

---

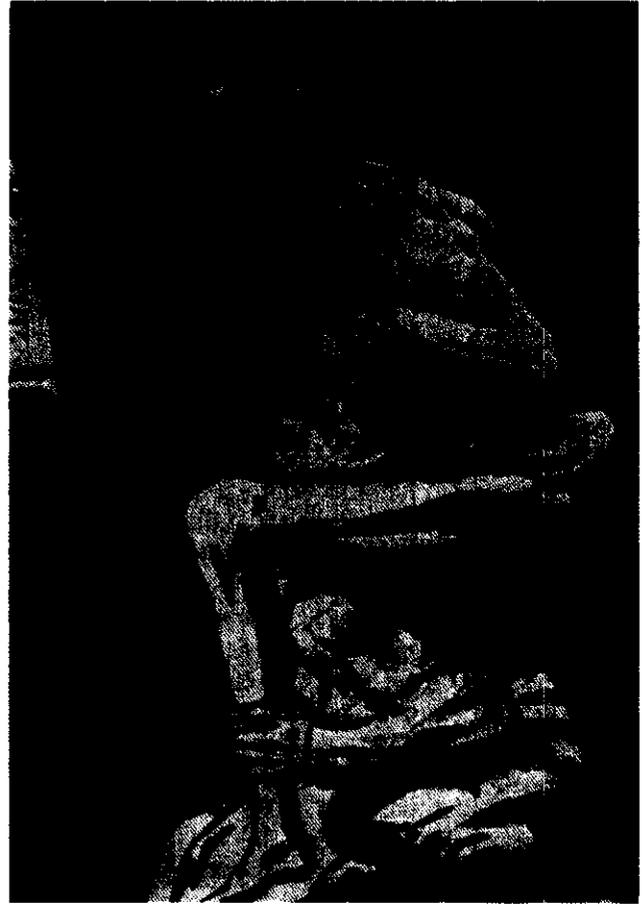
## Narradores existenciales y modos literarios

Edith Kern

**D**esde antes de que Gallimard publicase su primera novela, *La Nausée*, era patente su interés en la magia del lenguaje y sus usos auténticos e inauténticos, de manera que el título de *Les Mots* (Las palabras) que eligió para su autobiografía está repleto de alusiones y significados —a menudo contradictorios— en lo concerniente a la literatura. Publicada en 1964, cuando Sartre se encontraba llegando a los sesenta años, la obra nos habla de su dedicación de toda la vida, ferviente y casi religiosa, a *la palabra*, y nos confiesa una reciente mengua de su fe, desmentida, sin embargo, por la manera magistral con que usa el lenguaje para crear un encantamiento. Nos enteramos de la fascinación que la literatura ejerció sobre Sartre cuando joven lector y de sus primeros intentos impetuosos de narración, así como de su casi total identificación con cada protagonista, con los que encontraba en sus lecturas y con los creados por él a su imagen y semejanza. Aun cuando debamos suponer que la penetración crítica del joven Jean-Paul no era la misma que la de su edad madura, nos percatamos de que el autor neófito —consciente o instintivamente— practicaba un irónico “distanciamiento” respecto de sus protagonistas que resultaba muy prometedor de su futura “sofisticación” en lo concerniente a los modos literarios. “Autor”, nos cuenta en *Les Mots* “el héroe era todavía yo, proyectaba en él mis sueños épicos. No obstante, éramos dos: no llevaba él mi nombre y yo no hablaba de él sino en tercera persona. En vez de prestarle mis gestos, le iba formando con palabras un cuerpo que decía ver. Esta ‘distanciación’ repentina podría haberme espantado: me encantó; dis-

fruté de ser él sin que fuese completamente yo.”<sup>1</sup> En *Les Mots* nos revela también que jugó este juego del “doblaje” cuando redactó *La Nausée*: “A mis treinta años, realicé la hazaña de escribir en *La Náusea* —harto sinceramente, créanmelo— la existencia injustificada, salobre, de mis congéneres, y poner a salvo la mía. Yo era Roquentin, mostraba en él, sin complacencias, la trama de mi vida; al mismo tiempo, yo era yo, el elegido. . . Más tarde, declaré alegremente que el hombre es imposible; imposible yo mismo, no me distinguía de los demás sino por el solo mandato de manifestar esta imposibilidad”.

