

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Jean-Paul Sartre', is positioned in the upper half of the page. The signature is fluid and cursive, with a prominent loop at the end.

---

**JEAN-PAUL  
SARTRE  
EL MURO**

---

El presente volumen recoge los primeros relatos del filósofo francés aparecidos a partir del dramático año prebélico de 1937 en la *Nouvelle Revue Française*. En cuanto al contenido de los cuentos más significativos de "El muro" cabe destacar a la pareja enclaustrada de "La cámara", al personaje entre grandioso y cómico, ávido de asombrar al mundo, de "Eróstrato", al proceso de corrupción de una falsa personalidad que describe "La infancia de un jefe" —entre otros—, que interesan por su intención subyacente antes que por su descaro verbal.

## Jean-Paul Sartre y el existencialismo en la literatura

*Si el existencialismo en cuanto cosmovisión filosófica, y empero contar ya con una larga historia —puesto que sus raíces se hunden en Kierkegaard y las próximas lindan con Heidegger—, no había rebasado el ámbito de lo profesional o profesoral, ha bastado que fuera exhibido sobre la plataforma espectacular propia de las doctrinas literarias —como novedad presunta de la actual trasguerra— para captar las atenciones más distantes, transformándose de la noche a la mañana en un suceso periodístico, en un tema del día, suscitador de mil comentarios ininterrumpidos, sobre el que cada cual consideraría deshonoroso dejar de pronunciarse. Reprueben otros, si gustan, este montaje escénico, este apoderamiento multitudinario. Por mi parte, aun valorizando debidamente la moda —como signo profundo, ineludible, adscrito a ciertas expresiones típicas de una época —, mas sin confundir la esencia con el accidente, prefiero buscar otras interpretaciones. Prefiero considerar tan clamorosa repercusión como un nuevo testimonio afirmativo de la valía y la perennidad de las escuelas literarias, en cuanto son órganos de generaciones diferenciadas.*

*Porque si la segunda parte, el concepto de generación, es reciente como método histórico, la primera, la agrupación de individuos mediante afinidades mutuas —desdobladas parejamente en discrepancias con los demás— es muy antigua e ilustre en precedentes. Recuérdese sencilla-*

mente que en la literatura de tradición más unida, menos sujeta a discontinuidades y desniveles, en la literatura francesa, los espíritus y las tendencias capitales siempre se manifestaron así, agrupados en escuelas y movimientos. Desde los días de la Pléyade con Malherbe, desde las pugnas entre preciosos y burlescos, hasta los nuestros. Desde los románticos a los simbolistas en el siglo pasado. Se diría que frente al irreductible individualismo de las literaturas hispánicas (por algo, y hasta en la época que pudo ser más coherente, en el siglo XVII, Lope de Vega hablaba, en La Dorothea, con intención desdeñosa, de "los poetas en cuadrilla"), productores y consumidores en las letras francesas sólo sostienen y aceptan lo nuevo cuando surge en formación de parada, bajo una bandera espectacular.

Pero la novedad o, más exactamente, la legitimidad de buscar otros contenidos y distintas fórmulas de expresión, ya no es punto de litigio, ni se presta al menor comentario polémico en abstracto, aunque la literatura existencialista particularmente no deje de suscitarlos.

Dicha escuela aporta en primer término otro cambio que hasta ahora no fue señalado, mas que por tratarse de algo genérico merece anteponerse a cualquier consideración específica. Es cabalmente la muda de género dominante que lleva aneja: el salto de la poesía a la novela, la efusión subjetiva al reflejo plural del mundo.

La alternancia y sucesión de los géneros —puesto que éstos, contra aquellas añejas teorías de Croce, y frente a la mezcolanza y atomización de sus elementos propios que hayan podido sufrir, continúan existiendo— es una ley literaria y artística tan digna de atención cuanto escasa o nula-mente estudiada.

