

*DE TE FABULA NARRATUR:*  
TEATRO Y MITO EN SARTRE

*Félix Duque*

Universidad Autónoma de Madrid

*cherchant la vérité à travers le mythe*<sup>1</sup>

Ahora que Sartre ha muerto, ¿qué haremos con nuestra mala conciencia? Su obra, ¿será su Monumento (funerario)? El, que sólo quiso ser “un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y lo que cualquiera de ellos”,<sup>2</sup> ¿será convertido por la Cultura en Institución? “Ya es un clásico” quiere decir: ya no hace daño. Ahora, estudiaremos su obra, comprenderemos —comprenderemos— al hombre; esto es: lo colocaremos en el Panteón: “Si está muerto, lo perdono”.<sup>3</sup>

Este peligro de petrificación resulta particularmente agudo cuando tal operación quiere aplicarse sobre el tejido vivo de su teatro. En efecto, el teatro no es sólo (ni principalmente) la letra del texto, sino una obra realizada/presenciada comunitariamente.<sup>4</sup> Si es palmario que un autor sólo está vivo cuando se lo lee,<sup>5</sup> aún lo es más que el dramaturgo vive en la representación de sus obras. Pues en la novela o la poesía uno de los extremos de la relación: la letra del texto, está fijado. Pero en la obra teatral tanto el texto como el espectador son transformados por la ceremonia de la escenificación. Tiene lugar aquí una dialéctica participación-representación que confiere al teatro (fundamentalmente, al teatro trágico) una fuerza expresiva única: la de ser vehículo del *mito*. Esto es: permitir una vivencia cuasirreligiosa (reconocimiento de mí mismo en aquello que me trasciende, participación paradójica en aquello en que no puedo intervenir<sup>6</sup>), en un mundo que toma al otro como útil y objeto: en un mundo en que el otro ya no es figura del Absoluto.

Por ello, y con independencia de la calidad literaria o la profundidad filosófica, cabe decir que es en el teatro de Sartre, más que en sus novelas o ensayos, donde el hombre-Sartre puede resistir mejor al riesgo de congelación (transformación de la obra-*ergon* en obra-*pragma*).

El presente ensayo no pretenderá, pues, estudiar la dramaturgia sartreana como un *corpus* de textos, fijados por la muerte del autor, sino, en primer lugar, rescatar el carácter evocador, de sugerencia para la acción que el teatro en general (y más específicamente, el teatro trágico) tiene para Sartre; en segundo lugar, señalar hasta qué punto entendemos plasmadas esas consideraciones teóricas en el propio teatro sartreano. Por último, nos proponemos sugerir que el pensamiento mítico *sobrepasa* las propias intenciones explícitas de Sartre, precisamente porque el teatro, en cuanto anagnórisis distanciada del mito, es expresión de la transformación de las creencias de una época incardinada en el espesor de lo histórico.

#### I. FUNCION MITICA DEL TEATRO

Vaya por adelantado nuestra resistencia a creer (como tampoco lo creía nuestro autor<sup>7</sup>) en el manido tópico según el cual sus piezas teatrales no serían sino “philosophie appliquée”.<sup>8</sup> El teatro tiene sus razones que la filosofía no entiende: en ésta se *habla de* la acción; en aquél la acción *surge*, y es vivenciada por el espectador (no vivida, sino asumida distanciadamente). Sin ideas no hay teatro; pero no hay teatro verdadero *de* ideas.

Cabe, sin embargo, que, al aceptar la irreductibilidad del teatro a la filosofía, caigamos en el otro extremo, y supongamos que la acción teatral es *empírica*, vale decir: descubridora de caracteres particulares.<sup>9</sup>

Pero ambas posiciones olvidan que el interés que ha llevado a Sartre al teatro es, justamente, el de escapar del maniqueísmo entre lo empírico y lo universal, entre la sensación y la idea. Hay un *territorium* del que el gran teatro (y particularmente la tragedia griega) se ha enseñoreado siempre, coincidiendo con —y

viviendo de— la decadencia de la *communio* religiosa: el ámbito en que se muestra la figura mítica.<sup>10</sup>

En efecto, la tragedia (forma de teatro en la que el mito brilla en todo su esplendor) aparece históricamente situada entre los escombros de un mundo de creencias ya periclitadas: teatro griego, isabelino y español (nuestro “Siglo de Oro”, que lo fue sólo en lo literario), primer teatro romántico alemán (que vive del desengaño de la Revolución Francesa: el magnífico intento de Hölderlin, y tras él Kleist), y, casi en nuestros días, la tragedia francesa, que vive de la hecatombe bélica: Anouilh, Camus, Sartre.

La tragedia, pues, muestra la búsqueda angustiosa (pero no temerosa) de la salida, mediante una elección libre, de la crisis de un mundo de valores.

Por el contrario, la expresión de un mundo en que nuevos valores se consolidan, y en el que un pueblo se identifica con su destino: una expresión *educativa*, pues, está en la *epopeya*.<sup>11</sup>

Cuando, en el otro extremo, un pueblo acepta pasivamente su destino (y ello significa su disolución como pueblo), cuando ve muertas a sus pies sus antiguas creencias, y no lucha por conservarlas ni por cambiarlas, se contenta con esa pequeña cosa que es el drama *naturalista*: la minuciosa descripción psicológica (trasplante de la novela al teatro), que permite al conformista (al burgués, al *salaud* sartreano) sublimar fingidamente su mala fe en el fatalismo de una fijada *naturaleza* humana (caída, también, por naturaleza<sup>12</sup>).

Es, pues, irónico —si no queremos ver en ello una clara intención deformante— que se haya querido ver en el teatro de Sartre precisamente los dos extremos contra los que su obra lucha: o bien una forma épica que se acerca a la demostración filosófica, a lo abstracto y universal,<sup>13</sup> o bien un descriptivismo psicológico en el que, en el fondo, no pasaría nada: los personajes se agitarían, para no actuar.<sup>14</sup>

En lucha contra estos dos tipos de teatro (épico y naturalista),<sup>15</sup> podríamos ya adelantar ahora una definición programática del teatro de Sartre: una *manifestación cuasiobjetivada de una acción en situación, expresada míticamente*.

Pasemos a esclarecer los términos de esta definición (en-

tiéndase que al hablar de “teatro” nos referiremos al teatro dramático-popular que Sartre postula, y no a sus formas degradadas, así como que tendremos a la vista el teatro en cuanto que representación, y no como mera lectura).