En el modo narrativo que Sartre eligió para la novela, se añade otra dimensión a este juego de la identificación y el distanciamiento, porque Roquentin no sólo es el protagonista de la obra sino también su narrador en primera persona, que anota sus experiencias en un diario que finalmente fue descubierto y publicado por “editores” anónimos. Además, Roquentin es un historiador y escritor profesional dedicado a armar la biografía de M. de Rollebon, una de las figuras históricas sobresalientes de Bouville, de manera que el comentario constante en lo concerniente a su trabajo, sus fracasos, y su decisión final de abandonarlo y escribir una novela que —a semejanza de la música— pudiese capturar la esencia de la vida, nos trae el recuerdo del *Künstlerroman* del romanticismo. Los artistas héroes de ese género novelístico —tan favorecido por los románticos alemanes— comúnmente describían su búsqueda de la “flor azul” de la inspiración romántica, y finalmente se percataban de que el logro artístico sólo podía encontrarse en su yo más íntimo. Para



ellos, el arte representaba la única redención de una existencia humana que, sin ella, se asemejaba a la insensata proliferación de la vida, según habría de describirla Nietzsche en *Die Geburt der Tragödie* (Los orígenes de la tragedia). Nietzsche habla de la *Ekel* (náusea) que se apodera del hombre sensible ante la visión de tal *absurdo* —un absurdo del que sólo

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, París, Gallimard, 1964, p. 121.

---

el arte (que comprende a la literatura y la música) puede salvarlo. Algunos pasajes de *La Nausée* se hacen eco muy literalmente del pensamiento de Nietzsche; especialmente cuando Roquentin ensalza a la música por considerarla como el arte más capaz de redimir el absurdo fundamental de la existencia. Ciertamente, un determinado parentesco de *La Nausée* de Sartre con el romanticismo alemán fue sugerido por su título original de *Melancholia*, que sólo fue cambiado a instancias del editor, Gallimard.<sup>2</sup>

Sin embargo, Roquentin —protagonista y narrador de acontecimientos, que utiliza la primera persona del escritor de un diario, y traza su camino desde historiador hasta novelista— no es un romántico en busca del camino conducente a su ser más íntimo. Sus primerísimas anotaciones, algo fortuitas, en el diario, nos informan de que está mirando hacia afuera: su mira es *ver*, comprender, *voir clair*. No es hombre emocional. Tampoco es su náusea síntoma de una enfermedad o de un padecimiento mental, como afirma enfáticamente. Su náusea no es de naturaleza metafísica. Sus preocupaciones son *existenciales*, aunque antecedan a las formulaciones teóricas de la filosofía de Sartre, a la que ahora llamamos “existencialista”. Lo que observa Roquentin son relaciones: entre el lenguaje y los objetos; el lenguaje y las personas; entre el hombre y su uso del lenguaje, entre el Yo y el Otro. Se nos muestra lidiando con el mandato recibido por un escritor existencial para manifestar la existencia y con la obstinación de esa existencia para ocultarse tras clisés. Para que el mundo de Roquentin tenga

sentido tiene que perforar, antes que nada, la niebla de hábitos que forma un capullo alrededor de los existentes y les impide *ver*. Sólo un lenguaje auténtico puede revelar lo-que-es, y es su búsqueda de tal lenguaje lo que lo coloca aparte de sus conciudadanos.

Kierkegaard y, en particular, Heidegger, se habían adelantado a Sartre por lo que toca a recalcar la obligación que tiene el hombre auténtico de liberar al lenguaje de los abusos de que era víctima. Heidegger consideró que tanto el lenguaje como el hombre estaban arraigados en el Ser no-indiferenciado. Sin embargo, consideró al hombre como guardián del lenguaje —en cuya casa mora— destinado a revelar con su ayuda todo-lo-que-es. La receptividad, la proximidad y la apertura al Ser son rasgos esenciales de los poetas y los pensadores. Por consiguiente, eran la quintaesencia del ser: *Da-sein* (el aquí-y-ahora del Ser), capaz de arrojar luz, y destinado a arrojar luz sobre él y, de tal modo, revelarlo. Aunque adoptase la noción medular de Heidegger, que hace del hombre un revelador, Sartre hizo énfasis, sin embargo, en el Hombre como ser-en-el-mundo, y ya no en el Ser-en-el-mundo. Sartre destacó al *hombre*, antes que al *Ser*. En *Qu'est-ce que la Littérature*, por consiguiente, habría de presentar al lenguaje como parte del mundo en el que el hombre se encuentra y lo describió como “nuestro caparazón y nuestras antenas, nos protege contra los demás y nos informa acerca de ellos, es una prolongación de nuestros sentidos. Estamos en el lenguaje como en nuestro cuerpo”.<sup>3</sup> Mucho antes de que los lingüistas acuñaran el término de “actos-habla”, Sartre pensó

<sup>2</sup> Edith Kern, *Existential Thought and Fictional Technique: Kierkegaard, Sartre, Beckett*, New Haven, Yale University Press, 1970, pp. 97; 66-77.

<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la Littérature?*, París, Gallimard, 1948, p. 27.

que el habla era acción: “la palabra es un determinado momento particular de la acción”, y sostuvo que “hablar de actuar” y que “todo lo que uno nombra deja de ser lo mismo que era, ha perdido su inocencia”. Eligió un momento de *La Cartuja de Parma* de Stendhal para ilustrar este poder de la palabra. Mosca, de pie junto al carruaje que se llevará a Fabricio y a la Sanseverina, reflexiona: “Si la palabra amor surge entre ellos, estoy perdido”. Como si reflejase fielmente el momento divino de la creación, la palabra, al revelar la realidad potencial, la crea. Para Sartre —como para Heidegger— tal revelación representaba la esencia del hombre, su *autenticidad*. Fue en este sentido como Sartre habló primero del *compromiso* del escritor. No estaba pensando en el compromiso político de un escritor, aun cuando tal compromiso podría ser coincidental, ya que el escritor auténtico no puede revelar más que *su mundo*.

