ante mí, la presencia de ese objeto delinea en la representación mental una imagen muy próxima a la pura percepción.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 151.

El despliegue máximo de lo imaginario pertenece al ámbito de lo no-real/irreal, por eso se dice que 'irrealiza' sus objetos.

El texto dramático funciona como *analogon* porque aprehende y propone la realidad en un mundo imaginario que por naturaleza es irreal porque representa ausencias.

...la condición esencial para que una conciencia pueda imaginar: es necesario que tenga la posibilidad de proponer una tesis de irrealidad.⁴⁶

La tesis de irrealidad funda en las imágenes mentales una categoría de negación que autoriza a considerarlas como la separación entre el lector y la lectura del drama; el significado de esa separación es mantener lo real a distancia.

Proponer una imagen es constituir un objeto al margen de la totalidad de lo real; es, pues, tener a lo real a distancia, librarse de ello; en una palabra, negarlo.⁴⁷

Nuestro objeto estético, el texto dramático, es capturado por la conciencia imaginante que lo propone como un algo irreal que representa implícitamente el sentido de lo real.

Pasar del mundo del teatro al mundo de los conflictos, intereses y preocupaciones de la vida cotidiana es un ir y venir —para Sartre— de la actitud imaginante a la actitud realizante; es un paso de lo real a lo irreal. No está por demás el comentar que Sartre concede la categoría de lo no-bello al ámbito de lo real, ya que considera la belleza como un valor aplicable solamente a lo imaginario.

⁴⁶ Sartre, 1976, p. 270.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 271.

CAPÍTULO 3.

ELEMENTOS FENOMENOLÓGICOS EN *BARIONA*...

En esta tercera parte, presento primero una sinopsis de la obra, para centrarme enseguida en ejemplificar los conceptos clave del método interpretativo (fenomenológico) de Sartre en la pieza *Bariona ou le Fils du tonnerre*:⁴⁸ conciencia, situación, acción, personaje y conflicto de derechos.

Abordo los primeros dos conceptos —*conciencia y situación*— separados del resto de los conceptos que se estudian en este mismo capítulo porque los otros tres —*acción, personaje y conflicto de derechos*— se fundamentan en las ideas de conciencia y situación y porque es a partir de éstos últimos como se entiende la función dramática que los demás ejercen en la pieza. Considero que esos dos conceptos poseen una importancia vital para la comprensión de la cosmovisión que ofrece *Bariona*...

Las nociones de *acción, personaje y conflicto de derechos* están agrupadas en la última parte del capítulo. Evidentemente, cada uno de ellos es un tema independiente; sin embargo, encuentro que son más las cualidades que comparten que las diferencias; por ejemplo: al analizar el problema del conflicto de derechos, se anuncia enseguida la relación que establece con las dos nociones restantes.

⁴⁸ Contat y Rybalka, 1980. En lo sucesivo, las referencias a la pieza teatral, incluida en esta obra, las haré indicando únicamente el número de la página precedido del nombre *Bariona* en cursivas.

3.1. Sinopsis de la obra

En *Bariona...*, la temática es religiosa y se apoya en un sistema filosófico: los hombres poseemos una condición humana que podemos realizar plenamente a pesar de cualquier situación límite, por lo cual es necesario tener fe en la *existencia*, es decir, hay que tener fe en el hecho inmanente de existir.

Sartre desarrolla esta idea aprovechando el acontecimiento histórico del nacimiento y la presencia de Cristo entre los Hombres. La pieza está escrita en un prólogo, 7 cuadros, 21 escenas y 29 personajes.

1. EL MOSTRADOR DE IMÁGENES
2. LELIUS (funcionario romano)
3. LEVY (EL PUBLICANO)
4. LA MUJER DEL PUBLICANO
5. BARIONA
6. CORO DE ANCIANOS
7. PRIMER ANCIANO
8. SEGUNDO ANCIANO
9. TERCER ANCIANO
10. EL NARRADOR
11. SARA (LA MUJER DE BARIONA)
12. UN TRANSEÚNTE
13. SIMÓN (UN PASTOR)
14. CAIFÁS (UN PASTOR)

15. PAUL (UNPASTOR)
16. EL ÁNGEL (más adelante será MARCOS)
17. MARCOS
18. PRIMERPASTOR
19. SEGUNDOPASTOR
20. TERCERPASTOR
21. PASTORES
22. JEREVAH
23. CHARLEM
24. LAMULTITUD
25. MELCHOR, EL REY MAGO
26. BALTAZAR, EL REY MAGO
27. EL ANCIANO
28. EL BRUJO
29. UN JUDÍO

La historia se sitúa en Bethaur, Belén y Hebrón. Se inicia con la descripción del cuadro que representa el momento de la Anunciación, en el que un ángel se presenta ante MARÍA DE NAZARET para anunciarle que tendrá un hijo que será JESÚS, Nuestro Señor.

Nueve meses más tarde, da inicio la acción, Bethaur es una ciudad de 800 habitantes que se encuentra bajo el dominio romano y está habitada principalmente por ancianos, pues la hambruna mata a la mayoría de los niños que nacen y obliga a los

Hombres jóvenes a viajar a Hebrón para conseguir trabajo, a cambio de un salario raquítico.

Además de haber sido colonizado por los romanos, la naturaleza no favorece al pueblo de Hebrón, pues sus zonas de cosecha y cultivo se hallan en estado infértil.

El funcionario romano LELIUS, llega a Bethaur para hacer el censo de la ciudad, se hospeda en casa de LEVY, EL PUBLICANO (en la antigüedad, los publicanos fueron ricos caballeros romanos que se encargaban del cobro de los impuestos). BARIONA es el jefe de los habitantes de Bétaur y se encuentra con LELIUS para negociar el destino laboral y económico de su población. Tras una discusión acalorada, BARIONA acepta, aparentemente, el aumento de impuestos que ha sido asignado por Roma.

BARIONA reúne en la plaza a los ancianos, les comunica el acuerdo obtenido y decide presionar a los funcionarios de Roma con la siguiente sentencia:

—¡Ya no tendremos hijos! (*Bariona...*, p. 580)

Para resistir, la gente de Bethaur no deberá engendrar más niños, pues ninguna condena puede ejercerse si no hay alguien para soportarla.

La población termina por aceptar el mandato. De pronto, SARA (MUJER DE BARIONA), que está embarazada, da a todos la noticia. BARIONA le propone abortar; la mujer no acepta la proposición de su marido y lo abandona.

BARIONA considera la existencia un absurdo; pide entonces una señal a la vida para que lo guíe y lo lleve a actuar con mayor seguridad en lo que respecta a sus conflictos, deberes y derechos.

Dios escucha la petición y manda un ángel a la tierra. EL ÁNGEL tiene la tarea de anunciar el nacimiento y el mensaje del Mesías. La aparición de EL ÁNGEL provoca una revolución en el lugar (BARIONA es el último en encontrarse con él) y los ancianos y pastores que apoyaban la orden de BARIONA, deciden dar marcha atrás en su antigua decisión.

Los Reyes Magos pasan junto a Bethaur, se encuentran con la multitud y hablan de la llegada de EL MESÍAS; el encuentro confirma a BARIONA la aparición de EL ÁNGEL. Todos marchan hacia Belén, excepto BARIONA y LELIUS. A lo largo del texto existen varias escenas donde se ve a BARIONA hablando con Dios.

LELIUS está asustado por las consecuencias que esos hechos pueden tener para su carrera de funcionario; sin embargo, decide vigilar y seguir a escondidas los pasos de BARIONA.

BARIONA se topa con el brujo, que está leyendo el tarot y el café. BARIONA le pide que consulte su bola de cristal para conocer lo más posible al Mesías. EL BRUJO comienza a narrar algunos capítulos de la vida de CRISTO (La Pasión de Cristo): relata las escenas donde el agua es transformada en vino, donde resucita a Lázaro y donde multiplica el pan.

EL BRUJO comenta que la doctrina de CRISTO no será olvidada, lo cual provoca el asombro de BARIONA y LELIUS; el funcionario pregunta si Roma debe pagar a EL MESÍAS por su trabajo, pero BARIONA afirma indignado que él esperaba a un soldado, no a un cordero místico.

BARIONA lamenta que su pueblo se incline ante un ser resignado, por lo que sale a toda prisa por un camino más corto hacia Belén, pues decide arreglar la situación ahorcando al niño Jesús. LELIUS lo sigue a hurtadillas.

BARIONA y LELIUS llegan al establo antes que la multitud arribe. BARIONA decide matar a EL MESÍAS, pero, LELIUS le dice que condena el hecho. En su fuero interno, prefiere hacer lo que según él haría el Procurador Romano: dejar que los judíos arreglen sus asuntos entre ellos. LELIUS sale.

BARIONA camina hacia el establo, cuando se le aparece MARCOS. MARCOS le confiesa que es su ángel y le pide no matar al niño Jesús, si bien le dice que los ángeles no pueden nada contra el libre albedrío de los Hombres.

BARIONA queda trastornado y conmovido; hecha un vistazo dentro del establo y ve la escena santa. Enseguida llega la multitud y se ordena para entrar y dejar sus regalos a EL MESÍAS. BARIONA se esconde y mira a distancia a SARA y a los demás; echa de menos el ya no formar parte de su comunidad y lamenta no compartir con ellos la oportunidad de creer en:

el comienzo del mundo (*le commencement du monde*) (*Bariona...*, p. 622)
la primera mañana del mundo (*le premier matin du monde*; *Bariona...*, p. 623)
la mentira preciosa (*le beau mensonge*) (*Bariona...*, p. 623)

Y se lamenta:

Estoy en el camino del lado mundo que termina, y ellos están del lado del mundo que comienza (Je suis sur la route du côté du monde qui finit, et eux sont du côté du monde qui commence; *Bariona...*, p. 623).

BALTAZAR habla con BARIONA y le explica cómo debe integrarse el sufrimiento a la vida, pues el mensaje de CRISTO enseña que el Hombre no es sólo sufrimiento; cada

Hombre es responsable de su sufrimiento y, una vez que lo domina, se convierte en un ser ligero.