El teatro es la manifestación de la imagen de la acción humana.<sup>16</sup> Esto quiere decir: mientras que en el cinema vemos al hombre a través de, y encarnado en, el mundo, de modo que, paradójicamente, es la *mediación* de la cámara la que nos permite una inmediata identificación —la cámara son nuestros ojos—, y en la novela, igualmente, la identificación con el protagonista es total (gracias al mundo interior de las reflexiones de éste), en el teatro la identificación es siempre *mediata*. En primer lugar, porque el lenguaje del actor está ya petrificado: *todo él* se expresa en, y por, el lenguaje.<sup>17</sup> Todo está *fuera*: no hay interior. Y, de la misma manera que no podemos *acompañar* al personaje en su lenguaje (musitarlo o repetirlo), pues, en todo caso, ha pasado *ya*: la temporalidad es la materia misma del hecho teatral,<sup>18</sup> tampoco nos es posible acompañar al personaje en su acción escénica; aun el espectador ingenuo (o los niños, en el teatro de títeres) que grita en el curso de la acción, sabe muy bien que su grito es de impotencia.<sup>19</sup>

He aquí, pues, el constitutivo esencial del teatro: la *distancia* del espectador.<sup>20</sup> Ciertamente, éste interviene en el acto *social* de la representación; pero no puede participar en la *historia* contada.<sup>21</sup>

Precisemos aún más esta distancia, lograda mediante el lenguaje y la acción escénica. Por lo que respecta a la palabra teatral, ésta manifiesta el *compromiso* del personaje con su acción, la cual se encuentra absolutamente volcada hacia el futuro. No hay causas (motivaciones psicológicas) que expliquen el acto: hay una apuesta, y una superación (que puede ser degradante) de la tensión. El héroe es aquél que viola las prohibiciones.<sup>22</sup>

En segundo lugar, el lenguaje teatral es *elíptico*. El gesto del actor no lo acompaña como algo accidental: no es un mero ropaje. Por el contrario: a través del gesto, la palabra deviene acción sobre el mundo. Más aún: en el teatro, la palabra *crea* mundo, al encarnarse en el gesto (imagen de la acción). Es esta “vida”,

inferior en concreción a la cotidiana, pero superior a ella en significación,<sup>23</sup> lo que da al teatro su supremacía sobre cualquier otra forma literaria.<sup>24</sup>

Y, en tercer lugar, la palabra escénica —imagen misma de la temporalidad— es *irreversible*. Ni el personaje ni —mucho menos— el espectador pueden “volverse atrás”, pueden impedir el desencadenamiento de la *force qui va*, resultante del compromiso. Esto tiene una profunda implicación para el pensamiento sartreano, en general: no hay *arrepentimiento* posible; pretender que el pasado salta mágicamente sobre nuestra acción, a fin de congelarse en destino, no es sino un sucio truco para ocultar nuestra mala fe.<sup>25</sup>

Irreversibilidad, elipsis (que es coparticipación con el gesto) y compromiso son, pues, los tres constitutivos de la palabra escénica, los que confieren al teatro su carácter mágico, primitivo y sagrado.<sup>26</sup>

Ahora bien, tomada en su aislamiento, la palabra teatral podría *seducir* de tal modo al espectador que la participación alcanzara un nivel mágico (conversión del para-sí en en-sí, en términos de *El ser y la nada*: actividad inerte, conciencia pasiva<sup>27</sup>). De ahí la importancia fundamental del otro componente: la *acción* escénica. En la existencia cotidiana, yo no puedo ver al otro sin el riesgo de que éste, a su vez, me vea. De ahí mi preocupación por no devenir objeto. En la novela, este riesgo desaparece, pero a su vez puede hacerme caer en lo mágico: identificado con el narrador, yo hago surgir un mundo a mi medida. La sorpresa es siempre ficticia, porque no se vuelve contra mí. Algo análogo sucede, según Sartre, en el cine. Pero la *mirada* en el teatro tiene un estatuto extraño: en el teatro, el otro, el personaje, no me mira jamás<sup>28</sup> (el *aparte* no se dirige al público, sino que quiere ser una explicación psicológica. Sartre, desde luego, no lo ha empleado jamás). Mi subjetividad está a salvo: pero la pago con mi impotencia. He aquí, pues, un *objeto* en el que yo no puedo intervenir (esto es, que jamás deviene *útil*). Es pues un pseudo-objeto, análogo al visto en sueños.<sup>29</sup> Pero este pseudo-objeto se halla incardinado en una *situación*, concreta, por darse en un momento determinado (irreversible) del espacio y tiempo escénicos, pero

universal también por expresar de algún modo algo común a todos.<sup>30</sup> Esta situación ha sido creada por la dialéctica de los gestos-acciones de los personajes: cerrada en sí misma, suministra un cuadro engendrado por la acción misma de quienes ahora se enfrentan a esa situación. La dialéctica situación/acción no es una abstracción de la existencia cotidiana: en ella y por ella se intuye una esencia: el *eidós* de esa vida cotidiana. A este *eidós* lo denomina Sartre *mito*.<sup>31</sup>

Esta es, justamente, la función mítica del teatro: dado que el hombre no puede objetivarse a sí mismo (sería el Dios contradictorio criticado en *El ser y la nada*: un en-sí para-sí), le es permitido, al menos, a través del mito, una captación *imaginaria* de su propia vida. En el teatro, nuestra subjetividad es paradójicamente imaginada en un “fuera” que somos nosotros mismos.<sup>32</sup>

No fue, pues, caprichosa la vocación teatral sartreana. En la escena, vio Sartre la posibilidad de salir del *impasse* de su obra filosófica.

Resumamos, ahora, lo señalado a propósito de la acción escénica: distanciamiento (participación/compromiso) por la mirada impotente del espectador, situación global-concreta, *eidós* de la existencia cotidiana: *mito*.

A través de este último, se nos presentan actos comprometidos suficientemente generales para que cualquiera se reconozca a sí mismo en ellos,<sup>33</sup> y suficientemente concretos para que la extrañeza resultante impida la conversión mágica.<sup>34</sup>

En el teatro, delego temporalmente mi existencia en otro que *no* existe sino imaginariamente, a fin de intuir mi propia imagen.<sup>35</sup> Ahora estamos en condiciones de entender, más allá de todo misticismo, la definición que del teatro da Sartre: “un gran fenómeno colectivo y religioso”.<sup>36</sup> Precisemos, tan sólo: su carácter fenoménico (no hay nada tras, o más allá, de lo que aparece) lleva lo religioso al plano mítico: no hay trascendencia, sino *historia*. El Otro soy yo mismo: distanciado de mí, pues puedo reflexionar sobre el sentido de sus/mis actos; cercano a mí mismo (es mi imagen), pues me apasiona y emociona su/mi elección.<sup>37</sup> Su carácter colectivo, por último, señala su ejemplaridad *política*; ejemplaridad que debe desprenderse sin violencia del mito en acción: el

teatro no puede ser panfletario.<sup>38</sup>

Hemos examinado los dos elementos: palabra y acción, que dan razón del constitutivo esencial de la obra teatral en cuanto que representación: el distanciamiento apasionado. Ello, pues, se refiere a la *intencionalidad* del teatro: a su efecto *ad extra*.