Por consiguiente, no es accidental que Roquentin-como-escritor describa sus luchas en pos de la autenticidad, sin llegar todavía a la claridad analítica que Sartre alcanzó en sus escritos teóricos posteriores. Sentado a solas en un café, el protagonista de *La Nausée* escucha con desaliento a un grupo de hombres jóvenes sentados en una mesa vecina: “Estos jóvenes me asombran: cuentan, mientras beben su café, historias claras y verosímiles. Si se les pregunta por lo que hicieron ayer, no se alteran; lo ponen a uno al corriente con dos palabras. En su lugar, yo farfullaría”.<sup>4</sup> Le parece a Roquentin que las personas que hablan de los sucesos de su vida como si fuesen cuentos con un principio, un desarrollo y un final, deforman la

realidad y utilizan el lenguaje sin autenticidad. El mero narrar un acontecimiento lo convierte en una aventura, y su narrador se convierte en un traidor a la realidad, valga la expresión. No hay relatos verdaderos, saca en conclusión. Ciertamente, cada comienzo de una narración refleja ya y recibe el reflejo del final del relato: “Parece uno comenzar por el principio: ‘era una bella tarde del otoño de 1922. Era yo oficial de notario en Marommés’. Y en realidad ha comenzado uno por el final. Allí está, invisible y presente, es él el que da a estas cuantas palabras la pompa y el valor de un comienzo”.

La importancia que tales deliberaciones existenciales asignan al narrador no ha dejado de ejercer una influencia directa o indirecta sobre el pensamiento crítico moderno. En un famoso estudio, *The Rhetoric of Fiction* (1961),<sup>5</sup> Wayne Booth ha reflexionado sobre las maneras como la presencia visible o meramente invisible de un narrador, su actitud impersonal o su comprometimiento dramático o su despego respecto de los acontecimientos, su sinceridad o su ironía, su veracidad o su deliberada falta de confiabilidad podrían afectar a la disposición de un lector a aceptar como *real y verdadero*, rechazar o alterar el universo de ficción que un autor trata de evocar sin más ayuda que la de signos negros sobre papel blanco. Booth inició solemnemente su estudio citando las primeras líneas de la historia bíblica de Job: “Había un hombre en el país de Hus, varón célebre llamado Job, hombre sencillo y recto y temeroso de Dios, y que se apartaba del mal”. El crítico saca en conclusión de esas líneas que “el autor desconocido de esa historia y

<sup>4</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, París, Gallimard, 1938, p. 17.

<sup>5</sup> Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago University Press, 1961.

narrador invisible nos ha proporcionado una clase de información que jamás se obtiene acerca de personas reales". El narrador bíblico invisible es omnisciente. Gracias a su tono mismo de autoridad, nos ordena aceptar su información sin chistar. *No nosotros* podemos sacar en conclusión, creo yo, que el tono autoritario del narrador armoniza con la visión del mundo que empapa a su relato y que el reciente abandono por los narradores de tales títulos de autoridad y omniscencia, también observado por Booth, refleja los cambios que se han dado en nuestra *Weltanschauung*. La estrecha relación existente entre formas de narración y *Weltanschauung* fue sugerida, después de todo, por un crítico de la talla de Erich Auerbach quien, en su *Mimesis*, defendió a los narradores medievales por presentar, como si fuesen simultáneos, acontecimientos separados por milenios, al sostener que "en Dios no hay distinción de tiempos, ya que para él todo es un presente simultáneo, de modo que —como dijo en cierta ocasión San Agustín— no posee presencia sino simplemente conocimiento. . . . Esta visión total simultánea es, al mismo tiempo, la expresión de una verdad única, exaltada y oculta, la verdad misma de la estructura figural de la historia universal".<sup>6</sup> El análisis de Auerbach no sólo explica retrospectivamente por qué el autor anónimo, invisible, que escribió el pasaje bíblico, podía hablar con tanta autoridad y omnisciencia, sino que también nos hace pecar del hecho de que los narradores existenciales no pueden compartir tal certidumbre y tienen que idear nuevos modos de narración adecuados a su propia visión existencial.

<sup>6</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*, Garden City (NY), Doubleday-Anchor, 1957, p. 137.