BARIONA coincide finalmente con la idea y acepta que el Hombre es libre de alegrarse y gozar eternamente de su existencia.

JERVAH anuncia que los romanos están cercando Belén. BARIONA retoma su posición de jefe y da las indicaciones para sacar del lugar a la santa familia. Medita en un plan de ataque y está dispuesto a encabezar a su pueblo contra el ejército de Roma.

BARIONA y SARA se reconcilian y aquél le pide cuidar y educar a su hijo sin ocultarle las miserias del mundo. El jefe le pide a su mujer que cuente al hijo cómo su padre morirá alegremente, pues es un Hombre libre y tiene su destino entre sus manos.

BARIONA se despide de SARA y se reúne con la multitud que enfrentará al ejército romano.

3.2. La conciencia

Para Sartre, las obras de arte en general se manifiestan al público como fenómenos en donde los elementos materiales (*analogon*) que permiten la ejecución de la obra son objetos que adquieren un sentido en el ámbito de lo irreal, es decir, en el mundo de lo imaginario, que es un ámbito plagado de ausencias (de objetos que se mencionan y que no tienen una presencia física).

Sartre da ejemplos en su texto *Lo imaginario*: un actor utiliza sus sentimientos y sus gestos como *analogon* de la conducta del personaje interpretado; esos sentimientos y

gestos, como objetos, son reales, pero, en cuanto son aprehendidos —por el lector— a través de la conciencia imaginante, se constituyen como objetos irreales (ausentes).

El *analogon* (objeto material) propone una imagen real, pero es la conciencia imaginante la que le otorga sentido.

En su libro *Situaciones I*, Sartre define la conciencia como:

...la conciencia carece de interior; no es más que el exterior de ella misma y es esa fuga absoluta y esa negativa a ser sustancia las que la constituyen como conciencia.⁴⁹

¿Cómo es tratado este concepto en *Bariona*...? Sartre explota elementos de la tragedia; estudió y fue influido por las tragedias escritas por los griegos. No olvidemos la adaptación que escribió de *Orestes* y *Las Troyanas* de Eurípides, adaptaciones que tituló: *Les Mouches* y *Les Troyennes*; evidentemente, esas versiones adquirieron el carácter de dramas modernos. En opinión de Sartre, después del periodo clásico, la tragedia volvió a aparecer, en cuanto género dramático, como un fenómeno histórico que triunfa y desaparece entre los siglos XVI y XVIII.

Sartre establece una relación profunda entre conciencia, teatro y tragedia:

...la función del dramaturgo continúa siendo esa purificación de la que habla Aristóteles [...] En nuestros días la "purificación" toma otro nombre, se llama: toma de conciencia.⁵⁰

En *Bariona*... hay una analogía importante entre la función de la purificación y la función de la conciencia: el reconocimiento; esto es, tratar de pasar de la ignorancia al conocimiento de algún suceso o situación.

⁴⁹ Sartre, 1968, p. 26.

⁵⁰ Contat y Rybalka, 1979, p. 63.

El tema y el problema de la conciencia en *Bariona...* están simbolizados en el personaje BARIONA. Describamos cómo funciona ese símbolo dentro del drama:

La pieza *Bariona...* es un texto que plantea el tema de la conciencia histórica y de la conciencia individual de los personajes.

Son veintinueve personajes, entre los cuales aparecen agrupados: EL CORO DE ANCIANOS, LOS PASTORES, LA MULTITUD, LOS REYES MAGOS, EL MOSTRADOR DE IMÁGENES, LELIUS, LEVY y EL NARRADOR. Los personajes que tienen una participación central son: BALTAZAR, EL ÁNGEL, SARA (LA MUJER DE BARIONA) y BARIONA.

La conciencia está encarnada en BARIONA, porque él es la recepción de los conflictos de los demás personajes. BARIONA, que posee una conciencia exterior y vacía de contenido, capta los conflictos (existencial, social e histórico) de los otros personajes; dicho de otro modo, él es la conciencia de la situación de los demás personajes. Al dialogar con la mayoría de ellos, BARIONA aparece como el Hombre más confundido que habita la ciudad de Bethaur, confusión que se diluye gradualmente hasta transformarse en el reconocimiento de sí dentro de sus límites y posibilidades respecto de su ser social, histórico e individual.

Dado que BARIONA experimenta el problema de la existencia, lo pone en tela de juicio y lo resuelve para su pueblo, actúa como dirigente existencial y, por ende, es simbólicamente la conciencia del resto de los personajes.

¿De qué es consciente BARIONA? BARIONA tiene la necesidad de lograr el reconocimiento de la presencia del Hombre en el mundo, pues está preso y seguro de un

solo conocimiento: la existencia es absurda y no deja ver ningún rasgo que permita proyectarse positivamente sobre ella.

¿Cómo se devela el movimiento de la conciencia? En contraste con la adquisición de conciencia de la tragedia clásica, en donde es alcanzada gracias a los sentimientos de piedad y temor; la conciencia contemporánea vista por Sartre es alcanzada gracias al sentimiento de la angustia.

...l'angoisse... mot un peu solennel, recouvre une réalité fort simple et quotidienne. Si l'homme n'est pas mais se fait et si en se faisant il assume la responsabilité de l'espèce entière, s'il n'y a pas de valeur ni de morale qui soient donnés a priori, mais si, en chaque cas, nous devons décider seuls, sans point d'appui, sans guides et cependant pour tous, comment pourrions-nous ne pas nous sentir anxieux lorsqu'il nous faut agir?

...la angustia... palabra un poco solemne, cubre una realidad muy simple y cotidiana. Si el Hombre no es sino se hace y si haciéndose asume la responsabilidad de toda la especie, si no hay valor ni moral que sean dados *a priori*, sino que, en cada caso, debemos decidir solos, sin punto de apoyo, sin guías y, sin embargo, por todos, ¿cómo podríamos no sentirnos ansiosos cuando es necesario que actuemos?⁶¹

El planteamiento de la existencia es lo que más angustia a BARIONA, que la describe como:

L'existence est une lepre affreuse qui nous ronge tous et nos parents ont été coupables... (Bariona..., p. 585).

La existencia es una lepra horrible que nos roe a todos y nuestros padres fueron los culpables...

Para BARIONA, los Hombres hemos sido arrojados sobre la tierra por un juego de azar que no tiene justificación; la existencia es "una lepra horrible" ("*une lèpre affreuse*"), porque es un simple transcurrir de la vida a la muerte en medio del dolor y de injusticias

⁶¹ Contat y Rybalka, 1980, pp. 655-656.

sociales. La existencia humana, junto con el mundo, es "una caída interminable" ("*une chute interminable*"; Bariona..., p. 601) que sólo se detiene con la muerte.

Todo lo anterior son reflexiones del personaje sobre la existencia, pero es hasta el momento en que se revela la angustia cuando cambia todo el trasfondo que tiene de la existencia.

La angustia se genera en BARIONA debido a las necesidades:

a) Se manifiesta en él la necesidad de dejar de ser conciencia, es decir, abandonar el puro plano reflexivo, que, por lo demás, no da respuesta ni justificación al problema de la existencia.

b) Tiene la necesidad de optar por hacerse conciencia, lo cual significa trascender al estado de reflexión a través de la acción.

Lejos de ser un impedimento para la acción, la angustia es un sentimiento que provoca el movimiento de los personajes, y sus movimientos no son sino la representación —gestos— de las decisiones que adoptan sobre su individualidad y que directa o indirectamente, conciente o inconscientemente, ejercen una influencia decisiva sobre la situación de los otros personajes.

BARIONA no sólo padece el conflicto de los otros, sino que asume la existencia de esos otros a través de la suya propia; y, gracias a su angustia, que es superada con la acción, lleva a su pueblo a la lucha y al triunfo sobre la existencia.

Así, el conflicto y el malestar existencial de BARIONA son purificados o superados por una conciencia que ha sido impregnada y empujada por la angustia hacia el principio de la acción y, tal vez en un sentido más dramático, con un cambio de acción contrario a la

que venía llevando a cabo el personaje: BARIONA pasa de la opción por la muerte a la opción por la vida.

Sartre dedica el último diálogo de BARIONA a los prisioneros de Stalag D XII; el texto representa la superación de la angustia existencial.

BARIONA, aux prisonniers: Et vous, les prisonniers, voici terminé ce jeu de Noël qui fut écrit pour vous. Vous n'êtes pas heureux et peut-être y en a-t-il plus d'un qui a senti dans sa bouche ce goût de fiel, ce goût âcre et salé dont je parle. Mais je crois que pour vous aussi, en ce jour de Noël, —et tous les autres jours— il y aura encore de la joie!

BARIONA, a los prisioneros: Y ustedes, los prisioneros, hemos terminado esta representación de Navidad escrito para ustedes. No son felices y quizá hay más de uno que ha sentido en su boca ese sabor a hiel, ese sabor acre y salado del que hablo [la angustia existencial]. Pero creo que también para ustedes, en este día de Navidad —y todos los otros días—, ¡habrá todavía alegría! (*Bariona...*, p. 633).

El primer paso para superar la angustia existencial es tener conciencia de la angustia. Representar la situación histórica de los prisioneros es tan importante como representar que BARIONA es capaz de manifestar su angustia: “ese sabor a hiel, ese sabor acre y salado del que hablo” (“*ce goût de fiel, ce goût âcre et salé dont je parle*”).

La finalidad es producir un distanciamiento, que, en palabras de Sartre, sería: exteriorizar el interior para así objetivar y superar cualquier obstáculo (angustia existencial) que impida la libertad.

El último diálogo de BARIONA nos permite un comentario extra. Al final de la pieza, Sartre en voz de BARIONA, se comunica directamente con sus compañeros del campo de prisioneros. Encontramos un mensaje directo que convoca a los prisioneros a resistir su situación, situación común a todos por igual.

