

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

EL SER DEL ACTOR Y EL MITO DEL PERSONAJE. TRAYECTORIAS
HEROICAS EN LA DRAMATURGIA DE JEAN-PAUL SARTRE

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN LETRAS MODERNAS
PRESENTA

ANDREA MARCELA MOTTA ARCINIEGA

TUTOR:
DR. CARLOS SOLÓRZANO FERNÁNDEZ

México, D.F., mayo del 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

El ser del actor y el mito del personaje. Trayectorias heroicas en la dramaturgia de Jean-Paul Sartre

Índice

Introducción	2
I. Principios sartreanos sobre el trabajo del actor	14
1.1 La estructura ontológica del ser y su relación con la idea del actor	16
1.2 El trabajo del actor en la reflexión estética	23
1.3 La teoría dramática y la definición sobre el actor	27
1.3.1 El actor, el personaje y el espectador	30
1.3.2 El actor en el contexto de “la comedia humana”	32
II. Personajes que expresan una filosofía dramática	38
2.1 Bariona y el drama de la conciencia	39
2.2 Orestes y la tragedia de la libertad	52
2.3 Goetz: una doctrina moral	62
III. Personajes que representan un drama filosófico	70
3.1 Hoederer, el mito del intelectual	70
3.2 Frantz y la huída de los cangrejos	79
3.3 Hécuba entre el sacrificio y la esperanza	88
3.4 Kean y el arte de ser uno mismo	94
3.5 Nekrassov y el engaño de la apariencia	99
Conclusiones	107
Bibliografía citada	113
Bibliografía consultada	115

Introducción

El tema de estudio de este trabajo es el actor a partir de la obra dramática de Sartre, así como las nociones acerca del actor y su tarea escénica que fueron concebidas análogamente en sus ensayos filosóficos y narrativos. El propósito central es indagar y formular la teoría del actor contenida en el discurso dramático filosófico de su dramaturgia, y que explica en sus ensayos de teoría dramática.

En la actualidad, la dramaturgia sartreana sufre de desinterés por parte del ámbito académico; por consiguiente, su planteamiento teórico sobre el actor es un tema de estudio desatendido. Sin embargo, desde la perspectiva histórica de la literatura puede afirmarse que sin el recurso dramático, Sartre no hubiera podido generar la revolución intelectual y cultural que definió a su época.

En esta investigación se comentan algunos de los dramas publicados por el autor, tratándolos desde la trayectoria del personaje central. En cada una de las piezas comentadas se subrayan las ideas en torno a la perspectiva sartreana del actor, es decir, se describen las acciones del personaje principal a través del análisis de los contenidos temáticos que representa. La composición dramática de las piezas de Sartre conserva en general la estructura aristotélica que impone la unidad de tiempo, lugar y acción, pero estos textos vanguardistas no deben ser leídos totalmente, según el realismo psicológico del método de análisis y creación de Stanislavsky. Tampoco pueden interpretarse por completo, a partir de la

nomenclatura del teatro épico y del distanciamiento¹ brechtiano que se contrapone al encantamiento natural entre actor y público.

Brecht tenía una palabra también para designar lo que él consideraba la otra posibilidad teatral en lugar de la empatía. Ella es *Verfremdung*, alienación o extrañamiento. Brecht no desea que nos identifiquemos con los personajes sino que tomemos distancia de ellos. [...] Brecht se extralimita, tal vez en su confianza, al presumir que cuando abandonamos la empatía resulta posible ver “el objeto en sí tal cual es”.²

Brecht elimina el uso de la convención de la cuarta pared imaginaria, materializada generalmente por la rampa (a veces se considera que es el fondo del teatro), y empleada por el teatro de estilos realista y naturalista. El recurso de la cuarta pared para los actores supone cuidar la tensión del espectador a partir de una aparente ignorancia del público presente, con la finalidad de semejar que lo que ocurre en la escena se apega lo más posible a la realidad. Las piezas de Sartre son de género realista (dramas modernos) y también de géneros no realistas (obra didáctica, farsa, comedia, etc.).

Para explicar su noción sobre el actor, desde la técnica teatral, lo ubicaremos en el contexto de tres teorías representativas del siglo XX. Estableceremos, en la primera parte de este trabajo, ciertas analogías y diferencias sobre el desempeño del actor a partir de los métodos de Stanislavski, Brecht y Grotowski. La teoría dramática de Sartre puede ser contextualizada por

¹ La técnica actoral del distanciamiento brechtiano consiste en volver insólito aquello que parece familiar mediante el alejamiento de la fábula en tiempo y espacio; el procedimiento es múltiple, y la finalidad es provocar extrañeza y objetividad entre el acontecimiento narrado y el público que lo recibe. El principio contrario del distanciamiento es la identificación que es un recurso del teatro realista en el cual encaja muy bien Stanislavsky. La identificación consiste en el proceso de fusión afectiva e intuitiva del espectador con el actor y de éste último con el personaje.

² Erick Bentley, *La vida del drama*, 1992, p. 156.

las técnicas del realismo psicológico y del distanciamiento. De hecho, una de las preocupaciones principales en la teoría del drama sartreano es la de poder establecer un teatro dramáticos cercano al teatro épico, pero cuyos temas y contenidos no tengan la perspectiva de los grupos sociales dominantes. A Sartre le interesa que el actor ejecute el principio de identificación con el personaje, al mismo tiempo pretende que el espectador se identifique con el actor y que perciba conscientemente el mensaje social y político expresados en la puesta en escena. Los personajes sartreanos son entidades artísticas que cuentan historias personales cuyo sentido depende del contexto social. Esto nos lleva a considerar la psicología³ de los personajes sartreanos como un rasgo que implica la ruptura con la tradición del teatro de caracteres, que explica la condición humana a través de mecanismos psicológicos y de conductas morales muchas veces desvinculados del entorno social. Los conflictos internos de los personajes son tratados, según la concepción del “teatro de situaciones”, como “conflictos de derecho” que son las contradicciones que impiden que el personaje realice su empresa. Para Sartre, el conflicto muestra a los individuos resolviendo su lucha personal mediante la elección consciente de una acción que es significativa por la situación histórica y social que a su vez representa. Si tal elección no se hace

³ Antes de que Sartre se consagrara por completo al estudio de la fenomenología alemana (Heidegger y Husserl) y de que comenzara su estudio sobre la imaginación, revisó junto con Paul Nizan la traducción francesa de *Psychopathologie générale* de Karl Jasper, hecha por A. Kastler y J. Mendousse en 1928. Diez años más tarde, Sartre escribió *La Psyché*, y posteriormente la intituló *Esquisse d'une théorie des émotions*, y junto con *La Transcendance de l'ego: esquisse d'une description phénoménologique*, son obras que tratan la psicología desde el punto de vista fenomenológico, ambas, sirven de introducción a *L'Être et le Néant*. La característica de la psicología existencial de Sartre niega la existencia del inconsciente freudiano y lo sustituye por la idea de interioridad.

conscientemente entonces es un comportamiento de “mala fe” (producido por el autoengaño). El personaje debe ser explicado por la totalidad de sus acciones, y mirarlo desde la psicología implica considerarlo a través de la experiencia de hacerse consciente del “yo”. Un dualismo tradicional considera al sujeto (individuo) separadamente del objeto (el otro y lo otro) de experiencia; el existencialismo sartreano considera que este aspecto es una convención puramente lógica. Así, estudiar la psicología de los personajes sartreanos implica valorar temáticamente la función de la “conciencia” en el discurso dramático. Además, para Sartre la “persuasión” del actor consiste en penetrar y atrapar al espectador en el personaje, el actor tiene la intención (la conciencia) de meter al público en el mundo de las creencias del personaje, éste es el tipo de identificación que se realiza entre el actor y el espectador . Recordemos que el filósofo francés atribuye a los personajes la tarea de ser “forjadores de mitos”, la función principal de ellos consiste en desmitificar y volver a mitificar los valores universales. Esta función es posible porque el personaje se comporta como un héroe: sus acciones ilustran una jerarquía de valores, y también representan un modelo ideal de conducta cercano a la libertad. Se trata del sentido del mito en el drama moderno: “No identificamos a los demás con nosotros mismos; nos identificamos nosotros con ellos. [...] Es el punto de partida de la idea del héroe: identificación con la fuerza.”⁴

Por otro lado, Sartre no comparte el criterio del “inconsciente” aportado por el psicoanálisis freudiano y que, aplicado a la comprensión psíquica de los

⁴ *La vida del drama*, p. 154.

individuos y a la creación e interpretación de las obras de arte, es negado por la teoría del psicoanálisis existencial⁵ que considera el estudio de las conductas desde su acción presente. Entre los comentaristas de la filosofía y el psicoanálisis sartreanos destacan dos autores que dan luz a la obra del autor que nos ocupa. El primero es Alfred Stern quien interpreta las relaciones de la filosofía existencial con el psicoanálisis existencialista de Sartre. Los temas que estudia son: la elección y el complejo, el existencialismo como un personalismo, el inconsciente y la mala fe, el proyecto, la viscosidad y la náusea, sexo, amor, y muerte, etc. Afirma que si el psicoanálisis freudiano busca la higiene mental, el psicoanálisis sartreano plantea una higiene moral porque su doctrina existencial no es nihilista sino que parece estar más cerca de un idealismo ético, por ejemplo, “In all of his writings, his heroes perpetually scrutinize their consciences.”⁶

El segundo crítico que hemos seleccionado es Francis Jeanson quien trabaja particularmente la interdependencia de la psicología sartreana con la ontología. Sartre retoma de la fenomenología⁷ de Husserl la idea de

⁵ Desde muy temprano Sartre relacionó su planteamientos filosóficos y su creación literaria con elementos del psicoanálisis existencial surgidos de la crítica al psicoanálisis freudiano. En la segunda mitad del siglo XX, el psicoanálisis existencial ha sido encabezado por psiquiatras de la talla de Martin Buber y de Víctor E. Frankl, éste último es uno de los críticos más notables de las tesis sartreanas: “Cuando Jean Paul Sartre afirma que el hombre debería inventar al hombre, nos preguntamos si podría realizar y cómo este invento de sí mismo dentro de la nada y el vacío.[...]cómo podría, en el sentido de Sartre, inventarse el hombre a sí mismo, si no hubiera descubierto a Dios hace tiempo y quizá sólo después olvidado”, *La voluntad de sentido*, 1994, p. 75.

⁶ Alfred Stern, *Sartre his Philosophy and Psychoanalysis*, 1953, p. 223.

⁷ La fenomenología es el estudio de la descripción de las esencias. Se trata de una filosofía que describe el ser de las cosas a partir de la experiencia. Considera al hombre y al mundo desde su facticidad, es decir, como un hecho contingente e injustificable. Desde principios del siglo XX, Husserl elaboró sistemáticamente el método fenomenológico.

“intencionalidad” que define que “toda conciencia es conciencia de algo”⁸; la conciencia tiende, apunta, se dirige todo el tiempo hacia el mundo. El filósofo francés rechaza al psicologismo por tratar a los fenómenos de la conciencia como accidentes, a este criterio Sartre opone el de la fenomenología: que considera el estudio de las cosas mismas a través de la intuición. Así, Sartre fusionó la experiencia de la psicología fenomenológica en su teoría sobre lo imaginario. Posteriormente, formuló el oficio del actor según la noción de imagen.

Finalmente, en el discurso psicológico de Sartre el “inconsciente” es equiparable a la “mala fe”, es decir, es una conciencia autovelada y autoengañada. Por esta razón, la “situación” es el hilo conductor en la dramaturgia sartreana, ya que estructura el contexto socio-histórico desde el humanismo existencial y porque de cierta forma es el aspecto sobre el cual la conciencia se realiza. La característica de este mecanismo mental es proyectarse sobre las cosas del mundo, y así, lo externo (en oposición a lo subjetivo) manifiesta (devela) lo profundo de la interioridad.

Por otra parte, el discurso sartreano sobre el actor invita a considerar la relación entre la vida personal del autor francés con su experiencia teatral. Desde su infancia Sartre disfrutaba acompañar a su madre a la opereta; son célebres también las anécdotas en torno a sus recorridos para ver los títeres del jardín de Luxemburgo. Así mismo, es significativo considerar la formación artística de Sartre quien tocaba el piano, cantaba y componía pequeñas obras dramáticas desde sus años de liceo.

⁸ Francis Jeanson, *El problema moral y el pensamiento de Sartre*, 1968, p. 103.

El arte acompañó a Sartre a lo largo de toda su vida; su vocación de escritor le sirvió para hablar de teatro, artes plásticas, cine, música, danza, etcétera. No obstante, la mayoría de las veces es caricaturizado como un intelectual frío, nihilista, racionalista, desesperanzado y apartado de la emoción, lo cual es un modo parcial de concebirlo. Heredero directo de la tradición racionalista que se expresa esencialmente a través del método, del sistema y del interés por el materialismo histórico, el existencialismo sartreano es humanista y, por lo tanto, cuestiona los aspectos más íntimos que acontecen entre la praxis y el devenir del mundo imaginario.

Los primeros escritos de Sartre fueron “piécettes”⁹ de teatro, aunque su primera publicación se sitúa en la narrativa. Su producción dramática abarcó tres décadas, desde los años cuarenta a los sesenta. Dramaturgo y teórico del teatro, complementó su vocación escénica actuando y ocupándose del montaje de sus textos. Se involucró con la crítica teatral y con la dirección de actores: asistía a los ensayos y algunas de sus piezas las escribió pensando en determinados intérpretes. El director Charles Dullin, por ejemplo, lo invitó a impartir algunos cursos. En aquella ocasión Sartre enseñó Historia del Teatro Griego, estableció un debate con la teoría de Bertold Brecht, conocía bien los preceptos stanislavskianos y dominaba con bastante aplomo el lenguaje y la técnica actoral

⁹ El término *piécette* surgió a principios del siglo XVIII; se trata de un diminutivo despreciativo de la palabra pieza, de poco uso y que en este caso hace referencia a una obra dramática breve y de poco valor literario. En otras partes empleo la palabra “pieza” en un sentido funcional y no genérico, es decir, como sinónimo de texto dramático y caracterizada por ser una obra que ya ha sido publicada y montada en escena. En lo sucesivo aplico el término para referirme a cualquiera de las obras teatrales de Sartre.

cinematográficas. Sus conferencias, entrevistas y artículos más significativos sobre el género dramático están recopilados en su libro *Un teatro de Situaciones*. En dicho texto se plantea un conocimiento profundo de la práctica escénica y formula la teoría dramática sobre la práctica del actor, por ejemplo, la situación es:

... l'álement central d'une pièce, ce n'est pas le caractère qu'on exprime [...] c'est la situation [...] l'homme est libre dans une situation donnée et qu'il se choisit lui-même dans et par cette situation, alors il faut montrer au théâtre des situations simples et humaines et de libertés qui se choisissent dans ces situations.¹⁰

La situación es la expresión dramatizada del conflicto de derechos y que a su vez afirma la trayectoria existencial de los personajes. La obra de arte para Sartre es una afirmación, al igual que el drama escrito. De esta manera, a través del conflicto, dramaturgo, actor, director y público participan en la creación de una de las más sublimes analogías de la realidad: el teatro.

La teoría del actor en su visión del arte teatral surge directamente de su concepción filosófica del hombre. El discurso literario-dramático y el filosófico se corresponden en la relación de actor-personaje-persona. Por ejemplo: el analogón es la idea estética que explica la analogía entre los ámbitos real e imaginario (ficcional) de las obras de arte. Michel Contat y Michel Rybalka, especialistas de la obra de Sartre, señalan que el escritor desde sus inicios como filósofo y literato fundó su propia fenomenología de la conciencia imaginaria para indagar las conductas psicológicas y morales de los individuos. El teórico del teatro moderno Robert Abirached, se ocupa del tratamiento que da Sartre al personaje citando

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, 1992, pp. 19-20.

como problema eje la noción de analogón. El término articula la influencia de la fenomenología y de la ontología en la literatura dramática a través del binomio actor-personaje.

[...] le personnage de théâtre se constitue d'éléments appelés à s'inscrire dans un corps, sans cesser d'être fictifs, dans une réalité, sans cesser d'être hétérogènes au monde quotidien, psychologique et social. [...] Pour Jean-Paul Sartre, l'acteur ressemblerait ainsi à une statue de Vénus, où le marbre figurerait l' *analogon* d'un imaginaire [...] nous sommes conduits à reconnaître dans la structure du personnage théâtral une tension fondamentale entre le réel et l'imaginaire. ¹¹

La experiencia del actor con su personaje y, consecuentemente, del actor con la vida imaginaria, forman parte de lo que Sartre nombra el "ser del actor". Tal discurso plantea dos realidades, la existencial como la estética.

El siguiente estudio lo presento en tres capítulos, el primero, "Principios sartreanos sobre el trabajo del actor", comenta brevemente la teoría dramática de Sartre, según los conceptos que del actor formulan Stanislavski, Brecht y Grotowski. El primer capítulo se constituye de tres partes: la primera, desarrolla la relación entre ser y actor como una analogía constituida por la función del personaje y del espectador en el hecho teatral. Se plantea el sentido del estatus existencial del comediante, describiendo las cualidades de su hacer a partir de la estructura ontológica del para-sí (el existir) y del en-sí (el ser); recordemos la frase existencialista que ilustra esta idea: "la existencia precede a la esencia", es decir, indagar qué es un actor equivale, en la obra de Sartre, a preguntarse por el ser.

La segunda parte, "El trabajo del actor en la reflexión estética", destaca el concepto de analogón por ser la idea regente en la definición sartreana del objeto

¹¹ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, 1994, pp. 70-71.

artístico, ya sea en su modo de ejecutarse o como obra terminada. Se explica cómo el actor es un analogón y la creación de su personaje una obra de arte. Para el dramaturgo, el personaje es creado bajo la inspiración de una serie de imágenes que el escritor transforma en literatura. El personaje es un objeto sintético, ícono de la noción estética de “lo irreal”. La tercera parte, “La teoría dramática y la definición sobre el actor”, especifica los atributos del oficio actoral a partir de la propuesta del “teatro de situaciones”. El discurso del drama existencialista considera el “conflicto” como el elemento que articula las siguientes categorías: el gesto y la palabra, instrumentos de expresión para el actor.

En el capítulo dos, “Personajes que expresan una filosofía dramática”, se agrupan tres piezas de Sartre, el criterio fue seleccionar los personajes que mejor representan el tratamiento temático de cada texto. El quehacer interdisciplinario de nuestro autor, entre la literatura y la filosofía, hace posible comprender la conceptualización de la filosofía dramática y del teatro filosófico que él emplea para explicar la interdependencia de los dos campos. Ambas áreas humanistas, se ocupan del mismo hombre, una lo inquiere la otra lo expresa. Este mismo capítulo, incluye las obras cuyos personajes representan, sobre todos sus atributos, una temática eminentemente filosófica, por ejemplo: la libertad, la conciencia, la nada, el mal, el sentido, etcétera. Esto significa que son personajes con una vida acotada al conflicto de la existencia y con un discurso eminentemente racionalista y abstracto.

El capítulo tres integra los textos dramáticos con personajes que simbolizan un drama filosófico, son más idealistas, desarrollan una psiquis y un discurso más

social. Algunos contenidos temáticos de esta sección son: la resistencia, el proyecto y el poder de la comunidad. Las dos últimas obras de este capítulo, Kean y Nekrassov, desarrollan personajes que al interior de la trama interpretan ser un actor, su carácter es por sí mismo teatral; el motor de acción principal, para los dos personajes, es la seducción del otro (actor y personaje) y de su comunidad (público) a partir del criterio de que el cuerpo es el medio para persuadir e influenciar en los demás. Ambas piezas muestran la problemática actoral dentro de la propia trama.

Los personajes son descritos a partir del conflicto imaginario que acontece a cada uno de ellos. En tales descripciones existe tensión y equilibrio entre el discurso dramático y el filosófico, y son las imágenes literarias surgidas de esta dinámica las que han sido elegidas para ser comentadas, ya que ilustran desde el personaje un modelo ontológico del actor. Sartre menciona en *El existencialismo es un humanismo*: “[...] el hombre está continuamente fuera de sí mismo, es proyectándose y perdiéndose fuera de sí mismo como hace existir al hombre y por otra parte, es persiguiendo fines trascendentales como puede existir; [...]”¹²

Con el oficio de actor el hombre está proyectando un fin trascendental; el objetivo es recrear, inventar y proyectar el sentido de su vida mediante una actividad artística: “[...] el actor queda cogido, inspirado totalmente con lo irreal.

¹² Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*, 1972, p. 42.

No es el personaje quien se realiza en el actor, sino el actor quien se irrealiza en el personaje.”¹³

El trabajo del actor plantea así una realidad óptica, es decir, establece un paralelismo entre lo real y lo imaginario para reflexionar sobre el ser. El actor se vuelca en la percepción y en la ilusión experimentadas a través de la comunión con el personaje.

¹³ Jean-Paul Sartre, *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, 1976, p. 282.

I. Principios sartreanos sobre el trabajo del actor

Hemos planteado en la introducción la conveniencia de contextualizar, aunque sea someramente, la teoría dramática de Sartre, auxiliándonos de las nociones que del actor formulan las tres teorías escénicas más representativas del siglo XX, la de Stanislavski, Brecht y Grotowski. Las tres propuestas desarrollan un método de trabajo actoral en su teoría escénica. Sartre teoriza sobre el arte escénico y el trabajo del actor pero no crea método de trabajo, su aportación sigue más la línea del discurso estético que combina el análisis conceptual con la reflexión sobre la experiencia artística (hecho teatral). Sartre se asemeja a los tres teóricos del teatro porque justifica el trabajo del actor a partir de la relación de dependencia con el texto dramático.

En un drama [...] todos los pensamientos, lo imaginativo, los sentimientos y las acciones de un actor deben converger en la realización del *super-objetivo* de la trama. [...] mientras más grande y significativa es la labor literaria, más grande y mayor es el empuje, la atracción de su super-objetivo.¹⁴

Grotowski inició su vocación formándose con el método de Stanislavski; también considera que la técnica escénica y personal del actor son “el aspecto medular del arte teatral”¹⁵. El trabajo del actor lo liga al texto escrito, a pesar de

¹⁴ Constantin Stanislavski, *Un actor se prepara*, 1994, p. 227.