Ya Kierkegaard había tocado el dilema narrativo inherente al concepto existencial fundamental de que "la verdad es subjetividad". En su *Diario de un seductor* dio expresión poética inolvidable a esto al comparar la relación entre dos personas con una danza para dos que es bailada con cada uno de ellos a solas. Johannes, el seductor estético —fusión de don Juan y Pygmalión— ha completado casi su obra de arte y convertido a Cordelia en una mujer que se le entregará por su propia y libre voluntad. Sin embargo, sigue siendo una extraña para él, y en última instancia él es un extraño para ella, de acuerdo con la anotación en su Diario que dice: "estoy observando el nacimiento del amor en ella. . . . Mi relación con ella es la de un compañero invisible en un baile que es bailado por uno solo, cuando realmente debería ser bailado por dos. Se mueve como en sueños, y sin embargo baila con otro, y ese otro soy yo mismo, el cual, mientras estoy visiblemente presente, soy invisible, y mientras soy invisible, soy visible. El movimiento de la danza necesita un compañero, le hace una reverencia, le toma de la mano, se aleja, se acerca de nuevo. Le tomo la mano, completo su pensamiento como si se hubiese completado en ella misma. Se mueve al compás de la melodía íntima de su propia alma; yo no soy más que la ocasión de su movimiento".<sup>7</sup> Si la verdad es subjetividad, entonces un abismo separa al sujeto del sujeto, al Yo y al Otro.

En su *Posdata científica final*, Kierkegaard expresó el mismo pensamiento en términos ético-filosóficos, al declarar: "respecto de toda realidad externa a mí mismo, sólo puedo captarla pensándola

<sup>7</sup> Søren Kierkegaard, *Either/Or*, trad. D. F. y L. M. Swenson, Garden City (NY), Doubleday-Anchor, 1959, I, 376.

la. Para captarla realmente, tendría que ser capaz de convertirme a mí mismo en el otro, el individuo actuante, y convertir a la realidad extraña en mi propia realidad, lo cual es imposible. Pues si convierto a la realidad extraña en mi propia realidad, esto no quiere decir que me convierta yo en el otro mediante el conocimiento de su realidad, sino que significa que adquiero una nueva realidad que me pertenece a mí en tanto en cuanto opuesto a él. . . Cuando pienso en algo que otro ha hecho, y de tal modo concibo una realidad, saco a esta realidad dada de lo real y la pongo en lo posible; pues una *realidad concebida* es una posibilidad y es más alta que la realidad desde el punto de vista del pensamiento, pero no desde el punto de vista de la realidad. Esto implica también que no existe una relación inmediata, éticamente, entre sujeto y sujeto. Cuando comprendo a otra persona, su realidad es para mí una posibilidad".<sup>8</sup>

En los escritos de Sartre, la noción de que podemos conocer al Otro sólo a modo de conjetura y de que el Yo y el Otro están separados existencialmente ocupa un lugar más descollante aún y ha afectado decisivamente no sólo a los mundos de ficción por él creados sino también a sus narradores y a las formas de su narración. El Roquentin de *La Nausée* no es simplemente un joven pelirrojo, un biógrafo de M. de Rollebon, que vive solo y vagabundea por los cafés. Está *esencialmente* solo, es esencialmente un extraño no sólo para las personas con las que se encuentra en los restaurantes o en la biblioteca, sino también para *Anny*, con la

cual, años de intimidad, dan como resultado el percatarse de que cada uno de ellos es una entidad aparte. Y en lo que respecta al señor de Rollebon, la otra única persona importante para Roquentin, el abismo que separa al Yo y el Otro se muestra más profundo aún. La abundancia de documentación de que se dispone acerca de él no puede ocultar el hecho de que su ser mismo se le sigue escapando al biógrafo. Todos quienes lo conocieron lo vieron bajo una luz diferente. Su realidad sigue siendo para Roquentin una mera posibilidad, una conjetura, de manera que lo mismo daría que escribiese una novela acerca de él y reconociese que es ficción. Además, la tarea del biógrafo se ve agravada todavía más por el rechazo existencial del personaje, en el sentido del *caractere* francés, y la suposición de que el individuo se halla en un *perpetuo llegar a ser*, de modo que no se le puede definir sino hasta después de su muerte. Kierkegaard ha dicho que "el perpetuo afanarse es la visión que del sujeto existencial se tiene en la vida ética y que la "realización incesante" de la existencia "en ningún momento está completa mientras el sujeto sigue existiendo". Cuando evoca sus mundos ficcionales, por consiguiente, el narrador existencial no puede valerse ni de la omnisciencia ni de los métodos tradicionales de retratar a los personajes que pueblan esos mundos.

Sin insistir en una filosofía o una teoría específica, Sartre reveló la diferencia entre un narrador tradicional y su narrador existencial, Roquentin, al insertar en *La Nausée* un pasaje de Eugénie Grandet, de Balzac. Roquentin lo lee mientras está sentado en un restaurante y espera a que le sirvan su comida dominical. El mundo del restaurante —no-mediado, desordenado— queda yuxtapuesto al orden que prevalece en la novela de Balzac. Las conversaciones

<sup>8</sup> Sören Kierkegaard, "Concluding Unscientific Postscript" en: *A Kierkegaard Anthology*, comp. Robert Bretall, Nueva York, Random House (Modern Library), 1946, p. 285.