El problema de la adquisición de conciencia en la dramaturgia de Sartre, en particular en *Bariona...*, está referido a conflictos que conciernen a las colectividades, pues sólo en situaciones generales se ponen de manifiesto los principales aspectos de la condición humana.

La conciencia es una característica humana de la que echa mano la fenomenología, porque es el elemento que ayuda al Hombre a conocerse y comprenderse a través de la distinción que establece entre:

la distancia consigo mismo

la distancia respecto a los otros Hombres

la distancia respecto a los objetos y fenómenos del mundo

3.3. La situación

La situación es también un elemento medular en *Bariona...* Recordemos que el conjunto de la teoría teatral y las obras dramáticas de nuestro autor es conocido como "teatro de situaciones".

L'homme se définit avant tout comme un être "en situation".

El Hombre se define ante todo como un ser "en situación".⁵²

Los personajes de un texto dramático representan al Hombre como un "todo sintético" ("*tout synthétique*").⁵³ Para Sartre, el todo sintético es constituido por la

⁵² Sartre, 1985, p. 72.

⁵³ *Ibid.*

situación histórica, la situación social y la situación individual, que incluyen una situación biológica, económica, política, cultural, etc.

En *Bariona...*, el todo sintético indica las posibilidades de acción de cada personaje, pues la acción acontece en los límites de cada tipo de situación.

La situación adquiere sentido cuando el personaje se elige en y por ella. *Elegir* significa *decidir* las cualidades de todo aquello que tenga que ver con la condición humana:

*L'ensemble des caractères abstraits communs à toutes les situations.*⁵⁴

El conjunto de los caracteres abstractos comunes a todas las situaciones.

La condición humana esbozada en *Bariona...* ejemplifica un conjunto de situaciones-límite tales como la necesidad de morir, de trabajar y de existir en un mundo que ya es habitado por otros Hombres. En la pieza, por ejemplo, la situación histórica nos remite directamente a la cuestión de la existencia.

La situación sirve a la fenomenología para, a través de los fenómenos históricos, biológicos y sociales, considerar un espíritu sintético que habla del Hombre como un ser total, relacionado estrechamente con los demás fenómenos que constituyen el mundo.

Las situaciones son:

... los distintos modos inmediatos de aprehensión de lo real como mundo.⁵⁵

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Sartre, 1976, p. 272.

La situación es vital, porque construye contextos para cada acto o suceso ejecutado por los personajes.

Los personajes piensan, lloran, matan, son cobardes o son libres en situación; sus acciones no son valoradas en abstracto o según juicios *a priori* como son: el bien, lo bueno, lo justo, etc. El lector de un texto dramático puede valorar las acciones según el contexto dado por la situación.

En el artículo "Un teatro de situaciones" para la obra del mismo título, se otorga a la situación ser el "sustento central de una pieza"; cuanto más simple sea la situación es mejor para la pieza. No es necesario que las situaciones sean elaboradas en forma de argumentos o de historias sumamente complejas.

La situación no es una historia compleja que contextualiza y expone las virtudes o los vicios de los personajes; la situación origina un contexto cuya condición es presentar alternativas de acción, "una de las cuales es la muerte".

En el teatro, el Hombre es libre gracias a las situaciones universales que son expresadas a través de las preocupaciones más comunes en la mayoría de los Hombres contemporáneos.

Consecuentemente, los problemas planteados en las diversas situaciones lo están en sus límites, a fin de provocar reacciones-límite en los personajes y así tocar aspectos más profundos de la condición humana.

La situación es una llamada; ella nos acerca [a uno mismo] nos propone soluciones; debemos decidir nosotros. Y para que la situación sea profundamente

humana, para que ella ponga en juego la totalidad del Hombre, cada vez hay que presentar situaciones límite...⁵⁶

Una situación límite pone en juego la totalidad del ser de cada Hombre, por eso es que en el teatro las acciones tienen que ser plenas, pues cada personaje se mueve según sus límites.

La libertad de acción de cada personaje es lo que define en el acto los límites de cada situación.

Sartre creó situaciones límite en la historia de *Bariona...* y, a través de las libertades de sus personajes (principalmente de la libertad de su protagonista BARIONA), nos hace ver que ninguna época escapa a los principios de la condición humana y que ésta es el contenido de las situaciones dramáticas:

Lanzad a los Hombres en estas situaciones universales y extremas que les dejan sólo una doble salida [al lector-espectador], haced que al elegir la salida se elijan a sí mismos...⁵⁷

En *Bariona...*, ¿cuáles son las situaciones y las salidas de sus personajes frente a ellas? Como situación existen tres momentos: la presencia de una situación histórica, de una situación social y de una situación individual.

La situación histórica está compuesta por la presencia de CRISTO entre los Hombres. El argumento inicia en el año cero de nuestra era y se prolonga hasta "la fiesta de la Natividad" ("*la fête de Noël*"), es decir, hasta el nacimiento de Jesús de Nazaret.

⁵⁶ Contat y Ryablka, 1979, p. 16.

⁵⁷ *Ibid.*

Hay un pequeño corte en el transcurrir del tiempo cronológico: EL BRUJO lee la famosa bola de cristal y lo que mira en ella es la Pasión de Jesucristo. EL BRUJO narra algunos momentos desde que Jesucristo adoctrina a las multitudes hasta el momento de su crucifixión.

Sartre asume su posición de ateo, pero este hecho no impidió que desarrollara un tema bíblico y religioso. En su libro *Un teatro de situaciones*, Sartre considera esencialmente al teatro como un cuento político y o religioso, pues, en cualquiera de sus dos formas, resulta ser una ceremonia colectiva.

Sartre recurre al Mensaje (acción y palabra) de Jesucristo para la humanidad y se alinea junto a la imagen de Cristo para proponer una salida, sin importar lo que fuere la existencia (reconocida como presencia y proyecto humano) en el mundo:

BALTHAZAR: ...l'homme, vois-tu, est toujours beaucoup plus que ce qu'il est (Bariona..., p. 604).

BALTHAZAR: ...nous voulions accomplir notre devoir d'homme qui est d'espérer (Bariona..., p. 605).

BALTHAZAR: ...tout ce qui est par-delà ton lot de souffrances et par-delà tes soucis, tout cela t'appartient, tout, tout ce qui est léger, c'est-à-dire le monde. Le monde et toi-même (Bariona..., p. 625).

BALTHAZAR: ...el Hombre, presta atención, es siempre algo más de lo que es.

BALTHAZAR: ...nosotros queríamos cumplir nuestro deber de Hombre, que es esperar.

BALTHAZAR: ...todo lo que no forma parte de sufrimientos ni forma parte de tus preocupaciones, todo eso te pertenece, todo, todo lo que es ligero, es decir, el mundo. El mundo y tú mismo.

La situación social y la individual que viven los personajes están muy entrelazadas a lo largo de los acontecimientos; sin embargo, cada situación tiene su imagen propia dentro de la obra.

La situación social está representada por la llegada de LELIUS (el funcionario de Roma) a Bethaur.

La invasión de Palestina por Roma en la época de Jesucristo representa el conflicto social al que da pie el colonialismo. Con el colonialismo se ejercen todas las formas de poder practicadas por el Hombre.

En *Bariona...*, la relación de poder más importante está dada por la relación amo-esclavo, que se refleja en todas las tareas sociales de los personajes.

En cuanto jefe de los judíos, BARIONA es la conexión entre su pueblo y Roma y propone a su pueblo una solución para terminar con el desempleo, la enfermedad, la sumisión del grupo judío y, en última instancia, con la especie humana. Cuando BARIONA trata de ordenar el caos social, comienzan a revelarse, al mismo tiempo, su situación y su conflicto individual.

BARIONA: ...la chose était déjà telle du temps de nos pères: le village agonise depuis que les Romains son entrés en Palestine et celui d'entre nous qui engendre est coupable car il prolonge cette agonie (Bariona..., p. 579).

BARIONA:... la cosa ya era tal en tiempos de nuestros padres: la ciudad agoniza desde que los romanos entraron en Palestina y aquel de entre nosotros que engendre es culpable, pues prolonga esta agonía.

Al inicio de la pieza, BARIONA representa al Hombre que vive en estado de *agonía* porque no se conoce libre. En su libro *¿Qué es la literatura?*, Sartre explica que, aunque

el Hombre por esencia es libre, hay que mostrarle (enseñarle) cómo puede liberarse. El Hombre se libera aumentando sus posibilidades de acción.

En ciertas situaciones, no hay sitio más que para una alternativa, uno de cuyos términos es la muerte. Hay que obrar de modo que el Hombre pueda, en todas las circunstancias, elegir la vida.⁵⁸

En la primera parte de la pieza, BARIONA elige la muerte, pues prohíbe a su pueblo que los Hombres y las mujeres se reproduzcan.

Al prohibir la reproducción de la especie humana, BARIONA pretende terminar con los malestares:

a) el dolor de la vida en medio de la existencia cotidiana;

b) el dolor de padecer la injusticia social.

BARIONA: Nous paierons l'impôt pour que nos femmes ne souffrent point. Mais le village vas s'ensevelir de se propres mains. Nous ne ferons plus d'enfants. J'ai dit (Bariona..., p. 580).

BARIONA: Pagaremos el impuesto para que nuestras mujeres no sufran. Pero el pueblo va a sepultarse con sus propias manos. No tendremos más hijos. He dicho.

Esta sentencia, que manifiesta la prolongación del sometimiento social y el deseo de aniquilar la vida, es superada más adelante, gracias a que el personaje crea las alternativas de lucha por medio del reconocimiento del poder que ejercen las auténticas acciones humanas sobre uno mismo y sobre los demás.

⁵⁸ Sartre, 1976, p. 23.

3.4. Acción, personaje y conflicto de derechos

Observemos las similitudes que plantean la acción, el personaje y el conflicto de derechos.

Desde el punto de vista de la ontología fenomenológica, estos tres elementos se caracterizan por su comportamiento dialéctico. Veamos cómo los define Sartre.