¹⁵ Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 1986, p. 9.

que el “Teatro pobre” elimina todo lo que no considera esencial para el teatro. Por su parte, Brecht, adaptó y escribió obras de teatro; igualmente, somete la técnica actoral a la forma narrativa del texto dramático (épica): “La enseñanza específica de la actuación escénica se realiza momentáneamente a través del estudio de escenas”¹⁶

Sartre, como Brecht, está interesado en que el teatro muestre los procesos sociales, para el primero, el teatro es dramático, para el segundo teórico, el teatro es épico. Cabe señalar que ambos promueven la noción de objetividad (conciencia) a través del tratamiento dramaturgico de los temas que muestran problemáticas sociales. El actor y el personaje, también en los dos casos, son agentes sociales que enseñan e influyen en el público para transformar la realidad política. Además, la crítica que Sartre hace a la idea del “inconsciente” freudiano, el director alemán la comparte con un criterio común: “Los diálogos de los personajes, aunque son poéticos, carecen de una actitud psicologizante. [...] (Brecht) nunca traicionó su deseo de *dar a los hombres el gusto por la libertad.*”¹⁷

Considerando al actor desde la psicología, Sartre se aleja de Grotowski. La propuesta grotowskiana se aparta del teatro de estilo realista; aplicó al trabajo actoral la noción del “inconsciente colectivo” (Jung), y adaptó al teatro figuras “arquetípicas”. Sin embargo, un paralelismo entre estos dos teóricos, es la consideración de que el teatro es mítico, ritualista y ceremonioso. Ambos autores conocen la relación del actor con el espectador, la conciben como una

¹⁶ Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro 3*, 1982, p. 57.

¹⁷ Norma Román C., *Para leer un texto dramático*, 2001, p. 135.

participación clave para entender el carácter ceremonioso del teatro. Sin lugar a dudas, quien más reflexionó sobre el principio de identidad en el teatro fue Stanislavski, su método se basa en la idea de la “encarnación” del personaje. Sartre considera la actuación como la “encarnación” de otro “yo”. Los dos, consideran el trabajo imaginario y el conceptual, como técnicas del quehacer interpretativo. En el teatro: “las pasiones, es decir, los instintos, se purifican a través del pensamiento, o sea, mediante la conciencia del hombre...”.¹⁸

1.1 La estructura ontológica del ser y su relación con la idea del actor

El interés del público por el teatro existencialista de Sartre ha cambiado respecto de la recepción que esta propuesta teatral alcanzara entre los años cuarenta y sesenta. Si bien puede considerarse una dramaturgia actual que todavía se representa, en la mayoría de los casos se trata de textos que son leídos y no necesariamente puestos en escena. De ahí que sea necesario señalar los principios que dan a la dramaturgia sartreana su carácter universal.

Los temas desarrollados por nuestro autor se fundamentan en un discurso existencial que guarda un punto común con el teatro: comprender y expresar la condición del ser humano. Explicar los elementos clave de la actuación a partir de

¹⁸ Constantin Stanislavski, *El arte escénico*, 1968, p. 113.

la reflexión estética y de la teoría dramática del autor nos obliga a plantear los lazos entre lo imaginario y el concepto de analogón, fundamentales para comprender de manera global el mecanismo del quehacer actoral.

Varios dramaturgos desarrollaron, además de sus obras dramáticas, una visión antropológica del ser humano (Jarry, Kantor, Brecht, Unamuno, Camus, Witkiewicz, entre otros). Sartre no fue la excepción. Su punto de vista interdisciplinario involucra al arte teatral con la filosofía. Para él, la necesidad de conocer al hombre tiene su origen en el principio de querer expresar y justificar el fundamento de las acciones humanas. El teatro de Sartre plantea un objetivo encomiable, conocer al hombre a partir de las diferentes facetas de su actuar. Esto es, pretende lograr que los espectadores se reconozcan a sí mismos proyectándose en los personajes. Sartre considera que el hecho teatral posibilita el proceso de reconocimiento a través de la identificación o la antipatía que experimenta el espectador con los personajes. Tal acontecimiento es consecuencia del carácter didáctico del arte en general; en el caso del teatro, la convención por parte de los interpretes y del público de alejarse de la realidad a través de la ficción, es posible gracias a la disposición de la conciencia para entrar o salir de la ilusión artística. Para Sartre, el fenómeno teatral desarrolla la problemática de la conciencia otorgándole una función catártica: “La purification s’appelle aujourd’hui d’un autre nom: c’est la prise de conscience”.¹⁹ ¿Por qué se debe ser consciente? ¿Por qué es necesario purificarse? Porque es indispensable y natural reconocerse como hombre. Dicho de otro modo, hay que percatarse de

¹⁹ *Un théâtre de situations*, p.91.

la condición humana. El teatro se mira e interpreta con imágenes mentales, por ejemplo, en la lectura del texto dramático es posible alcanzar la imagen de sí mismo (de la condición humana) a partir de la identificación o del rechazo con los personajes, con las situaciones o incluso con las emociones transmitidas por el texto. Al principio no es importante si el lector no se da cuenta de que se trata de tomar conciencia, basta que comprenda la manera de actuar y de cambiar de los personajes.

Cabe mencionar que la función de la “purificación”, como sentimiento de piedad o terror, consiste en guiar a los hombres a la inteligencia del ser consciente. La conciencia es el rasgo clave de la condición humana, sin la cual uno queda incapacitado para aprender a conocerse. Por lo tanto, si no se es consciente de esta condición no es posible reflexionar acerca del ser.

El teatro es un fenómeno cultural idóneo para afrontar la apertura de la conciencia. Sobre todo en la puesta en escena, al momento de la recepción de la obra por parte de los espectadores, el teatro aprovecha dos aspectos importantes. Primero, la representación escénica como experiencia estética viva; segundo, la recepción que conlleva en sí misma el mecanismo del “distanciamiento” como una función mental de la percepción. Este mecanismo se emplea formalmente cuando se aplica la cuarta pared. ¿Qué hacen los espectadores durante una función sino mirarse a sí mismos mediante las acciones dramáticas (los sonidos, los movimientos, los gestos)? Todo lo que acontece sobre el escenario es la representación de cualidades y de comportamientos humanos en contextos que involucran a la mayor parte de los individuos. Lo que transcurre sobre el escenario

es determinante y adquiere significación gracias a la relación directa con los personajes, porque el personaje encarnado por el actor representa a la humanidad en la lucha por ser consciente.

[...] il y a besoin de délimiter très exactement quelle position, quelle situation peut prendre chaque personnage, en fonction des causes et des contradictions antérieures qui l'ont produit par rapport à l'action principale. C'est comme ça que nous aurons un certain nombre de personnages secondaires ou primaires qui se définiront tous à travers l'action même qui est entreprise et qui doit être une entreprise commune avec les contradictions de chacun et de tous.²⁰

La cita descubre a los personajes como responsables de conducir la acción escénica. Un árbol, el vestuario, el maquillaje, el diálogo, etc., nada de esto significa sin la mediación de los personajes. El personaje se define a través de la acción y la acción es la empresa que debe representar las contradicciones de los hombres. Dicho de otro modo, con la ayuda de las acciones dramáticas hay que representar (objetivar por medio de la distancia física), las contradicciones humanas. Casi todas las contradicciones humanas están incluidas en la frase de Hamlet "*to be or not to be*". La condición ontológica de la existencia humana "de ser y no ser" justifica la contradicción en los conflictos vividos por los hombres. En todo caso, ni la filosofía ni el teatro resuelven el misterio del ser (contradicción ontológica), sólo lo plantean; pero en el teatro la expresión de este misterio se representa tanto en la interpretación escénica como en la estructura dramática del texto. Todo aquello que aparece, ya sea en la escritura, ya sea al momento de la representación, forma parte de una totalidad

²⁰ *Ibid.*, p.p. 155-156

que pretende narrar la imagen del hombre contemporáneo que vive el conflicto de la condición de ser entidad corporal (en sí) y proyecto social (para sí).

El espacio físico donde los actores y los espectadores ejecutan las convenciones del arte teatral, da al espectáculo un ambiente tanto real como imaginario. Es con la percepción que la imagen mental (imaginario) del espectador comienza a despertarse. Ya se sabe que las acciones dramáticas representan la contradicción humana, por lo tanto lo que mira el espectador es la imagen de sí mismo en una determinada faceta. El actor tiene necesidad también de su propio reconocimiento; es innegable que el mayor logro para el actor es ser reconocido por el público al encarnar un personaje. El personaje habita un estado intermedio entre los actores y los espectadores. El espectador se reconoce en el personaje, es consciente de sí mismo gracias al proceso que provoca la presencia de esta individualidad seductora que le es tan familiar como extraña. El espectador no tiene el poder de cambiar las acciones ni el destino del personaje, aunque estuviera sentado a cincuenta centímetros de éste último; si lo toca, el espectador queda fuera del hechizo teatral.

En cuanto al actor, el contacto con el personaje lo sumerge completamente en el universo de la irrealidad pues queda subordinado a la tarea de encarnarlo; si culmina este proceso la relación imaginaria con el personaje no se perderá jamás. Sartre es claro al respecto: el actor no cesa de ser él mismo cuando trabaja,

« L'acteur [...] son matériau, c'est sa personne, son but : être irrésolument un autre ». ²¹

La idea de esta cita precisa que la humanidad del actor opera en cada uno de los personajes que ha interpretado. Ninguno de ellos lo abandonara jamás, permanecen vivos en su memoria corporal. Sartre gusta de explicar la conducta de los actores a partir del sentimiento de su experiencia personal que puede concretarse a través de la pregunta existencial ¿Quién soy?

Kean peut offrir son être à Hamlet, celui-ci ne lui prêtera jamais le sien: Kean est Hamlet, frénétiquement, entièrement, à corps perdu mais sans réciprocité, c'est-à-dire à cette réserve près qu'Hamlet n'est pas Kean. C'est dire que le comédien se sacrifie pour qu'une apparence existe et qu'il se fait, par option, le soutien du non-être. ²²

La identidad del personaje depende del carácter del actor, le cede la capacidad de sus funciones corporales, y se convierte en el soporte de una "nueva existencia", de lo contrario, el personaje queda limitado a la realidad del no-ser. El actor es un sujeto que trabaja en la construcción de "presencias" que por definición están "ausentes" en la realidad, y esto se concretiza en la actuación; no es el filósofo que reflexiona sobre el ser, ni tiene necesidad de escribir un volumen entero de disertaciones para actuar, pero sin duda, como ser humano, el actor experimenta el sentimiento ontológico de constituirse a través del ser. Además, según Sartre, el actor pregunta por su identidad encarnando un personaje. Para quienes desean interpretar personajes sartreanos es condición preguntarse acerca del ser. En todo caso es necesario reparar en las ideas, los principios o los conceptos que conciernen a dicha problemática. El texto "El actor

²¹ *Ibid.*, p. 219.

²² *Ibid.*, p. 218.

cómico” en *Un teatro de situaciones*, ejemplifica aquello que motiva a un individuo a convertirse en bufón, “[...] l’acteur comique apparaît comme un pitre qui délivre l’homme de lui-même par un sacrifice ignominieux dont nul ne lui sait gré”.²³

Según Sartre, el actor cómico está fascinado por la subhumanidad que implica encarnar personajes viciosos. Es un sacrificio ya que la respuesta del público es desolidarizarse con él a través del rechazo que sufre el personaje. La risa lo glorifica y, al mismo tiempo, lo degrada. Sin embargo, su anhelo es provocarla, su dignidad de interprete está relacionada con el reír.

En *La transcendence de l’ego: esquisse d’une description phénoménologique*²⁴, Sartre elaboró su primera reflexión sobre el “yo” psíquico. El personaje no es un objeto (cosa) para el actor, sino una entidad que hay que poseer por medio de la proyección plástica del cuerpo; toma del personaje literario los rasgos que son el material imaginario con que será concretado. El actor presta sus atributos a la entidad, ambos se inventan y se recrean, ya que el actor se crea junto al personaje. En consecuencia, el escenario es el espacio simbólico donde es autoridad en su trabajo. Encarnar un personaje le permite ser un profesional de lo imaginario, capaz de influenciar la opinión que los demás tienen de sí y del mundo.

²³ *Ibid.*, p. 228.

²⁴ Primer ensayo filosófico de Sartre fechado en 1934 durante su estancia en Berlín. Introduce los temas que desarrollará en *L’être et le néant*. Describe la relación interdependiente entre el “yo” y el “mundo” como una dualidad (sujeto-objeto) lógica y convencional. Para el filósofo el “yo” no crea al “mundo”, ni viceversa, sino lo trasciende.

En el caso de Sartre, el fundamento del trabajo dramático mantiene un lazo próximo con la necesidad afectiva y psicológica de conocerse y, sobre todo, de controlar la incertidumbre existencial. El actor tiene la posibilidad de afrontar el ser y el no ser, de confrontar la relación entre el yo, el sí mismo y el otro, es decir, la relación entre su cuerpo y el mundo. Mediante la representación puede concienciar su humanidad.

1.2 El trabajo del actor en la reflexión estética

A partir de las reflexiones hechas con anterioridad, es necesario situar los mismos cuestionamientos en el dominio de la estética. Pasaremos del problema del ser, relacionado con la tarea del actor, al problema de tal concepto y su resonancia en la interpretación escénica. ¿Por qué considerar la teoría de la imagen y qué relación tiene con el actor? La imaginación es una herramienta de la que depende, originariamente, la interpretación actoral. Sartre realizó un estudio minucioso sobre la facultad de imaginar titulado *Lo Imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. En este libro se explica el papel de la imagen para la vida psíquica, pero también se desarrolla la descripción fenomenológica de la misma. Para Sartre, solamente a partir del estudio de la conciencia y del ser se puede abordar el problema de la imaginación, por lo que conviene distinguirla de dos maneras, la imagen en cuanto objeto percibido y la imagen en cuanto objeto mental. En la décima parte del texto se hallan algunas ideas respecto de “la vida imaginaria”, y en la conclusión se explica la tríada: conciencia, imaginación, obra de Arte. En la teoría de lo imaginario, Sartre

fundamenta su análisis estético aplicado a personajes de la literatura universal y obras literarias, obras plásticas, obras musicales, películas y teatro en general.

Entendida la imaginación como una facultad que poseen todos los hombres, para el actor es su material de trabajo, el primer paso en la compleja elaboración de la actuación. La imaginación es un fenómeno y un proceso del cual depende el oficio actoral. [...] « la fonction imageante de la conscience tire sa source du pouvoir néantisant de l'Esprit ce qui est un autre mot pour désigner sa totale liberté. »²⁵

A partir de la función imaginaria, el actor manifiesta su capacidad para negar la realidad, a la vez que lo habilita para recrearla y afirmarla. Lo imaginario para el actor consiste en producir imágenes, y desde este punto de vista, una imagen es:

- a) Un conocimiento (de cualquier cosa).
- b) Una conciencia (de algo).
- c) Una creación sintética (interpretación).
- d) Una acción.

Estas cuatro características de la imagen dan una idea general de los diferentes momentos que participan en la actividad del comediante. El actor, al realizar su tarea imaginativa, niega parcialmente su “yo”, pues su personalidad no puede desaparecer por completo ya que significaría la aniquilación de su persona. Sin embargo, imaginar es un proceso que comienza con la percepción, posteriormente se infiltra en la función mental y termina en la acción física. No hay

²⁵ Michel Contat y Michel Rybalka, *Les Ecrits de Sartre*, 1970, p. 78.

que olvidar que puede imaginarse cualquier objeto y situación: gente, sentimientos, colores, temperaturas, lágrimas o incluso sueños. La idea es que mediante la imaginación se representa y trasciende lo real.

Una pieza de teatro, leída o representada, es un imaginario porque al participar de la misma nadie puede evitar involucrarse completamente en la trama; así, lo importante para el actor es dejarse inducir por lo imaginario. Sartre explica que el hombre tiene la necesidad de ser reconocido por los demás, por esta razón vive rodeado e invadido de imágenes. Otra explicación también es válida, esto es, los hombres son “objetos” (seres objetivados) para los demás, pero un hombre por sí mismo no tiene la facultad de ser “objeto”, no puede verse desde fuera ni abandonar su propia piel. Este tipo de objetivación ocurre en la recepción teatral, cuando el distanciamiento entre los intérpretes y el público se efectúa gracias a la percepción y la distancia física que tiene uno del otro. Los hombres estamos incapacitados para mirarnos desde el exterior.

[...] la fonction de l'art qui représente l'homme (car il y a des arts qui ne le représentent pas), naît d'un échec ; il n'y aurait pas d'art de ce genre si les hommes étaient des objets réels les uns pour les autres. Il y a de arts parce qu'on n'arrive jamais complètement à voir un homme en face; alors on a des images, et les images qu'on a, on a des rapports spécieux avec elles, c'est-à-dire des rapports de participation [...] On participe à l'irréel, qui est donné devant vous sous une certaine forme, sous une certaine fiction. ²⁶

Normalement, un homme est à la fois dans le monde, au milieu et dehors puisqu'il peut le regarder. Dans le cas du théâtre, il y a la négation: je suis entièrement dehors et je ne puis que contempler ; il y a là en somme uniquement une application immédiate du désir de l'homme qui est de

²⁶ *Un théâtre de situations*, p. 128

sortir de soi pour se voir mieux, non pas comme un autre homme le voit,
mais comme il est. ²⁷

En el teatro la mirada ocurre entre los actores y el público (individuos reales) que contemplan con la vista, de lo contrario el espacio imaginario se rompería. Si el actor se dirige al espectador es también para mirarlo. La mirada para el actor es un instrumento condicionado por lo irreal.

Pensemos en un actor al cual se le acaba de asignar un papel para ser interpretado. El personaje asignado al actor no es un “objeto real”. Para Sartre, este personaje que tiene su representación primera en el texto dramático es un “objeto irreal” (una obra de arte), ya que tiene rango imaginario. En cuanto el actor comience a estudiarlo, a poseerlo y a ejecutarlo, no se dice que el actor lo “realiza” sino que lo “irrealiza”. En este sentido, la actuación no es una “realización” sino una “irrealización”, ya que tanto la gestualidad como la expresión verbal del comediante adquieren significado cuando forman al personaje. Las acciones irreales dan presencia a objetos ausentes o inexistentes. Así, el actor modela a su personaje como el pintor trata la tela y la paleta.

Lo que hay de “real” entre el actor y su personaje es el texto escrito. Este tipo de realidad es llamada por Sartre el analogón y su función es la de simbolizar la materialización de un objeto imaginado. El cuerpo del actor también lo es: utiliza sus brazos, su voz, su mirada, sus emociones, sus gestos, sus lágrimas, etc., para dar presencia, imagen y significación a su personaje.

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

La technique du comédien ne repose pas sur la connaissance exacte de son corps et des muscles qu'il faut contracter pour exprimer telle ou telle émotion : elle consiste avant tout – plus complexe et moins conceptualisée – dans l'utilisation de cet *analogon* en fonction de l'émotion imaginaire qu'il doit fictivement éprouver.²⁸

Concluamos que el proceso de proyección de la imaginación permite al espectador ser contagiado por el actor mediante la materialización de la acción dramática.

1.3 La teoría dramática y la definición sobre el actor.

El actor es un inventor libre y autónomo; sin embargo, su trabajo está regido por la labor, no menos creativa, del dramaturgo. El dramaturgo ofrece al actor, a través del texto dramático, una imagen del mundo. El director de escena coloca al actor en situación a partir de la imagen del mundo comprendida en el texto y de acuerdo con las acciones ejecutadas en el escenario. Queda al actor recubrir el texto y la representación escénica con el principio de "verdad", cuyo objetivo es llenar de credibilidad todo lo que acontece en el drama. El actor necesita creer para poder transmitir, así es como sostiene su invención ante el espectador.

L'action proprement dite, c'est l'action du personnage, c'est-à-dire des actes. Il n'y a pas d'autre image au théâtre que l'image de l'acte, et si l'on veut savoir ce que c'est que le théâtre, il faut se demander ce que c'est qu'un acte, parce que le théâtre représente et il ne peut rien représenter d'autre.²⁹

²⁸ *Ibid.*, pp. 216-217.

²⁹ *Ibid.*, p. 129.

Una verdadera acción dramática es irreversible, pues se radicaliza todo el tiempo, no puede ir hacia atrás, la acción es posibilidad de elección. El movimiento radical de la acción es un esquema para el teatro.

Sartre define como acción el gesto, la pasión, la emoción y por supuesto el lenguaje –en su modalidad de palabra pronunciada. El gesto es un acto real que expresa un conjunto de movimientos, pero siempre hace referencia al *acto* que pretende significar. « [...] les gestes au théâtre signifiant les actes, et le théâtre étant une image, les gestes sont l'image de la action ». ³⁰

De manera análoga, la pasión es un acto que muestra al actor en el límite de una situación. También la emoción que acompaña a la pasión es un acto porque reenvía a aquello que significa. La vida emotiva del actor se expresa con el lenguaje dramático. El lenguaje particular del teatro jamás debe ser descriptivo, y Sartre concibe el lenguaje de la representación dramática como un lenguaje irreversible tal como lo es la acción misma.

Desde la estética sartreana, la ejecución de los actos constituye la tarea del actor. La preparación y el proceso vivido y probado por un actor vale solamente cuando se convierte en acción. Esta idea se justifica por el hecho de que al espectador no le interesa comprender las motivaciones internas de los actores, por el contrario, le preocupa la justificación psicológica de los deseos de los personajes. Claro está que no tiene sentido reducir el fenómeno de la hermenéutica teatral a la pura acción. Sin embargo, se trabaja sobre el hecho de

³⁰ *Idem.*

que el teatro es un medio expresivo de acciones, que abre la posibilidad de volver consciente el “poder” real del actuar en las diversas situaciones de la vida cotidiana y que involucra a los individuos y a las sociedades.

Las acciones adquieren significado en una “situación” determinada. La acción significa “cambio”, y después de la ejecución del algún acto los elementos que se combinan en determinada “situación” se modificarán. El objetivo de la tarea escénica (para el actor) es el reconocimiento de las acciones, por lo que también la acción debe radicalizarse. Si una acción se muestra débil o si no es suficientemente “sincera” es posible que corra el riesgo de desaparecer ante los ojos del espectador. La condición de la acción dramática es ser expresada y realizada con franqueza.

Sartre piensa que el teatro es “la cosa pública”, “la cosa del público”. Desde que el texto es representado, el público comienza a interpretar todas sus inquietudes, mientras que las preocupaciones y las necesidades humanas expresadas por el actor, pasan al control del espectador.