---

oídas por Roquentin le llegan en fragmentos absurdamente desconectados: monólogos a los que nadie presta atención; preguntas formuladas a las que jamás se da o se espera que se dé respuesta. En el ruido y la confusión de la multitud hambrienta del restaurante, todo el mundo parece *de trop*. Los individuos no están definidos y se destacan tan sólo en términos de categorías: el dueño del restaurante, las camareras, los clientes, la pareja desaparecida. Del mundo balzaciano, por otra parte, se desprende un aire de finalidad y dirección. Un narrador invisible y omnisciente ha asignado un lugar y una función específicos a cada individuo. Sabemos que Eugénie es la tímida hija joven del avaro Grandet y que está condenada a quedar soltera. En el episodio leído por Roquentin, está emocionadísima porque su elegante primo joven de París ha llegado para hacerles visita. Mientras duerme el joven, Eugénie piensa en todos los "lujos" que podrían preparar para su almuerzo, y su madre, con la vieja y fiel sirvienta de la familia, sienten que debe haberse enamorado de él. Por desgracia, el padre sabe que la familia del joven ha perdido toda su fortuna y está decidido a impedir un mayor trato entre los dos jóvenes. El pasaje extraído por Sartre de la novela consiste totalmente en un diálogo. Las personas escuchan y reaccionan unas a otras y, a diferencia de las conversaciones del restaurante, la máxima economía lingüística se observa en su conversación. Balzac creó y rigió a cada personaje, y en consecuencia cada individuo *es* y no está llegando a ser. Por implicación, entonces, Sartre lanza contra Balzac la misma crítica elevada contra el "optimismo ontológico" de Hegel: "Para él (Hegel) en efecto, la verdad es verdad del Todo. Y se coloca en el punto de vista de la verdad, es decir, del Todo, para contemplar el problema del otro. De tal modo, cuando

el monismo hegeliano considera la relación de las conciencias, no se sitúa en ninguna conciencia particular. Aun cuando el Todo esté por realizarse, se encuentra ya ahí, como la verdad de todo lo que es verdadero; así también, cuando Hegel escribe que toda conciencia, por ser idéntica a sí misma, es distinta de la otra, se ha instalado en el todo fuera de las conciencias y las considera desde el punto de vista del Absoluto".<sup>9</sup>

Por tal omnisciencia de autor y tal intervención divina, que impide a los personajes de la ficción el llegar a ser y no tomar en cuenta que el Otro sigue siendo para el Yo pura conjetura, criticó Sartre a François Mauriac, autor de *La Fin de la nuit*. Aun cuando la novela está narrada en tercera persona, Mauriac presenta los acontecimientos a través de la conciencia, en primera persona, de la protagonista, Teresa. Pero este "engaño" se parece a los propios juegos de identificación y distanciamiento de Sartre y no sería rechazado por él, ya que un cambio formal desde un "yo" hasta un "él" o "ella" puede representar meramente el deseo del autor de evitar la intimidad creada por el relato en primera persona de una novela. Lo que le parece censurable es el uso ambiguo que hace Mauriac de la tercera persona y la licencia que se toma de estar, a la vez, dentro de la conciencia de una primera persona y fuera de la misma, juzgándola. "En una novela", explica Sartre correctamente, "el pronombre 'ella' puede designar a *otra*, es decir, a un objeto opaco, a alguien cuyo exterior es todo lo que vemos, como cuando escribo, por ejemplo, 'vi que estaba temblando'. Pero ocurre también que este pronombre nos lleva hasta una intimidad que ló-

<sup>9</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, París, Gallimard, 1943, p. 299.

gicamente debe expresarse en primera persona. 'La asombró oír el eco de sus propias palabras'. Realmente, no hay manera de que yo sepa esto; a menos de que me encuentre en posición de decir que he oído el eco de mis propias palabras. . . Así pues, la misma palabra cumple dos funciones opuestas: 'ella-sujeto' y 'ella-objeto'".<sup>10</sup> No contento con tal ambigüedad, después de todo defendible, Mauriac cayó en otra cuando escribió oraciones como la siguiente: "Oyó al reloj dar las nueve. Le quedaba algún tiempo que matar, ya que era demasiado temprano para tomar la píldora que le permitiría tener unas horas de sueño; y *no es que tal fuese el hábito de esta mujer cauta y desesperada. . .*". Las palabras subrayadas por Sartre no forman parte de la propia conciencia de Teresa, sino que más bien representan un juicio de parte del autor, y puesto que se las imponen, la solidifican y la privan de la posibilidad de *llegar a ser*. El entrometimiento de autor de Mauriac en su novela hace que su narración sea omnisciente y que el narrador cobre características de un dios, puesto que hace estáticos a sus personajes. Crea mundos de ficción en los que el Otro —contrariamente a las nociones existenciales— es transparente, al menos para el narrador.