Recuérdese someramente: hubo un momento de este siglo en que la pintura adelantó el paso sobre las demás artes y logró influjo en las letras. Le tocó luego la vez a la poesía; bajo el signo de la lírica, con infiltraciones de este

*género incluso en los más lejanos a su esencia, ha vivido gran parte de la literatura europea de los pasados años, hasta la guerra. Señaló el caso hace tiempo, respecto a la literatura española, Pedro Salinas; lo ha comprobado también, en un balance más reciente, François Mauriac por lo que concierne a las letras francesas; y en cuanto a las inglesas, aunque el caso fuera menos acusado en profundidad, si bien más general en extensión, no requiere ningún testimonio explícito.*

*Pues bien, la rosa de los vientos gira y nos encontramos con que la novela cobra primacía y dominio. La novela o, si se prefiere, lo novelesco en un sentido muy amplio, ya que a sus límites violados se incorporan otros elementos también dúctiles, de líneas estiradas ahora más que nunca: ensayismo, filosofismo. Lo filosófico, por lo demás, deja de ser coto cerrado, se vitaliza; lo problemático del pensamiento entra a raudales en nuestras vidas complejas; al centrar en la primera persona del singular las cuestiones vitales, humanas, permanentes, éstas se colorean de un patetismo metafísico. Se ha reemplazado, por ejemplo, el problema de "la muerte" por el de "yo muero" —según frase de Groethuysen, con reminiscencia unamunesca— y, por consiguiente, ya no admite la escapatoria de lo impersonal e intemporal. Parejamente, en la ciencia, el "principio de incertidumbre" de Heisenberg parece ser la única realidad a tono con la atmósfera convulsionada. Y cualquier libro que no refleje este contrapunto, la interacción de vida e intelectualismo, corre el riesgo de dejarnos fríos. De ahí que las novelas de Malraux —no obstante sus imperfecciones, cierta calígene, la borrosidad psicológica de sus personajes— hayan marcado tan honda impronta en las últimas generaciones; de ahí la resonancia múltiple suscitada por libros —asimismo técnicamente nada excepcionales— como los de Arthur Koestler y las polémicas en torno a *Darkness at noon* donde se afrontan y ventilan problemas de conciencia*

sobre un tema tan contradictorio como los procesos soviéticos.

Aun rehuyendo cautelosamente cualquier amago de profetismo, creo no incurrir en ningún desafuero al pronosticar desde ahora que en la literatura de la próxima década lo novelesco problemático será ineluctablemente el género donde se manifiesten las obras más representativas.

Ahora bien, lo grave es que el módico equilibrio anterior de fuerzas conjugadas, de vida e intelectualismo, se ha roto, que el alud irracionalista amenaza con arrasar todo y que se pretende “un honor metafísico en sostener la absurdidad del mundo”, según escribe Albert Camus, quien niega pertenecer al clan existencial, no obstante sus patentes similitudes de concepto —a través de su libro teórico *Le mythe de Sisyphe* y su novela *L'étranger*— con las obras y teorías del portavoz oficial Jean-Paul Sartre.

Cuando en el curso del dramático 1937 aparecieron en *La Nouvelle Revue Française* las primeras novelas cortas de Jean-Paul Sartre —“*Le mur*”, “*Intimité*”— fuimos ya algunos quienes sentimos al leerlas (confesarlo por mi parte no es incurrir en profetismo a posteriori, ya que entonces comuniqué a otros esa impresión) cierto choque sin guiar, la presencia incuestionable de algo cínico, turbador, poderoso. Ciertamente no era su nota dominante, una crudeza temática sin restricciones, ni su atmósfera amoral aquello que podía asombrarnos. No era tampoco su expresión impúdica, sin veladuras, lo que resultaba nuevo. Precedentes múltiples en ambas direcciones había ya depositado en nuestras riberas la resaca de la anterior trasguerra. Bastará recordar las novelas de Louis Ferdinand Céline en Francia, de Erich Kästner en Alemania, de Alberto Moravia en Italia como demostración de que nuestro paladar estaba acostumbrado ya a “delicadezas” semejantes. Y en punto a violencia de situaciones, a amoralidad de atmósfera y “directismo” expresivo, la extensión todavía más vasta y el influjo