Normalmente el espectador es “mirada” al momento de comenzar la representación, y opta por la convención de la ilusión. El actor como “obrero de lo imaginario” primero debe prolongar, alargar y dilatar la duración de la “mirada” que el espectador arroja en el personaje. Luego, el actor debe proyectarla a los otros actores. Como lo hemos mencionado anteriormente, el personaje se afirma en el juego de miradas, así dilata su encuentro con los demás personajes. La mirada en el juego escénico es acto de hechizo y de distanciamiento. Sartre considera que su fuerza dramática debe ser controlada por el actor y sólo debe

dirigirla al espectador cuando haya la intención precisa de romper el embrujo imaginario.

Normalement, le spectateur doit être regard pur au moment où la pièce commence et, en même temps, il mesure son impuissance. Dans beaucoup de pièces représentées dans les théâtres populaires, on entend les spectateurs crier « ne bois pas », lorsqu'il s'agit de boire un poison, ou « dépêche-toi » s'il s'agit de sauver l'héroïne ; mais le spectateur crie avec un sentiment d'impuissance car il sait très bien qu'il ne se passera rien et ceci est au fond à l'origine de la nécessité de distance. ³¹

Un sentimiento de impotencia, dice Sartre, está en el origen de lo trágico y de lo cómico, la cual es la condición imaginaria que impone el texto dramático, esto es, no poder cambiar los acontecimientos. Una impotencia paralela entre actor y espectador provocada por la contradicción entre lo que se quiere y lo que se puede, contradicción que origina en el juego escénico la conciencia de la condición humana. El sentimiento de impotencia del espectador es análogo a la impotencia del ser cotidiano, que sueña y sabe que no puede hacer nada.

1.3.1 El actor, el personaje y el espectador

El actor es ante todo el que “actúa”. El mito moderno del actor se apoya en el hecho de definirlo como un espejismo, como una ilusión incomprensible. « Eléna.- Et qu'est-ce donc qu'un acteur ? Le Prince.- C'est un mirage. »³² « Kean.- [...]

³¹ *Ibid.*, p. 26.

³² Alexandre Dumas, *Kean. Adaptation de Jean-Paul Sartre*, 1954, p. 29.

Etre ou ne pas être. Je ne suis rien, ma petite. Je joue à être ce que je suis. De temps en temps Kean donne la comédie à Kean. »³³

Para Sartre el actor es un hombre que se percibe diferente de los demás, pues sabe que su trabajo le exige invadir su *ser* con la entidad del personaje. Y si el actor se define como un “nada” es porque busca la identidad total del personaje. Paradójicamente, el actor es un personaje, pero éste último no será jamás el actor que lo representa.

La construcción de un personaje demanda al actor ciertas condiciones, tiene necesidad de conocer su cuerpo para transformarlo según las necesidades del personaje. Así, debe estudiar el texto, aprendérselo de memoria, articular correctamente los diálogos, practicar y ensayar con los otros actores, practicar los gestos hasta poder expresar sentimientos, etc. Finalmente su trabajo y oficio es seducir al público.

La condición del actor también está en relación directa con su contexto social. Dicho de otro modo, el actor es también aquello que los otros tienen necesidad que él sea. « Kean, *furieux*.- Un acteur, ce n'est pas un homme? Eléna.- Non, mon pauvre ami et le prince de Galles l'a bien dit:c'est un reflet.»³⁴

Sartre emplea la palabra “reflejo” para explicar que los espectadores miran sus hábitos y costumbres en la vida de los personajes. Este “reflejo” es el reconocimiento del sí mismo, que no siempre es agradable y que provoca un sentimiento de desconfianza que suele atribuirse al actor y no al personaje.

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ *Ibid.*, p. 194.

1.3.2 El actor en el contexto de “la comedia humana”

Para el autor, el acercamiento al ser del actor fue una práctica que se volvió expresión y pregunta a través de su vida de escritor, lo manifiesta así: “ j’ai d’abord fait du théâtre”.³⁵ Tanto en su trato familiar como con sus camaradas y amigos estableció vínculos a través del “juego”, es decir, de la teatralización de los acontecimientos cotidianos (o de la representación de los mismos). Tal y como presupone el comportamiento de un actor, Sartre se relacionó con los otros a partir del particular gusto de lo que entendió por “la comedia humana”, experiencia y concepto que estableció desde su infancia y que aparece con detalle a lo largo de su obra.

[...] l’acteur « se joue lui-même » à toutes les secondes. C’est à la fois un don merveilleux et un malédiction : il en est la propre victime, ne sachant jamais qui il est vraiment, s’il joue ou s’il ne joue pas...³⁶

Cuando encontramos el vocablo “teatro”, Sartre hace con él alusión al fenómeno total de la representación, y aunque su aportación rindió más frutos como dramaturgo que como actor, en ningún momento discriminó ninguno de los elementos o de las tareas del hecho teatral. Por otro lado, aun cuando el Existencialismo es considerado como un movimiento literario de vanguardia,

³⁵ DORT, Bernard, « *au théâtre, l’imaginaire doit être pur dans sa manière même de se donner au réel* », conversación con Jean-Paul Sartre en *Travail théâtral*. N°. 32-33, 1979, p.3.

³⁶ *Un théâtre de situations*, p. 329.

Sartre responde todavía a la tradición que considera el texto como soporte del arte teatral. Sin embargo, a pesar de esta condición, legitimó como creador y crítico la autonomía de las otras áreas creativas (escenografía, iluminación, vestuario, etc), sin divorciarlas de la dramaturgia escrita.

Si je pensais, tout de même, un jour écrire pour le théâtre, c'est parce que toute carrière littéraire [...] me paraissait se composer de deux parties: la littérature proprement dite, [...] et des pièces de théâtre. Mais pour celles-ci, il n'y avait pas que l'auteur: il y avait aussi l'acteur [...]³⁷

La atracción de Sartre por la idea de “comediante” culminaría con el transcurrir del tiempo en su interés por entrañar la tarea del “actor”, vocación constante que se manifestó desde su infancia. El filósofo señala que el comediante es aquel que se hace en el oficio; en cambio el actor se entrena profesionalmente para ejercer su trabajo. Cuando se inició como dramaturgo, señaló su gusto (estético) por la experiencia actoral.

Sabemos que a lo largo de la Historia del arte se ha considerado un acto de excelencia mirar al individuo en acción de trabajo, de transformación, influyendo con su tarea a los otros hombres, como personaje en lucha, como héroe representando los avatares de la vida cotidiana. Así, el actor para Sartre se “irrealiza” en personaje y cumple con la tarea de seguir “forjando mitos” que representan situaciones universales. Para el actor la construcción de un personaje no radica exclusivamente en crear un carácter, sino en afirmarlo como símbolo de una situación, es decir, mostrarlo conflictuado ante la elección de múltiples posibilidades de acción.

³⁷ *Ibid.*, p.4.

Sartre se involucraba e intervenía directamente en el montaje de sus obras, conocía y respetaba la propuesta del director de escena en turno; atento al proceso creativo, interactuaba intensamente con la compañía; a tal grado participaba en la puesta que asistía a los ensayos y a las representaciones, y de no estar conforme con los resultados retiraba su nombre del proyecto. En ocasiones, la temporada fue cancelada.

Une pièce est toujours écrite pour la scène – en fonction d'elle. Le texte même projette son espace théâtral. Mas il reste au metteur en scène à faire de cet espace un espace concret, à la fois réel et imaginaire [...] Et les acteurs, aussi, apportent quelque chose. J'ai toujours écrit mes pièces pour des acteurs. [...] En général, cela se passait ainsi : ils me renvoyaient l'image que j'attendais d'eux. ³⁸

Sartre escribió pensando en los actores. La dramatización de las palabras se logra cuando la escritura se proyecta en una imagen mental, es decir, cuando se imagina al personaje en plena gestualidad, ejecutando la composición del dramaturgo. En este planteamiento la dimensión del personaje es el hilo conductor de la acción dramática. De este modo el personaje se realiza con la idea (dramaturgia), y con la forma plástica se irrealiza (actuación). Así, leer y mirar un personaje dramático consiste en volcarse a la experiencia estética de la palabra y el movimiento asumidos como drama. Sartre menciona y detalla los elementos que el dramaturgo considera para la creación de personajes:

a) Le moyen extérieur qui permet à l'acteur d'exprimer la subjectivité, c'est d'abord la parole. ³⁹

³⁸ *Ibid.*, p. 5-6.

³⁹ *Ibid.*, p.7.

b) La subjectivité, c'est d'abord ça: des mots, ce que se disent les uns et les autres. Certes, ces mots peuvent être accompagnés de mimiques, de gestes. [...] ce langage corporel de la subjectivité reste limité. La parole a plus de possibilités comme moyen extérieur de rapporter la subjectivité. ⁴⁰

c) Tout le théâtre tient dans le rapport entre l'imaginaire et le réel. Il s'agit de faire que le réel soit entièrement ouvert à l'imaginaire tel qu'il est dit et réalisé dans le spectacle. ⁴¹

d) Il faut que l'imaginaire soit pur dans sa manière même de se donner au réel. Cela, au moins, est une des règles du théâtre. ⁴²

La palabra es acción porque tiene su propio significado, que a su vez proyecta una intención determinada con los sujetos y objetos del mundo. Apela a ciertos actos de la conciencia, tales como: la percepción, la imaginación y la memoria, expresados a través de las emociones, los sonidos y los gestos. La noción de subjetividad, para Sartre, no posee el sentido que quiere el psicoanálisis clínico cuando afirma la dificultad de concienciar el "interior" de uno mismo; por el contrario Sartre considera a la subjetividad como sinónimo de profundidad de la conciencia. Decir entonces que la subjetividad se vuelve objetiva por medio de la palabra, significa que con el enunciado surge la posibilidad de crear, comprender e interpretar a un personaje (modelo de humanidad). Con la palabra el actor lleva a escena cualquier objeto del mundo; en el teatro no se consideran los objetos (utilería y escenografía hechas de cualquier material) tales como son, pues verlos a través de sus cualidades reales significaría desvincularlos del universo imaginario, por ejemplo, una casa de cartón pintada sobre un telón de fondo dejaría de representar el objeto que apela.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴² *Idem.*

El actor con su gesto hace aparecer la casa, para Sartre, son los gestos los que relacionan a la escenografía con el público. La profundidad de la palabra se revela con la gestualidad y el dramaturgo abastece de verdad a los personajes con la palabra; de ahí que los gestos sean actos sintéticos que se reproducen por medio del movimiento y cuya finalidad es significar las cosas. He aquí el sentido y la posibilidad de lo subjetivo en escena.

El primer acercamiento que tuvo Sartre con la idea del actor fue en el contexto de lo que él mismo define como “la representación de la comedia”⁴³, particularmente “la comedia familiar”. Algunas anécdotas de su época de infancia detallan a Poulou (Sartre niño) interpretando a ser obediente, bien portado, amoroso hijo y nieto. Las escenas evocan a un infante representándose a sí mismo, como también muestran el juego de ser un personaje heroico. Seguramente, su imaginación y la manera de darse a las relaciones con el mundo fueron marcadas por su temprano contacto con el teatro Guiñol, la Comedia de Boulevard, la Opereta y el Vaudeville. Su cercanía con el arte escénico influyó en los temas tratados a lo largo de su obra. La dependencia entre el concepto de actor y la tarea de interpretar la comedia humana ejemplifica el contenido de un discurso estético articulado por las nociones de realidad-irrealidad. El actor trasciende todo el tiempo los límites entre la realidad y lo imaginario.

⁴³ Las primeras experiencias de Sartre como escritor están fechadas en 1912. Tenía siete años de edad cuando escribió las novelas *Pour un papillon* y *Le marchand de bananes*. Durante este periodo se maravilló del cine, lo que dio pie a su desarrollo como guionista cinematográfico; desde sus inicios como ensayista, narrador, guionista y dramaturgo destacó su vocación para crear personajes y héroes literarios que funcionaban como partituras que interpretaba en el cotidiano, y cuya ejecución llenaba el imaginario costumbrismo del joven escritor.

Fue con la adaptación de Kean en 1953, cuando se ocupó formalmente del tema del actor. La representación exige que todo personaje de teatro tenga un “carácter”; el comediante conoce este principio y lo lleva intencionalmente más allá del espacio propiamente teatral, interpreta diversos roles sociales: es padre, hijo, jefe, preso, enfermo, sacerdote, etc. Desarrolla su humanidad lúdicamente.

A finales del siglo XIX y principios del XX, con Stanislavski, la reflexión sobre el actor se vuelve tarea artística; de hecho el arte teatral y la actuación se convierten en profesión, ya que se plantea un sistema técnico de formación y práctica del actor. Por lo tanto, Sartre escribió sus ensayos y conferencias sobre el actor sabiendo que entre los estudiosos del tema se distingue a la actuación como una práctica artística (profesión) o de oficio.

La aportación de Sartre consiste en haber integrado la noción existencialista de libertad a una práctica artística que cumple con ser una propuesta estética y ontológica de la identidad humana, en la cual “ser-hacer y libertad” funcionan como tareas para el intérprete. Además, el actor es presentado como el responsable de un oficio que no sólo invita a encarar el proyecto individual de la existencia sino que también cumple con proporcionar una acción de resistencia ante la estructura de las instituciones. Se trata de una resistencia artística, de carácter existencial, luego entonces, para Sartre, social.

II. Personajes que expresan una filosofía dramática

La obra de Jean-Paul Sartre es un ejemplo del trabajo interdisciplinario generado desde la Filosofía y la Literatura; una forma de estudiarla es integrando al análisis del pensamiento sartreano la perspectiva de ambas disciplinas. Sartre en sus reflexiones acerca del lenguaje⁴⁴ precisó que la filosofía es dramática y que el drama es filosófico. Según nuestro autor, la filosofía aporta al drama la búsqueda del sentido sobre el contenido expresado poéticamente. Por otra parte, la literatura dramática es una forma “muy apropiada” de mostrar al hombre en acción. La filosofía plantea a la literatura la búsqueda del sentido a través del lenguaje, aporta criterios metodológicos al sistema literario y señala la función de la conciencia en los procesos creativos. Para Sartre, la literatura aporta a la filosofía el carácter del “compromiso” ante la necesidad de expresar, justificar y criticar la totalidad de la vida humana. La literatura dramática funciona como un espejo en el cual se “muestra, demuestra y representa lo humano”.

En este capítulo se seleccionó la trayectoria de tres personajes, cuyo discurso dramático expresa el desarrollo conceptual de un tema filosófico; se trata de personajes que a lo largo de la obra preguntan y escudriñan a su conciencia. Los personajes son Bariona (*Bariona o el hijo del trueno*), Orestes (*Las moscas*) y Goetz (*El diablo y el buen Dios*).

⁴⁴ Jean-Paul Sartre, *El escritor y su lenguaje y otros textos. Situaciones IX*, Bs., As., Losada, 1973.

2.1 Bariona y el drama de la conciencia

Por haber sido una pieza que se editó casi cuarenta años después de su creación, *Bariona ou le fils du tonnerre* fue excluida de la publicación de las obras completas de teatro de Jean-Paul Sartre. Por iniciativa de Michel Rybalka y Michel Contat, en 1980 se incluyó en la cronología y bibliografía comentada de *Les Écrits de Sartre*. El mismo autor estuvo reacio a dar a conocer públicamente el texto al declarar que la situación histórica que dio origen a su creación le exigía también la postura de no querer lucrar con su publicación. Antes de que la obra apareciera en la cronología hubo una edición del texto, esto ocurrió gracias a dos condiciones, primero fue el logro de la publicación (menos de dos mil ejemplares) de la obra, después se dispuso que la distribución entre los lectores fuera gratuita. Rybalka y Contat han detallado bien tales hechos, pero fue el abad francés Marius Perrin y la biógrafa Anne Cohen-S. quienes han reconstruido ampliamente los avatares de esta obra.

Sartre fue prisionero de guerra desde mediados de 1940, y estuvo recluido dos meses en Haxo de Baccarat, localizado en el centro de la región de Lorraine, entre Strasbourg y Nancy. Ahí permaneció encerrado junto con otros 14 mil soldados. Dos meses más tarde, en agosto, fue transferido a la ciudad de Tréveris, Alemania (cerca de la ciudad de Luxembourg). El campo de los reclusos era llamado Stalag 12D, constituido por una población de 25 mil presos. El lugar estaba situado en la colina Kemmel, cuya altitud y características geográficas sellaron la experiencia personal y literaria de Sartre. Es importante destacar que

este reclutamiento se distinguió por su intensa vida cultural. Había hombres de varias nacionalidades, principalmente europeos, con edades, profesiones y oficios múltiples. Ahí Sartre entabló relaciones decisivas con religiosos, sobre todo católicos franceses. Con ellos sostuvo largas conversaciones y cuestionamientos en torno al problema de la fe. El primer encuentro ocurrió el día que Sartre presentó una conferencia sobre la idea de la muerte en Rilke, Malraux y Heidegger, ya que recientemente había sido becado en Berlín para estudiar durante un año la fenomenología de Edmund Husserl. Su amistad con los religiosos se fortaleció, a tal grado que le pidieron una puesta en escena para la noche de Navidad. El filósofo, conmovido por la deferencia y motivado por el deseo de resistir al autoritarismo bélico, accedió, consciente de las necesidades de unificación, resistencia y esperanza que todos requerían.

La anécdota de la pieza implica un asunto religioso y se apoya en la idea filosófica de la libertad. Lo anterior hace necesario tener fe en la existencia, es decir, 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 consta de un prólogo, siete cuadros, 21 escenas y 29 personajes.

La historia se sitúa en Bethaur, Belén y Hebrón. Inicia con la descripción del cuadro que representa el momento de la Anunciación, cuando un ángel se presenta ante María de Nazaret para avisarle que tendrá un hijo de nombre Jesús. Nueve meses más tarde comienza 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 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 Bethaur 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. Reúne en la plaza a los ancianos, les comunica el acuerdo obtenido y decide presionar a los funcionarios de Roma con la siguiente sentencia: «Bariona: [...] Nous ne ferons plus d'enfants. J'ai dit. »⁴⁵

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 respecto a sus conflictos, deberes y derechos.

⁴⁵ Jean-Paul Sartre, “Bariona ou le fils du tonnerre”, en *Les Ecrits de Sartre*, Michel Contat y Michel Rybalka, 1970, p. 580.

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 del ángel provoca una revolución en el lugar (Bariona es el último en encontrarse con él) mientras los ancianos y pastores que apoyaban la orden de Bariona deciden arrepentirse de su antigua decisión.

Los Reyes Magos pasan junto a Bethaur, se encuentran con la multitud y hablan de la llegada del Mesías; el encuentro confirma a Bariona la aparición del ángel. Todos marchan hacia Belén, excepto Bariona y Lelius. A lo largo del texto hay varias escenas en 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, quien está leyendo el tarot y el café. 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): como cuando el agua fue transformada en vino, resucitó a Lázaro y multiplicó 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 al 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. Ambos llegan al establo antes que la multitud. Bariona decide matar al Mesías, pero Lelius condena el hecho. En su fuero interno, preferiría actuar como el procurador romano, dejar que los judíos arreglen sus propios asuntos.

Bariona camina hacia el establo cuando se le aparece Marcos, quien le confiesa ser su ángel y le pide no matar al niño, si bien aduce que los ángeles no pueden nada contra el libre albedrío de los hombres. El protagonista queda trastornado y observa conmovido el establo y la escena santa. Enseguida llega la multitud que se ordena para entrar y dejar sus regalos al Mesías. Bariona se esconde y mira a distancia a Sara y a los demás; se conmueve por ya no formar parte de su comunidad y lamenta no compartir con ellos la oportunidad de creer en una nueva esperanza.

Se lamenta luego: « Je suis sur la route du coté du monde qui finit, et eux sont du coté du monde qui commence. »⁴⁶ 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, sino que cada uno 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.

Jerevah 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.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 623.

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, 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.

Para Sartre, las obras de arte en general se manifiestan al público como fenómenos en donde los elementos materiales (analogón) 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 terreno plagado de ausencias o de objetos que se mencionan y no tienen una presencia física.

En el texto *Lo imaginario*, un actor utiliza sus sentimientos y sus gestos como analogón de la conducta del personaje interpretado; los sentimientos y gestos, como objetos, son reales, pero, en cuanto son aprehendidos por el lector o espectador a través de la imaginación, se constituyen como objetos irreales y ausentes. El analogón en tanto objeto material propone una imagen real, pero es la conciencia imaginante la que le otorga sentido.

Sartre explora elementos de la tragedia; sus estudios quedaron determinados por las tragedias griegas. Adaptó *Orestes* y *Las Troyanas* de Eurípides, que tituló *Les mouches* y *Les troyennes*; evidentemente, esas versiones adquirieron el carácter de dramas modernos. En su opinión, después del período clásico, la tragedia reapareció, en cuanto género dramático, como un fenómeno histórico que triunfa y desaparece entre los siglos XVI y XVIII; los

representantes franceses fueron Corneille y Racine. Para el siglo XX este género dramático se llamó “pieza o drama moderno”; es un género no realista ya que la situación que representa está expresada en un tono exacerbadamente solemne. Sartre considera este drama moderno⁴⁷ como la representación radical de una pasión a través de la acción. El escritor francés añade que el auténtico campo de acción para el teatro es la tragedia, porque en su estructura se desarrolla por entero el mito, por ejemplo, en *Les Mouches*:

L'image qui a fourni à Sartre le titre de sa pièce est une image-archétype, inséparable du mythe et pourtant transcendante au mythe. Symbole des tourments de l'homme, en particulier de la folie [...] c'est également le symbole de l'agitation dérisoire de l'humanité [...] Cette ambivalence du symbole se retrouve dans la pièce de Sartre: les mouches sont à la fois les Érinyes, les remords imposés aux hommes par leurs dirigeants...⁴⁸

La relación que establece entre conciencia y tragedia es puntual: « et la fonction du dramaturge reste cette « purification » dont parlait Aristote [...] La « purification » s'appelle aujourd'hui d'un autre nom: c'est la prise de conscience ». ⁴⁹

En *Bariona...* la purificación y la conciencia se encuentran en el reconocimiento de las cosas pasando de la ignorancia al conocimiento de algún suceso o situación. La idea de ser consciente, como una práctica constante, está atribuida al personaje de Bariona quien con su trayectoria dramática ilustra la relación entre la conciencia histórica y la conciencia individual de los personajes.