En *L'Être et le Néant*, Sartre había observado con asombro que quienes se llaman a sí mismos realistas, y toman como dado a todo lo que existe, supusiesen también como dado al Otro. "En medio de lo real", se dijo irónicamente Sartre; "¿habrá algo más real que el otro? Es una sustancia pensante que tiene la misma esencia que yo. . . y cuyas estructuras esenciales encuentro en mí mismo".

<sup>10</sup> Jean-Paul Sartre, "François Mauriac and Freedom" en: *Literary and Philosophical Essays*, trad. Annette Michelson, Nueva York, Collier, 1970, pp. 7-25.

Contrariamente a tales realistas, Sartre no da por sabido el efecto que ejercen la una en la otra esas dos sustancias pensantes, y por consiguiente, no puede transmitir a sus narradores ni la omnisciencia ni una comprensión o un juicio divinos; tampoco puede crear personajes de ficción que puedan comunicarse plenamente entre sí. En su propia ficción, ha establecido tal comunicación y una comprensión precaria entre el Yo y el Otro simplemente mediante el ingenioso expediente de la mirada, *le regard* a la que ha considerado como un segundo *cogito*: "si la existencia de otro no es una vana conjetura, un puro cuento, es porque hay una suerte de *cogito* que el concierne". Lo define como la sensación de vergüenza o incomodidad que se apodera de nosotros cuando sentimos la Mirada del Otro sobre nosotros, la cual confirma nuestra existencia y, a la vez, nos priva de nuestra libertad de llegar a ser, al juzgarnos y solidificarnos. En *Huis-clos* dio brillante expresión literaria a la ambivalencia de esta mirada. Los tres personajes de la obra —aun cuando se les presenta en el Infierno, porque han muerto— bien podrían estar vivos y haberse reunido en la sala de una casa, como lo sugiere la escenografía. Pues, independientemente de que se hallen físicamente vivos o muertos, en opinión de Sartre se encuentran existencialmente muertos porque han renunciado desde hace tiempo a su libertad de *llegar a ser*. A manera de objetos, se encuentran simplemente allí y son definidos por Otros, incapaces de hacerse cargo de su libertad inclusive cuando se abren las puertas del Infierno. A causa de que cada uno de ellos ha entregado su libertad a los otros estos otros representan el Infierno: "el Infierno son los otros".

En *Le Sursis*, la segunda novela de su trilogía, *Les Chemins de la Liberté* (1945), Sartre tradujo los

conceptos del Otro y de la Mirada a técnicas narrativas que le permitiesen hacer el retrato de personajes de ficción de acuerdo con el pensamiento existencial. Habiendo rechazado los recursos tradicionales para el análisis y la descripción de personajes, con sus aspiraciones a la verdad última y sus tendencias a solidificar al individuo existente, Sartre pasó a revelar al personaje sólo durante el espacio de una Mirada y únicamente durante el momento en que dos seres cobran conciencia el uno del otro a través de la mirada juzgadora del otro. Mathieu, el personaje principal de la trilogía, recibe, en cierta ocasión, una carta de su amigo Daniel, que nos da testimonio de la versatilidad de este recurso narrativo: “veamos, entonces, qué es lo que pueden hacer las palabras”, escribe Daniel: “¿me comprenderás, en primer lugar, si te digo que jamás he sabido lo que soy? Mis vicios, mis virtudes, los tengo bajo las narices, pero no puedo verlos, ni regular lo suficiente para mirarme de conjunto. Y, además, tengo un extraño sentimiento de ser una materia móvil y blanda, en la que se atascan las palabras; tan pronto he tratado de nombrarme, cuando el nombrado se ha confundido con el que nombra y todo ha vuelto a quedar en tela de juicio. . . Por un instante, en esa tarde de junio en la que me plugo confesarme a quedar en tela de juicio. . . Por un instante, en en tus ojos, era sólido y previsible; mis actos y mis humores no eran sino la consecuencia de una esencia fija. Por mí conocías esta esencia, te la había descrito con mis palabras, te había revelado hechos que desconocías y que te habrían permitido entreverla. Sin embargo, eras tú quien la veía y yo solamente te veía verla”.<sup>11</sup> Si un encuentro tan

<sup>11</sup> Jean-Paul Sartre, *Le Sursis*, París, Gallimard, 1945, pp. 466-67.

dramático de Mirada con Mirada nos recuerda a la tragedia racineana, la habilidad de Sartre para convertir a la tradición literaria en servidora de sus propios conceptos es tanto más notable. Pues, como sigue diciendo Daniel, “comprendí entonces que no se podía uno alcanzar más que por el juicio de otro, por el odio de otro. Por el amor de otro, quizás también”, la Mirada existencialista se convierte en el drama mismo de la relación entre el Yo y el Otro. Cuando la mirada establece la comunicación, el Yo confirma la existencia del Otro y, al propio tiempo, lo convierte en objeto privado de la libertad humana. Aunque sea patentemente un fenómeno externo, bien puede comunicar, en ocasiones, no sólo el juicio del Otro que lleva consigo sino también sus sentimientos. De tal modo, en el momento en que en *Le Sursis* nos enteramos de que “Odette sintió que sus ojos se le enloquecían un poco y mariposeaban en sus órbitas. Dominó su mirada y la posó sobre sus pies desnudos de uñas pintadas. No le gustaba que se hablase de ella. . . Levantó los ojos y quiso hablar, pero se encontró con su mirada, una hermosa mirada serena y tierna. Se calló. Podían ser cualesquiera: un hombre y una mujer que se miraban en una playa; y la guerra estaba allí, alrededor de ellos”.