Nos queda por señalar, aún, la composición interna, el entramado mismo del hecho teatral: la construcción del argumento (*mythos*<sup>39</sup>).

Para esta construcción, Sartre se apoya explícitamente en los dos grandes teóricos de la tragedia: Aristóteles y Hegel.

Del primero acepta los rasgos generales de todo argumento trágico: *peripecia*, *anagnórisis* y *pathos*.<sup>40</sup> Y, al igual que Aristóteles, Sartre señala que la *simultaneidad* de la *acción* violenta para cambiar una situación y el *reconocimiento* de lo que el héroe es, permite hacer brillar en toda su fuerza el patetismo: la acción es una resolución de las pasiones.

Es importante indicar aquí cómo, para Sartre, la *pasión*, lejos de cegar al personaje y encadenarlo a un *fatum*, eleva intensamente la lucidez ante la acción decisiva.<sup>41</sup> *Porque* es apasionado, el personaje actúa.

En este punto interviene la influencia de Hegel. Toda tragedia es un conflicto de deberes.<sup>42</sup> El apasionado *sabe* que una determinada situación pretende anular lo que estima su derecho, y lucha en consecuencia por hacerlo triunfar.<sup>43</sup>

Pero, además, y éste es un rasgo fundamental, para Sartre la tragedia consiste: primero, en que ese derecho se halla totalmente encarnado, interiorizado por el personaje: el derecho es el personaje.<sup>44</sup>

Y, en segundo lugar, el hombre actual (ejemplificado e idealizado en la acción escénica) vive en una contradicción *interna* de derechos-pasiones. Este es el rasgo distintivo de la tragedia sartreana, frente a la antigua.<sup>45</sup> No puede decidirse por una alternativa sin dañar a la otra: de ahí el patetismo y ambigüedad del teatro sartreano.

Podemos, ya, señalar en qué consiste el argumento (*mythos*) en Sartre: una lucha, lúcidamente apasionada, por el reconocimiento de un derecho que se *crea* tener: esta lucha se lleva a

cabo tanto contra los demás como contra uno mismo (sede de la contradicción entre un derecho y un deseo de derecho). Teatro de la impostura,<sup>46</sup> teatro de lo ilegítimo:<sup>47</sup> lucha por alcanzar una autenticidad que se cree, en vano, fundada (el pasado está muerto: no incita a la acción), y que se espera, en vano, también (el futuro es desconocido: no hay marcas que lleven a él).

La absoluta imposibilidad de salir enteramente triunfante de esta lucha señala el carácter *absoluto* de la libertad de elección: no tengo libertad, sino que *soy* mi libertad.<sup>48</sup> No hay reglas de juego. Ni siquiera cabe decir, en rigor, que se elige una salida; la salida se *inventa*. El hombre es nuevo a cada golpe de acción.<sup>49</sup> Esta novedad, ciertamente, engendra angustia. Pero también implica la completa *responsabilidad* ante la acción propia.

El teatro de Sartre se configura, así, como manifestación de la libertad en/de la acción: *principium individuationis*, y cuya finalidad es la construcción de un mundo ético.

## II. LOS MITOS EN EL TEATRO DE SARTRE<sup>50</sup>

Tema único del teatro sartreano: el *proceso*.<sup>51</sup> Los personajes se debaten ante el tribunal para tener *razón*. Razón, ¿de qué? De su existencia reconocida por los otros. Pero la existencia de estos personajes llama a un hueco en el Ser: no hay lugar para ellos; no se encuentran *clasificados*: son "no recuperables".<sup>52</sup>

El héroe sartreano es siempre un bastardo, un *ilegítimo*. Debe precisarse: no alguien fuera de la ley (pues entonces puede ser medido por ella: un ilegal), sino alguien para el que la Ley no encuentra sitio.

Más allá del Bien y del Mal, *de trop*, el personaje busca una salida. Pero no la hay sin desgarramiento. El escenario mismo es un lugar cerrado: cámara mortuoria (*Huis clos*, *Muertos sin sepultura*), habitación de ventanas cerradas, en donde no *debe* entrar el Sol (símbolo de la Razón), para Lizzie Mac Kay (*La puta respetuosa*), caja oscura sin ventanas (*Los secuestrados de Altona*). Incluso los lugares abiertos quedan asediados por la Noche (*El Diablo y Dios*<sup>53</sup>).

El héroe quiere que se le reconozca un derecho que, en realidad, no tiene. El debate no se halla tanto en una confrontación interna de derechos (lucha de dos universales), sino en el desgarramiento de la conciencia desgraciada:<sup>54</sup> un derecho frente a una *potencia*, a una exigencia de derecho: tragedia del bastardo.

Este se conformaría con ser juzgado (con ser llevado a lo universal: huida de la soledad radical). Culpable o inocente, tanto da.<sup>55</sup> Pero el Tribunal se calla.<sup>56</sup> No tiene nada que decir, porque la soledad del individuo libre deshace la farsa. El final correcto para el juez es, ciertamente, el ostracismo<sup>57</sup> o el suicidio.<sup>58</sup>

Los personajes sartreanos desafían el principio de no-contradicción: ellos son una cosa y su contraria. Y la salida de afirmar una negando la otra es inauténtica: se paga con la muerte,<sup>59</sup> o con la triste impotencia de una mala fe asumida.<sup>60</sup>

He aquí la *impostura* hecha carne: queremos ser juzgados, porque así se nos *reconocería* (al acusado se le *nombra*: se admite que está bajo la Ley). Pero no hay Ley: el malvado no es sino el que nos recuerda que hemos retrocedido ante las tentaciones de nuestra libertad.<sup>61</sup>

En un mundo en el que Dios ha muerto,<sup>62</sup> ¿quién será el Juez que decida del Juicio? La salida que queda es una oscura confianza en la Historia.<sup>63</sup> Pero esta salida es, *todavía* (Sartre, antes de morir, tenía algo más que decir, como veremos en seguida), inoperante. El Mito del Juicio ante la Historia es anti-mítico, porque se halla desgarrado del suelo de donde crecen los mitos: la necesidad-continuidad de lo Natural. Encerrado cartesianamente en el dualismo Naturaleza-Cultura, Sartre dramaturgo no logra infundir vida al mito. Este comparece sólo para mostrar su vacuidad. Así, la mirada-Medusa (Inés, en *Huis clos*) rige los destinos de Garcin y Estelle. Pero ellos están *muertos*:<sup>64</sup> “El infierno son los otros”, vale solamente para el prisionero de la magia de su pasado. *Non serviam!* Se rescata la autenticidad, pero al precio de la soledad. Desaparece el *peso* de la culpa,<sup>65</sup> pero la ligereza lograda es la del vacío.