⁴⁷ Giusti comenta el sentido de la tragedia en al dramaturgia sartreana: “Sartre se lanzó a un teatro heroico muy semejante al de Corneille: héroes que aceptan situaciones extremas y que asombran al mundo por el uso de su libertad. Todos los héroes sartreanos se declaran libres y como los de Corneille se superan así mismo venciendo a la fatalidad; prefiriendo la muerte a cualquiera otra situación.” Orazio Giusti, *Apuntes sobre el Teatro Francés contemporáneo*, 1977, p. 80.

⁴⁸ Pierre Brunel, *Sartre. Les Mouches*, 1984, pp. 98-99.

⁴⁹ *Un théâtre de situations*, p. 91.

Hay veintinueve personajes agrupados como: 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 y Bariona.

La conciencia histórica está encarnada en Bariona. Posee una conciencia que capta los conflictos (existencial, social e histórico) de los otros personajes, y en ese sentido es la conciencia de la situación de los demás personajes. Al dialogar con los otros Bariona aparece como el ser 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 constitución social, histórica 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 líder moral y, por ende, es la conciencia del resto de los personajes; él está seguro de que la existencia es absurda y desconoce cómo vivirla positivamente. ¿Cómo se muestra el movimiento de la conciencia? En contraste con la toma de conciencia de la tragedia clásica lograda gracias a los sentimientos de piedad y de temor, la conciencia en el teatro contemporáneo, según Sartre, se obtiene por el sentimiento de angustia que padece cualquier participante de la ceremonia teatral.

Mais l'angoisse, dira-t-on? Eh bien! ce 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 données *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? ⁵⁰

⁵⁰ *Les écrits de Sartre*, pp. 655-656.

Preguntar por la existencia es lo que más angustia al protagonista, y la describe de la siguiente manera: «L'existence est une lèpre affreuse qui nous ronge tous et nos parents ont été coupables.»⁵¹ Para Bariona los hombres han sido arrojados sobre la tierra por un juego de azar que no tiene justificación; la existencia es “una lepra horrible”, porque es un transcurrir de la vida a la muerte en medio del dolor y de injusticias sociales. La existencia humana, junto con el mundo, son “*une chute interminable*”⁵² que sólo se detiene con la muerte.

Lo anterior son reflexiones del personaje sobre la existencia, pero hasta el momento en que se revela la angustia cambia su opinión sobre la existencia. La angustia se genera en el personaje debido a ciertas necesidades:

- a) Abandonar el plano reflexivo porque no da respuesta a la incertidumbre existencial.
- b) 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 acciones no son sino el resultado de las decisiones que adoptan sobre su individualidad y que directa o indirectamente, consciente 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; gracias a su angustia, que es

⁵¹ *Ibid.*, p. 585.

⁵² *Ibid.*, p. 601.

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 misma angustia. Sartre dedica el último diálogo a los prisioneros de Stalag 12 D; el texto comunica 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 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 ! ⁵³

El primer paso para superar la angustia existencial es tener conciencia de la misma. Representar la situación histórica de los prisioneros es tan importante como hacer que Bariona sea capaz de manifestar su angustia: “ese sabor a hiel, ese sabor acre y salado del que hablo”.

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

El último diálogo nos permite un comentario adicional. 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, común a todos por igual.

⁵³ *Ibid.*, p.633.

El problema de la experiencia de la conciencia en la dramaturgia de Sartre, en particular en el presente texto, se refiere a conflictos propios de 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 de los otros y la distancia respecto de los objetos y fenómenos del mundo.

En el teatro sartreano, el hombre es libre gracias a las situaciones universales, expresadas a través de las preocupaciones más comunes en la mayoría de las personas. Consecuentemente, los problemas planteados en las diversas situaciones se encuentran en sus límites, a fin de provocar reacciones extremas en los personajes y así presentar aspectos más profundos de la condición humana. En esta obra se desarrollan tres situaciones, la histórica, la social y la individual. La situación histórica se compone por la presencia de Cristo entre los hombres. El argumento inicia en el año cero y se prolonga hasta “la celebración navideña”, es decir, hasta el nacimiento de Jesús.

Sartre asume su posición de ateo, pero este hecho no impide que desarrolle un tema bíblico y religioso. En *Un théâtre de Situations*, Sartre considera también al teatro desde las perspectivas política y religiosa, pues en cualquiera de sus dos formas resulta ser una ceremonia colectiva. Sartre recurre al mensaje (acción y palabra) que Jesucristo da a la humanidad para proponer la

conveniencia de que la existencia sea asumida desde un proyecto personal, el cual otorga también sentido al convivir en comunidad. La invasión de Palestina por Roma representa el conflicto social. La relación de poder más importante de la pieza se establece por la relación amo-esclavo, reflejada en todas las tareas (sociales) de los personajes.

Como jefe judío, Bariona es el embajador ante los romanos, y propone a su pueblo una solución para terminar con el desempleo, la enfermedad y la sumisión de su grupo. Cuando trata de ordenar el caos social se evidencia también su conflicto individual.

Al inicio de la pieza, Bariona representa al ser que vive en estado de *agonía* porque no se conoce libre. En el libro *¿Qué es la literatura?*, Sartre explica que el hombre por condición es libre, sólo hay que mostrarle y enseñarle cómo puede hacerlo. Así, 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”.⁵⁴ En la primera parte de la pieza, Bariona elige la muerte, pues prohíbe a su pueblo que hombres y mujeres se reproduzcan. Al prohibir la reproducción de la especie, el personaje pretende terminar con el padecimiento de la injusticia social. Al final se supera la situación gracias a que el personaje crea alternativas de lucha para su comunidad.

En “El estilo dramático” (*Un théâtre de situations*) se menciona que el único medio de conocer a los personajes es por su modo de conducirse, ya que cada

⁵⁴ Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura ? Situaciones, II*, 1976, p. 23.

acto tiene un fin en sí mismo. Un personaje puede modificar a su favor cualquier tipo de situación mediante sus acciones. Sartre siente una gran empatía con la concepción de Aristóteles sobre la acción expresada en *La Poética*, cuya idea es que los hombres no son felices o infelices por sus costumbres, sino por sus acciones. Se trata de acciones con un profundo sentido ético, aquellas que se eligen pensando en el bien común. Una acción trágica se explica por ser una conducta extralimitada que rompe el equilibrio de las relaciones personales o públicas.

Bariona es un ejemplo de cómo los individuos pueden afirmarse o negarse a través de sus acciones. Lo único que no pueden rechazar los personajes es su libertad, puesto que se construye a cada momento con la acción. De este modo, el personaje vive el reto de la existencia como una aventura.

En la parte final del texto, Bariona reconoce la *esperanza* como uno de los principios que sostienen las acciones humanas. Los conflictos de los personajes en esta obra se justifican por el deseo que tuvo el autor de presentar al ser humano como un personaje moral. La moral demuestra el tipo de relación que un hombre establece con su prójimo.

2.2 Orestes y la tragedia de la libertad

Les Mouches es la segunda obra teatral escrita y publicada entre 1941 y 1942. Fue representada por vez primera en el teatro Sarah Bernhardt en 1943, bajo la dirección de Charles Dullin. Desde su creación, Sartre la llamó la “tragedia de la libertad”. Su importancia se debe a diversos factores; el primero y desde luego más significativo es que ocurrió en plena ocupación alemana en Francia. Dullin decide montarla porque en ese momento su política artística era apoyar y dar a conocer a jóvenes dramaturgos. La temporada se prolongó cuarenta representaciones, de las cuales se llevaban a cabo dos por semana.

El acontecimiento no dejó de recibir los fuertes golpes de la crítica especializada, que consideró la obra como una versión dadaísta o surrealista de la figura de Electra. Para otros se trataba de una “pieza pesada y larga”, y uno de los pocos comentarios positivos fue el de Maurice Rostand: “Es necesario decir de entrada que nos encontramos ante una obra excepcional por la amplitud de sus planteamientos, la fuerza cósmica, la resonancia metafísica”.⁵⁵

El mismo Dullin anunció al autor que la temporada llegaba a su fin debido a lo lamentable de las recaudaciones; sin embargo, Sartre comentó al respecto que si su pieza no hubiera sido representada muy probablemente tampoco hubiera continuado escribiendo teatro. La puesta en escena de *Les Mouches* y la colaboración tan cercana de Dullin, consiguieron que el período comprendido entre 1938 y 1943 definiera para siempre la relación entre las preocupaciones intelectuales y la literatura dramática del joven Sartre. Además, como aspecto

⁵⁵ La reseña fue publicada en el periódico *Paris-Midi* el 7 de junio de 1943.

relevante, a través de los ensayos el dramaturgo conoció y comprendió la concepción del teatro como recurso expresivo y masivo. Recordemos que tres años antes (1940), en el campo de concentración de Stalag 12 D, Sartre se involucró completamente con su primera experiencia teatral. Escribió, a petición de sus compañeros de cautiverio, *Bariona o el hijo del trueno*. Tres años después, con la representación de *Les Mouches*, Sartre se convirtió en un profesional del teatro. En la siguiente réplica cuenta sus impresiones en torno a su tragedia de la libertad.

Oreste est libre pour le crime et par-delà le crime: je l'ai montré en proie à la liberté comme Œdipe est en proie à son destin. Il se débat sous cette poigne de fer, mais il faudra bien qu'il tue pour finir, et qu'il charge son meurtre sur ses épaules et qu'il le passe sur l'autre rive. Car la liberté n'est pas je ne sais quel pouvoir abstrait de survoler la condition humaine : c'est l'engagement le plus absurde et le plus inexorable : Oreste poursuivra son chemin, injustifiable, sans excuses, sans recours, seul. Comme un héros. Comme n'importe qui [...] J'ai voulu prendre le cas d'un homme libre en situation, qui ne se contente pas de s'imaginer libre, mais qui s'affranchit au prix d'un acte exceptionnel, si monstrueux soit-il, parce que, seul, il peut lui apporter cette définitive libération vis-à-vis de lui-même [...] je dirai que mon héros commet le forfait d'apparence le plus inhumain [...] par ce geste, qu'on ne peut isoler de ses réactions, il rétabli l'harmonie d'un rythme qui dépasse en portée la notion du bien et du mal ⁵⁶

Orestes, cuya leyenda se halla en la obra del poeta Homero, es el personaje de varias tragedias clásicas; la versión de Sartre es una adaptación de la de Eurípides y conserva la línea argumentativa en el texto contemporáneo. Orestes es hijo del rey Agamenón y de la reina Clitemnestra. Para vengar a su padre asesinado por la madre, la mata. Se mantiene la leyenda y los personajes, pero abundan más las diferencias. El Orestes de Eurípides (408 a.c) es un héroe de la fatalidad ya que ha cometido un error trágico (acto pasional desmedido) y

⁵⁶ *Un théâtre de situations*, pp. 267-269.

con ello ha desordenado su universo. Tal falta de carácter (defecto o virtud fuera de límite), se define como pecado de *hybris* (soberbia), y es castigada con la intervención divina. La tragedia clásica ordena los acontecimientos de dos formas, sublimando el error del personaje o mediante su destrucción (muerte). Mientras que en la tragedia de la libertad, el carácter del héroe es secundario en contraste con la importancia de la elección, la ejecución y las consecuencias que acarrea una acción.

En el primer acto se plantea la situación. La acción dura aproximadamente dos días, y ocurre en la ciudad de Argos, concretamente a las afueras del palacio de los Atridas. Clitemnestra, casada en segundas nupcias con el rey Egisto, es cómplice de su actual marido, quien asesinó de propio puño al rey Agamenón. Con este último Clitemnestra procreó dos hijos, Orestes y Electra. Al consumarse el asesinato, Egisto ordenó desaparecer (como en la leyenda de Edipo) a Orestes; así, creyéndolo muerto transcurrieron quince años. El príncipe fue adoptado por una familia burguesa de Atenas que lo hizo bautizar con el nombre de Fibelo. La familia le procuró una educación privilegiada y esmerada, por lo que Orestes se acompaña siempre de uno de sus tutores, El pedagogo, con quien visita las ciudades extranjeras más importantes de la región hasta que regresa nuevamente a Argos. Su paso por este lugar no es coincidencia. El príncipe desterrado está al tanto de la situación, entonces desea y necesita arreglar sus cuentas.

Electra, en contraste con la situación de su hermano, permanece todo el tiempo en Argos, bajo la tutela de los reyes. A lo largo de los quince años cultivó

un profundo odio que anhela se derrame sobre su madre, la reina. La princesa, carente de valor y de coraje, espera con melancolía el retorno de su hermano. En el ambiente de los personajes se desea y se teme la venganza, pero no se sabe con seguridad si el príncipe está vivo o muerto. Orestes y el pedagogo entran a Argos y se encuentran con un tercer personaje, Júpiter, quien se presenta con un sobrenombre que encubre su verdadera identidad. Es el día de la fiesta de los muertos, y todos los habitantes de Argos celebran un ritual que fue impuesto por Egisto, en el cual los sacerdotes hacen salir de una caverna, tan profunda que no se le conoce fin, a los muertos de la ciudad. Cada año los pobladores esperan con lujuria, éxtasis, morbo y agonía a sus muertos para que estos alivien con su esperpéntica presencia los remordimientos que los vivos sopesan por las crueldades cometidas en contra de aquellos.

Fibelo (Orestes) encuentra y entabla un diálogo con Electra. Poco después llega la Reina. Ambas lo hacen partícipe de la situación aparentemente desconocida por él. En el segundo acto se lleva a cabo la celebración del día de muertos, y Orestes confronta las prácticas y los castigos impuestos por el tirano Egisto a los habitantes. Paralelamente también se entabla la confrontación filial entre Electra y su hermano. Bajo la influencia de éste, la princesa, que es tratada por los reyes como lavadora de platos, consigue durante la ceremonia rebelarse ante su injusta posición. Lo cual propicia que se enfrenten con odio Clitemnestra y su hija.

En el tercer acto se consuma la venganza. Orestes mata a su padrastro y a su madre con la propia espada. Júpiter vigila discretamente las acciones de cada

personaje y, por supuesto, entabla querrela con Orestes, pues aunque no comparten el mismo rango social, el príncipe es el único que tiene el carácter para rebelarse y contraponerse al dios. El desterrado es también el único que ejerce conscientemente su libertad. Al final de la historia, semejante a la fábula del flautista que gracias al sonido de su instrumento logra alejar de una aldea las ratas, Orestes deja nuevamente Argos llevando consigo a las Erinias (diosas de la muerte), limpiando con esto su ciudad natal.

El plano temático se halla claramente simbolizado y definido. Hay cuatro asuntos importantes para el argumento: el miedo, el odio, el remordimiento y el arrepentimiento. La idea central es exponer el sentimiento de la culpa ante diversos actos y situaciones humanas. Se trata de presentar la culpa provocada por los actos cometidos, pero también la provocada por lo que no se realizó. Alrededor de este sentimiento se discute la función social y el orden moral de los individuos. Así, se muestran las creencias impuestas por los gobernantes en pro y beneficio de su posición, sobre todo en sistema de justicia representado por el monarca, y en el sistema religioso representado por Júpiter.

El orden moral se establece como el conjunto de creencias colectivas que cada individuo legitima según sus prácticas. Para Orestes, la moral es una moneda con dos caras. En una se encuentra el premio, el castigo, la obediencia y el miedo, mientras que en la opuesta se halla la libertad. Este último tema aparece como contrapunto de la culpa. Orestes muestra uno de los caminos posibles para acceder a la misma y la define como *“c’est l’engagement le plus*

*absurde et le plus inexorable*⁵⁷ que debe de cumplirse, es el único camino que hay que seguir aun sin justificación, sin excusas, ni recursos, solo, como un héroe, un actor, como cualquiera.

Lo anterior puede considerarse como propio de la discusión moral que se ocupa del bien y del mal, es decir, del rango de la acción misma tanto para el individuo como para la colectividad.

El discurso sobre el carácter moral de la libertad interesó a Sartre desde el principio y alcanzó su máxima connotación intelectual en *L'Être et le Néant*. A partir de la estructura ontológica que propone Sartre para explicar la identidad humana; el para-sí es lo dinámico, es proyecto y está identificado con la libertad. La materia (entidad) es calificada por el filósofo como el en-sí y el para-sí que permiten explicar cualquier objeto real, por ejemplo, el cuerpo como espacio en el que se realiza la existencia humana. Gracias al en-sí y al para-sí sabemos algo sobre el ser de las cosas. El cuerpo humano como una circunstancia biológica es un en- sí; la corporeidad caracterizada por la vida psíquica como acto y gesto, pertenece a lo descrito para el para-sí: es conciencia, idea y reflexión. Denota las relaciones del ser con el exterior porque es el principio constitutivo de las relaciones externas. Estas esferas forman la columna vertebral de la existencia. Hay una fisura y una escisión de origen entre ellas, pues a pesar de su interdependencia no pueden reunirse. El hombre es cuerpo que quiere trascender a través de la conciencia y la acción, por esto el hombre es angustia, posibilidad y libertad.

⁵⁷ *Idem.*

Cada realidad humana es a la vez proyecto directo de metamorfosear su propio Para-sí en En-sí-Para-sí, y proyecto de apropiación del mundo como totalidad de ser-en-sí, bajo las especies de una cualidad fundamental. Toda realidad humana es una pasión, por cuanto proyecta perderse para fundar el ser y para constituir al mismo tiempo el En-sí que escaparía a la contingencia siendo fundamento de sí mismo, [...] ⁵⁸

La totalidad referida es la imposible unión del en-sí y del para-sí, totalidad heterogénea que provoca en la existencia una conciencia desgraciada que sufre el hecho de ser cuerpo degradable (destinado a morir). La alegoría de la muerte se vuelve un acontecimiento importante, en tanto símbolo de degradación sistemática y de transformación pura. Primero es el acontecimiento que pone fin a la totalidad, la acción de la que se puede decir muy poco o nada, pues al experimentarla uno deja de ser hombre. En segundo lugar, la muerte también es símbolo que representa el estado somático que experimenta mi cuerpo (angustia, viscosidad, miedo: la nada) cuando confronto mi libertad a la del otro, lo que significa un proceso permanente e inacabable de lucha y riesgo:

...muerto, representa el sentido futuro de mí para-sí actual para el otro. Se trata, pues, de un límite permanente de mis proyectos y, como tal, es un límite que hay que asumir. Es, pues, una exterioridad que sigue siendo exterioridad hasta en y por la tentativa del para-sí de realizarla: es lo que hemos definido antes como el irrealizable que debe ser realizado. ⁵⁹

La dramaturgia sartreana emplea la imagen de la muerte como la figura que permite explicar la batalla abstracta que entablan el en-sí y el para-sí, y que

⁵⁸ Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada. Ensayo de una ontología fenomenológica*, 1989, p. 637.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 570.

en la inmanente realidad encuentran un punto nuevo de contacto “el ser para el otro”. Por esta razón también se muere en vida; éste es un punto clave del teatro sartreano. El personaje es poseído por el otro con la mirada (actores y público); esto es, soy lo que mi prójimo quiere que yo sea. La mortal lucha ocurre cuando el individuo busca un modo de adecuación con la imagen que el otro hace de los demás. Esta estructura ontológica formula también una visión del mundo estética e intelectual, cuyas formas e ideas se originan en el binomio: cuerpo/ conciencia y que son proyectadas en la convivencia.

Le Mouches nos presenta un discurso acerca de la materia identificada con la expresión corporal, la naturaleza, la geografía, y la ciudad que se habita. En cuanto al cuerpo, hallamos una referencia muy detallada de los órganos visuales. Los ojos, conocidos en el habla popular como “el espejo del alma”, son considerados repetitivamente por cada uno de los personajes al hablar y describir al otro. Orestes es el hombre de los ojos rojos. Recordemos también que en *L'être et le néant* se dice que la mirada es la vía innata por medio de la cual se posee al prójimo e inversamente se es poseído. En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier, en su acepción más simple, el ojo humano, representa el conocimiento. Resulta interesante relacionarlo con el carácter de Orestes, cuya tarea escénica principal (asesinar a la madre y al padrastro) se halla condicionada por la búsqueda de sí mismo al recuperar su pasado.

La narración temporal de los hechos confirma lo anterior, el príncipe es un desterrado, un exiliado y por ende un viajero. Viajar en este caso tiene un sentido mayor, pues se trata de realizar un recorrido hacia el centro de uno mismo, como

la idea acerca del héroe que no se detiene ni desvía del llamado personal. Muchos personajes salen a este encuentro, pero muchos otros se pierden en el camino. El conocimiento es fundamental en cualquier tipo de situación o empresa que se eche a andar. Orestes es un hombre ilustrado, y aquí se suma otra característica simbólica que acompaña a los ojos y a la vista, la luz. Como analogía de lo que acontece en la obra, en la tradición de Europa del norte, concretamente en Irlanda, el ojo se compara con el sol: "...el ojo es un equivalente simbólico del sol y el irlandés *sul*, ojo, corresponde al nombre bretón del sol. En galés, se llama al sol metafóricamente "ojo del día" [*Ilygad y dydd*] ⁶⁰

En esta pieza, el simbolismo del sol refiere a la función visual. El sol está en el centro del cielo, como el corazón del hombre se ubica en el centro del ser, por lo que la luz solar es considerada como conocimiento intelectual. Paralelamente, el sol conforma la inteligencia cósmica. Por ejemplo, para la cultura centroamericana, en general, el astro solar tiene el poder de atravesar el infierno sin sufrir la muerte: "El sol aguza la conciencia de los límites, es la luz del conocimiento y el foco de energía." ⁶¹

Todo viajero tiene avidez por conocer, lo cual no sería posible sin la ayuda de un guía. La trayectoria heroica de un personaje no podría cumplirse sin el apoyo de un consejero cuya identidad está determinada en cada texto por la visión del dramaturgo. Así, la guía proviene de cualquier lado o lugar, incluso del interior mismo del personaje. La mayor parte del tiempo Orestes es guiado por su

⁶⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, 1995, p. 773.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 954-955.

maestro (su prójimo), en Argos es aconsejado por Júpiter (su superior), pero el resto del tiempo es su propia voz quien lo conduce.