Dialectique de l'action sur le monde: être et néant, vérité et multiplicité, intériorité et extériorité, fini et infini, connaissance et ignorance, subjectivité et objectivité, particulier et universel.

Dialéctica de la acción sobre el mundo: ser y nada, unidad y multiplicidad, interior y exterior, finito e infinito, conocimiento e ignorancia, subjetividad y objetividad, particular y universal.⁵⁹

Le droit a ce double aspect de n'être pas (valeur, négation du réel) et d'être (système juridique réel d'une société).

El derecho, tiene ese doble aspecto de no ser (valor, negación de lo real) y de ser (sistema jurídico real de una sociedad).⁶⁰

Los personajes [...] no difieren unos de otros como un manirroto difiere de un avaro o un avaro de un espléndido, sino más bien tal como los actos divergen o se interfieren, tal como el derecho puede entrar en conflicto con el derecho.⁶¹

Consideremos que la noción de personaje es sinónima de los conceptos de Hombre y de persona, pues uno de los objetivos de la creación de personajes dramáticos es representar a los Hombres en la puesta en escena o en la lectura de textos dramáticos.

En este caso, la idea de personaje se identifica con la acción y con el conflicto de derechos; puede decirse incluso que el personaje es acción y es conflicto de derechos.

⁵⁹ Sartre, 1983, p. 56.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁶¹ Contat y Rybalka, 1979, p. 44.

En la conferencia titulada "El estilo dramático",⁶² Sartre explica cómo los conflictos humanos se desarrollan en la obra dramática a través de la disputa del derecho, pues lo que resulta particularmente real en el teatro es la representación de los derechos que se enfrentan.

Desde el punto de vista de la fenomenología, acción, personaje y conflicto de derechos se originan también en el esquema ontológico del ser en-sí y el ser para-sí. En las definiciones anteriores, se señalan características afines entre esos tres elementos empleados en el drama, los cuales se configuran y se plasman en la gama de las condiciones límite y contradictorias que se originan entre el ser y el no ser, la afirmación y la negación.

Veamos cómo Sartre traduce su concepción fenomenológica de acción, personaje y conflicto de derechos en el lenguaje empleado en su teoría teatral:

...el fondo de un drama es ese reconocimiento de un hecho absolutamente real y cierto, una acción no puede existir sin radicalizarse. Si se detiene, desaparece; es necesario ir hasta el fin, y ése es el fondo del drama, ésa es una acción dramática.⁶³

El teatro recobra al Hombre en acción. En este sentido, los personajes no son definidos por las cualidades de su carácter y tampoco por lo que sienten o piensan. Los personajes son aquello por lo que optan en acto.

⁶² *Ibid.*, p. 24.

⁶³ *Ibid.*, p. 108.

BARIONA comunica a la multitud de Bethaur su decisión de no permitir engendrar más niños. BARIONA ejecuta un acto concreto: comunica una prohibición, que no lleva a sus últimas consecuencias, es decir, que no aplica.

El lenguaje dramático es un contenido de palabras, gestos, etc., que constituyen los actos de los personajes, es decir, son actos que se dramatizan cuando se realizan plenamente hasta sus últimas consecuencias.

BARIONA detiene su acción, y lo que se queda en una mera sentencia, desaparece. Cuando se entera de que su mujer está embarazada, se inicia en él un periodo de crisis.

Finalmente, brota en el personaje la duda generada por la oposición de la multitud a su designio, a lo cual se suma el cambio de fortuna tras el embarazo de SARA y los consejos recibidos de BALTAZAR, quien, junto con los otros dos reyes magos y la multitud, se dirige a adorar al Mesías, y todo ello lleva a BARIONA a retractarse de su sentencia.

Así, se inicia en BARIONA un movimiento que apunta hacia el reconocimiento que hace de la situación en general y de sí mismo.

En el sexto acto, BALTAZAR comenta a BARIONA las razones por las que debe aceptar gozar el nacimiento de su hijo. En ese mismo diálogo, se crea una analogía entre el nacimiento de CRISTO y el del hijo de BARIONA.

BALTHAZAR: ...laisse ton enfant naître ...il est libre, libre de se réjouir éternellement de son existence... Il vient [Cristo] dire aux aveugles, aux chômeurs, aux mutilés et aux prisonniers de guerre: vous ne devez pas vous abstenir de faire des enfants. Car même pour les aveugles et pour les chômeurs et pour les prisonniers de guerre et pour les mutilés, il y a de la joie.

BALTAZAR: ...permite a tu hijo nacer... él es libre, libre de disfrutar eternamente de su existencia... Viene [Cristo] a decir a los ciegos, desempleados, mutilados y

prisioneros de guerra: no deben abstenerse de tener hijos. Pues, aun para los ciegos, los desempleados, los prisioneros de guerra y los mutilados, hay alegría.⁶⁴

En la conferencia sobre "El estilo dramático" (*Un teatro de situaciones*), se menciona que el único medio de conocer a los personajes es por su modo de conducirse, ya que cada acto tiene un fin en sí mismo.

Un personaje puede modificar en su favor cualquier tipo de situación mediante sus acciones. Jamás será a la inversa: una situación jamás cambia por sí misma. Una situación se vuelve más soportable por las acciones que los personajes realizan.

Sartre siente una gran empatía con la concepción de Aristóteles sobre la acción — expresada en *La Poética*—, cuya idea es: los Hombres no son felices o infelices por sus costumbres, sino por sus acciones.

A partir de la idea de la acción y de su función dentro del texto dramático, Sartre genera su visión del personaje. Sabemos que, observando a los personajes desde su ángulo positivo, éstos se definen por su situación y por su acción, pero, si también se los observa desde su ángulo negativo, lo que se manifiesta es su resistencia a la acción.

Sartre no crea sus personajes con un carácter; de hecho, esa es una de las razones por las que su teatro es de situaciones. A Sartre no le interesó retratar o emitir juicios morales sobre las conductas comunes o sobre los Hombres; en este sentido, no le interesó destacar las ideas sobre la avaricia, la ambición, la cobardía, etc.

⁶⁴ Contat y Rybalka, 1980, p. 626.

Sartre negó el principio de que los Hombres comparten en común una naturaleza humana, una condición humana. Para él, lo común o universal en el Hombre son las situaciones y las acciones que se ejercen sobre ellas.

En la dramaturgia sartreana, el Hombre es, ante todo, un ser libre (*Un teatro de situaciones*).

BARIONA es un ejemplo de cómo los Hombres pueden afirmarse o negarse a través de sus acciones. Lo único que no pueden negar los personajes es su libertad, puesto que se construye a cada momento en la acción. El personaje vive el reto de la existencia como una aventura.

Si el personaje está definido como la afirmación o la negación de sí mismo por medio de la acción, ¿qué es lo que motiva que sea acción?

Nos hallamos ahora en el plano del conflicto de derechos. Cada personaje tiene que cumplir con un proyecto; al encaminarse hacia su proyecto por medio de la acción, el personaje está convencido y persuadido de que tiene toda la razón para realizarlo.

Las razones que posee cada uno de los personajes para hacer lo que a cada uno le corresponde por derecho genera enfrentamientos.

...el derecho puede entrar en conflicto con el derecho.⁶⁵

Así, un personaje puede entrar en conflicto con lo que define sus propios derechos. Puede entrar en conflicto consigo mismo y/o con el derecho de los otros personajes o,

⁶⁵ Contat y Rybalka, 1979, p. 44.

simplemente, los personajes pueden representar los conflictos entre las naciones y las clases sociales o las colectividades de diferentes sectores de una sociedad.

BARIONA se enfrenta consigo mismo y niega sus derechos a partir de la negación de sus acciones. El derecho de BARIONA reside en reconocer y definir los principios que rigen su existencia, es decir, él necesita tomar para sí el derecho de ser él mismo.

Sólo es en la parte final del texto cuando BARIONA reconoce la *esperanza* como uno de los principios que sostienen las acciones de los Hombres.

Los conflictos de derechos en *Bariona...* descansan en el deseo que tuvo Sartre de presentar al Hombre como un ser moral. La moral simplemente demuestra los diferentes tipos de relaciones que un Hombre establece con su prójimo.

...el derecho representa la forma simple de la acción dramática...⁶⁸.

Primero el derecho, después, la acción. La acción nace de la contradicción, la refleja y crea nuevas contradicciones, pues es un proceso que tiende al infinito.

El derecho y la acción tienen contacto íntimo con la preocupación de Sartre por la moral. Recordemos que los textos dramáticos de Sartre, como ejemplo tenemos *Bariona...*, tienen como finalidad la necesidad de ser consciente de los cambios sociales.

En todo caso, los cambios sociales son llevados a cabo gracias a las acciones individuales. Cuando los personajes establecen compromisos consigo mismos, con los otros y con la sociedad en general, se convierten en seres morales.

La base unique de la vie morale doit être la spontanéité, c'est-à-dire l'immédiat, l'irréfléchi.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 105

La única base de la vida moral debe ser la espontaneidad, es decir, lo inmediato, lo irreflexivo.⁶⁷

La espontaneidad confirma la acción y después viene la reflexión que da origen al conflicto; por ejemplo: un conflicto de los héroes y heroínas del teatro de Sartre es la autenticidad, que es conocida en sus textos filosóficos como la mala fe (*El ser y el nada*).

La autenticidad es puesta a prueba todo el tiempo, y lo verdaderamente auténtico o inauténtico que puede tener un texto dramático es el reconocimiento que hacen los personajes de sus acciones. Reconocerse a través de las necesidades, los conflictos de derechos y las elecciones asumidas es situarse en el centro del mundo para seguir eligiendo lo que se quiere.

Si el lector tiene la opción de reconocerse ante un hecho teatral como es la lectura del texto escrito, también tiene la opción, igual que los personajes, de poner en tela de juicio sus necesidades, sus conflictos y sus elecciones.

Este es un aspecto importante en el trabajo de interpretación que tienen que llevar a cabo los directores de escena y los actores de teatro.