El Mundo no tiene *derecho* a juzgar el individuo: por el contrario, demuestra su oropel ante la acción auténtica. Pero, ¿cómo hacer entonces que esta acción enraíce en un proyecto so-

lidario? No, ciertamente, por la magia del ejemplo. La "salida" de Orestes en *Las Moscas* es un gesto inútil y grandilocuente.<sup>66</sup> Incluso Hilda y Goetz, los únicos héroes "positivos" de Sartre, saben que van a fracasar.<sup>67</sup> Y la salida lúcida de Hugo (*Las manos sucias*) y Franz (*Los secuestrados ...*) es el suicidio.

### III. MAS ALLA DEL TEATRO DE SARTRE: EL MITO DE LA TIERRA

El individuo (Hugo) grita: "¡No recuperable!" ¿Dónde hay, pues, una salida a la vez auténtica y solidaria? Falta, ciertamente, un Juez Supremo. ¿Todo, entonces, está permitido?<sup>68</sup> Pero hay la Historia. ¿Es éste el absoluto? *Todos* seremos juzgados. No sabemos cómo. Y los cangrejos de *Los secuestrados* son ojos y pura costra:<sup>69</sup> vacío helado de la mirada. Debajo de la costra, lo desconocido.

Esta es la paradoja: no sabemos *cómo*, y en nombre de *qué*, seremos juzgados. Nuestros actos no tienen criterios universales de valoración. De ahí, liberación absoluta: invención de mi propia vida. Pero, ciertamente, se nos juzgará: se nos acusará de no haber sabido suturar la llaga que Hegel abrió y creyó cerrar: la escisión entre lo universal y lo individual.

A menos que ... a menos que un mito nos salve. Inesperadamente, un mes antes de su muerte, Sartre parece haber dado un giro a su pensamiento.<sup>70</sup> El Mito que, entre todos, debemos inventar, es el de la *fraternidad*. Hijos de la Madre Tierra,<sup>71</sup> ¿no es ésta una vuelta al origen del Mito primigenio, el que nos cuenta Hesíodo?<sup>72</sup> Vuelta, en todo caso, ambigua. Realmente, en el Principio era *χάος*: la garganta; ni Cielo ni Tierra, sino el espacio abierto en que se juega la vida de los hombres.<sup>73</sup> La Tierra, viene *después*.

Condenados a ser libres, quiere decir: vivir *entre* las exigencias del origen mítico común (la Naturaleza, por fin admitida en Sartre) y el orden jurado de los Dioses.<sup>74</sup>

Sólo nos quedan dos salidas: volver a la Tierra, para, a partir de ella —como Anteo— inventar un porvenir que se sabe solida-

rio (hombre entre los hombres<sup>75</sup>), o jugar a ocultar nuestra libertad. Es la salida que espera Poseidón: la última y desesperanzada palabra *teatral* de Sartre: “¡Reventareis todos!”<sup>76</sup>

Véase cómo, de este modo, la exigencia de un Absoluto que hacemos entre todos, la Historia como fin, viene permitido por la admisión *inventada* de un Comienzo primigenio (la Tierra).

Más allá de sus obras teatrales, el viejo y lúcido Sartre, encarado con su muerte, ha sabido regresar a un Mito genuino, y dejarnos, como su última palabra:

*L'espoir, maintenant ...*<sup>77</sup>

#### NOTAS

<sup>1</sup> J.-P. Sartre, *Entretien avec Kenneth Tynan* (1961), En *Un théâtre de situations*. Textes choisis et présentés par Michel Contat et Michel Rybalka. París: Gallimard 1973, p. 154 (citaremos esta obra: *TS*).

<sup>2</sup> *Las palabras*. Trad. de M. Lamana. Buenos Aires: Losada 1977<sub>12</sub>, p. 159.

<sup>3</sup> “S’il est mort, je lui pardonne”. Palabras del Arzobispo sobre Conrad, en *Le Diable et le bon Dieu*. I,1. París: Gallimard 1951, p. 13 (Vers. cast. Losada 1976<sub>2</sub>, p. 61).

<sup>4</sup> Es verdad que el ansia de fama literaria llevó a Sartre a la impertinencia de irrumpir en un ensayo de *Les Séquestrés d’Altona* con el texto recién editado por Gallimard, espetando a Serge Reggiani: “C’est ça qui compte: le livret!”. (En *Un théâtre d’idées* (firmado por B.P.D.), LE MONDE 17-IV-1980, p. 15). Pero también ha defendido Sartre magníficamente (y hablando de esa misma obra) la *chose publique* que es la representación, frente a la fijación del texto. Cf. *L’auteur, l’oeuvre et le public* (1959). En *TS*, p. 93 y ss.

<sup>5</sup> Y más en el caso de Sartre, al que podrían aplicarse las palabras de Unamuno:

Aquí os dejo mi alma-libro,  
hombre-mundo verdadero;  
cuando vibres todo entero  
soy yo, lector, que en tí vibro.

(“Me destierro a la memoria” (9-III-1929). En *Cancionero. Poesías escogidas*. Buenos Aires: Losada 1965, p. 172).

<sup>6</sup> Recuérdese la cancela (*iconostasis*) que separaba al sacerdote de los fieles en los templos prerrománicos, y que evoca fuertemente la *escena*.

<sup>7</sup> “Je ne pense pas ... que le théâtre soit un “véhicule philosophique”... Je ne pense pas ... qu’une philosophie, dans sa totalité et en même temps dans ses détails, puisse s’exprimer sous une forme théâtrale. Car, au fond, elle ne peut s’exprimer que par des ouvrages philosophiques”. (Interview par Alain Koehler, *Présence du théâtre*. (1960). *TS*, p. 326). Ya en 1946 había insistido Sartre en que “nous ne nous soucions de produire des pièces philosophiques, si l’on entend par là des oeuvres délibérément conçues pour illustrer à la scène la philosophie de Marx, celle de Saint Thomas ou l’existentialisme”. (*Forger des mythes*. *TS*, p. 56).

<sup>8</sup> *Un théâtre d’idées*, por B.P.D., LE MONDE 17-IV-1980, p. 15 ¡Hermosa necrológica del teatro sartreano!