Se emplea entonces un recurso literario paradójico en un dramaturgo como Sartre. En *Les Mouches*, los elementos naturales de la geografía de la ciudad se transforman en el “espejo del alma de los personajes” y reflejan en su aspecto físico la psique del personaje. Resaltan notoriamente en los diálogos las referencias constantes al astro, en particular las enunciados por Orestes. En la última escena (VI) del tercer acto, Orestes, ignorando a la multitud que demanda su muerte, dice: « Le soleil ! »⁶². Sugiere que el astro es un consejero, tutor y testigo final de su monólogo; vuelve a replicar a la multitud: « Vous me regardez, gens d’Argos, vous avez compris que mon crime est bien à moi; je le revendique à la face du soleil, il est ma raison de vivre et mon orgueil, vous ne pouvez ni me châtier ni me plaindre, et c’est pourquoi je vous fais peur. »⁶³ Nuevamente, evocando la presencia solar, con todas sus propiedades luz, reflejo, claridad, calor, se manifiesta la ceguera de aquellos incapaces de mirar y encarar la fuerza del derecho ajeno; ley de equidad de la estirpe humana cuya voz se acuña en la geografía del cosmos.

⁶² Jean-Paul Sartre, *Huis Clos* suivi de *Les mouches*, 1947, p. 245.

⁶³ *Ibid.*, p. 247.

2.3 Goetz: una doctrina moral

En las páginas precedentes hemos comentado dos temáticas desarrolladas en la dramaturgia sartreana: “la conciencia” dramatizada por el personaje de Bariona, y “la libertad” a través de las acciones de Orestes. El siguiente personaje es Goetz, protagonista de la pieza *Le Diable et le Bon Dieu*, quien todo el tiempo confronta la relación entre el bien y el mal. Se trata de una de las más grandes obras de la literatura dramática contemporánea llevada a escena en el Teatro Antoine de París el jueves 7 de junio de 1952. La dirección estuvo a cargo de Louis Jouvet, la escenografía fue diseñada por Felix Labisse (artista plástico de tendencia expresionista que ilustró algunas publicaciones de la obra sartreana, entre las que figuran *Le Mur* y *Le Diable et le Bon Dieu*). Los papeles principales fueron interpretados por Pierre Brasseur (Goetz), Jean Vilar (Heinrich) y Maria Casares (Hilda). La asistencia a la puesta en escena fue concurrida y la recepción polémica. En relación con la temática abordada en este texto hay un comentario hecho por el propio autor; su opinión no deja duda acerca del propósito al escribir la pieza:

Si Goetz avait réussi à être bon, est-ce qu’il aurait continué? » Je voudrais que le public se sente simplement devant l’énigme d’un homme et qu’il ne se pose que cette question : « Qu’est-ce qui va se passer? » Au premier acte, la question est : Fera-t-il le mal? Au deuxième et au troisième : Fera-t-il le bien? ⁶⁴

⁶⁴ *Un théâtre de situations*, p. 322.

Lo relevante de esta sencilla frase es que valoriza el “enigma humano” a través de la dualidad que conforman el bien y el mal. Entendemos por enigmático aquello que es o permanece oculto y ambiguo. Entonces surge la duda, ¿qué hay de enigmático en un tipo de razonamiento existencial y materialista que atiende a la conducta humana? De antemano, debemos aclarar que el tema de la obra no trata sobre los atributos divinos y malignos que el hombre conoce de Dios y del diablo, sino que desarrolla un diálogo arduo y detallado sobre las capacidades conocidas como el bien y el mal, y que todo hombre ejerce potencialmente sobre su comunidad. Por lo tanto, *Le Diable et le Bon Dieu* es una de las piezas dramáticas con mayor alcance sociológico, antropológico y ontológico creadas por Sartre.

Jean-Louis Barrault le contó a Sartre el argumento de una de las obras de Cervantes, *El rufián dichoso*, la cual manifiesta la trayectoria de un maleante que, cansado de hacer el mal, decide cambiar su fortuna jugando a los dados. En la versión cervantina, con la sonoridad del rayo se simboliza la voz y la voluntad divina induciendo al hombre a consagrarse al bien. En la adaptación sartreana, Goetz juega también a los dados y, como ha dedicado toda su vida al mal, pierde a propósito la jugada y así se obliga a hacer el bien. Sin embargo, aparece un elemento vital en la trama, Goetz para equivocarse en el juego de dados, hace trampa, lo que equivale a decir que no fue Dios quien decidió su porvenir, sino él mismo. La obra se desarrolla en tres actos y once cuadros estructurados en escenas. El tiempo de la acción dramática transcurre en un año y medio. Los

conflictos centrales se ubican dentro y fuera de la ciudad alemana de Worms, el segundo lugar en importancia es la aldea de Atwailer.

La concepción del texto obedece a la política feudal del siglo XVI, por lo que desde el inicio de la obra se plantea un desorden dramático avalado por las luchas sociales. Goetz, el personaje central, es el capitán más importante y temido de los ejércitos germanos. La fama del guerrero se extiende a lo largo de los territorios junto con sus obras; es reconocido por haber traicionado a Conrad (su hermano mayor), llevándolo a la muerte para convertirse en heredero único de las tierras de su familia. Idealista, reflexivo hasta la inacción, violento, impulsivo y asesino; planea invadir y destruir a la ciudad de Worms, desea acabar con el pueblo, ya que desprecia su actitud de víctima y su comportamiento social conformista y no creativo.

Un militar es digno de crear y de afirmar su condición humana a partir de la imposición de sus deseos a los demás. Por otro lado, Goetz es un combatiente ferviente, contra el clero del viejo catolicismo. Su intención al intentar derrocar la ciudad de Worms conlleva la necesidad de conspirar y atacar al arzobispo. El discurso anticlerical del personaje juzga y condena con profundidad y certeza el razonamiento social de la Iglesia. El encanto y atractivo de Goetz radica tanto en su fortaleza física, en su conocimiento militar, como en su poder de liderazgo.

La temática del amor se presenta con la misma importancia con que son tratados los otros asuntos; su capacidad amorosa se liga a la forma de una relación desordenada. Catalina e Hilda son las mujeres con quienes entabla una relación semejante. En la primera parte del texto Catalina muere de amor por

Goetz. Ella con sus encantos, mereció por parte del protagonista favores dignos de una princesa; ya consumado el amor, la mujer es arrojada a los soldados, muere con el cuerpo llagado (probablemente de sífilis), esperando volver a ver a Goetz, en el interior de una olvidada iglesia. Hilda es una militante con estilo de misionera, líder también por naturaleza. En un principio se enfrenta con el héroe, pero conforme transcurre la acción, irremediabilmente se enamora. Goetz la ama porque a través de ella también posee a la multitud (al pueblo).

Lo central en el pensamiento goetziano consiste en afirmarse independiente en medio de los demás. Él es individualista, y vigila no confundirse ni asimilarse con nada ni con nadie. Así, en el primer acto se establece la lucha del mal por el mal. Goetz hace el mal porque el bien ya está hecho. Traiciona a su hermano, derroca al obispo, ofrece a Catalina al ejército, consigue que le entreguen las llaves de la ciudad, intenta invadir Worms; la suerte de este lugar depende de un juego de dados, durante el juego de azar hace trampa y pierde, no invadirá la ciudad y con ello justificará tramposamente su conversión al bien.

En el segundo acto, de manera similar al primero, se desarrolla la misión del bien por el bien. Goetz afirma hacer el bien porque el mal ya lo ha hecho. Se entiende, al final de los dos actos, que parece indistinto decidir por el bien o por el mal, el hombre es capaz de ambas acciones aunque existencialmente siga siendo lo mismo.

Goetz- [...] Moi, je suis agent double de naissance: ma mère s'est donnée à un croquant, et je suis fait de deux moitiés qui ne collent pas ensemble : chacune des deux fait horreur à l'autre.⁶⁵

⁶⁵ Jean-Paul Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu*, 1951, p. 57.

La única forma que encuentra Goetz para proteger y expresar su carácter antagónico es crear la ciudad en donde impere una especie de amoralidad, es decir, donde las acciones se justifiquen por un amor-odio sin fundamento, es decir, que estén fuera de todo contexto personal y social que los justifique. Así, en el tercer acto, aparece un Goetz ermitaño, habitando en el bosque y que ha fundado en la aldea de Atweiler “La ciudad de sol”; proyecto de urbe que tiene como valor fundir y confundir el bien con el mal. “La ciudad del sol” se encuentra llena de metáforas que en más de un sentido comparten múltiples significados: principalmente la imagen del sol (como en el caso de *Les Mouches*) y del uso del número siete empleado para señalar años y horas.

A lo largo de toda la obra se emplean símbolos y metáforas religiosas (el camello pasando por el ojo de una aguja, la mención e identificación de nombres como el de Cristo o el de Judas Iscariote). Del mismo modo, la idea de vivir o morir aligerado (más ligero de peso) no deja de darle un carácter místico al proyecto ideológico representado por ‘La ciudad del sol’, en la cual, como punto a su favor, impera un Dios de la libertad, hecho, tal vez, de indiferencia.

C’est du bel ouvrage: il faut louer Dieu de nous en avoir donné. Alors une clé dans une main, ça ne peut pas être mauvais : louons Dieu pour toutes les mains qui tiennent des clés en cet instant dans toutes les contrées du monde. Mais quant à ce que la main fait de la clé, le Seigneur décline toute responsabilité, ça ne le regarde plus, le pauvre. Oui, Seigneur, vous êtes l’innocence même : comment concevriez-vous le Néant, vous qui êtes la plénitude? ⁶⁶

⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

Nos hallamos frente a la discusión sobre el azar, el determinismo, la libertad, la mala fe, el amo y el esclavo. Goetz es un Hamlet moderno sometido al *aplazamiento*; vive rechazado por la mayoría, no consigue la aceptación de la nobleza ni tampoco de los campesinos.

Sartre retoma el modelo de relación del amo-esclavo, pues fue un buen conocedor del orden social de la época medieval. Los antagonismos sociales que entreteje en la pieza reproducen la estructura del orden feudal. Si negar la existencia de Dios es regla suficiente para calificarse de ateo⁶⁷, desde luego que Sartre entra bien en la definición. Lo importante no es saber si Dios existe, por el contrario, el centro de la discusión consiste en señalar cómo vive el hombre sin Dios. Esta realidad permitiría a Sartre trabajar por la fundación de una moral. Esta obra encara ciertos aspectos de la función política y el influjo social de la Iglesia. De hecho, encontramos un retrato de la jerarquización y los principios de la Iglesia Católica Romana. La obra también formula la distinción entre Iglesia como dogma institucional y la religión como fenómeno cultural; en la segunda distinción se manifiesta la relación de lo humano con lo sagrado.

Le Diable et le Bon Dieu es una pieza atea con tema religioso, pues la afirmación de la existencia o inexistencia de Dios no anula la relación con lo sagrado. Entre los principios de los cuales se ocupa Sartre se aprecia un diálogo continuo y abierto entre su antropología ontológica y religiosa, expresado en la preocupación por el sentido de la vida y por la necesidad de volverla proyecto. La

⁶⁷ *Le Diable et le Bon Dieu* se sitúa en el siglo XVI, bajo un ambiente que reproduce el canon religioso e ideológico del momento, pero queda pendiente para otro estudio el carácter ateo de esta pieza.

pregunta más importante que se plantea Goetz, es si la moral es posible. El hombre lucha dentro de sí con el bien y el mal, pero desde el punto de vista sartreano, cualquiera de las dos opciones lo constituyen en igual medida humano. El Hombre tiene que romper con Dios para descubrirse libre, histórico y particular, pero aun así se mantiene la pregunta: ¿de dónde surge la existencia? Sin Dios, el hombre se revela en hombre, es decir, rompe con los absolutos y se abandona a la finitud existencial.

Arlette Elkaim-Sartre, hija adoptiva del escritor, recopiló *Cahiers pour une morale*. En dicha obra se redactó el “plan de una moral ontológica”, se lee ahí los argumentos acerca de cómo el ser humano se “convierte” en hombre, tal como le ocurre a Goetz. El esbozo de tal conversión pasa por el análisis de la estructura de la trascendencia ontológica, por el problema de la autenticidad, la libertad, la alienación, los valores, la naturaleza humana (ego), hasta arribar al contexto de la Historia (dialéctica).

La moral vuelve relativos los valores humanos según cada momento de la historia de los sujetos, convirtiendo algunas experiencias en dogma funcional del destino humano. Un diálogo esencial de la pieza para definir la moral es: «*On n'aime rien si on n'aime pas tout* », ⁶⁸ Francis Jeanson lo explica así:

El problema moral no puede aparecer sino en una hesitación, es decir, en la posibilidad de un rechazo de todo valor moral. A partir de esta hesitación el problema moral aparece a la vez, como irrecusable; aun si yo elijo el rechazo, manifiesto por ello una actitud que me compromete moralmente, y como indeterminado, pues su posición no entraña de ningún modo su solución.⁶⁹

⁶⁸ *Un théâtre de situations*, p. 318.

⁶⁹ *El problema moral y el pensamiento de Sartre*, p. 268.

La pieza representa esta idea con un juego y una lucha entre luz y sombra. Los personajes, el castillo, el arzobispado, la ciudad de Worms (en la vieja Alemania del Medioevo), el interior de la iglesia, la aldea, todo está organizado por el contraste del blanco y negro como gradaciones controladas de la luz. El expresionismo hecha mano del pincel, la claridad, el esplendor de la luz. Lo sombrío, la oscuridad y las tinieblas retratan cada pasaje del texto, que por momentos se vuelve iluminación (libertad), y en otros anatema, es decir, maldición y excomunión del grupo al que pertenezco: « A gauche, entre ciel et terre, une salle du palais de l'Archevêque; à droite, la maison de l'Évêque et les remparts. Seule la salle du palais est éclairée pour l'instant. Le reste de la scène est plongé dans l'ombre. » ⁷⁰

En conclusión, la moral ontológica no concibe al bien ni al mal sin su contraparte. Ninguna de las dos ideas son absolutas, más bien se trata de construir una moral histórica y humana posible de experimentar a través de los caminos de la libertad. Goetz acepta el auténtico relativismo de la moral, no busca a Dios ni al diablo, sino enfrenta el dualismo de su humanidad.

⁷⁰ *Le Diable et le Bon Dieu*, p. 9.

III. Personajes que representan un drama filosófico

El capítulo tercero agrupa la trayectoria de cinco personajes dramáticos cuya problemática personal está relacionada directamente con su comunidad; son guía de la acción dramática del texto, conocen su conflicto y saben que está en sus manos resolverlo. Su lenguaje aparentemente es coloquial pero expresan un pensamiento elevado o profundo. A diferencia de los personajes del capítulo dos, éstos desarrollan una psicología que se justifica más desde la realidad de sus actos. Los personajes son: Hoederer (*Las manos sucias*), Frantz (*Los secuestrados de Altona*), Hécuba (*Las troyanas*), Kean (*Kean*) y Nekrassov (*Nekrassov*).

3.1 Hoederer, el mito del intelectual

La obra de *Les Mains Sales* data de 1948. Tuvo un gran número de representaciones (625 en París y 300 en el interior de Francia), y un éxito de recepción mayor comparado con el resto de las otras piezas llevadas a escena. Resultó polémica al ser definida por el público de la época como una pieza anticomunista, lo que enfrentó la posición política del autor con los medios de comunicación, los cuales no cesaron de aprovechar el conflicto político generado

por la discusión. Cuatro años después de su creación fue prohibida en Austria, España, Grecia, e Indochina. En 1962 Sartre autorizó su reposición en Yugoslavia, Italia y Checoslovaquia. La polémica surgida de las representaciones escénicas generó a su vez que el autor precisara nuevamente su opinión sobre la función del arte teatral.

[...] une oeuvre théâtrale appartient beaucoup moins à son auteur que, par exemple, un roman et parce qu'elle peut souvent lui causer des surprises. En effet, ce qui arrive entre le public et l'auteur le jour de la « générale » et les jours suivants, crée une certaine réalité objective de la pièce que très souvent, l'auteur n'avait ni prévue ni voulue. ⁷¹

Esta cita marca el interés y la preocupación estética de la representación escénica para el dramaturgo. Una obra teatral es ajena a su autor desde el primer momento en que es representada al público. En el teatro de Sartre, el arte escénico es dependiente de la dramaturgia. Su participación en las tablas durante los inicios de su educación le permitió desarrollar sus dotes como filósofo, literato e histrión. Coordinó la producción de la puesta en escena de esta obra; durante los ensayos de *Les Mains Sales* se hizo cargo de la selección del reparto, en vez de audicionar a actores profesionales eligió a los de boulevard (vedettes de boulevard). ⁷²

⁷¹ *Un théâtre de situations*, p. 295.

⁷² El boulevard es el nombre que se empleó para tratar desdeñosamente una tradición teatral que tuvo su origen en el espectáculo ambulante de los comediantes italianos. Técnicamente, es una práctica opuesta al teatro clásico francés. Los intérpretes del boulevard son los llamados “vedettes”; ejecutantes a quienes les preocupa más la celebridad que el logro de su actuación. En realidad, es un comediante semiprofesional cuyo nombre apareció en el siglo XIX junto, necesariamente, con el uso de la marquesina.

L'acteur de classique se meut sur un plan particulier. Le Boulevard reste l'école du naturel. Celui qui en vient est libre de plier et de s'élever. L'autre reste un spécialiste. Je suis très satisfait de la distribution. André Luguet confère l'autorité qu'il fallait au chef réaliste qu'il incarne. Il y a chez François Périer une complexité qui s'allie à son personnage de bourgeois venu au marxisme. De même Paula Dehelly et Marie-Olivier marquent la différence entre la militante et la femme.⁷³

El texto es una pieza de extensión larga. La descripción de los espacios y de los escenarios se halla abundantemente acotada, lo que ayuda en todo momento a visualizar la escena; por otro lado, el espacio y el estilo escenográfico nos recuerdan a otras de sus obras dramáticas, como son *Morts sans sépulture* y *La putain respectueuse*.

Estancias, salones, cuartos amurallados por puertas y ventanas que son el acceso y la salida de los personajes. Un conjunto de objetos desplazados en los diferentes espacios, cada uno refleja el carácter de los propietarios y de aquellos otros que los usan por primera vez. Además, no es novedoso que también en *Les Mains Sales* se haga la descripción geográfica del ambiente; como la lluvia, el sol, las estrellas, el borde de un camino principal, los árboles del jardín, ventanas, puertas y orificios en los techos por donde se deja ver la cantidad de luz que proviene del exterior. En la trama, y a medida que la situación y el argumento planteados progresan, los personajes se expresan con un léxico propio del quehacer histriónico (desempeño actoral). Resulta familiar encontrar diálogos que expresan las siguientes ideas:

⁷³ *Un théâtre de situations*, pp. 291-292.

HOEDERER
 Tu ne fumes pas? (*Geste de négation de Hugo.*) Bon. Le Comité me fait dire
 que tu n'as jamais pris part à une **action** directe. C'est vrai?
 HUGO
 C'est vrai.
 HOEDERER
 Tu devais te ronger. Tous les intellectuels rêvent de faire de l' **action**. [...]
 HUGO, *avec lassitude.*
 Il y a beaucoup trop de pensées dans ma tête. Il faut que je les chasse.
 HOEDERER
 Quel genre de pensées ?
 HUGO
 « Qu'est-ce que je fais ici? Est-ce que j'ai raison de vouloir ce que je veux?
 Est-ce que **je ne suis pas en train de me jouer la comédie?** » Des trucs
 comme ça. ⁷⁴

JESSICA
 Idiot! Je ne **joue** plus. (*Un très bref silence.*) Tu as eu bien peur.
 HUGO
 Tout à l' heure? Non. Je n'y croyais pas. Je les regardais fouiller et je me
 disais : « **Nous jouons la comédie.** » Rien ne me semble tout à fait vrai.⁷⁵

HUGO
 Je n'ai pas l'air convaincu, hein?
 JESSICA
 Pas du tout: tu joues mal ton rôle.
 HUGO
 Mais je ne joue pas, Jessica.
 JESSICA
 Si, tu joues.
 HUGO
 Non, c'est toi. C'est toujours toi.⁷⁶

Las palabras resaltadas ofrecen una idea acerca de la clara correspondencia que Sartre establece entre la acción de la cotidianidad y algunas tareas propias del trabajo del actor. La analogía está impregnada de un carácter lúdico en resonancia con el otro, quien es testigo de la representación. En

⁷⁴ Jean-Paul Sartre, *Les Mains Sales*, pp.105, 107.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 114-115.

cualquiera de los dos casos se juega y se intenta construirse a sí mismo, es decir, construir y testificar aquello que el hombre tiene de humano.

Los héroes del teatro sartreano tienen la capacidad de no claudicar en la construcción de sí mismos. Y por lo tanto, igual que los héroes clásicos, son un ejemplo para la mayoría. A diferencia de otros dramaturgos, Sartre llena la cotidianidad y el vacío existencial de sus héroes con una percepción prioritariamente estética del mundo y de las cosas. Tal vez también logra invadir con tal tarea estética al público lector. Ya hemos comentado cómo en su autobiografía *Las palabras* se narra de qué forma Poulou (Sartre-niño) juega la comedia desde el trono de su centro familiar. Funciona análogamente el diálogo poético de Segismundo, cuando en su monólogo, al final del segundo acto de *La vida es sueño*, menciona: "... y en el mundo, en conclusión, todos sueñan lo que son, aunque ninguno lo entiende..."⁷⁷

En esta pieza se expone también el comportamiento y la organización de los partidos de extrema izquierda, al interior de su propia agrupación. Los protagonistas son dos héroes opuestos por definición. Hoederer es un intelectual, maduro, preocupado por la praxis revolucionaria. Hugo es un joven intelectual de origen burgués, lector inquisitivo de autores como Marx, Lorca, Eliot. El dogma ideológico es su premisa, por ejemplo, luchar contra todo aquello que no sea verdad. En otras palabras, se trata de no mentir. Los dos personajes no conciben la postura del otro, sin embargo, son "compañeros o camaradas de ruta". Su

⁷⁷ Pedro Calderón De La Barca , *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, 1971, p. 77.

carácter y psicología quedan plasmados en el texto, como dos caras de una misma moneda. Podemos establecer un paralelismo interesante entre estos dos héroes y la visión estética de la vida como irrealización de la realidad. La idea común entre un intelectual y un actor es buscar, creer y transmitir la verdad, en tanto cualidad que denota lo verdadero conforme a lo que se piensa, se dice, se siente, se hace y aquello que se es.

Plantear una actitud frente a la verdad involucra creencias y presupone también el cuestionamiento sobre la ética. Dicho en otras palabras, considerar a la verdad como parte de la construcción de lo cotidiano implica entretener relaciones entre la praxis y la moral, sea cual fuere el ámbito o contexto social. Ninguna práctica profesional o laboral escapa a este esquema.