De hecho, es el trabajo que se proponen diferentes interpretaciones contemporáneas, aunque cada una de ellas haga resaltar y ponga el acento en diferentes principios. La interpretación de Sartre parte y concluye en el ser.

Dicho lo anterior, baste con afirmar: el tratamiento filosófico que hace Sartre del ser del Hombre está transformado *de facto* en su literatura dramática, que no hace sino

⁶⁷ Sartre, 1983, p. 12.

expresar al Hombre en situaciones-límite, que a su vez acrecientan las posibilidades de acción.

3.5. La unidad de la imagen teatral en algunos diálogos de *Bariona...*

Siguiendo la secuencia del texto de *Bariona...*, aparece a continuación una selección de diálogos que proponen simbólicamente la imagen de los conceptos que han sido destaca dos de la teoría teatral de Jean-Paul Sartre.

Bariona... está estructurada en 1 prólogo, 7 actos y 21 escenas. Intervienen en ella 29 personajes. Cumple con los requerimientos para situar el texto dentro del género de las piezas didácticas. El tema de *Bariona...* es el reconocimiento del Hombre como un ser que debe esperar ante la existencia y que tiene la posibilidad de disfrutar de ella; el tema es desarrollado conforme a una concepción lógica (tesis, antítesis y síntesis), temática que está expuesta en el contexto de una situación histórico-religiosa y una situación sociopolítica compleja. BARIONA es un personaje con ciertos rasgos de héroe trágico (por sus dudas y toma de conciencia) y con una inalterabilidad de sus reacciones ante las circunstancias. Sus antagonistas son SARA (su mujer) y LELIUS (un funcionario romano). Hay un personaje alegórico: EL ÁNGEL; y algunos personajes históricos: JESÚS, MARÍA DE NAZARET y LOS REYES MAGOS.

Todos los otros personajes tienen un carácter simple: EL MOSTRADOR DE IMÁGENES, LEVY, EL NARRADOR, el coro de ancianos, los pastores, la multitud y un judío.

...ils recourent [les dramaturges] aux mythes parce que ceux-ci rendent compte de la condition humaine dans sa totalité; [Sartre] évoque sa propre expérience avec Bariona qui lui révéla la puissance du théâtre; justifie l'austérité de leurs pièces et le

recours aux situations extrêmes; prône un théâtre, qui conserve l'allure d'un rite et qui s'exprime dans un langage simple, sobre et concis.

...[los dramaturgos] recurren a los mitos, porque éstos explican la acción humana en su totalidad; [Sartre] evoca su propia experiencia con Bariona, que le reveló la fuerza del teatro; justifica la austeridad de sus piezas [de los dramaturgos] y el recurso a las situaciones extremas; preconiza un teatro que conserva el aspecto de un rito y que se expresa con un lenguaje simple, sobrio y conciso⁶⁸

He seleccionado varios diálogos del texto *Bariona...*; el orden en que los presento es el mismo que sigue la propia pieza. Mi intención es ejemplificar los conceptos que abordo en la tercera parte del trabajo.

El primer diálogo pertenece al prólogo, así que mi interpretación de él se basa en la relación que mantiene con los otros diálogos del mismo prólogo y, a la vez, analizo el todo aplicando los principios teóricos de Sartre que he tratado en esta tesis.

En el caso del resto de los diálogos, escribo al lado el nombre del tema o del concepto que, en mi opinión, es representado o simbolizado en la imagen mental que me produce el texto.

No olvidemos que la imagen mental es lo que da sentido a una palabra, a un diálogo o a un texto completo.

⁶⁸ Contat y Rybalka, 1980, p. 148.

Primer ejemplo de análisis interpretativo

Diálogo	Concepto con el que relaciono el texto escrito y que da origen a la <i>imagen mental</i> del mismo.
<p>1. <i>EL MOSTRADOR DE IMÁGENES</i>, p. 566. MONTREUR D'IMAGES: —<i>Je suis aveugle, par accident, mais avant de perdre la vue, j'ai regardé plus de mille fois les images que vous allez contempler et je les connais par coeur... Vous pouvez le voir [el cuadro de la Anunciación]; moi, je ne le vois plus, mais je le regarde encore dans ma tête.</i> EL MOSTRADOR DE IMÁGENES: —Soy ciego, por accidente, pero, antes de perder la vista, he mirado más de mil veces las imágenes que ustedes van a contemplar y que yo conozco de memoria... Ustedes pueden verlo [el cuadro de la Anunciación]; yo ya no lo veo, pero todavía lo veo en mi mente.</p>	<p>1. Personaje</p>

1. EL MOSTRADOR DE IMÁGENES cuenta (al espectador-lector) la historia de BARIONA. Detrás de él se encuentran unas imágenes que ayudan a representar mejor lo que cuenta. Se escucha la música de un acordeón.

EL MOSTRADOR DE IMÁGENES está ciego, perdió la vista por accidente, su padre ha sido también un mostrador de imágenes, y es quien le heredó las imágenes que conoce y conserva con gran cariño.

BARIONA señala con su bastón la primera imagen, MARÍA DE NAZARET, justo en el momento en que es visitada por EL ÁNGEL que viene a comunicarle que tendrá un hijo y que ese hijo será JESÚS, Nuestro Señor. Hay momentos en que EL MOSTRADOR DE IMÁGENES describe y otros momentos en que explica las acciones y los pensamientos de los personajes. Al finalizar, invita al público a mirar nuevamente y con más detalle la

imagen; finalmente, sitúa al público en el tiempo de la historia, que comenzará nueve meses más tarde, el 24 de diciembre, en las altas montañas de Judea.

Se sigue escuchando la música de acordeón y aparece una nueva imagen. EL NARRADOR narra propiamente el inicio de la historia, el carácter del personaje que comienza la acción y algunos elementos del decorado.

Por principio, la lectura es un acto perceptivo, lo cual implica que, entre un número indefinido de lectores de un mismo párrafo, la posibilidad de que un mismo fenómeno dramático sea elegido o percibido con un grado similar de atención va a variar según las condiciones del individuo que lee y las condiciones propias del momento en que se hace la lectura.

No obstante, esa percepción, que difiere en cada lectura (porque es nueva en cada ocasión), depende para su realización de la *permanencia* (presencia o existencia) que tenga la serie de fenómenos dramáticos, pues en este caso se trata de percibir varias veces los mismos objetos (signos lingüísticos); por lo tanto, la forma interna del texto nos remitirá siempre a la existencia de sus objetos dramáticos, que permanecen en serie, para aparecer diferenciados unos de otros a través de la intención que el lector opere en ellos.

En el juego de apreciaciones, sensaciones y certezas que sobrepasan el acto perceptivo, se constituye la lectura que se transforma en acto creativo. En este caso, nos encontramos en los dominios de la forma externa en que se manifiesta el texto dramático; nos hallamos ante los objetos dramáticos que pertenecen al texto dramático, porque emergen de él, pero también le escapan. Todo lo que es percibido deja de pertenecer al dominio del texto, pues es un momento en que se establece una nueva relación, la del

lector con los fenómenos dramáticos. Conforme hago la lectura de *Bariona...*, la percepción cede su lugar intermitentemente a lo imaginario, en donde el objeto percibido deja de ser él mismo, para convertirse en una extensión de sí, que se niega y afirma simultáneamente bajo la configuración de un nuevo objeto fenomenológico. Así, la lectura me permite expandir la obra dramática, negándola.

Se escucha un trozo de música de acordeón, sin tener más pruebas de esta indicación, me doy por informada y continúo.

En el prólogo aparecen los primeros dos personajes, EL MOSTRADOR DE IMÁGENES y EL NARRADOR, de los que ya sabemos que están encargados de introducir al lector en los orígenes del misterio que va a comenzar; ahora bien, considerando el nombre que llevan estos personajes, se puede intuir que el modo de introducirnos a su historia no es igual en ambos casos.

EL MOSTRADOR DE IMÁGENES saluda, diciendo: "Mis buenos señores" ("*Mes bons Messieurs*"). ¿A quién habla? En este caso, le habla al lector; el personaje invita a ser escuchado, haciendo mención de algunos datos históricos. Bien puede decirse que todo lo que tendría que ser visto en la puesta en escena se ve primero imaginariamente en la lectura, de tal manera que se escucha viendo, y este es un proceso en el que ocurre un ir y venir de la conciencia perceptiva a la conciencia imaginaria.

LE MONTREUR D'IMAGES: Mes bons Messieurs, je vais vous raconter les aventures extraordinaires et inouïes de Bariona, le Fils du tonnerre. Cette histoire se passe au temps que les Romains étaient maîtres en Judée... (p. 565. El subrayado es mío).

EL MOSTRADOR DE IMÁGENES: Mis buenos señores, voy a contarles las aventuras extraordinarias e inauditas de Bariona, el Hijo del trueno. Esta historia ocurre en el tiempo en que los romanos eran amos en Judea...

El verbo '*raconter*', que traduzco como 'contar', permite que me apropie parcialmente de su significante y que imagine la narración en tono auditivo; al ir leyendo, puedo imaginar auditivamente, aun sin necesidad de tener un saber propio que me permita objetivar aquello que imagino; por ejemplo: al leer, mi voz se *irrealiza* en la voz del personaje, aunque no lo conozca, ni siquiera parcialmente. Así, mi lectura en voz alta o en sordina es también las voces de los personajes.

Cuando llego a la parte en donde se mencionan los nombres romanos y Judea, pienso que a estos nombres les puedo atribuir significados de diversa índole, quizá un significado histórico, geográfico, de alguna creencia popular, o que puedo tener una ignorancia casi total de ellos, pero mi conciencia reflexiva, que hace uso de mi saber y del no saber acerca de tal cosa, me permite alcanzar la imagen mental que será el equivalente de esos nombres.