<sup>9</sup> Este es el sentido de la crítica —particularmente miope del en otras ocasiones brillante Jean Hyppolite; crítica que éste extiende a toda la obra literaria sartreana: “il oscille —dice— entre une pensée spéculative qu’il se rend impossible, en restant à la subjectivité du pour-soi, et une description littéraire de grande valeur, mais qui n’a qu’une vérité universelle”. (*La psychanalyse existentielle chez Jean-Paul Sartre*. En *Figures de la pensée philosophique. II*. París: P.U.F. 1971, p. 784). Si este juicio puede ser discutible en el caso del Sartre novelista o crítico, resulta erróneo en el Sartre dramaturgo, que ha buscado una entidad media —el mito— entre la verdad universal y la empiría. Nuestro ensayo pretende, precisamente, explorar esa zona intermedia.

<sup>10</sup> *Forger des mythes*, *passim*. *TS*, pp. 55-67.

<sup>11</sup> Este es, precisamente, el sentido que Sartre asigna al teatro épico brechtiano: “Cette société en construction (la de Alemania del Este) fournit au théâtre des spectateurs qui ont des soucis et des espoirs communs et qui ne viennent pas, comme chez nous, de tous les horizons ... le public de l’Allemagne de l’Est est relativement unifié”. (*L’auteur, l’oeuvre et le public* (1959). *TS*, p. 98).

<sup>12</sup> “on dit toujours “C’est humain” lorsque quelqu’un vient de faire une cochonnerie ou une lâcheté. Donc, il faut que cette nature soit mauvaise et il faut qu’elle soit immuable ... si l’homme est mauvais, ce qui compte, c’est l’ordre, n’importe lequel, aussi bien celui-ci qu’un autre”. (*Théâtre épique et théâtre dramatique* (1960). *TS*, p. 121).

<sup>13</sup> A pesar de su gran respeto por Brecht, Sartre ha realizado una dura crítica del didactismo de éste: “dans l’épique, tel qu’on nous le présente actuellement, on explique ce qu’on ne comprend pas” (*ibid.*, *TS*, p. 149). Brecht haría con su teatro (mala) filosofía: “Cette manière de concevoir les choses est trop simple; elle consiste à dire que l’homme se transforme en un abstrait” (*ib.*, p. 146). Si Brecht se salva es, digamos, *malgré lui*. Sus obras no pueden evitar emocionarnos: “Après tout, dans *Mère Courage*, sa femme ... Hélène Weigel, a fait pleurer”. (*L’auteur, l’oeuvre et le public*. *TS*, p. 102).

<sup>14</sup> En el teatro burgués, entre la subida del telón y la calma final “ça s’agite mais ça ne doit pas agir, ça doit remuer”. (*Théâtre épique et théâtre*

dramatique. *TS*, p. 122).

<sup>15</sup> Y el teatro del absurdo, que para Sartre sería un híbrido: técnica épica que sirve a fines burgueses; teatro del pesimismo puro, abstracto. Cf. *Théâtre populaire et théâtre bourgeois*. *TS*, pp. 75 y ss.

<sup>16</sup> "Le théâtre vous montre l'image de l'homme actif". (*Théâtre épique et théâtre dramatique*. *TS*, p. 131).

<sup>17</sup> Michel Zeraffa, *Personne, théâtre, théâtralité*. En Sartre. OBLIQUES 18-19. París: Ed. Borderie 1979, p. 123: "Le théâtre, c'est le langage radical. Alors que le personnage romanesque dispose d'un discours lui collant encore à la bouche, et le liant tant à autrui qu'à ses propres ombres (la "vie intérieure"), le personnage dramatique existe d'un langage pétrifié si tôt proféré, et frappant l'autre plutôt qu'il ne le touche". Y el propio Sartre: "ce qui est action, c'est le centre ... le langage est action, ... il y a un langage particulier au théâtre et ... ce langage ne doit jamais être descriptif". *Théâtre épique et théâtre dramatique*. *TS*, pp. 133-4.

<sup>18</sup> "Ils (e.d.: los nuevos dramaturgos franceses) ne veulent pas à renoncer à toute construction, mais veulent construire rigoureusement le sujet: leur construction porte essentiellement sur la temporalité qui est la matière théâtrale". (*Mythe et réalité du théâtre* (1967). *TS*, p. 192).

<sup>19</sup> "quoiqu'il arrive, l'événement, même si je puis un peu le prévoir, ne pourra en aucune façon être arrêté par moi". (*Le style dramatique*. *TS*, p. 26).

<sup>20</sup> "une exigence esthétique du théâtre: la nécessité de prendre une certaine distance vis-à-vis de l'objet évoqué, en le déplaçant dans le temps ou dans l'espace". Interview par B. Dort (1960). *TS*, pp. 301-2).

<sup>21</sup> "Les spectateurs participent à l'événement social, ils ne participent pas, justement par cela, à l'histoire racontée". (*Théâtre et cinéma* (1958). *TS*, p. 85).

<sup>22</sup> Este es un rasgo esencial de todo pensamiento mítico. Cf. Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*. Gallimard 1972 (orig. 1938): "Le héros ... par nature, est ... celui qui viole les prohibitions". (p. 25). Y *vid.* también Sartre, *Le style dramatique*, *TS*, p. 34. No puede dejar de pensarse aquí, fundamentalmente, en el famoso "No" de la *Antígona* de Anouilh: "Elle représente une volonté nue, un choix pur et libre". (*Forger des mythes*. *TS*, p. 57).

<sup>23</sup> Superior, por cuanto que "les gestes créent du général et non du particulier". *Le style dramatique*, *TS*, p. 27. Por eso —y contra Hyppolite— hay que decir que el teatro proporciona una visión global-concreta, y no particular: "Le problème du singulier me semble être celui de roman. Je ne pense qu'il y ait des individus au théâtre. Hamlet naturellement est un individu, mais il est surtout un mythe". Interview par A. Koehler, *Présence du théâtre*. *TS*, p. 327.

<sup>24</sup> No podemos pronunciarnos aquí sobre la *vexata quaestio* del lugar de la poesía. Cf. *Qu'est-ce que la littérature?* En *Situations*. II. París:

Gallimard 1948. Una dura crítica al respecto —si idealizante, no menos efectiva— en Louis Bolle, *Les lettres et l'absolu*. Ginebra: Perret-Gentil 1959, pp. 76 y ss.

<sup>25</sup> *Baudelaire*. París: Gallimard 1947, p. 224: "Le choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée".

<sup>26</sup> *Le style dramatique*. TS, p. 34: "Un mot au théâtre ... ne doit sortir de ce rôle magique, primitif et sacré".

<sup>27</sup> Un excelente análisis de lo mágico y lo fantástico, en Thomas M. King, *Sartre and the Sacred*. Chicago y Londres: The Univ. of Chicago Press 1974, pp. 49 y ss. Por lo demás, Sartre ha visto muy bien el peligro de una seducción mágica; en efecto, si el teatro no tuviera igualmente "un peu d'objectivité, irait trop vers le côté de la sympathie, de l'*Einfühlung*". *Théâtre épique et théâtre dramatique*. TS, p. 150.