creciente logrado por el nuevo realismo de algunos norteamericanos penúltimos —Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Cain...— es suficiente ejemplo. Luego la sacudida del cinismo tenía ya un epicentro lejano, y esa ola turbia, emproada a mostrar la vida como “sound and fury” —como un cuento absurdo contado por un niño idiota, parafraseando las palabras de Shakespeare— se había extendido sin trabas a la novelística de otros países en años más recientes. La guerra, en vez de anular con su violencia real esta corriente, al superarla con los hechos, no hizo sino reforzar paradójicamente sus batientes, inclusive en la antes innocua literatura inglesa, según muestra la difusión alcanzada allí durante los años de la “blitzkrieg” por las imaginaciones a lo Kafka, de Rex Warner y, particularmente, por cierta novela sádica, Miss Blandish.

Hasta en la secuestrada España las dos únicas novelas que alcanzaron renombre —aludo a Nada, de Carmen Laforet y a La familia de Pascual Duarte, por Camilo José Cela—, que la gente de allí ha leído y celebrado (quizá no tanto por su puro valor literario, muy relativo en los dos casos, sino por la protesta subterránea que marcan contra el oscurantismo y el conformismo teocrático-castrense) trasuntan semejante visión cínica e implacable de la vida. Una mención más subrayada, tanto por su valía infinitamente superior, como por tocarnos más de cerca en todos sentidos, merecen las obras de dos poderosos novelistas españoles revelados en el destierro. Aludo a Max Aub, cuyos libros Campo de sangre y Campo cerrado merecían mayores atenciones que las logradas; y a Arturo Barea español en Londres, desconocido por casi todos sus compatriotas, pero cuya trilogía autobiográfico-novelesca The forging of a rebel ya ha conquistado el espaldarazo de varias traducciones.

Todo ello evidencia que la guerra y la trasguerra podrán haber exacerbado esa tendencia cínica, tremenda, malhablada, pero queda probado que no sólo en potencia, sino

en actos y obras múltiples, existía ya desde antes. Ciertamente es que particularmente en Francia, ya hace años veníase hablando de una corriente "miserabilista" —el apelativo corresponde a Jean Schlumberger— introducida quizá antes que nadie por los libros ya aludidos, crudos, malhablados de Céline, autor hoy relegado a la zona de lo inabarcable, merced a su conducta colaboracionista, ya que aquel cantor de negruras, aquel maniático antisemita lógicamente había de sentirse solidario con el antiespíritu nazi. Pero ni por su contenido ni por su técnica el autor del *Voyage au bout de la nuit* marcaba otra cosa que una reanudación del realismo naturalista, llevado a su dislocación caricaturesca y en sus aspectos más sombríos.

Con la aparición de las novelas sartrianas las cosas toman un nuevo sesgo: la técnica cambia y la intención también. El incriminado "miserabilismo" no está tanto en el tema o en los detalles episódicos, como en el meollo de sus personajes y en la atmósfera que los baña. De otra parte el zolesco, las construcciones macizas, son sustituidas por el fragmentarismo y las visiones superpuestas, cuyo ejemplo más expresivo puede encontrarse en la composición de *El aplazamiento*.

Más la crudeza allí mostrada era de carácter diverso: más sutil y especiosa, como respondiendo a un preconcepto intelectual, como ejemplos de una cosmovisión peculiar muy elaborada y meditada. Sin ser meramente externa, puesto que iba unida al fondo, aquella crudeza tampoco podía considerarse esencial: era una resultante más que un fin. La pareja enclaustrada de "La cámara", el personaje entre grandioso, cómico y salaz, ávido de asombrar al mundo, de "Eróstrato", el proceso de corrupción de una falsa personalidad que describe "La infancia de un jefe" —entre otras novelas cortas de *El muro*— impresionan e interesan por su intención subyacente antes que por su descaro verbal.