Es necesario que abandone la conciencia perceptiva para que pueda expandirse la conciencia imaginante; por ejemplo: puedo describir y formular una serie de datos acerca de lo que se me aparece, sin eliminar el acto perceptivo, pero eso no es imaginar. Cuando dejo de lado la relación inmanente entre la percepción del objeto y la conciencia, puedo dar paso a los actos de índole creativa.

La importancia del acto imaginario reside en que no puede ser evitado; la necesidad de imaginar radica en no poder dejar de imaginar. Consideremos también que imaginar no implica tener conciencia del acto mismo de imaginar, razonamiento que me hace recurrir al método fenomenológico, pues me permite discurrir acerca de la conciencia de otros modos de conciencia, es decir, la conciencia de mi conciencia imaginaria.

Le MONTREUR D'IMAGES: Vous pourrez regarder, pendant que je raconte, les images qui sont derrière moi; elles vous aideront à vous représenter les choses comme elles étaient... (p. 565).

EL MOSTRADOR DE IMÁGENES: Mientras yo cuento, podrán mirar las imágenes que están detrás de mí; ellas les ayudarán a representarse las cosas como eran.

Ahora se trata de imaginar objetos cuya presencia no es imprescindible. Sartre los considera presencias ausentes. El personaje invita a mirar dos imágenes que están detrás de él, en tanto que sigue contando la historia.

El personaje crea impresiones visuales y auditivas muy esquemáticas por medio de su relato y, paralelamente, la ausencia de las imágenes referidas se vuelve una presencia en sí misma. En el prólogo se menciona como elementos representativos sucesos pasados que vuelven a ser sucesos en presente a través del relato, y la lectura otorga a éste la característica de ser una serie de sucesos en devenir. En realidad, las imágenes no hacen referencia a un objeto real completo, sino en cambio constante. *Son objetos en situación que están sostenidos por el devenir de una imagen tras otra.*

El prólogo es relativamente corto (54 líneas). De la línea 1 a la 42, habla EL MOSTRADOR DE IMÁGENES; de la 43 a la 54, EL NARRADOR; sin embargo, hay una división más sutil que un simple cambio de personajes. Existen tres acotaciones que hacen referencia a una música de acordeón: "Trozo de acordeón" (*Morceau d'accordeon*), "Acordeón" (*Accordeon*) y "Música, nueva imagen" (*Musique-nouvelle image*). Las acotaciones dividen el prólogo en tres párrafos y estos últimos coinciden con tres ritmos y con tres intuiciones diferentes de los personajes para exponer el relato. Los primeros dos párrafos pertenecen a EL MOSTRADOR DE IMÁGENES. Ya me he referido al primer párrafo,

que básicamente funciona como una presentación donde las frases son expresiones cálidas que revelan respeto y distancia hacia el interlocutor.

El segundo párrafo es un ejemplo claro de los varios modos de conciencia que fluyen en torno al problema de la imaginación.

En este momento, parece que la música ya es plena, pues se lee "Acordeón".

Pienso que el personaje tiene la intención de comenzar a dar detalles sobre las imágenes, lo cual equivale a creer también que por fin tendré información precisa de esas imágenes, que ya tendré una descripción total de esas ausencias. En efecto, se mencionan datos precisos:

...je sais qu'elle représente Marie de Nazareth. Un ange vient lui annoncer qu'elle aura un fils et que ce fils sera Jésus, Notre Seigneur (p. 566).

...sé que representa a María de Nazaret. Un ángel le anuncia que tendrá un hijo y que ese hijo será Jesús, Nuestro Señor.

L'ange est immense avec des ailes comme deux arc-en-ciel (ibid.).

El ángel es inmenso, con alas como dos arcoiris.

Si vous regardez attentivement le tableau, vous remarquerez qu'on voit les meubles de la pièce à travers le corps de l'ange (ibid.).

Si miran el cuadro con atención, notarán que se ven los muebles de la pieza a través del cuerpo del ángel.

Il se tient devant Marie et Marie le regarde à peine (ibid.).

Está frente a María y María lo mira apenas.

Estos datos bastan para ver ya un todo, una versión que cada lector tiene derecho a construir, pues se tienen las proposiciones básicas para esa tarea (dos personajes, unas

alas con un arco o colores similares a los del arcoiris, cierta textura que adquieren los muebles que se transparentan a través del cuerpo de EL ÁNGEL, etc.). Aun así, hay una intención más fuerte y no obvia del personaje: la intención de 'irrealizarse' en la situación de la historia, de encarnarse en MARÍA DE NAZARET y en EL ÁNGEL, para conseguir trasladar al público (lector) al misterio.

Con ello, imaginar las imágenes queda resuelto, porque hay los suficientes indicios como para seguir intuyendo libremente más elementos y volver a crear las imágenes con un grado de saber más amplio que el inicial.

En este segundo momento, se observa en realidad algo más que la simple descripción de la imagen que conoce el personaje: el comportamiento del personaje que se describe a *sí mismo* por medio de la apropiación de lo que se presenta a su recuerdo. En otras palabras, se ve el objeto que está ausente gracias a la *irrealización* que lleva a cabo el personaje de esa imagen ausente (que sólo él puede presenciar) y que permite ver cómo se encarna él en un recuerdo en el que se vuelca con emoción y a veces con reflexión.

¿Cómo se *irrealiza* el personaje? EL MOSTRADOR DE IMÁGENES es ciego y su mirar no tiene relación con el sentido de la vista, sino con los recuerdos de ésta. Su conciencia perceptiva visual ya no puede dirigirse hacia el mundo, pero sí puede dirigirse hacia las imágenes de los recuerdos producidos voluntariamente. Estar ciego no quiere decir que el cuerpo y la conciencia no puedan tener acceso a los objetos del mundo.

Le MONTREUR D'IMAGES: Celle que vous voyez derrière moi que je vous désigne du bâton, je sais qu'elle représente Marie de Nazareth (p. 566).

Vous pouvez le voir; moi, je ne le vois plus, mais je le regarde encore dans ma tête (ibid.).

EL MOSTRADOR DE IMÁGENES: La [imagen] que ven detrás de mí, la que señalo con mi bastón, sé que representa a María de Nazaret.

Ustedes pueden verlo [se refiere al ángel], yo ya no lo veo, pero todavía lo veo en mi mente.

Gracias a este saber parcial, puede llegarse al recuerdo, que, aun así, no es fijo, sino que se mueve con el devenir de la conciencia que se dirige a él. El saber es parcial, está representado por el todo que es aquello que es traído a la conciencia por el recuerdo, pero que nunca es rebasado por éste. ¿No se trata de que las imágenes deben ser objetos fijos y estáticos? En principio sí, pues cumplen con ser una referencia espacial, temporal e incluso histórica en relación con los acontecimientos de la obra. Pero la descripción del monólogo está lejos de ser estática, pues incluye una serie de afirmaciones sobre los objetos ausentes, que están en movimiento constante.

Selección de diálogos que ejemplifican los conceptos tratados en el tercer capítulo

Diálogo	Concepto con el que relaciono el texto escrito y que da origen a la <i>imagen mental</i> del mismo.
<p>2. LELIUS, LEVY (p. 567)</p> <p><i>LEPUBLICAIN: —Attention, monsieur le Superrésidente, attention.</i> <i>(Il ôte sa pantoufle et frappe le sol.)</i></p> <p><i>LELIUS: —Qu'est-ce que c'était? Une tarentule?</i></p> <p><i>EL PUBLICANO: —Une tarentule. Mais à cette époque de l'année le froid les engourdit passablement. Celle-là se trainait et dormait à moitié.</i></p> <p><i>EL PUBLICANO: —¡Cuidado, señor Ministro Plenipotenciario, cuidado!</i> <i>(Se quita la pantufla y golpea el suelo.)</i></p> <p><i>LELIUS: —¿Qué era? ¿Una tarántula?</i></p> <p><i>EL PUBLICANO: —Una tarántula. Pero, en esta época</i></p>	<p>2. Los gestos</p>

del año, el frío las entumece bastante. Esta se arrastraba y estaba medio dormida.	
3. LEVY, LELIUS (p. 571)	3. La situación social
<p><i>LEPUBLICAIN: —Chaque année, cinq ou six de nos jeunes gens descendent sur Bethléem. Déjà la proportion des vieillards l'emporte sur celle des jeunes. D'autant que la natalité est faible.</i></p> <p><i>LELIUS: —Que voulez-vous? On ne peut blâmer ceux qui vont à la ville. Nos colons ont installé d'admirables usines à Bethléem. C'est peut-être par là que nous viendront les lumières. Une civilisation technique, vous voyez ce que je veux dire. Hein? Dites-moi, je ne suis pas venu seulement pour recenser. Qu'est-ce que vous récoltez, ici, comme impôts?</i></p> <p><i>EL PUBLICANO: —Cada año, cinco o seis de nuestros jóvenes descienden a Belén. La proporción de los viejos ya es superior a la de los jóvenes, tan baja es la natalidad.</i></p> <p><i>LELIUS: —¿Qué quiere usted? No se puede culpar a los que se van a la ciudad. Nuestros colonizadores han instalado fábricas admirables en Belén. Quizá sea eso lo que nos traiga el conocimiento. Una civilización técnica, ¿ve lo que quiero decir, eh? Dígame, no he venido solamente para hacer un censo. ¿Cuánto recaudan aquí, en impuestos?</i></p>	
4. LELIUS (p. 575)	4. Personaje
<p><i>LELIUS: —L'homme est de coeur avec vous, mais le fonctionnaire romain a reçu des ordres et il faut qu'il les exécute.</i></p> <p><i>LELIUS [explica a BARIONA su doble conducta]: —El corazón del Hombre está con ustedes, pero el funcionario romano ha recibido órdenes y es necesario que las ejecute.</i></p>	
5. LE CHOEUR DES ANCIENS [describe a BARIONA; p. 577]	5. Personaje
<p><i>LE CHŒUR:</i></p> <p><i>Voici Bariona, notre Chef</i></p> <p><i>Il est jeune enconre, mais</i></p> <p><i>Son coeur est plus ridé que les notres,</i></p> <p><i>Il vient et son front</i></p> <p><i>Paraît l'entraîner vers la terre,</i></p> <p><i>Il marche lentement,</i></p>	