En la misma novela, Sartre utilizó la tradición de la simultaneidad, aunque imbuyéndole la significación existencial de nuestro siglo. Es por pura coincidencia que Mathieu e Ivich, su antiguo discípulo y más recientemente su amante, han venido a encontrar refugio del caos de pre-guerra de la ciudad en su departamento. Cada uno encuentra un rincón donde dormir durante la noche, mientras que el narrador de la novela, invisible y al parecer omnipresente, pone en juego las voces de dirigentes políticos internacionales que determinan si habrá

guerra o si se la podrá evitar. Mathieu e Ivich no pueden oír estas voces. Sólo son audibles para el lector. Sin embargo, las vidas de esas dos personas se ven directamente afectadas por ellas. Ciertamente, las voces parecen ser más amenazadoras cuanto más distantes e inaudibles son para estos seres humanos. Explican el sentimiento de desarraigo experimentado por ellos y la alienación que ni siquiera el amor puede vencer:

“Si no aceptáis este acuerdo, os tendréis que arreglar solos con Alemania”. Carraspeó y dijo más amablemente: “quizás los franceses os lo dirán con más miramientos. Pero, creedme, son de nuestra opinión; en caso de que lo rechacéis, se desinteresarán de vosotros”. Masaryk tuvo una risa desagradable y se callaron.

Una voz susurró: “¿Duermes?” No le respondió. . . . No había que llorar, ni que debatirse. . . . “No, no duermo. ¿Qué más?” “Te amo”, le dijo. . . . “Si me amas, apártate, tengo demasiado calor”. . . . “Te amo, Ivich, mi amor, te amo”.

“Señores”, dijo con sonrisa afable. Masaryk y Mastny se inclinaron sin hablar. . .

El significado del uso sartreano de la simultaneidad se torna evidente cuando yuxtaponemos esta escena —aunque sólo sea brevemente— con el famoso episodio de *Madame Bovary*, en el que el elegante Rodolphe halaga seductoramente a Emma, contra el fondo de los ruidos de la feria provincial. En la novela de Flaubert, el Yo y el Otro se dan por sabidos y lo mismo su capacidad para comunicarse —independientemente de su insinceridad—, siempre que puedan encontrar *le mot juste*. Vemos a Emma ablandarse bajo la fuerza del cortejo ro-

mántico de Rodolphe, mientras las entrometidas voces y ruidos de la feria hacen las veces de un cómico telón de fondo para el país ideal en el que está soñando Emma:

Estaba con los brazos cruzados sobre las rodillas y, elevando la mirada hasta Emma, la miraba de cerca, fijamente. Ella distinguía en sus ojos rayitos de oro que irradiaban en torno a sus pupilas negras, y aun olía el perfume de la pomada que daba lustre a sus cabellos. Se apoderó de ella, entonces, una blandicia. . . “Y nosotros”, le decía, “por qué nos habremos conocido? ¿De qué azar ha sido obra? Será que a través del alejamiento, sin duda, como dos ríos que corren para juntarse, nuestras pendientes particulares nos habían conducido el uno hacia el otro”. Y le tomó la mano, que ella no retiró.

“¡Conjunto de buenos cultivos!, exclamó el presidente”.

“Hace un instante, por ejemplo, cuando venía hacia su casa. . .”

“Al señor Bizet, de Quincampoix”.

“¿Sabía yo que os habría de acompañar?”

“¡Setenta francos!”

“Cien veces me he querido ir, y cien veces os he seguido, me he quedado”. . .

“Al señor Caron, de Argueil, ¡una medalla de oro!”

“Por un carnero merino. . .”

“Pero me olvidaréis, habré pasado como una sombra”.

“Al señor Belot de Notre-Dame. . .”

“Oh, no, no es verdad, ¿seré algo en vuestro pensamiento, en vuestra vida?”