Encontramos aquí la forma en que Sartre presenta la discusión política al interior del grupo, cómo argumentan los miembros sus reflexiones. La verdad como cualidad de la acción exige el ejercicio del debate. Sartre comenta en otros textos cómo los grupos de izquierda no incluyen en la discusión el papel del debate crítico. En general, y a pesar de su tendencia revolucionaria, pecan de dogmáticos y generan actitudes alienantes en el resto del grupo. El militante de izquierda no puede asumir su trabajo sin aprehender al mundo inteligentemente, es decir, reflexivamente y en actitud de cambio constante.

Hugo es un joven militante de extrema izquierda surgido de una familia burguesa⁷⁸, y su padre es vicepresidente de la industria carbonera de Tosk. El se

⁷⁸ Se indica todo el tiempo que el personaje de Hugo es un joven burgués porque Sartre comenta que cuando escribió la pieza se inspiró en un grupo de alumnos que lo siguieron muchos años; Hugo fue creado para confrontar con ellos el papel del intelectual.

niega la posibilidad de heredar tal responsabilidad; además desertó de sus estudios doctorales (fue el costo por haberse integrado al Partido Proletario). Ante tal sacrificio social, Hugo considera un deber purificar su militancia siguiendo el criterio de no mentir jamás y bajo ninguna presión o circunstancia. Su militancia se apega a la del hombre de izquierda, formado en un ambiente académico, donde la ideología asumida no nace de la experiencia surgida directamente de la cotidianidad. Como es miembro activo del Partido Proletario se le encomienda una tarea que implica riesgo y compromiso con la organización. Será aceptado por sus camaradas si asesina discretamente al camarada Hoederer, quien es un miembro central del partido.

Hoederer es un hombre maduro para ejercer la política, un intelectual revolucionario, con la experiencia requerida para negociar ideas, utopías y realidades. La trama se desarrolla después de la ocupación alemana, el esplendor del ejército rojo y el ambiente de tensión generado por la guerra fría.

El planteamiento político que inspiró al dramaturgo surgió de las circunstancias reales: después de la desocupación alemana en Francia, ¿quién administraría y gobernaría a los sectores de izquierda del país? Hoederer representa el poder de influencia y decisión de la izquierda proletaria. Ha decidido la negociación con los grupos parlamentarios de la derecha. El resto del partido lo sabe también, pero de todos modos se le ha preparado una emboscada, justificada como el arreglo de cuentas por su traición.

Sin embargo, el lector comprende que dicha oposición radica originalmente en impedir la influencia de Hoederer dentro del grupo de organización proletaria,

además de rechazar su capacidad conciliatoria con las instituciones de derecha. Sin embargo, Hugo admira y se siente atraído por el desempeño de Hoederer. En algunas partes de la obra, la interacción de ambos personajes puede ser leída como una relación de maestro-alumno. Lo que convierte en presa fácil de manipulación a Hugo por parte del partido es, paradójicamente, la necesidad de cumplir con su deber de participar de la verdad, por esta razón acepta ejecutar a Hoederer.

Un rasgo importante que Sartre integró al carácter de Hugo es la vacilación, cree estar convencido de lo que demanda la acción; no obstante, la mayor parte de las veces la duda se impone a la actuación. De hecho, su móvil psicológico para eliminar a Hoederer no es el principio del deber, sino una simple escena de celos entre el dirigente y Jessica, mujer de Hugo, la cual por cierto se presenta como una falsa situación, pues a Hoederer no le interesa la chica. Esta escena de seducción femenina provocó que la pieza estuviera a punto de ser titulada “Crimen pasional”. El dato es significativo si se compara la trayectoria de Hugo con la duda shakespeariana desarrollada en *Hamlet*; incluso Gabriel Marcel relacionó el *Lorenzaccio* de Musset con el héroe sartreano.

Il me semble d'ailleurs qu'à un intellectuel le devoir s'impose d'unir la discipline et la critique ; c'est une contradiction, mais une contradiction dont nous avons la responsabilité, et c'est à nous de concilier les deux choses. [...] Un intellectuel est justement celui qui, au nom de sa propre finalité et à partir d'un processus objectif, voit se définir devant lui une forme de réaction positive, qu'il a le devoir d'exprimer.⁷⁹

El comportamiento del intelectual en relación con su colectividad, así como el análisis de su praxis, provocó la creación de esta pieza. « Nul ne gouverne

⁷⁹ *Un théâtre de situations*, p. 299.

innocemment. Autrement dit, on ne fait pas de politique (quelle qu'elle soit), sans se salir les mains, sans être contraint à des compromis entre l'idéal et le réel. »⁸⁰

La reflexión sobre la verdad, su sentido y búsqueda, así como el compromiso de asumirla en la práctica cotidiana, guarda relación, de modo similar, con el trabajo histriónico elaborado por Sartre a través de sus héroes y heroínas. Tanto el intelectual como el actor configuran su trabajo considerando la reacción de la colectividad, trabajan con la verdad como una especie de superobjetivo que adquiere sentido con la recepción del público. De hecho, cuando Sartre crea a Hoederer, da vida a lo que entiende como "Ideal encarnado", es decir, simboliza la figura del revolucionario que provoca admiración porque recae en él un papel positivo. Bien podría decirse que se trata del héroe que con sus cualidades guía y lidera al pueblo. Sartre confesó su identificación con este personaje:

Je m'incarne en Hoederer. Idéalement, bien sûr ; ne croyez pas que je prétende être Hoederer, mais dans un sens je me sens beaucoup plus réalisé quand je pense à lui. Hoederer est celui que je voudrais être si j'étais un révolutionnaire, donc je suis Hoederer, ne serait-ce que sur un plan symbolique.⁸¹

También en esta cita aparece el uso del verbo "encarnar" para especificar la empatía y el proceso de personificación propuesto por Sartre. Él considera a Hoederer un objeto artístico que termina de ser creado cuando se representa. Sartre dice que lo "piensa", y luego entonces, experimenta la realización simbólica cuando se proyecta en sus atributos y valores.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 290. La cita explica la interpretación que Sartre hizo de las palabras dichas por el personaje histórico del siglo XVIII Saint-Just, cuyo discurso fue pronunciado en la Convención del 13 de noviembre de 1792 a propósito del juicio contra el Rey Luis XVI. El texto dice: "No se puede reinar inocentemente"... "en ese caso el desatino es muy evidente. Todo rey es un rebelde y un usurpador".

⁸¹ *Ibid.*, p. 304.

3.2 Frantz y la huída de los cangrejos

Les Séquestrés d'Altona es la penúltima pieza teatral escrita por Sartre. También es una de las más complejas en cuanto a su estructura y contenido temático. Aguda en la expresión psicológica de los personajes, logra un fino desarrollo de la acción dramática, abundante en la descripción de sus protagonistas. Su estreno fue el 23 de septiembre de 1959, en el teatro parisino de La Renaissance. La dirección estuvo a cargo de François Darbon. Los roles principales fueron interpretados por Fernand Ledoux (El padre), Serge Reggiani (Franz), Marie-Olivier (Leni), Evelyne Rey (Johanna), y Robert Moncade (Werner).

Polémico en contenido, es un texto que discurre sobre una gran variedad de temas; destacan los asuntos sobre la guerra, el genocidio, el holocausto de la segunda Guerra Mundial y el poder político considerado como el móvil de una familia aristócrata. Desde las consideraciones existenciales y psicológicas, se plantea el tratamiento dramático de la huída, el miedo y la intranquilidad. Sin embargo, sobresale el tema de la convivencia humana situada en el contexto límite de la “guerra”, y cómo resulta un tipo de juego social que requiere, para triunfar, de la colaboración de los individuos y de las masas.

La trama transcurre en la ciudad de Altona, ubicada en la antigua Alemania democrática, aliada de la Unión Soviética. El argumento transcurre en 1959, se ubica en el seno de una familia aristócrata y luterana apellidada Von Gerlach. A propósito de este nombre, Sartre se disculpa en la publicación de la obra por haber creído inventar el nombre Gerlach, quien coincidentemente en su momento (alrededor de 1930), portaba el proscrito alemán Helmuth Von Gerlach célebre adversario del nacional-socialismo.

Los Von Gerlach de la obra, se dedican, a pesar suyo, a colaborar con el nazismo mediante la construcción de navíos bélicos. La familia está constituida por El padre (el viejo Hindenburg), quien padece cáncer en la garganta y sólo tiene seis meses de vida; Frantz, Werner y Leni (sus hijos), y Johanna (esposa de Werner).

El drama realiza una revisión histórica de los hechos que envuelven a la familia, por lo que recurrentemente es un viaje hacia el pasado, cuya réplica escénica ilustra la fuga de la conciencia de los personajes en una eterna retrospectiva que resulta ser una tortura, aparentemente impuesta por la realidad externa pero que claramente recrean los personajes. Se trata de una tortura psicológica que invade el carácter moral de los personajes. El viejo Hindenburg es un aristócrata, heredero, dueño y administrador de los astilleros que abastecen de transporte marítimo al país. La fabricación de sus embarcaciones es tan indispensable para el desarrollo y resurgimiento de la nación que también surten al reciente imperio estadounidense, aliado de Alemania del oeste. Frantz von Gerlach, primogénito y heredero de dicha fortuna, termina por darse cuenta no

sólo de la colaboración de su padre con el tercer Reich sino también se entera de que ciertos terrenos, propiedad de la familia, fueron vendidos para ser destinados como campos de concentración. Frantz, quien era un joven adolescente, experimenta tal revelación con un choque emocional que no logrará superar.

El Chico esconde en su casa a un viejo rabino polaco que acaba de fugarse; la Gestapo se entera por el chofer de la familia. Al tomar el caso, el servicio de seguridad asesina al prisionero mientras que al joven heredero, apoyado por la posición social de su familia, se le perdona la vida pero a cambio deberá purgar su osadía militando como oficial alemán en el frente ruso. Transcurren cinco años (1946) durante los cuales asume el rol que se le asignó, decide por la vida o la muerte de prisioneros, se ha convertido en un torturador. Al terminar su comisión, cae envuelto en un nuevo escándalo. La familia acoge en casa a dos oficiales americanos y Leni, la hermana menor, los seduce para luego susurrarles: « Le père- Nous logions des officiers américains. Elle les enflammait et puis, s'ils brûlaient bien, elle leur chuchotait à l'oreille : « Je suis nazie » en les traitant de sales juifs.»⁸²

Según ella, los oficiales trataron de violarla, por lo que Frantz acudió al rescate, hiriéndolos y matando a uno de ellos de un botellazo en la cabeza. Nuevamente el padre lo salva consiguiendo un visado a la República de Argentina. Un día antes de su partida, Frantz decide encerrarse en una de las habitaciones de la casa durante 13 años. La gente piensa que radica en el

⁸² Jean-Paul Sartre, *Les Séquestrés d'Altona*, p. 92.

continente sudamericano; el padre viaja en 1956 a Argentina para falsificar oficialmente la muerte y presenta a su grupo un acta de defunción.

En tal engaño, el tercer cómplice es Leni, quien a lo largo de la década se ha dedicado en cuerpo y alma a su hermano Frantz. La relación filial resulta compleja ya que Leni, además de manipular la información que hace llegar a Frantz, también establece una relación incestuosa.

Werner, el segundo hijo, al conocer la existencia de su hermano, trabaja arduamente por afirmar su autoestima y su posición en el núcleo familiar, ya que su carácter es descrito como opuesto al del heredero idóneo. También se juega con la aparente debilidad del carácter de Werner, quien al final de la historia resulta ser el único y verdadero sobreviviente. Johanna su mujer, *actriz* de profesión, se siente obligada a salvar su matrimonio y pide a su marido abandonar todo lo que les pertenece para comenzar una nueva vida en la ciudad de Hamburgo. Werner no sólo se niega, sino que acepta reemplazar el lugar de Frantz a través del viejo ritual practicado por la familia: terminar las sesiones familiares acordando y jurando sobre la Biblia. La única posibilidad de Johanna es visitar a Frantz y convencerlo de que se integre al mundo, así como de ser la intermediaria entre el viejo Hindenburg y Frantz, pues el tutor necesita hablar por última vez con su hijo antes de morir.

El encuentro se realiza, no sirven los juicios, las aclaraciones ni las justificaciones, todo está hecho y en un sentido todo ha terminado, padre e hijo son a imagen y semejanza, no pueden estar unidos y nada los separará. De hecho, se trata de una familia en la cual cada miembro es a la medida del otro,

cada uno necesita, depende y constituye al otro. Así, los reproches no tienen sentido pues entre el amor y el odio “el que gana pierde”. Finalmente, el padre llevará en carro a Franz hasta Hamburgo, lugar en donde se embarcará. Parten juntos y deciden hacer una parada, pues en siete minutos llegarán a uno de los brazos del Elba de donde no retornarán. El suicidio a dúo vuelve libre al resto de la familia, pero Leni desea mantenerse encerrada. La huída continua.

La familia parece funcionar como cualquier institución. Desde luego, la identidad nacional, religiosa y social de la familia Von Gerlach no deja lugar a duda de que uno de los motivos de la pieza es expresar una franca denuncia. La acción se sitúa en Alemania, se integra como elemento de discusión el protestantismo, los personajes son aristócratas e integran como aspecto opositor el antisemitismo, lo que posibilita y facilita de golpe las conclusiones del lector. Tomando como ejemplo la dominación de alemán en Europa, Sartre explicó en muchas de sus entrevistas que tuvo la intención de sensibilizar al público respecto del problema del colonialismo francés en Africa. Al momento de escribir la pieza, el conflicto de la invasión de Francia a Algeria era reciente; sin embargo, confiesa que consideró muy arriesgado emplear el nombre de su país como lugar de acción del drama, pues la representación escénica hubiera sido no sólo polémica sino probablemente censurada.

En este texto, historia y ficción se mezclan a tal grado que bien podría ser catalogada como una pieza de teatro documento. El único plano que abandona la realidad social es el estilo con que se plantea el tono del discurso, con predominio del lenguaje y de las situaciones casi fársicas. Por ejemplo, detrás del duelo de

los verdugos y las víctimas existe el mundo donde se permite que las condecoraciones y reconocimientos de Frantz sean medallas de chocolates, en donde es posible que un cautiverio de trece años permanezca desapercibido para la mayoría, y donde las escenas de la habitación de Frantz son singulares, pues ahí el personaje principal no es sólo el propio Frantz sino la asamblea de cangrejos ante los que testifica las causas y efectos de su historia.

El empleo de la figura y de la imagen del cangrejo parece encontrar su referencia en la propia experiencia de Sartre respecto al consumo de la mezcalina, la cual utilizaba para resistir las arduas jornadas de trabajo a las que se sometía y que en determinado momento lo llevaron a la hospitalización.

¿Qué significan los cangrejos? El espacio y el tiempo asignado para el “tribunal de los cangrejos” ocurre siempre que Frantz, en su cautiverio, lo realiza como un acto imaginario, lúdico y hasta alucinatorio para testificar y enjuiciar la historia. Funciona como un juicio permanente y relativo. No se plantea la culpa, pues para Sartre el arrepentimiento es un acto de mala fe. De la misma forma que los hombres del presente juzgan a los anteriores, así también el “tribunal del los siglos” juzgará a la humanidad presente. Por otro lado, los diálogos expresan cómo los conciudadanos de Frantz, aquellos que viven para el nacional-socialismo son calificados de cangrejos:

Franz.- [...] ¡Habitantes escondidos en los techos, atención! Les están mintiendo. ¡Son millares de falsos testimonios por segundo! [...] ¡Escuchen las quejas de los hombres; nos traicionamos por nuestros propios actos; por nuestras propias palabras, por nuestra vida de perro! Cangrejos con cinco pares de patas, estoy seguro de que no pensaban lo que decían y que no hacían lo que deseaban. [...]

Querido auditorio: mi siglo fue una farsa cruel: la liquidación de la especie humana se decidió en las altas esferas. Se comenzó por Alemania, hasta el hueso. [...] El hombre ha muerto y yo soy su testigo. [...] (*gritando*)- ¡Silencio cangrejos! [...] (*como si hablara a los cangrejos*)- ¿Elegisteis la caparazón? ¡Bravo! ¡Adiós al desnudo! ¿Pero por qué conservasteis vuestros ojos? Lo más espantoso que teníamos. ¿Eh? ¿Por qué? [...] ⁸³

Hay otra alusión a la imagen del cangrejo. El simbolismo de la expresión francesa “panier crabes” literalmente significa cesta de cangrejos y se emplea en la charla cotidiana para definir a un conjunto de individuos que se dañan y se odian mutuamente. En 1954 Sartre publica un ensayo que es revelador en cuanto al tema de las relaciones dañinas con el prójimo. En *Reflexiones sobre la cuestión judía* se describe el binomio semita-antisemita, que serviría en algunos aspectos como sustento teórico para una interpretación del empleo de los cangrejos en el texto referido. Por ejemplo, hay pasajes que describen que para todo aquel que simpatice con el antisemitismo vale la necesidad de actuar en grupo y sólo en grupo. Fuera y sin apoyo de la colectividad perdería fuerza y hasta sentido, por lo que al mismo tiempo es mediante ese impulso colectivo contra su presa que el antisemita sacia su necesidad de dominio y control:

(El antisemita) IL se considère comme un homme de la moyenne, de la petite moyenne, au fond comme un médiocre; [...] S’il s’est fait antisémite, c’est qu’on ne peut pas l’être tout seul. Cette phrase: “Je hais les Juifs”, est de celles qu’on prononce en groupe; en la prononçant on se rattache à une tradition et à une communauté: celles des médiocres. ⁸⁴

⁸³ *Ibid.*, p. 116.

⁸⁴ *Réflexions sur la question juive*, pp. 25-26.

[...] le principe de l'antisémitisme, c'est que la possession concrète d'un objet singulier donne magiquement le sens de cet objet. ⁸⁵

[...] c'est en se dressant contre le Juif qu'ils prennent (antisemitas) soudain conscience d'être propriétaires. ⁸⁶

A través de Franz toman vida los cangrejos, quizás entonces él simboliza al pueblo alemán, que para 1959 no ha cesado ni mucho menos terminado de definir y aceptar el grado de responsabilidad y de culpa que acompaña al proceso de catarsis social y de recuperación histórica.

Hay también una analogía con *A puerta cerrada*, sólo que ahora se trata de un infierno vivido entre cinco personajes. El infierno queda establecido al razonar el grado de interdependencia de las propias acciones respecto al otro; la línea que clasifica a un acto libre de fatal es sutil. Los Von Gerlach habitan un infierno representado por el costo a pagar por pertenecer y mantener el emporio de los astilleros. En *A puerta cerrada*, en cierta ocasión se abre la puerta de la habitación cerrada eternamente para los personajes quienes por otro lado ya han muerto, pero ninguno decide abandonarla y así obtener la posibilidad de una nueva relación con el prójimo. De forma análoga se mantienen las relaciones al interior de la familia Von Gerlach, quienes no están muertos sino sepultados en vida. La imagen del sepulcro explica el vivir en una eterna huída, caracterizada por la fuga ante la persecución de la conciencia, fuga que provoca malestar, intranquilidad, miedo, y una angustia que al no solucionarse causa la mayor parte de las veces el suicidio psicológico o físico.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

En relación con el tema del actor, *Los secuestrados de Altona* presenta dos elementos que permiten la discusión sobre la construcción de la identidad. Primero, que los personajes se coloquen frente a un espejo, elemento reiterativo de toda su obra dramática. Frente al espejo el interprete está en posibilidades de realizar tres acciones claves en la construcción de su carácter: se reconoce, se afirma y se transforma. El juego de espejos es un ejercicio de autoconciencia que igual vale para el caso de la enajenación o del distanciamiento, de la afirmación o de la negación de sí-mismo. Por ejemplo, en las acotaciones casi siempre hay una referencia acerca de que los personajes deben de mirarse a través de objetos que reflejan cómo se está en la mirada de otro. Esto también forma parte de la realidad y de la irrealidad de los actos que fluctúan a su vez entre el reflejo, la ilusión y la memoria.

Segundo, hay una referencia directa del estatus social del actor por medio de Johanna, quien considera la relación que construyó con el espectador. Ella fue una actriz célebre gracias a su belleza física, sin embargo la joven ha desertado de su oficio, y la causa ha sido la pérdida de su público ante el deterioro de su atractivo. Es verdad que todo actor demanda la reacción del público ante su presencia, pero lo importante es la respuesta del mismo ante su dramatización. El carácter de un actor requiere del sentido de “autenticidad” en su quehacer expresivo para no claudicar; el gusto por la verdad en medio de la guerra encuentra cierta analogía para el actor sobre la escena.

3.3 Hécuba entre el sacrificio y la esperanza

La última de las creaciones dramáticas de Sartre fue representada por la compañía del Teatro Nacional Popular en el escenario del Palacio de Chaillot el 10 de marzo de 1965. La dirección fue de Michel Cacoyannis, las interpretaciones principales fueron ejecutadas por Jean Martinelli (Poseidón), Françoise Le Bail (Palas Atenea) y Eleonore Hirt (Hécuba). Se trata de una adaptación de la primera obra original que conforma la trilogía de Eurípides: *La Orestíada*. Fue redactada en Roma durante el verano de 1964, y es la tercera adaptación de una obra clásica antecedida primero por *Les Mouches*, montada en 1943, tragedia de la libertad y no de la fatalidad que desarrolla el episodio central de *La Orestíada*: la muerte de Egisto y de Clitemnestra por su hijo Orestes; así también se cuenta el exilio del héroe en busca de la salvación de los Atridas. La segunda adaptación fue inspirada en la vida del célebre actor inglés del siglo XVIII, Edmund Kean, y Sartre eligió el texto de Dumas para disertar y definir su propia versión acerca del oficio. El último ejemplo de adaptación es el caso de *Les Troyennes*, tragedia histórica ubicada en el siglo V a.j.c., escrita por Eurípides, que forma parte de una trilogía junto con *Alejandro* y *Palamedes*.