<p><i>Et son âme est pleine de suie.</i> EL CORO: He aquí Bariona, nuestro jefe, aún es joven, pero su corazón está más marchito que los nuestros, avanza y su frente parece arrastrarlo hacia tierra, camina lentamente y su alma está llena de hollín.</p>	
<p>6. BARIONA (p. 579)</p>	<p>6. Conciencia</p>
<p><i>BARIONA: —[...]j'ai médité dans mon coeur... je connais le monde, car, où que soit un homme, le monde tout entier se presse autour de lui. Le monde n'est qu'une chute interminable et molle. Le monde n'est qu'une motte de terre qui n'en finit pas de tomber.</i> BARIONA: —[...] he meditado con el corazón... conozco el mundo, pues, donde quiera que esté el Hombre, el mundo entero se apretuja alrededor de él. El mundo no es sino una caída interminable y blanda. El mundo no es sino un terrón que no termina de caer.</p>	
<p>7. BARIONA (p. 580)</p>	<p>7. Resistencia a la acción</p>
<p><i>BARIONA: Nous ne ferons plus d'enfants. J'ai dit.</i> BARIONA: ... Ya no tendremos más hijos. He dicho.</p>	
<p>8. LE CHEUR, p. 580</p>	<p>8. Conflicto de derechos</p>
<p><i>LE CHEUR: Est-il possible que nous passions le reste de nos jours sans voir le sourire d'un enfant? Le silence d'airain s'épaissit autour de nous? Hélas, pour qui donc travaillerai-je? Pourrons-nous vivre sans enfants?</i> EL CORO: —¿Es posible que pasemos el resto de nuestros días sin ver la sonrisa de un niño? ¿El silencio implacable se hace denso en torno a nosotros? ¡Ay!, ¿para quién trabajaré entonces? ¿Podremos vivir sin niños?</p>	
<p>9. BARIONA, p. 584</p>	<p>9. La nada</p>
<p><i>BARIONA: —Tu vas recréer le monde, il va se former comme une croûte épaisse et noire autour d'une petite conscience scandalisée qui demeurera là, prisonnière, au milieu de la croûte, comme une larme.</i> BARIONA [a su hijo]: —Tú vas a recrear el mundo, va a formarse como una costra espesa y negra alrededor</p>	

de una pequeña conciencia escandalizada que permanecerá ahí, prisionera, en medio de la costra, como una lágrima.	
10. PASSANT, p. 588	10. Ser
<p><i>PASSANT: —On aurait dit que des bourgeois poussaient à des arbres invisibles, on aurait dit que la nature avait choisi ces plateaux déserts et glacés pour se donner à elle seule, pendant une nuit d'hiver, la fête magnifique du printemps... je n'aime pas que ça sente le printemps au milieu de l'hiver; il y a un temps pour chaque saison.</i></p> <p>TRANSEÜNTE: —Se diría que les brotaban botones a árboles invisibles, se diría que la naturaleza había escogido esas mesetas desérticas y heladas para darse a sí misma, durante una noche de invierno, la fiesta magnífica de la primavera... no me gusta que huelga a primavera en pleno invierno; hay un momento para cada estación.</p>	
10a. CALPHE, pp. 591, 592	10a. Ser
<p><i>CALPHE: —On dirait que nous ne sommes pas seuls. Je sens comme une présence, mais je ne saurais dire lequel de mes cinq sens m'en avertit... C'est un parfum qui palpite... Je suis transi jusqu'aux moelles par une vie qui n'est pas la mienne et que je ne connais pas.</i></p> <p>CAIFÁS: —Se diría que no estamos solos. Siento una presencia, pero no sabría decir cuál de mis cinco sentidos me advierte de ella... Es un perfume que palpita... Me angustia hasta la médula una vida que no es la mía y que no conozco.</p>	
11. CALPHE, p. 596	11. Totalidad
<p><i>CALPHE: —Car tout recommence du commencement et tous les hommes de la terre sont admis à courir leur chance à nouveau.</i></p> <p>CAIFÁS: —Pues todo comienza a partir del comienzo y se admite que todos los Hombres de la tierra corran el riesgo de nuevo.</p>	
12. BARIONA, p. 599	12. Conflicto de derechos
<i>BARIONA: —Je veux être le témoin et la balance de la peine de tous.</i>	

BARIONA: —Quiero ser el testigo y la balanza de la pena de todos.	
13. BALTHAZAR, p. 605	13. Conciencia
<i>BALTHAZAR: —Mais à celui qui espère, tout est sourires, et le monde est donné comme un cadeau. Allons vous autres...</i> BALTAZAR: —Mas para aquél que espera, todo es sonrisas, y el mundo le es dado como regalo. ¡Vamos, ustedes...!	
14. BARIONA, p. 606	14. Situación individual, Conflicto de derechos
<i>BARIONA: —Seigneur... moi qui n'ai jamais demandé à naître et je veux être ton remords.</i> BARIONA: —Señor... yo, que jamás pedí nacer y deseo ser tu remordimiento.	
15. LELIUS, BARIONA, p. 608	15. Mito
<i>LELIUS: —On dit à Rome que Jupiter de temps à autre prend la forme humaine quand il a repéré du haut de l'Olympe quelque gente pucelle. Mais je n'ai pas besoin de vous dire que je n'y crois pas.</i> <i>BARIONA: —Un Dieu-Homme, un Dieu de notre chair Humiliée...</i> LELIUS: Se dice en Roma que, de cuando en cuando, Júpiter adopta la forma humana cuando, desde lo alto del Olimpo, descubre alguna virgen. Pero no tengo necesidad de decirle que no creo en eso. BARIONA: Un Dios-Hombre, un Dios de nuestra carne humillada.	
16. SORCIER, pp. 611 y 612	16. Situación histórica
<i>LESORCIER: —Il descend parmi les hommes et leur dit: je suis le Messias... Il leur dit: "Rendez à César ce qui appartient à César"... Il change l'eau en vin à Cana... Il y a une histoire de petits pains... Celui qui veut gagner sa vie la perdra... Il dit que le royaume de son Père n'est pas ici-bas.</i> EL BRUJO: —Desciende entre los Hombres y les dice: "Soy el Mesías"... les dice: "den a César lo que es de César"... transforma el agua en vino en Caná... hay una historia de panecillos... "el que cuide su vida la perderá"... dice que el reino de su Padre no está aquí abajo.	

17. BARIONA, pp. 615, 618	17. Catarsis, angustia y reconocimiento
<p><i>BARIONA: —Il ne faut pas long temps, j' imagine, pour tordre le coufrêle d'un enfant, fût-il le Roi des Juifs!... Quand ils viendront, ils trouveront un enfant mort.</i></p> <p>BARIONA: —No hace falta mucho tiempo, supongo, para torcer el cuello frágil de un recién nacido, ¡aunque fuese el Rey de los judíos! [...] Vendrán y encontrarán un niño muerto.</p>	
17a. MARCOS (EL ÁNGEL), BARIONA, p. 620	17a. Catarsis, angustia y reconocimiento
<p><i>MARCOS. —Je suis un ange, BARIONA. Je suis ton ange. Ne tue pas cet enfant...</i></p> <p><i>BARIONA: —Bon, cet enfant, je ne l'ai pas vu, mais je sais déjà que je ne le toucherai pas. Pour trouver le courage d'éteindre cette jeune vie entre mes doigts, il n'aurait pas fallu l'apercevoir d'abord au fond des yeux de son père. Allons, je suis vaincu.</i></p> <p>MARCOS: —Soy un ángel, Bariona. Soy tu ángel. No mates a ese niño...</p> <p>BARIONA: —Bueno, no he visto a ese niño, pero sé ya que no lo mataré. Para tener el valor de extinguir esa vida tan joven entre mis manos, habría sido necesario no haberlo visto antes reflejado en los ojos de su padre. Vaya, estoy vencido.</p>	
18. BARIONA, p. 631	18. Reconocimiento
<p>BARIONA: —Je ne veux pas mourir... J'aimerais vivre et jouir de ce monde qui m'est découvert et t'aider à élever notre enfant.</p> <p>BARIONA [a SARA]: —No quiero morir... quisiera vivir y gozar de este mundo que me ha sido descubierto y ayudarte a criar a nuestro hijo.</p>	
19. BARIONA, p. 632	19. Angustia
<p><i>BARIONA: —Je te charge d'un message pour lui. Plus tard, quand il aura grandi, pas tout de suit, pas à la première peine d'amour, pas à la première déception, beaucoup plus tard, lorsqu'il sentira son immense solitude et son délaissement, lorsqu'il te parlera d'un certain goût de fiel qu'il aura au fond de sa bouche, dis-lui: ton père a souffert tout ce que tu souffres et il</i></p>	

<p><i>est mort dans la joie.</i> BARIONA [a SARA]: —Te dejo un mensaje para él. Más tarde, cuando haya crecido, no enseguida, no a la primera pena de amor, no a la primera decepción, mucho más tarde, cuando sienta su inmensa soledad y su desamparo, cuando te hable de cierto sabor a hiel que tendrá en el fondo de la boca, dile: tu padre sufrió todo lo que tú sufres y murió con alegría.</p>	
<p>20. BARIONA, p. 632</p>	<p>20. Acción plena</p>
<p><i>BARIONA</i>: —<i>Dans la joie! ... Je suis libre, je tiens mon destin entre mes mains. Je marche contre les soldats d'Hérode et Dieu marche à mon côté. Je suis léger.</i> BARIONA: —¡Con alegría!... Soy libre, tengo mi destino entre mis manos. Marcho contra los soldados de Herodes y Dios marcha a mi lado. Me siento ligero.</p>	

CONCLUSIÓN

La interacción entre teoría filosófica y escritura dramática en *Bariona...* origina un quehacer técnico para todo aquel que se interese en interpretar esta obra con los principios y la doctrina del propio autor del texto; por ejemplo: cuando en el texto aparece la frase "sabor a hiel" ("*goût de fiel*"), Sartre hace de ella una metáfora de su idea acerca de la angustia existencial, concepto clave para la comprensión de su teoría de la libertad.