<sup>28</sup> *Le style dramatique*. TS, p. 25: "Au théâtre, 'l'autre' ne me regarde jamais ou si par hasard il me regarde, c'est alors que l'acteur, l'imaginaire disparaît".

<sup>29</sup> *ibid.*, p. 26: "et c'est ce sentiment de nécessité ... qui est à l'origine du tragique et du comique, et il faut le considérer comme analogue à l'impuissance de l'homme qui rêve et qui sait qu'il ne peut rien faire".

<sup>30</sup> *Pour un théâtre de situations* (1947). TS, p. 21: "Chaque époque saisit la condition humaine et les énigmes qui sont proposées à sa liberté à travers des situations particuliers". Pero, al mismo tiempo, "il faut trouver des situations si générales qu'elles soient communes à tous".

<sup>31</sup> "The playwright presents to men the *eidos* of their daily existence: their own life in such a way that they see it as if externally". Interview by *New Left Review: Itinerary of a thought* (Dic. 1969, p. 56; cit. en István Mészáros, *The Work of Sartre. I*. Brighton, Sussex: The Harvester Press 1979, p. 42). *Eidos* debe tomarse aquí en el riguroso sentido de la fenomenología husserliana. Cf. *Ideas I. I, I*, § 3. Trad. de J. Gaos, México: F.C.E. 1962<sub>2</sub>, pp. 20 y ss. Es muy importante también el § 4: "El *eidos*, la *esencia pura*, puede ejemplificarse intuitivamente en datos empíricos, ..., pero igualmente bien en *meros datos de la fantasía*" (p. 23).

<sup>32</sup> "Au théâtre, nous restons dehors et le héros se perd devant nous. ... en même temps, ce héros c'est nous-même en dehors de nous". *Théâtre et cinéma*. TS, p. 88.

<sup>33</sup> "Au fond, je suis toujours à la recherche de mythes, c'est-à-dire de sujets assez sublimés pour qu'ils soient reconnaissables par chacun". *Entretien avec K. Tynan*. TS, p. 164.

<sup>34</sup> He aquí un texto particularmente importante, a este respecto: "le public ... en se reconnaissant, mais dans l'étrangeté, comme s'il était un autre, il se fait exister en face de lui comme *objet* et il se voit sans s'incarner, donc en se comprenant". (*L'auteur, l'oeuvre et le public*. TS, p. 101).

<sup>35</sup> "Une image c'est un irréel qui vous appartient encore, qui m'appar-

tient encore, mais qui est à distance de moi, comme un portrait". *Théâtre épique et théâtre dramatique*. TS, p. 116.

<sup>36</sup> *Forger des mythes*. TS, p. 62: "un grand phénomène collectif et religieux".

<sup>37</sup> "L'idéal serait de "montrer" et "d'émouvoir" en même temps". (*L'auteur, l'oeuvre et le public*. TS, p. 102).

<sup>38</sup> Así, refiriéndose a *Los secuestrados ...*, señala Sartre: "Il ne s'agit pas d'une pièce politique, notez-le, mais d'un sujet d'actualité vis-à-vis duquel j'ai tenu à garder mes distances, pour le dépasser et réserver ainsi la part du mythe". Interview par LE MONDE, 17-IX-1959. TS, p. 318.

<sup>39</sup> Aristóteles, *Poética* VI, 1450a: λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων ("pues llamo argumento a la composición misma de las acciones". Trad. de José Alsina. Barcelona: Bosch 1977, p. 239). Un estudio erudito (aunque quizá no muy afortunado) sobre Aristóteles y Hegel y sus teorías trágicas en W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía*. Trad. de S. Oliva. Barcelona: Seix Barral 1978. II, y VII, § 42.

<sup>40</sup> *ibid.* XI, 1452a: Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή ("La peripetia es el paso de una situación a su contraria por parte de quienes actúan; *ib.*, p. 255). ἀναγνώρισις δέ, ..., ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν (ἐξ ἐχθρας) ἢ εἰς ἐχθραν, (ἐκ φιλίας) τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὠρισμένων. ("El reconocimiento es, ..., el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad u odio en aquellos que están destinados a la felicidad o a la desdicha"). Esta destinación es, naturalmente, negada por Sartre: "La grande tragédie, ..., a pour ressort principal la liberté humaine. ... La fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège". (*Pour un théâtre de situations* (1947), TS, p. 19).

1452b: πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά ("Lo patético es una acción destructora y que provoca reacciones dolorosas"; p. 257).

<sup>41</sup> "Si la folie consiste à ne plus pouvoir se connaître ni se conduire, ses personnages sont le contraire de fous: des monstres de lucidité, de maîtrise intellectuelle sur leurs passions". B.P.D., *Un théâtre d'idées*. Mattemos: no se dominan las pasiones con la inteligencia: la inteligencia es las pasiones en ejercicio.

<sup>42</sup> G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik: Erster Halband. Einl. u. I Teil, I. Abt.* (Lasson, X bis). Hay trad. cast. de *Introducción a la estética*. Barcelona: Península 1973. Vid. también las *Vorlesungen über Religionsphilosophie* (en la trad. franc. de Gibelin, París: Vrin 1959, vol. 2, pp. 127-8). Sartre se pronuncia abiertamente en favor de la teoría hegeliana (*vid.* TS 88, 96, 137). Y, muy especialmente: "Le théâtre est un lieu où apparaissent nos contradictions: Hegel a été le premier à le constater, mais le fait remonter à l'antiquité". (Entretien avec L'EXPRESS 10-IX-1959. TS, 313). Más adelante, matizaremos: para Sartre no se trataría tanto de un conflicto de deberes (universales enfrentados) cuanto de la lucha entre un deber y una *potencia*, un deseo, de deber.

<sup>43</sup> "Les passionés ne font jamais rien d'autre que de raisonner; ils sont même souvent très embêtants ... chaque fois chez lui qu'un homme est aux prises avec une passion, il parle tout le temps, parce que la passion s'exprime par des paroles, par des calculs, par des recherches". (*Théâtre épique et théâtre dramatique*. TS, p. 136).

<sup>44</sup> "Le droit est théâtre. Car aux sources du théâtre, il n'y a pas simplement une cérémonie religieuse, il y a aussi l'éloquence ... les Grecs aimaient les plaideurs ... A la fin, il y a une catastrophe dans laquelle tout le monde est jugé, et les choses reviennent à la normale". (*Entr. avec K. Tynan*. TS, p. 157-8). Como veremos, esto no es así en la tragedia sartreana. Aquí no hay "normalidad". El juicio es a la vez necesario e imposible.