Probablemente, lo que atrajo a Sartre fue el carácter social de esta obra a través de la valoración del género femenino. Con *Les Mouches* Sartre se ocupa del tema de Orestes, representado a través de la genealogía de los Atridas, conocido como el mito atrida relacionado directamente con temas bélicos de

dominación, esclavitud, y exilio. La misma problemática es retomada en *Les Troyennes*. Desde la perspectiva dramática, la cronología de las piezas demanda que *Les Troyennes* sea el texto que anteceda en sucesos a *Les Mouches*, ya que la guerra de Troya ocurrió antes de la caída del imperio Atrida. En todo caso, el interés por el drama helenista estuvo presente en la trayectoria del teatro sartreano y el género clásico motivó a Sartre para dedicarse al fenómeno teatral. Si bien siendo muy joven definió su vocación histriónica, fue bajo la guía de Charles Dullin que incrementó y perfiló su producción en el terreno del teatro griego.

El argumento es consecuente con el planteamiento de Esquilo. Lo que Sartre resalta es la facultad de la libertad sobre la determinación y el destino. Al inicio de la tragedia se presentan conversando Poseidón y Palas Atenea, quienes se lamentan por la devastación de Troya por los Atridas. Paulatinamente se van presentando las troyanas encabezadas por la reina Hécuba, quien es la sobreviviente con mayor jerarquía y quien asume con gran dignidad la derrota y la necesidad de apoyar a su pueblo. De su matrimonio con el asesinado rey Priamo procrearon a Cassandra, Polixena, Hector, Dictobo y Paris, aquel que raptó a la bella Helena, iniciando con tal acción la guerra de Troya.

Desde el comienzo del drama la situación de dominio ya ha sido consumada; hay un largo oratorio que denuncia dolorosamente las condenas impuestas al linaje de Troya. La misma Hécuba ha sido elegida para ser la esclava de Ulises y su mujer, Penélope. Cassandra, joven virgen prometida del troyano Himeneo fue expulsada del templo por Axas para ser comprometida con

el rey Agamenón, cabeza de los atridas. Polixena, quien ya servía a Aquiles desde el tiempo en que fue asesinado, en venganza es destinada a morir degollada y virgen sobre el mismo sepulcro de su amo. Andrómaca es la viuda del difunto Héctor, quien antes de morir procrea con la nuera de Hécuba a Astianax, considerado “Príncipe heredero” de la dinastía de Troya. El pequeño es mandado asesinar por Ulises; luego de muerto, simbólicamente se inicia la venganza futura contra Grecia. Así, Andrómaca, la madre del menor, es encomendada para ser la mujer del hijo de Aquiles, llamado Neptolemo, quien irónicamente mató a Héctor. A pesar de que Dictobo es mencionado, no aparece descripción alguna de su muerte. De la misma manera, Paris (raptor de Helena), sólo es evocado y demandado por sus acciones a través de los lamentos de las mujeres y del coro griego. Finalmente, el ejército helénico termina por evacuar Troya. La última víctima en ser llevada al barco que conducirá a las cautivas hacia las costas griegas es Hécuba.

El aspecto que más sobresale en la versión sartreana es el desenlace original y la creación de una escena breve (XII), en la cual ocurren dos acciones vitales. Primero, aparece nuevamente Poseidón quien conmovido por la reina caída dice: “Poseidón (*Aparece, y se queda mirando a las cautivas a quienes empujan hacia la playa.*) ¡Hécuba, infeliz, no! Tú no irás a morir en la tierra de tus enemigos. Ahora mismo, cuando te embarquen, caerás en mi reino, el mar, donde soy el único dueño”.⁸⁷ El diálogo indica la piedad divina actuando a favor de Hécuba, y en contra de los griegos, ya que no únicamente se rescata a la mujer

⁸⁷ Jean-Paul Sartre, *Las Troyanas*, 1967, p.90.

de la esclavitud sino también se anuncia la prometida venganza. La segunda acción en importancia es el llamado de Poseidón a Palas Atenea, para consumir la revancha.

Poseidón- (*Llama*) ¡Palas, Palas Atenea! ¡Manos a la obra! (*Un relámpago en el cielo.*) (*Pasa un poco de tiempo.*) Ahora váis a pagar. Haced la guerra, mortales imbéciles. Destroza los campos y las ciudades. Viola los templos, los sepulcros, y tortura a los vencidos. Haciéndolo así, reventaréis. Todos.⁸⁸

La creación de la décima segunda escena sin duda alguna fue un recurso dramático que rindió carácter existencial a la pieza, pues lejos de ser sólo una defensa compasiva o un ajuste de cuentas, el acto de defensa divino señala el conflicto, la contradicción y la lucha del destino en contra de la libertad, enfrentamiento perenne en el cual siempre es posible que se imponga esta última facultad. Una lectura que involucre al pensamiento materialista diría que en un hecho bélico o en una relación víctima-verdugo terminará por imponerse el más fuerte, es decir, aquel que posea los instrumentos y los medios óptimos para imponerse al otro. Por consiguiente, las estructuras de poder terminan por imponerse sobre los desvalidos de la historia. Por otro lado, desde el punto de vista de la filosofía existencial, la defensa de los dioses a los injustamente tratados y sacrificados implica un compromiso ideológico con el concepto de “esperanza”. Pues el castigo o la consecuencia de todo aquel que osa atentar contra los valores humanos, radica en la propia desarticulación existencial del victimario o de aquello otro que lo representa. El término de esperanza aparece

⁸⁸ *Idem.*

poco en la dramaturgia sartreana, aun así se pueden establecer ciertas analogías con otras facultades humanas provocadas por una acción auténtica, de tal suerte que para la visión de Sartre la esperanza significa creer y apostar por la condición y posibilidad de libertad, que en sí mismo representa elegir en contra de la mala fe y a favor del compromiso con el prójimo. En cualquier caso, la esperanza para Sartre es más una acción que una creencia. Por ejemplo, con el sacrificio de Hécuba se restablece la dignidad a su pueblo, en particular la de las troyanas. La acción no es prevista ni testificada por la misma Hécuba, ya que los acontecimientos demandan su muerte; sin embargo, la promesa de orden se cumple. Así también, a través del sacrificio simbolizado con la muerte, se representa el poder de decisión que conlleva todo acto. Dicho en otras palabras, sacrificarse es trabajar por la libertad, es morir para trascender los valores de la vida.

Cabe señalar algunas reflexiones sobre la relación del actor con el cuerpo. Primero, lo corpóreo (forma, gesto) y el cuerpo en-sí son condición para la experiencia y para la adquisición del conocimiento; son la posibilidad del para-sí, es decir, de la conciencia plena que sucede en medio del mundo y a través del para-otro. Comparativamente, las mujeres de Troya sufren el calvario de la tortura mental y del dolor físico, cada una se siente a sí misma por y con la tortura de su prójimo. El cuerpo torturado de Hécuba se transforma en barca, zángano y andrajo. La idea de cuerpo llega gracias a la experiencia de la corporeidad ajena, de la misma manera que no puede ser contemplada la propia muerte o que no puedo mirar interiormente mi cerebro sino a través de otro individuo. El dolor físico

se intensifica cuando lo padece mi compañero y semejante. Puedo sufrirlo también, aun cuando no experimente daño real. Recordemos que el cuerpo es un en-sí, para-sí que se descubre entre los demás objetos del mundo gracias al cuerpo siendo ser para otro. El actor que representa en un escenario depende (ontológicamente) para la realización de su trabajo, del reconocimiento originado en la experiencia corporal con su semejante, el espectador. Una experiencia sensorial e inteligible que crea el efecto de ilusión, reflejo, espejo lúdico y fantástico.

Otro aspecto por comentar es la caracterización en torno a la imagen del astro solar. Igual que con Orestes y Goetz, el sol como símbolo de luz, claridad e inteligencia es opuesto a la oscuridad nocturna, portavoz de la maldad humana. Cassandra, profeta perturbada en su dolorida danza, manifiesta su abyección; ella es considerada “virgen del sol”, “virgen solar”, “virgen sagrada” que, al ser rendida al lecho conyugal de Agamenón, es convertida en “reina de la noche”. Cassandra es la novia nupcial vestida con la protección divina pues le es inherente el mismo atributo solar propio de Febo, Apolo o Helios.

3.4 Kean y el arte de ser uno mismo

Kean es la adaptación de Sartre de la versión escrita por Alexandre Dumas, *Kean ou Désordre et Génie*, cuya creación escénica data del 31 de agosto de 1836 en el Théâtre de Variétés. Dado que Sartre se rodeó la mayor parte de su vida de la actividad teatral y, en particular, de relaciones con actores profesionales, estuvo destinado a consagrar algunos de sus textos dramáticos al tema del actor, en concreto, al arte de la actuación. En 1953 se representó el texto en el teatro Sarah-Bernhardt. Como era costumbre, en el reparto figuró Pierre Brasseur (interpretando el papel de Kean) quien también se encargó de la puesta en escena. Marie-Olivier interpretó a Anna Damby. La pieza fue repuesta hasta febrero de 1987 en el teatro Marigny, donde destacó la participación del actor Jean-Paul Belmondo.

En realidad, cuando Sartre se ocupó de su versión, la obra ya poseía celebridad; sin embargo, entre la pluma de Dumas y Sartre hay sólo una coincidencia temática, mas no la concepción. Ambos retoman la vida del célebre actor inglés Edmund Kean, nacido en 1787 (dos años antes de que estallara la Revolución francesa), quien desarrolló su trabajo en la Inglaterra puritana del siglo XIX. Es sabido que en la vida familiar del actor destacó, más que cualquier otra circunstancia, haber sido hijo de una mujer que ejercía la prostitución. El hecho marcó su infancia por la humillación, que canalizó perfectamente en el trabajo histriónico. Edmund Kean se dedicó desde muy joven a la escena; parece ser que desde la adolescencia trabajaba ya para el rey en el famoso teatro de Drury Lane.

El museo del teatro de la ciudad de Londres aún conserva vestuario, utilería, máscaras y algunos libretos empleados por el actor. Su interpretación destacó a tal grado que fue considerado el más grande actor del siglo XIX.

Sartre dramatizó filosóficamente el tema del actor. En el texto se expresan tres circunstancias análogas entre el personaje histórico y el dramaturgo: primero, la experiencia de la infancia está modelada por la concepción de ser bastardo. Segundo, Sartre aprecia en el oficio del actor una condición crucial, el actor al igual que el hombre es un ser hecho de los otros hombres. Tercero, Kean y Sartre fueron figuras públicas familiarizadas con el escándalo que provoca simpatizar con grupos inconformes de la sociedad: « [...], que reste-t-il? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. »⁸⁹

El argumento pasa a segundo término comparado con algunas réplicas donde el discurso sobre el actor es magistral, (Acto II, escena III) « On ne joue pas pour gagner sa vie, on joue pour mentir, pour se mentir, pour être ce qu'on ne peut pas être...on joue pour ne pas se connaître et parce qu'on se connaît trop [...] »⁹⁰. A tal grado apasionó a Sartre la vida y obra de Kean que no dejó de expresar la idea de que tal trayectoria funciona como un mito y, como tal, Kean debiera ser el patrón de los actores.

La pieza está dividida en cinco actos, en los cuales destacan el enredo amoroso, la lucha por la jerarquía social y el placer de la seducción otorgado por el poder. Definitivamente Sartre no hace concesiones al criticar las relaciones sociales entabladas por la monarquía. Kean, actor de cuyo origen social dan

⁸⁹ Jean-Paul Sartre, *Les mots*, 1964, p. 206.

⁹⁰ *Kean*, p. 81.

constancia las tabernas inglesas, se encuentra enamorado de la condesa de Koefeld, llamada Elena, que a su vez es esposa del embajador de Dinamarca. El transcurrir de la pieza es un eterno confesional de amor, pero la única posibilidad que tiene Kean de obtener el amor de Elena es su celebridad. En otras palabras, su ser actor le permite aspirar al amor de una condesa; cuando deja de serlo se convierte en hombre, condición que lo inhabilita para volver público su amor. La Corona inglesa lo ha llevado a la consagración, y tiene una gran amistad con el príncipe de Gales. Sin embargo, igual que con Elena, su condición de actor es lo que le permite gozar de la amistad con tales personajes.

Es verdad que Kean es un protegido de la monarquía pero queda claro que es un puesto ganado por merecimiento y, lo que es más definitivo, dura hasta que termina la ilusión, el milagro, el truco, el encanto y la magia de su actuación. Finalmente, tras un complejo enredo, Kean se compromete con Ana Damby, hija de un fabricante de quesos que lo ama desde el inicio de la trama y quien se distingue por ser una joven dama de acción, es decir, que lleva el deseo al acto. De hecho, la primera circunstancia que acerca a Ana con Kean, es su ímpetu de convertirse en actriz; en el cuarto acto se desarrolla la escena donde ambos interpretan un fragmento de Otelo (ella es Desdémona) ante la corte inglesa. Junto con Ana, Kean emprende su exilio hacia Estados Unidos, hecho biográfico del actor. Sus verdaderos amigos son Salomón (vestidor del actor) y sus colegas saltimbanquis, con quienes comparte momentos vitales en las tabernas.

En la reflexión acerca del actor y su arte, por encima de los otros elementos de la pieza, hay dos niveles de lectura. El primero consiste en apreciar

la totalidad del texto como un ejercicio metateatral, es decir, propio de lo que actualmente se denomina como Metateatro, y cuyo enfoque podemos sintetizar como el estudio de la expresión teatral dentro del teatro. Desde este punto de vista, la lectura y la representación de la obra ofrece a los actores un canto y una danza del juego actoral, en donde la expresión y el manejo del cuerpo dependen de la agudeza de los sentidos y de la imaginación.

La parte racional y analítica del estilo literario de Sartre, por primera vez se dobla al juego escénico. La palabra se halla al servicio pleno de la acción. *Kean* expresa la concepción del actor, es la voz del actor vuelta gesto y emoción. La metateatralidad consiste en el juego eterno del plano de lo real y de lo irreal, en donde constantemente se juega a ser y se es lo que se juega, es el hombre interpretando serlo, es el hombre siendo actor, es el actor siendo personaje, etc.

La actuación como actividad lúdica manifiesta una característica de la invención: que es dialéctica, es decir, establece relaciones dialógicas con la realidad. Para la inventiva del actor el conflicto dramático representa toda la gama de posibilidades interpretativas. Como acción pura, el conflicto se convierte en afirmación existencial y proyecto personal.

En otro plano interpretativo, la pieza funciona como documento constituido por una variedad de sentencias que precisan la función del actor. Por ejemplo, hay una explicación detallada sobre su definición con base en la teoría estética desarrollada por Sartre en su libro *L'imaginaire*. Ahí dedica una parte al análisis del actor desde el punto de vista de su capacidad imaginativa (imágenes mentales). Sin olvidar tampoco el capítulo de *L'Être et le Néant*, donde comenta

su visión sobre la experiencia corporal humana, así como el estudio consagrado a la psicología de los afectos, titulado, *Esquisse d'une théorie des émotions*; la idea común de estos textos aplicada al problema de la interpretación consiste en que el trabajo del actor funciona como “analogón”. El actor no interpreta ni representa, se irrealiza. Lo esencial y el aporte de concepción sartreana consiste en que el actor no cesa nunca de interpretarse y construirse a sí mismo y, en tal acto, surge una fuerza revolucionaria (transformadora) que ejerce para sí mismo, y para la colectividad, « l'acteur “se joue lui-même” à toutes les secondes ». ⁹¹

La fuerza revolucionaria es alimentada por una pasión que lucha por sobrevivir la realidad. No olvidemos que en ciertos momentos de la historia el oficio ha sido calificado de inmoral y hereje. Para Sartre, el trabajo histriónico es un arte familiarizado con las cualidades propias de la infancia debido a su poder imaginativo. Análogamente, la imagen del bastardo se presenta paralela a la del actor; aquel que es capaz de terminar con todo tipo de dependencia que lo distraiga de la construcción de sí mismo, figura dramática que encontramos también en los personajes: Nekrassov, Goetz.

Kean- Dites plutôt à l'ambassadeur. Je suis bâtard, comprenez-vous. Pour un bâtard, c'est flatteur de tromper une Excellence. Et vous? C'était le roi de Londres que vous vouliez séduire. ⁹²

Kean al parecer una figura antisocial, y al margen de la ley, se le adjudica, por definición, todo tipo de acción negativa (engaño, traición, muerte, mentira, etc.), y en este sentido, posee un espíritu libre para crearse e irrealizarse todo el tiempo.

⁹¹ *Un théâtre de situations*, p. 329.

⁹² *Ibid.*, p. 198.

3.5 *Nekrassov* y el engaño de la apariencia

Representada por vez primera en el teatro parisino de Antoine, el 8 de junio de 1955, *Nekrassov* tuvo alrededor de 60 representaciones. Después de que el estreno fuera retrasado por causa de modificaciones en el texto (un cuadro fue extraído), por cambio de actores y por un período de arduos y difíciles ensayos, la puesta en escena sufrió una violenta campaña publicitaria, lo cual significó un fracaso de taquilla. Finalmente, Georges de Valera fue interpretado por Michel Vitold, y Sibilot por Jean Paredes. Poco tiempo después, en noviembre del mismo año, la obra fue repuesta con gran éxito en el teatro de la Sátira en Moscú, intitulada “George de Valera”, pues el título original no convenía en la antigua Unión Soviética, ya que Nekrassov es el nombre de un escritor clásico ruso.

Sartre estuvo por vez primera en la U.R.S.S. en mayo y junio de 1954. Pernoctó en las ciudades de Moscú, Leningrado y Uzbekistán, dato significativo ya que el carácter político recreado en la pieza muestra ciertas formas de organización propia de grupos y miembros de izquierda, procedentes o influenciados por el modelo ruso.

La obra tuvo importancia en 1968, cuando fue montada por Hubert Gignoux en el Teatro Nacional de Estrasburgo. La pieza está estructurada en ocho cuadros. El primero presenta una escena de vagabundos parisinos indocumentados. La trama se ubica en la ciudad de París. En las piezas que la

preceden los personajes que inician el drama nunca fueron indigentes y de condición social desfavorable. Además, resalta simbólicamente que Georges de Valera (Nekrassov), rufián y escoria social, se convierta no sólo en hilo conductor de la pieza sino en el héroe mismo del drama. En general, los héroes sartreanos provienen de círculos de poder (príncipes, generales, políticos, gobernantes), incluso si consideramos a los intelectuales retratados en su obra como poseedores de conocimiento.

En *Nekrassov* se plantea una fuerte crítica al círculo intelectual y político francés, calificado por el personaje central de “escoria humana”. *Nekrassov* fue creada como una pieza satírica. Consciente de que este género floreció en la Grecia antigua, bajo la pluma de Aristófanes, Sartre afirmó que la sátira experimentó censura y represión durante la posguerra. Nuestro autor tuvo la convicción de que en aquel momento fue la forma dramática idónea para hablar de cuestiones políticas y sociales: “sólo es posible expresarse sobre la sociedad contemporánea adoptando esa forma”. La sátira se define como: « Poème où l’auteur attaque les vices, les ridicules de ses contemporains ». ⁹³ Tal definición justifica las inquietudes intelectuales expresadas por el dramaturgo al momento de comentar esta obra.

Cette pièce marque ma volonté d’aborder la réalité sociale sans mythes ⁹⁴

⁹³ REY-DEBOVE, Josette y Alain Rey. *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 1993, p. 2038.

⁹⁴ *Un théâtre de situations*, p.340.

Dans une société comme la nôtre, la forme parlée, la forme théâtrale est celle qui se prête le mieux à la satire.⁹⁵

Bajo la premisa de que el teatro en la actualidad es un arte industrializado, hay poca tolerancia a obras que cuestionan los vicios del poder, por lo que la frase “abordar la realidad social sin mitos” significa despersonalizar la idea de sujeto. La sátira “de derecha” fomenta con su silencio la jerarquía del poder: « J’ai montré mes personnages victimes d’une situation plutôt que d’un caractère. Dans un autre contexte ils pourraient être différents. C’est pourquoi une satire de gauche doit être une satire des institutions et non des individus ».⁹⁶

Por otro lado, dejaría de ser una expresión del teatro burgués pues evocaría el poder de la libertad sobre el de la estructura social.

En diciembre de 1952, Sartre participó en el Congreso de los Pueblos por la Paz, que tuvo lugar en la ciudad de Viena. La reunión incluyó a un centenar de escritores simpatizantes del comunismo. La conclusión de las sesiones tomó este rumbo:

Nous qui croyons dans la puissance de la parole écrite et dont le métier est de porter témoignage pour nous-mêmes et pour d’autres, qui nous ressemblent, nous avons décidé de mettre nos œuvres en accord avec notre volonté de paix et nous disons que nous combattons la guerre par nos écrits.⁹⁷

Nekrassov representa la manera en que un truhán engaña a todos, haciéndose pasar por un ministro soviético, que en otra línea de acción dramática,

⁹⁵ *Ibid.*, p. 338.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 341.

⁹⁷ *Ibid.*, citado en la p. 345.

huye de su país para dirigirse a Francia. Ahí revelará a la prensa información sensacionalista en víspera de una elección parcial, fingiendo ser Nekrassov. Sartre se involucró con la política de los grupos de izquierda de Europa oriental. En particular, conoció y criticó el régimen comunista de Stalin, caracterizado por no permitir el trabajo reflexivo entre los miembros del Partido comunista. También convivió con el comunismo francés. Conocía la influencia del pensamiento soviético y practicó una vigilancia intelectual que apostó por la no institucionalización del partido. *Nekrassov* se convirtió en un arma artística contra la burguesía francesa pues su finalidad era contribuir a la lucha por la paz. La pieza denuncia los procedimientos de trabajo y propaganda de la prensa anticomunista, que obviamente obedece y está al servicio del poder. La situación es simple, Sartre hizo una crítica sin concesiones a la función de la prensa al servicio de la institución, mientras que la prensa contraatacó su pieza. « J'ai voulu mettre noir sur blanc ses procédés, dessiller les yeux des hommes de bonne volonté, parmi ses propres lecteurs... »⁹⁸

Evidenciar el proceder político que norma a la prensa institucional, representada por *La Tarde de París*, mantuvo a Sartre en la discusión sobre la verdad, que de uno u otro modo lo llevó al planteamiento acerca del “saber universal”. El verdadero conocimiento es intuitivo, formula Sartre en *L'Être et le Néant*, por lo tanto, lejos de pretensiones teóricas. “Abrir los ojos de los hombres de buena voluntad” significa realizar un trabajo de resistencia desde el centro de la creatividad misma, pues hacer accesible la verdad no equivale a lograr un tipo

⁹⁸ *Ibid.*, p. 340.

de verdad, sino por el contrario, alcanzar la que vale para la totalidad de los individuos.