Cada uno de los personajes representa un ser total que actúa en situación, es decir, que se encuentra condicionado por un contexto histórico, social e individual. Las creencias son un punto de partida que origina cambios y movimientos en los individuos; de la misma manera, las acciones de cada Hombre repercuten en los demás Hombres, lo cual significa que las acciones de los personajes manifiestan un modelo social de convivencia. Para muchos investigadores, los textos dramáticos de Sartre ilustran su sistema filosófico, lo cual, en cierta medida, es innegable. *Bariona...* es un ejemplo que modera la opinión anterior, pues el contexto en que fue escrito, junto con la cronología biográfica y bibliográfica del autor, permiten suponer que *Bariona...* es un texto importante para la trayectoria de J.-P. Sartre.

A *Bariona...* (1940) lo antecedió la creación y publicación de los textos: *La Nausée* (1934), *La Transcendance de l'ego* (1934), *L'imagination* (1936), *Le Mur* (1939), *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939) y *L'imaginaire* (1940), ninguna de los cuales es un texto dramático.

¿Por qué durante su cautiverio (*Stalag XII D*) utilizó el género dramático para motivar a sus compañeros de prisión hacia la resistencia? A pesar de que en 1940 ya había escrito por lo menos seis textos importantes, el género dramático sirvió para cimentar una teoría filosófica que cuenta entre sus premisas la superación de la reflexión y la creencia de cualquier ideología mediante la acción y el compromiso que se ejercen en cada situación real.

Tuvo que ser el teatro y no otro género literario el que aprovechara Sartre en su experiencia como escritor y prisionero, pues, para este autor, el teatro es el género que exige situaciones límite para enfrentar al Hombre consigo mismo.

El fenómeno teatral es, además, el que, a través de las situaciones límite, permite reunir y hacer participar al mismo tiempo a toda una colectividad.

Por otra parte, en *Bariona...*, la conciencia es más que un principio filosófico: es la vía de acceso a la catarsis. La conciencia, al igual que la catarsis, permite el reconocimiento de cualquier situación límite. Pensemos que la conciencia es el filtro por el cual pasan todas las experiencias que constituyen la vida del personaje BARIONA. Las emociones, el sueño, los colores, los olores, los gestos, la reflexión, la angustia, etc., son reconocidos por la conciencia y transformados por la imaginación.

En *Bariona...*, fenomenología e imagen son elementos de orden metodológico. ¿Cuál de los métodos empleados por Sartre (marxismo, psicoanálisis existencial y ontología fenomenológica) era más idóneo para interpretar *Bariona...*? Me permito citar, para responder mejor a la pregunta, algunas frases de Raymond Bayer que mencionan cómo, en Francia, durante la época de la posguerra (época de la creación de *Bariona...*),

la filosofía, la estética y la literatura se mezclaron cada vez más y se comunicaron, por así decirlo, por ósmosis (osmose).

Parmi les littérateurs, J.-P. S. n'a jamais écrit explicitement une esthétique, mais on retrouve, à travers son œuvre, une philosophie implicite de l'art. Ses deux sources, en esthétique comme en littérature, sont la phénoménologie et le marxisme.

Entre los literatos, J.-P. Sartre, no ha escrito nunca explícitamente una estética, pero a través de su obra se encuentra una filosofía implícita del arte. Sus dos fuentes, tanto en estética como en literatura, son la fenomenología y el marxismo.⁶⁹

La fenomenología permite indagar lo que implícitamente caracteriza y se manifiesta en *Bariona...*, esto es, una filosofía del arte que reúne en sí la reflexión, la realización y la ejecución de la obra artística.

...il apparaît à Sartre que la lecture est la synthèse de la perception et de la création. Dans la perception, l'objet se donne comme l'essentiel et le sujet comme l'inessentiel, le sujet recherchant l'essentialité dans la création l'obtient, mais c'est alors l'objet qui devient l'inessentiel...

Dans la prose, les mots ne sont pas des objets, mais des désignations d'objets).

Para Sartre, la lectura es la síntesis de la percepción y la creación. En la percepción, el objeto se da como lo esencial y el sujeto como lo accidental (no esencial), el sujeto que busca la esencialidad en la creación, la obtiene, pero entonces el objeto deviene accidental (no esencial)...

En la prosa, las palabras no son objetos, sino designaciones de objetos.⁷⁰

La lectura y la percepción son dos fenómenos esenciales para la interpretación de un texto dramático, en ellas reside la importancia de lo imaginario, pues, entre el texto escrito y el lector, ocurren la lectura, la percepción y la creación.

⁶⁹ Bayer, 1961.

⁷⁰ *Id.*

El teatro es para Sartre un suceso netamente imaginario que, por medio de un texto escrito o de una representación, designa objetos ausentes (un árbol, un color, la explotación del trabajo, etc.) a través de objetos (presentes), tales como la palabra (oral o escrita), las emociones, los gestos y la escenografía, que adquieren sentido gracias a la imaginación. Por esta razón, Sartre define la obra dramática como un *analogon* que funciona como puente entre lo real y lo irreal.

BIBLIOGRAFÍA

Textos de Sartre

- Bariona ou le fils du tonnerre*, en Contat, Michel, y Michel Rybalka, 1980.
- Cahiers pour une morale*, Gallimard, 1983.
- El escritor y su lenguaje y otros textos. Situaciones IX*, Losada, Buenos Aires, 1973.
- El Hombre y las cosas. Situaciones I*, Losada, Buenos Aires, 1968.
- El ser y la nada*, Alianza Universidad Losada, México, 1989.
- La imaginación*, Sarpe, Madrid, 1984.
- La república del silencio. Situaciones III*, Losada, Buenos Aires, 1968.
- Les mots*, Gallimard, 1994.
- Literatura y arte. Situaciones IV*, Losada, Buenos Aires, 1977.
- Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada, Buenos Aires, 1976.
- Obras. Teatro y estudios literarios*, Losada, Buenos Aires, 1972.
- ¿Qué es la literatura? Situaciones II*; Losada, Buenos Aires, 1976.
- Reflexions sur la question juive*, Gallimard, 1985.
- Un teatro de situaciones*, textos escogidos y presentados por Michel Contant y Michel Ryblaka, Losada, Buenos Aires, 1979.

Bibliografía sobre Sartre

- ARMEL, ALLIETTE. "L'écrivain et ses peintres", *Magazine littéraire. Sartre dans tous ses écrits*, núm. 282, noviembre de 1990, pp. 49-51.
- BURGELIN, CLAUDE (comp.), *Lectures de Sartre*, Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- KÖNIG, TRAUOGOTT, "Pour une phénoménologie du discours poétique", en BURGELIN, CLAUDE, 1986.
- COHEN-SOLAL, ANNIE, *Album Jean-Paul Sartre*, Iconographie choisie et commentée, Gallimard, 1991.
- CONTAT, MICHEL y MICHEL RYBALKA, *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Gallimard, 1980.
- EWALD, FRANÇOIS, "Le continent Sartre", *Magazine littéraire. Sartre dans tous ses écrits*, núm. 282, noviembre de 1990, pp. 20-25.
- GORRI GOÑI, ANTONIO, *Jean-Paul Sartre. Un compromiso histórico*, en *Anthropos*, 1986.
- IDT, GENEVIÈVE, "Le bouffon posthume", *Magazine littéraire. Sartre dans tous ses écrits*, núm. 282, noviembre de 1990, pp. 29-31.
- _____, "Modèles scolaires dans l'écriture sartrienne. La nausée, ou la 'narration'", *Revue des sciences humaines*, tomo XLVI, núm. 174, abril-junio de 1979.
- LAPORTE, FRANÇOIS, M., *Jean Paul Sartre: an international bibliography (1938-1980)*, 2a. ed., Philosophy Documentation Center, Ohio State University, Bowling Green, Ohio, 1981.
- MARTÍNEZ CONTRERAS, JORGE, *Sartre: la Filosofía del Hombre, Siglo XXI*, México, 1980.

PERRIN, MARIUS, *Avec Sartre au Stalag 12*, D. Jean-Pierre Delarge, París, 1980.

RIU, FEDERICO, *Ensayos sobre Sartre*, Monte Ávila Editores, Caracas.

THODY, PHILIP, *Jean-Paul Sartre. Estudio literario y político*, Seix Barral, Barcelona, 1966.

Textos relacionados con la fenomenología.

DERIGUES, ANDRÉ, *Qu'est-ce que la phénoménologie?*, cap. V "Une esthétique de l'existence", Edouard Privat, Toulouse, 1972.

DUFRENNE, MIKEL, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 tomos, Presses Universitaires de France, 1967.

HEIDEGGER, MARTIN, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1986.

HUSSERL, EDMUND, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, FCE, México, 1992.

LAPOUJADE, MARÍA NOEL, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988.

Textos de teatro y arte

ADAME, DOMINGO, *El director teatral, intérprete-creador*, "Proceder hermenéutico ante el texto dramático", Estudios Teatrales 2. Universidad de las Américas, Puebla.

ALATORRE, CLAUDIA CECILIA, *Análisis del drama*, col. Escenología, Gaceta, México, 1986.

ARISTÓTELES, *La poética*, UNAM, 1980.

SIMON, PIERRE-HENRI, *Théâtre & Destin*, Librairie Armand Colin, 1959.

SOURIAU, ETIENNE, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, 1962.

Varios, *Théâtre de France I*, Les publications de France, Paris, 1952.

Obras de consulta general

BAYER, RAYMOND, *Histoire de l'esthétique*, Armand Colin, Paris, 1961.

Varios, *Encyclopédie Philosophique Universelle*, Les œuvres philosophiques I, II, Presses
Universitaires de France, 1992.