<sup>45</sup> "il faut considérer que ce qu'il y a de neuf aujourd'hui dans le théâtre ... c'est que la contradiction, maintenant, peut appartenir au personnage individuellement". Il n'y a plus une contradiction qui constitue l'action, mais il y a des séries de contradictions intérieures au personnage". (*Th. épique et th. dramatique*. TS, p. 139). Cf. TS, p. 313.

<sup>46</sup> P. Ricoeur, *Réflexions sur "Le Diable et le bon Dieu"*. ESPRIT, XIX, 11 (1951) 711-719. Espléndido estudio de un creyente que se pregunta si, en Sartre, "la foi est devenue indiscernable d'une mauvaise foi consolidée" (p. 717).

<sup>47</sup> Rita FABRI, *Procès*. (OBLIQUES 18-19, op. cit., pp. 141-4). Importante trabajo que ha influido en algunas de las posiciones mantenidas en el presente ensayo.

<sup>48</sup> "Je ne suis ni le maître ni l'esclave, Jupiter. Je suis ma liberté!" (*Les Mouches* III, II. París: Gallimard 1968, p. 181).

<sup>49</sup> "les héros sont des libertés prises au piège, comme nous tous. Quelles sont les issues? Chaque personnage ne sera rien que le choix d'une issue et ne vaudra pas plus que l'issue choisie ... je m'exprimais mal, il n'y a pas d'issues à choisir. Une issue, ça s'invente. Et chacun, en inventant sa propre issue, s'invente soi-même. L'homme est à inventer chaque jour". (*Qu'est-ce que la littérature?* En *Situations II*. París: Gallimard 1948).

<sup>50</sup> La índole de este artículo me impide citar *in extenso* las contribuciones de estudiosos de Sartre. Sirva esta cita a la vez como reconocimiento de su influencia sobre este trabajo y como guía de futuros estudiosos del tema. SOBRE EL TEATRO EN SARTRE: Francis Jeanson, *Sartre par lui même*. París: De Seuil 1957. Dorothy McCall, *The theatre of Jean-Paul Sartre*. New York: Columbia University 1969 (única monografía sobre el tema, es de lamentar su superficialidad). Pierre-Henri Simon, *Théâtre et destin*. París: Armand Colin 1953. Pierre Verstraeten, *Violence et éthique*. París: Gallimard 1972. ARTICULOS: Excelentes artículos sobre el teatro en el núm. de OBLIQUES 18-19, ya cit. (pp. 123-147). Fernando Fergnani, "Le Diable et le Bon Dieu nell'evoluzione filosofica di Jean-Paul Sartre" (*Rivista di Filosofia* 54 (1963) 65-89. Paul Ricoeur, "Réflexions sur Le Diable et le bon Dieu", ya cit. C.R. Bukala, "Sartre's Phenomenology of the Mask", J.B.S.P. VII, 3 (1976) 198-203. OTRAS OBRAS: W. Barret, *Irrational Man*. Westport, Conn.: Greenwood Press 1958 (pp. 213-234).

H.S. Blackham, *Seis pensadores existencialistas*. Barcelona: Oikos-tau 1967<sub>2</sub>. R. Garaudy, *Perspectivas del hombre*. Barcelona: Fontanella 1970 (pp. 66-124). R. Jolivet, *Sartre ou la théologie de l'absurde*. París: Arthème Fayard 1965. W. Kaufmann, *Tragedia y filosofía* (*op. cit.* Para una asombrosa teoría sobre *Las Moscas*, pp. 387-423). R. Lafarge, *La philosophie de Jean-Paul Sartre*. París: Privat 1967. Juan Nuño, *Sartre*. Caracas: Univ. Central de Venezuela 1971 (excelente para la literatura, no así para el teatro: pp. 111-123). J.-L. Pintos, *El ateísmo del último Sartre*. Madrid: Razón y fe 1968. Ph. Thody, *Jean-Paul Sartre*. Barcelona: Seix Barral 1965.

<sup>51</sup> *Entr. avec K. Tynan* (TS, p. 158): "La scène est le tribunal où le cas est jugé".

<sup>52</sup> Final de *Las manos sucias*. Tr. de A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada 1975<sub>2</sub>, p. 103: "HUGO.— No recuperable".

<sup>53</sup> "Dans *Le Diable et le Bon Dieu*, j'avais situé la plupart des scènes à la fin de la journée ou la nuit. Un beau jour ... je me suis aperçu que l'enchaînement de ces tableaux nocturnes en faisait une pièce de nuit". (*L'auteur, l'oeuvre et le public*. TS, p. 93-4).

<sup>54</sup> Cf. G.W.F. Hegel, *Fenomenología del Espíritu*. B. IV. B. 3 (trad. de W. Roces. México: F.C.E. 1966, pp. 128-139). La influencia de Hegel en Sartre es un tema importante que está por estudiar. *Vid.*, con todo, el excelente opúsculo de Intraud Görland, *Die konkrete Freiheit des Individuums bei Hegel und Sartre*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1978, y el artículo de Pierre Verstraeten, "Un double destin de la liberté, Hegel et Sartre (A propos de Leconte de Lisle)", en OBLIQUES (rev cit., pp. 199-216).

<sup>55</sup> "GOETZ.— Hilda, j'ai besoin qu'on me juge. Tous les jours, à toutes les heures, je me condamne, mais je n'arrive pas à me convaincre parce que je me connais trop pour me faire confiance ... il faut que quelqu'un me prête ses yeux". (*Le Diable ...* III, 10<sup>o</sup>, III., *op. cit.*, p. 220).

<sup>56</sup> Final de *Los secuestrados ...* (Habla Franz): "Yo, Franz von Gerlach, aquí en esta habitación, tomé al Siglo sobre mis espaldas y le dije: yo responderé. En este día y para siempre. ¿Qué? ¿Qué? ¡Contestad! ¡Contestad!. (Trad. de M.A. Asturias y B. de Asturias. Buenos Aires: Losada 1976<sub>2</sub>, p. 203).

<sup>57</sup> "JUPITER.— ... Le secret douloureux des Dieux et des rois: c'est que les hommes sont libres". (Y, más adelante): "Il faut qu'ils me regardent: tant qu'ils ont les yeux fixés sur moi, ils oublient de regarder en eux-mêmes. Si je m'oubliais un seul instant, si je laissais leur regard se détourner ...". (*Les Mouches*, II, V. París: Gallimard 1968, pp. 155-6).

<sup>58</sup> "EL PADRE.— ... Yo te hice, yo te destruiré. Mi muerte envolverá a la tuya y finalmente yo sólo habré muerto ... Es extraño, una vida que estalla en un cielo vacío ... Yo no tendré un juez". (*Los secuestrados... op.cit.* V, I., p. 200).