Los hombres de buena voluntad son aquellos que desde su situación piensan y asumen desde la acción lo positivo para la colectividad. Cada miembro de un determinado grupo social, organización o colectividad, desde su individualidad y su libertad decide por el bien o el mal que afectaría a la mayoría. Por ejemplo, la contribución de Sartre se logró por medio de la creación literaria y de la reflexión filosófica. Su militancia por las causas justas lo hizo fundar y participar en la prensa clandestina, vinculada definitivamente al trabajo con las masas. *La causa del pueblo, El idiota, y Humanidad roja (Humanité rouge)* son algunos ejemplos de ejercicio periodístico ligados a ideologías de extrema izquierda y comunistas. El intelectual, nos dice Sartre, “es alguien que dispone de un conjunto de conocimientos cuyo objetivo es la universalidad”.⁹⁹ En sus libros *Alrededor del 68 (Situaciones VIII)*, *Los intelectuales y la revolución*, y *Los intelectuales y la política*, Sartre analiza y defiende la función del intelectual; “Lo que yo llamo intelectual es pues la mala conciencia”.¹⁰⁰

En dichos textos, el intelectual de “mala fe” queda caracterizado por tres aspectos. El primero lo reconoce como un técnico del saber práctico, trabaja para los privilegiados y su esfuerzo se reduce a servir a lo individual sobre lo universal. Segundo, basta que se convierta en intelectual para experimentar y permanecer en la intranquilidad de la conciencia. Tercero, posee un “capital ideológico”; el peso de su obra “lo tira hacia atrás”, es decir lo coloca en el engaño, la mentira y

⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *Los intelectuales y la revolución después de mayo del 68*, p. 44.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

en lo inauténtico. Tal descripción inhabilita los principios de reflexión y de compañero de ruta, y produce una imagen de la convivencia exigida por los modelos institucionales. *Nekrassov* es un ejemplo de dicho sistema de pensamiento, y aunque Georges de Valera no puede escapar del engranaje y del telar de la sociedad, no descuida su superobjetivo:

Georges.- Je m'y résigne avec douleur parce que mon objectif principal est de purifier le mouvement révolutionnaire. Qu'il meure, s'il le faut : dans cents ans il renaîtra des ses cendres ; alors, nous reprendrons notre marche en avant et, cette fois, j'aime mieux vous dire que nous gagnerons. ¹⁰¹

En *Nekrassov* el derecho a la información se muestra como un predicado del gusto por la verdad, una defensa ganada por medio del conflicto de derecho, y un intento de reeducar al intelectual colocándose al servicio de lo universal. Esta preocupación de ligar los asuntos de índole laboral con lo propio del trabajo creativo y reflexivo es reciente en la cultura del hombre moderno. Hablar de izquierda social data de 1936. Superior ha sido al respecto, el establecimiento y la dominación de los procedimientos de la burguesía en el ámbito de la cultura de masas y como práctica del menor riesgo en lo individual.

Si la verdad es revolucionaria, entonces debe sumarse otro criterio de lucha contra la burocracia tecnócrata del mundo, que es combatida también desde la función del poeta, cuyo poder de creación imaginativa se somete al

¹⁰¹ Jean-Paul Sartre, *Nekrassov*, 1956, p. 111. Hay un paralelismo entre Goetz y Georges de Valera: el carácter de ambos personajes está constituido por la relación permanente entre bien y mal. La temática propuesta plantea consideraciones morales y estéticas sobre la idea de que lo bueno, lo bello, lo malo y la fealdad son, todas, vías de ascensión para la conciencia. Es decir, para Sartre son conceptos que se dan a la experiencia de modo dialéctico, no jerárquico y, como cualquier otra proyección del sujeto, tienen sentido en situación.

encantamiento de la realidad por medio de la seducción. En otras palabras, encontramos en Georges de Valera la pasión de poseer lo inalcanzable a través de la irrealización de sus deseos, de transformar lo cotidiano con la fuerza de su verdad interna, tomando al mundo como escenario y a los otros como su público. Georges de Valera nos recuerda al Goetz, guiando al pueblo, en medio de la lucha entre el bien y el mal, a la manera de un mesías o un maestro. También, igual que Hugo apoya su identidad en la ganancia que produce el amor del prójimo, y como Kean se concentra en el placer del manejo corporal como vía de plena comunicación. Es recurrente a lo largo de la pieza el uso del espejo como un juego de sinceridad que en ocasiones es íntimo, en otras, público.

Georges.- Bon!...Bon, bon, bon,! (*Il va à la glace.*) Adieu, grande steppe russe de mon enfance, adieu la gloire ! Nekrassov, adieu ! Adieu, pauvre cher grand homme ! Adieu, traître, ordure, adieu, salaud! Vive Georges de Valera ! (*Il se fouille.*) Sept mille francs. J'ai bouleversé l'univers et ça me rapporte sept mille francs : chien de métier. (*A la glace.*) Georges, mon vieux Georges, tu n'imagines pas le plaisir que j'ai de te retrouver ![...].¹⁰²

Georges- Nekrassov practica el juego de la transformación, y lo mismo se desenvuelve como seductor-seducido, en medio de dos vagabundos a orillas del Sena, entre los miembros de un consejo administrativo en un salón ejecutivo, o en una suite presidencial decorada con decenas de arreglos florales que le acogen y aroman su entorno. Pero lo que más singulariza a Valera es ser un héroe de acción, un personaje que a través de la irrealización logra un balance entre el poder de la reflexión y el de la praxis. Sin duda alguna, se trata de uno de los personajes mejor logrados en la dramaturgia sartreana. También encuentra eco

¹⁰² *Ibid.*, p. 179-180.

en el simbolismo de algunos personajes de la literatura universal. En la misma pieza está registrado cómo comparte algo de la hidra de mil cabezas, del *Fausto*. Quizá tiene algo de la pluma de Dostoievsky, y de Orson Wells tomó la inspiración de *El ciudadano Kane* al momento de rememorar su trineo de infancia: «Georges.- (Il va vers la glace.) A moi donc mon enfance! Oh! le joli traîneau de bois peint. Mon père m'y assoit: en avant! Clochettes, claquements de fouet, la neige.»¹⁰³

La influencia llega más lejos, parece haber una reminiscencia de la novela de Cyrano de Bergerac *Les empires de la lune*, en la cual acontece que desde el satélite se observa a la Tierra como un planeta, que se dice está habitado. La novela es un texto de la narrativa libertina del barroco francés, que se calificó en su momento como un documento hereje, pues cuestionó el dogma científico, político y artístico de la época, ya que en ese momento no había frontera real entre el quehacer filosófico y el científico, lo poético y lo moral. Lo que en el pasado se calificó de irreverencia, ateísmo y herejía, bien cabe en la definición contemporánea: intelectual de izquierda.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 122-123.

Conclusiones

La visión del actor como un ser creativo en potencia, con un proyecto de vida inacabado, trasgresor de las normas institucionales, consagrado a ilustrar posibilidades de acción en un afán inagotable de transformar la realidad, es paralela a la definición sartreana de persona.

Los aspectos teórico-prácticos manifiestos en la expresión misma del personaje son la clave para descifrar el trabajo del actor. Sartre plantea una teoría del “comediante” que articula la estética del actor que nunca cesa de actuar. Dicha teoría parte de la hipótesis de que un personaje es un ser imaginario ausente que es irrealizado por el actor cuyo trabajo persuade gracias al contagio que provoca en los espectadores. El actor es:

[...] un enfant volé, sans droit, sans vérité, sans réalité, en proie à de vagues vampires, qui a eu la chance et le mérite de se faire récupérer par la société tout entière et instituer dans son être comme citoyen-support de l'irréalité. C'est un imaginaire qui s'épuisait à jouer des rôles pour se faire reconnaître et qu'on a finalement reconnu comme ouvrier spécialisé dans l'imagination : son être lui est venu par la socialisation de son impuissance à être. [...] ¹⁰⁴

Esta disparidad de ideas interpuestas en dicha concepción permiten divisar las implicaciones éticas, artísticas y ontológicas que atañen al oficio del actor. Tales aspectos son tratados según la idea de analogón como un objeto artístico que representa entidades irreales que al ser recibidas por un público adquieren

¹⁰⁴ *Un théâtre de situations*, 1988, p. 225.

estatus de ser. El analogón acontece en el universo imaginario, es un medio de depuración técnica que permite el paso de lo real a la irrealidad y viceversa; medio en el cual el hombre-actor subordina su humanidad al no ser, es decir, se transforma en personaje, para articular el lenguaje plástico y el discurso conceptual.

La materia de trabajo del actor es su cuerpo, posibilidad en sí de ser palabra, emoción, gesto e idea. La posibilidad de definir el ser del actor se inicia con el análisis de la conciencia reflexiva e imaginaria que intenta trascender su condición corporal, caracterizada en la apariencia como objeto y cosa. En un segundo momento, impera la necesidad de definirse también como proyecto, es decir, trascender la cualidad de objeto llenándolo de vida imaginaria. Las cualidades propias que califican a la materia del actor se expresan a través de actos. Por ejemplo, odiar, llorar, sonreír o bailar son acciones elegidas por la intención de la conciencia imaginaria, y que al ser ejecutadas vuelven irreales el sentido que el acto tiene en sí. Por otro lado, la descripción de tal comportamiento surge básicamente con la aplicación del método fenomenológico¹⁰⁵ para el estudio de la vida imaginaria en el arte. Así, llorar y comer sobre la escena no son actos verdaderos sino irreales. Lo que aporta la fenomenología de la conciencia imaginaria a la meditación sobre el actor es la afirmación, mediante la descripción

¹⁰⁵ Sartre aplicó a su trabajo cuatro principios del método fenomenológico husserliano: primero, abre el horizonte de la reflexión a partir de la pregunta por el “ser” de las cosas. Segundo, parte del concepto de “intencionalidad” definida como “la conciencia es conciencia de algo”, tercero, para la experiencia como para el pensamiento, sujeto y objeto se relacionan dialécticamente. Por último, la vida imaginaria es una experiencia trascendental para el estudio del ser.

de las acciones, del estatus del ser que participa en el universo de la ilusión y de la ficción.

Un lugar especialmente destacable lo ocupan –desde sus mismos inicios- la estética fenomenológica y la filosofía del arte en la fenomenología del área francófona. Esta afirmación vale, desde luego, para Sartre que muy temprano desarrolla una fenomenología de la imaginación y que en sus estudios acerca de Baudelaire, Genet y Flaubert vuelve constantemente a cuestiones del lenguaje literario y del enfoque literario, sin mencionar siquiera su propia praxis literaria.¹⁰⁶

Junto a la fenomenología, el marxismo y el existencialismo sartreanos ofrecen ciertas apreciaciones al respecto. Una visión materialista desde Sartre del trabajo de interpretación dramática tiende a considerar las emociones y las posibilidades de elección como el centro de la fuerza de trabajo, cuya intención es establecer la filosofía del acto como instrumento de la inteligencia, esto es, limitar el poder de acción a las decisiones que son positivas para la colectividad. Además, el trabajo actoral no escapa a la repercusión social identificada por la influencia de las acciones sobre los demás, ya que es ejemplo de transformación de la realidad encaminada a la lucha de grupos sociales y consagrada a perseguir la emancipación de la especie sobre las condiciones materiales del diario subsistir.

Un rasgo importante del materialismo histórico de Sartre es que considera el oficio del actor como un acontecimiento al cual tienen derecho las mayorías, es decir, su óptica marxista no se detiene a apreciar el cambio personal que dicho oficio realiza sobre el que lo ejecuta, sino valora la intención de este arte para inducir y persuadir a las mayorías. Así para Sartre, la actuación es una actividad

¹⁰⁶ Bernhard Waldenfels, *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*, 1992, p. 124.

relacionada con una gama de fenómenos culturales que exigen la participación de la conciencia histórica del interprete. El ejercicio del histrión en la dramaturgia sartreana involucra posiciones y fuerzas ideológicas.

Para el actor, el principio de libertad se presenta siempre en situación. Tratar al actor existencialmente significa colocarlo en el centro de las relaciones humanas, convirtiendo este oficio en un espejo de las conductas universales. La actuación, vista como interpretación de textos, es considerada una obra de arte. En este sentido, el personaje cuando es ejecutado se convierte en objeto artístico, es un analogón (texto y personaje) y una realidad (la interpretación) ya que cumple dos funciones vitales e inseparables entre sí: primero, la interpretación actoral produce un goce estético en el ejecutante y en el espectador. Sartre no se detiene en el juicio del gusto, sino más bien lo opone al sentimiento de la náusea. Lo nauseabundo trae consigo la sensación de viscosidad que produce la existencia, tal como lo confirma el contacto con los objetos del mundo.

La angustia de existir significa incertidumbre y necesidad de justificación ante el hecho de haber sido arrojados en el mundo. Por lo tanto, la posibilidad de trascender este estado de sufrimiento es considerar y decidir por toda acción creativa. En términos generales, la creación en una actividad terapéutica para equilibrar el malestar que producen las dudas existenciales. Así, al crear una obra de arte, interpretándola o simplemente presenciándola, nos alejamos por definición de la náusea de existir. Por ejemplo, Antoine Roquentin (*La nausée*) escucha sentado en una café su disco favorito, la pieza musical es interpretada por una cantante de color, se titula *Some of these days*. El personaje a través del

goce estético experimenta una revelación: tanto el compositor (judío) como la intérprete (de color) se han salvado con la creación de su trabajo artístico, salvados de la angustia de existir. La angustia se ha convertido en éxtasis, y la náusea en gozo. El personaje da cuenta de la fórmula que permite distraer al hombre de su vana existencia. El vacío existencial se vuelve, mediante lo irreal, en plena construcción y certeza. Aquí interviene una cualidad de la descripción fenomenológica, que es el goce estético. El objeto artístico vale estéticamente de manera diferente para cada individuo. En el universo de lo irreal se desvanece la irreconciliable contradicción del en sí-para sí. Entonces, la expresión del trabajo del actor puede ser considerada como solución irreal de la fisura existencial. Un personaje dramático enseña y modela con sus actos un tipo de aprendizaje, ofrece pistas al hombre sobre sí mismo. El personaje es un ser eterno, ilimitado, cuya forma no está subordinada al peligro de extinción. La fuerza creativa del artista dramático puede ser considerada metáfora perfecta de lo que sería un ser en sí y para sí, manifiesto como unión y plenitud.

Finalmente, consideremos la dimensión ética y moral que dichos planteamientos conllevan, para lo cual hemos tomado dos citas sartreanas que cronológicamente corresponden con el inicio y el fin del período de creación dramática.

“La existencia precede a la esencia” frase que aparece en *El existencialismo es un humanismo*, intenta aclarar las imputaciones hechas al movimiento existencialista. Enunciado con influencia cartesiana que postula la supremacía de la conciencia como unidad de intelección y conocimiento. Para

Sartre es trascendencia gracias a la acción. La conciencia es un acto. Por ejemplo, un actor a través de la conciencia (intención) posee al personaje, lo irrealiza por medio de la técnica ,es decir, de sus acciones; esta interpretación recrea la condición sólida, opaca, inerte de las cosas y en un instante finito crea la obra de arte que se manifiesta infinita como obra abierta e inconclusa. Tal visión es eco del Sartre que en 1943 estaba absorto y dominado por su obra *L'Être et le Néant*. En 1954 se consagró al estudio biográfico de Flaubert y escribió *L'Idiot de la famille*, en este ensayo hace un seguimiento metódico del concepto de actor que se distingue por ejercer el oficio desde la conciencia imaginaria; al igual que en la dramaturgia, en la narrativa expresa: "Gustave, se faisant acteur pour récupérer son être,[...]"¹⁰⁷

En conclusión, su ejercicio dramático da seguimiento a su visión filosófica del mundo. Es un teatro donde la razón y la poética se desarrollan apoyándose una a otra. En cuanto a la forma, logra un estilo discursivo y simbólico que sitúa los temas en diálogo permanente con el resto de su obra. En este sentido, resulta oportuno recuperar e integrar a la reflexión sobre el actor, la coherencia creativa de un artista y esteta de la existencia.

¹⁰⁷ *L'Idiot de la famille*, 1988, p. 855.

Obras citadas

ABIRACHED, ROBERT, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994.

BENTLEY, ERIC, *La vida del drama*, México- Bs., As.,- Barcelona, Paidós, 1992.

BRECHT, BERTOLT, *Escritos sobre teatro 3*, Bs., As., Ediciones Nueva Visión, 1982.

BRUNEL, PIERRE, *Sartre. Les Mouches*, Paris, Bordas, 1984.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*, Navarra, Salvat, 1970.

CONTAT, MICHEL y MICHEL RYBALKA, *Les écrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée*, Mayenne, Gallimard, 1980.

CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995.

DORT, BERNARD, «Au théâtre, l'imaginaire doit être pur dans sa manière même de se donner au réel», en *Travail théâtral*, núm. 32-33, 1979.

FRANKL, VIKTOR E., *La voluntad de sentido*, Barcelona, Herder, 1994.

GIUSTI, ORAZIO, *Apuntes sobre el teatro francés contemporáneo*, México, Jus, 1977.

GROTOWSKI, JERZY, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1986.

JEANSON, FRANCIS, *El problema moral y el pensamiento de Sartre*, Bs., As., Siglo Veinte, 1968.

REY-DEBOVE, JOSETTE Y ALAIN REY, *Le nouveau Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, Le Robert, 1993.

ROMÁN CALVO, NORMA, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta en escena*, México, U.N.A.M. – Árbol editorial, 2001.

- SARTRE, JEAN-PAUL, « Bariona ou le fils du tonnerre », en *Les Écrits de Sartre*, Contat, Michel y Michel Rybalka, Mayenne, Gallimard, 1970.
- - - *Cahiers pour une morale*, Saint-Amand, Gallimard, 1983.
 - - - *El escritor y su lenguaje, y otros textos. Situations IX*, Bs., As., 1973.
 - - - *El ser y la nada*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1986.
 - - - *La imaginación*, Madrid, Sarpe, 1984.
 - - - *El existencialismo es un humanismo*, Bs. As., Huascar, 1972.
 - - *L'idiote de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Mayenne, Gallimard, 1971/1988.
 - - - *Les mots*, Saint-Amand, Gallimard, 1994.
 - - - *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, Bs. As., Losada, 1976.
 - - - *Reflexions sur la question juive*, Saint-Amand, Gallimard, 1985.
 - - - *Un théâtre de situations*, Saint-Amand, Gallimard, 1973/1992.
 - - - *Le diable et le bon Dieu*, París, Gallimard, 1951.
 - - - *Huis Clos suivi de Les Mouches*, Saint-Amand, Gallimard, Collection Folio, 1987.
 - - - *Kean* de Alexandre Dumas adaptation de Jean-Paul Sartre. Croissy-Beaubourg, Gallimard, 1997.
 - - - *Las Troyanas*, Bs. As., Losada, 1967.
 - - - *Les mains sales*, París, Gallimard, 2000.
 - - - *Les séquestrés d'Altona*, Paris, Gallimard, 1960.
 - - - *Nekrassov*, Paris, Gallimard, 1956.
 - - - *Los intelectuales y la revolución después de mayo del 68*, Bs. As., Rodolfo Alonso, s. a.

STANISLAVSKI, CONSTANTIN, *Un actor se prepara*, México, Diana, 1994.

- - - *El arte escénico*, México, Siglo XXI, 1968.

STERN, ALFRED, *Sartre his philosophy and psychoanalysis*, New York, The liberal arts press, 1953.

WALDENFELS, BERNHARD, *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*, Barcelona- Bs., As.,- México, 1992.

Bibliografía directa consultada

SARTRE, JEAN-PAUL, *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

- - - *El escritor y su lenguaje y otros textos. Situaciones IX*, Buenos Aires, Losada, 1973.

- - - *El Hombre y las cosas. Situaciones I*, Buenos Aires, Losada, 1968.

- - - *La república del silencio. Situaciones III*, Buenos Aires, Losada, 1968.

- - - *Literatura y arte. Situaciones IV*, Buenos Aires, Losada, 1977.

- - - *Obras. Teatro y estudios literarios*, Buenos Aires, Losada, 1972.

- - - *¿Qué es la literatura? Situaciones II*, Buenos Aires, Losada, 1976.

- - - *A puerta Cerrada. La mujerzuela respetuosa. Los Secuestrados De Altona*, Buenos Aires, Losada, 1976.

- - - *Muertos sin sepultura. El Diablo y Dios*, Buenos Aires, Losada, 1976.

Bibliografía indirecta consultada

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*, s/l, Presses Universitaires de Lyon, 1986.

KÖNIG, TRAUGOTT, "Pour une phénoménologie du discours poétique", en BURGELIN, CLAUDE, 1986.

COHEN-SOLAL, ANNIE, *Album Sartre, Iconographie choisie et commentée*, s.l., Gallimard, 1991.

- - - *Sartre 1905-1980*, Saint-Amand, Gallimard, 1999.

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*, Barcelona, Anthropos, 1986.

IDT, GENEVIEVE, "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.

LAPOINTE, FRANÇOIS, M., *Jean Paul Sartre: an international bibliography (1938–1980)*, Ohio, 2a. ed., Bowling Green, Philosophy Documentation Center, Ohio State University, 1981.

Lévy, Bernard-Henri, *Le siècle de Sartre*, s.l., Grasset & Fasquelle, 2000.

MARTÍNEZ CONTRERAS, JORGE, *Sartre: la Filosofía del Hombre*, México, Siglo XXI, 1980.

PERRIN, MARIUS, *Avec Sartre au Stalag 12 D*, Paris, Jean–Pierre Delarge, 1980.

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

Simont, Juliette, *Un demi-siècle de liberté*, Paris-Bruxelles, Le point

philosophique, 1998.

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

Sobre fenomenología:

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

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

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

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

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

Textos de teatro y arte:

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

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

ARISTÓTELES, *La poética*, México, UNAM, 1980.

BRASSEUR, PIERRE, *Ma vie en vrac*, s.l., Calmann-Lévy, 1972.

CORVIN, MICHEL, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Ligugé, Larousse-Bordas, 1998.

DIDEROT, DENIS, *Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, Madrid, valdemar-letras clásicas, 2003.

DUVIGNAUD, JEAN, *L'acteur*, Paris, Écriture, 1993.

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

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

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

Obras generales:

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

CAMPBELL, JOSEPH, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, F.C.E., 1998.

- - - *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*, Barcelona, Kairós, 2001.