---

“Raza porcina, precio *ex aequo*: a los señores Lehérisse y Cullembourg, ¡sesenta francos!”<sup>12</sup>

Aun cuando el efecto creado por el narrador invisible de la novela es de farsa, al revelarnos despiadadamente y con divino desapego la ruindad del marco y de los sentimientos, mezclando lo empalagoso del lenguaje de la seducción con el craso mercantilismo de la feria y sugiriéndonos la vanidad cándida de Emma, bajo la pluma de Flaubert la simultaneidad parece añadir una tercera dimensión a su estudio de los personajes. Sartre, en cambio, utiliza la simultaneidad para mostrarnos a los hombres y las mujeres como parte de un universo que no está regido ni por el destino divino, ni por su autor o su narrador y que aparentemente carece de orden o estructura. Le sirve para destacar la interconexión global de los países y hacer del lector un cómplice de las reuniones de los dirigentes políticos en Praga, Munich, Berlín y Marsella, cuyas voces —más llenas de incertidumbre que de fe— se han convertido en el telón de fondo contra el cual se llevan a cabo los encuentros humanos, aun los más íntimos. *Le Sursis* no contiene una conciencia, ni un narrador visible o invisible que hable en primera o en tercera persona. Es como si el relato se desarrollase en una composición de fogonazos que iluminan dramáticamente las diversas conciencias tan sólo para dejarlas sumir de nuevo en la oscuridad. Se pone al lector, por así decirlo, en contacto directo, no mediado con cada conciencia, con cada ser-en-el-mundo, según se va revelando a sí mismo, sin que lo impulse ni la lógica ni la trama. Antes bien, la conciencia entra en la escena iluminada, o desaparece de ella, de acuerdo con las “entradas” verbales

que les da el narrador. “La miraba y pensaba: ‘la paz’. La señora Verchoux mostró Viguiet a la enfermera. . . , ella dijo: ‘era un buen hombre’. Y buscó una palabra, una palabra un poco más ceremoniosa para calificarlo. . . . La palabra de “apacible” llegó a sus labios, pero no era lo suficientemente concluyente. Entonces, dijo: ‘era un hombre pacífico’ y se calló. Mathieu pensó: ‘He tenido un porvenir pacífico’”. Mathieu y la señora Verchoux están en lugares diferentes, en distintas circunstancias, vinculados no obstante por asociaciones de palabras que parecen las de una super-conciencia. De manera semejante, la palabra *libertad* puede ser pronunciada por diversos personajes, en diferentes lugares y en un contexto distinto, pero sirve de eslabón entre estos universos y circunstancias por lo demás separados. Por consiguiente, es evidente que el uso sartreano de la simultaneidad refleja un cambio en su pensamiento: el individuo aislado de *La Nausée* ha cedido su lugar, en *Les Chemins de la liberté*, al grupo, cambio que más tarde habría de desarrollar, teóricamente, en la *Critique de la raison dialectique*. A diferencia de los autores medievales, la simultaneidad no reflejaba para Sartre a la estructura figurada de la historia universal y a la omnisciencia de una divinidad que trasciende a la cronología. Antes bien, empleó este recurso para conseguir esa “orquestación de la conciencia”, esa “multidimensionalidad de los acontecimientos” que había llegado a considerar indispensable para la novela moderna.

Al parecer, pues, debido a las nociones que constituyen su *Weltanschauung*, los narradores existenciales se han visto obligados a forjar nuevos modos de narración o a adaptar a sus necesidades narrativas formas ya existentes. Sus narraciones están abiertas, no se re-cuentan retrospectivamente, ni tienen el carácter de conclusas que la retrospectión impone.

<sup>12</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, comp. Christian Gauss, Nueva York, Scribner, 1958, pp. 171-175.

Tampoco se presentan sus personajes con omnisciencia de autor, ni como si ya no hubiesen de desarrollarse a no ser que sean inauténticos, como los personajes de *Huis-clos*. Los narradores sartreanos establecen la comunicación entre personajes de ficción sólo a través de la Mirada, ese *cogito* secundario, y estos personajes son opacos inclusive para el narrador. Es interesante que hoy, los “científicos de la cognición”, igualmente preocupados —aunque experimental, no filosóficamente— con la relación del Yo y el Otro, han llegado a conclusiones muy diferentes de las de Sartre, si hemos de creer a un artículo reciente aparecido en *New York Times Magazine*.<sup>13</sup> Estos científicos creen que el hombre es una criatura “forjadora de conceptos” y no pueden vivir sin

<sup>13</sup> Morton Hunt, “How the Mind Works,” *New York Times Magazine*, 24 de enero de 1982, pp. 30-65.

conceptos ya formados, como Roquentin trató de hacer. Afirman que estamos “construidos” de tal manera que es forzoso para nosotros interpretar y dar sentido al mundo. Aunque aceptan la noción de Chomsky de que nos apoyamos en un sentido interno sintáctico que trasciende cualquier lenguaje en particular, se preguntan cómo es posible que la mente, constituida como lo está por procesos de pensamiento, se las arregla para percibirse a sí misma: “una lente, podría decir hoy un pensador, se utiliza para ver otros objetos, pero no puede verse a sí misma.” Si la mente consiste en pensamientos, “¿cómo puede experimentarse a sí misma como algo único? ¿De dónde viene el ‘yo’ indiscutiblemente real para cada uno de nosotros?” Las respuestas dadas, las preguntas formuladas, encontrarán expresión, estoy segura de ello, en las nuevas formas narrativas utilizadas por narradores de generaciones futuras. 🙏