<sup>59</sup> (Heinrich, momentos antes de ser asesinado por Goetz): "Si Dieu n'existe pas, plus moyen d'échapper aux hommes. Mon Dieu, cet homme a blasphémé, je crois en vous, je crois!". (*Le Diable... III, 10<sup>o</sup>, IV, op. cit.*,

p. 229).

<sup>60</sup> (Final de *La putain respectueuse*) "FRED.— ... C'est vrai que je t'ai donné du plaisir? Réponds. C'est vrai? LIZZIE, avec lassitude.— Oui, c'est vrai. FRED.— Allons, tout est rentré dans l'ordre" (Paris: Gallimard 1969, p. 89).

<sup>61</sup> Thomas M. King, *Sartre and the Sacred*, *op. cit.*, p. 113: "Evil is a manufactured concept, made by the society of self-righteous folk for the express purpose of getting rid of temptation in themselves".

<sup>62</sup> "GOETZ.— Heinrich, je vais te faire connaître une espièglerie considérable: Dieu n'existe pas". (*Le Diable ... op. cit.*, p. 228).

<sup>63</sup> "Notre siècle sera jugé, comme nous faisons du XIX<sup>e</sup> ou du XVIII<sup>e</sup>. Il aura sa place dans l'histoire que d'une certaine façon il créera et il appellera un jugement d'une moralité objective sur les hommes. Je voudrais que le public ... se sente en présence de ce tribunal ... Il y a d'ailleurs quelque chose de particulier à notre époque: c'est que nous savons que nous serons jugés". (*L'auteur, l'oeuvre et le public. TS*, p. 103).

<sup>64</sup> "Mais "l'enfer, c'est les autres" a été toujours mal compris ... Je veux dire par là que si les rapports avec autrui sont tordus, viciés, alors l'autre ne peut être que l'enfer. Pourquoi? Parce que les autres sont au fond ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes pour notre propre connaissance de nous-mêmes". (*L'EXPRESS 17-X-1965, TS*, p. 238).

<sup>65</sup> Renate Peters, *Bariona entre Brecht et Sartre* (OBLIQUES, *op. cit.*, p. 136): "Délivré du poids des choses, du poids de l'être, Bariona atteindra à cette légèreté lors de sa conversion radicale: "Je suis léger, Sarah, léger, ah, si tu savais comme je suis léger!" (*Bariona*, 632). (subr. mio). Por eso: "HEINRICH.— Personne. L'homme est néant". (*Le Diable, op. cit.*, p.227).

<sup>66</sup> F. Jeanson, *Sartre par lui même, op. cit.*, p. 24: "Au fond, il les méprise un peu, ces gens d'Argos". Y en p. 25: "Oreste prétend libérer les hommes d'Argos en leur donnant en spectacle sa propre libération ... Mais il faut voir qu'il se fonde sur une conception épidémique de la prise de conscience: nous sommes en pleine magie, au niveau de la classique morale des grands exemples, de la contagion par l'exemple".

<sup>67</sup> "HILDA, riant.— Dans un an, voyons, nous serons tous morts". (*Le Diable ... III, 11<sup>o</sup>, II. op. cit.*, p. 237). Ha sido pasado por alto este verdadero final trágico: el de la matanza de Frankenhause, el 15 de mayo de 1525. Lo ha recordado en un excelente artículo Robert Wilcocks, *Thomas l'obscur*. (OBLIQUES, *op. cit.*, pp. 131-135).

<sup>68</sup> "GOETZ.— ... c'est moi que m'accuse aujourd'hui, moi seul qui peux m'absoudre; moi, l'homme. Si Dieu existe, l'homme est néant; si l'homme existe ..." (*Le Diable ... III, 10<sup>o</sup>, IV. op. cit.*, p. 228).

<sup>69</sup> "FRANZ.— ¿Elegísteis la caparazón? ¡Bravo! ¡Adiós el desnudo! ¿Pero por qué conservásteis vuestros ojos? Lo más espantoso que teníamos. ¿Eh? ¿Por qué?" (*Los secuestrados ... II, I. op. cit.*, p. 116).

<sup>70</sup> Entretiens avec Benny Levy, *LE NOUVEL OBSERVATEUR*, 11 a

24-III-1980 (núms. 800-801-802).

<sup>71</sup> Núm. 801, p. 54: "Si tu veux, les révolutionnaires, de 92 jusqu'à la Commune, ont été des frères, qui en même temps n'étaient pas des frères ... Ils se réclamaient cependant de la fraternité. Et c'est ça qu'il faut essayer de préciser". *Ibid.* p. 56: "un certain rapport d'être né d'une même mère". (Y, tras hablar del mito de la Tierra en Platón, señala): "c'était un mythe sans doute, en un sens, mais c'était aussi une vérité ... Alors, après ça, une *invention* a donné un sens à cette fraternité ... il (el hombre) a mon origine, il est originaire comme moi de la mère-humanité disons, de la mère-terre comme dit Socrate, ou de la mère ..." (subr. mía; *ibid.*, p. 58).

<sup>72</sup> Hesíodo, *Teogonía*, v. 117: Γαῖ' ἐδρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλές αἰεὶ ("La Tierra de amplio pecho, sede siempre segura de todas las cosas". Trad. mía).

<sup>73</sup> *Ibid.*, v. 116: Ἴητοι μὲν πρῶτιστα χάος γένηται ("Ciertamente, antes de todo surgió Chaos". Trad. mía).

<sup>74</sup> Sófocles, *Antígona* (trad. de J. Alemany. Madrid: EDAF 1962, p. 631: "(El hombre) procede unas veces bien o se arrastra hacia el mal, conculcando las leyes de la patria y el sagrado juramento de los dioses".

<sup>75</sup> Entr. avec Benny Levy, *op. cit.*, núm. 800, p. 59: "Si l'on considère, ... que ces sous-hommes ont en eux des principes qui sont humains, c'est-à-dire, au fond, certains germes qui vont vers l'homme et qui sont en avance sur l'être même qu'est le sous-homme, alors là, penser le rapport de l'homme à l'homme par les principes qui s'imposent aujourd'hui, nous pourrions appeler cela un humanisme". El Prof. J.B. Llinares me ha hecho ver las claras raíces nietzscheanas del último Sartre.

<sup>76</sup> Es el final de *Les Troyennes*: "POSEIDON: Vous en crèverez tous". Sartre comenta: "La pièce s'achève donc dans le nihilisme total". (BREF (1965). *TS*, p. 365).

<sup>77</sup> Este es el título de las conversaciones Sartre-Benny Lévy.