Su personalidad incipiente quedó ya más definida cuando en 1938 dio a luz su primera novela *La náusea*. Decir que Antoine Roquentin, su protagonista, y casi el único personaje de esta novela tan despoblada y fantasmal, tan deliberadamente escasa de peripecias externas como rica en alusiones significantes, es una suerte de esquizofrénico, no explica gran cosa. La náusea que experimenta ante el mundo mediocre que le rodea no es física, sino metafísica. Es el sentimiento de la existencia como un vatio donde lo vital se aniquila, y donde contrariamente las formas inorgánicas de la materia asumen, al ser contempladas con frialdad y desprendimiento, una presencia fascinante. Según explica el mismo personaje en una página de sus soliloquios, lo esencial es la contingencia; por definición, la existencia no es la necesidad; existir es estar ahí simplemente (*Dasein*: la fórmula clave de Heidegger); los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca puede uno deducirlos. Y agrega Roquentin —portavoz novelesco de Sartre— que ningún ser necesario puede explicar la existencia: la contingencia no es una apariencia que pueda disiparse; es lo absoluto. Y, por consiguiente, la gratuidad perfecta. Gratuidad que equivale a lo Absurdo. “Yo comprendía, que había, encontrado la, clave de la existencia, la clave de mis nauseas, de mi propia vida. De hecho, todo lo que pude captar después se concentra en esta absurdidad fundamental.”

Hacia la apología sistemática de lo absurdo, hecha no con ánimo paradójico sino con meditado rigor, se encamina paralelamente el libro ya aludido, *Le mythe de Sisyphe*, de Albert Camus. ¿Y acaso Heidegger al centrar en la nada el tema de sus reflexiones, y pretender que en ella se hace patente la angustia, no había ya anticipado desde 1931 — en su discurso *¿Qué es Metafísica?*— los elementos esenciales de esta conclusión?

Contra lo que parecen creer y afirmar tantos gacetilleros confusionistas, ni el existencialismo se produce como una consecuencia directa de la guerra, ni ha surgido súbitamen-

te armado, cual una nueva Minerva, de la cabeza del Júpiter Sartre. Su importancia además —sobre todo desde nuestro punto de vista— no radica tanto en su filosofía como en la incorporación, por vez primera, de ciertos conceptos filosóficos a la novela y al teatro. Claro es que, lamentablemente, no son tales ideas las que han removido tan plurales curiosidades, sino la envoltura, mejor dicho, la aludida desenvoltura verbal con que se presentan, y, sobre todo, el relente peculiar que desprenden ciertas páginas sartrianas. Pero cualquier epíteto censorio, al cabo, no corresponde a Sartre: su destinatario es el mundo real de donde toma sus modelos. Por lo demás, errarán totalmente el camino quienes se acerquen a sus libros buscando únicamente páginas libidinosas, tanto como quienes pretendan identificarlas con la literatura licenciosa; su entraña estético-filosófica los sitúa en un plano muy superior, rigurosamente aparte de las procacidades vulgares.

En 1940, pocos meses antes de la caída de París, Sartre da *L'Imaginaire* con el subtítulo de *Psicología fenomenológica de la imaginación*, tratado denso de aire rigurosamente filosófico, y cuya aridez expositiva le aleja de quienes hubieran acudido a él seducidos por la colindancia estética del tema. Y en 1943, bajo la ocupación alemana, su libro teórico más capital hasta la fecha, *L'être et le néant*, ensayo de ontología fenomenológica, libro abrupto, rigurosamente técnico, compuesto de 722 páginas, a gran tamaño, del que todos hablan "pero que no han leído cabalmente una docena de personas ni han comprendido más de seis", según dice un especialista y no cualquier lego; lo que se explica, ya que su fraseología nos ofrece, en cualquier página donde aisladamente hundamos la mirada, la impresión de una traducción germánica en crudo, dicho esto con todo respeto.

Aun habiendo militado en las filas de la resistencia intelectual francesa, Sartre —primero movilizado, luego prisionero, al final evadido— fue uno de los no muchos autores

que, por habilidad propia o condescendencia ajena, gozó de ciertas franquicias para publicar sus libros y estrenar sus obras dramáticas durante la ocupación nazi. Efectivamente, en 1943, dio a la escena su drama en tres actos *Les mouches*, vivificación mitológica de Orestes, llena de alusiones algo sibilinas a la actualidad de aquel entonces, en su condenación del tirano criminal; y en 1944 otro, en un acto, *Huis clos*. A puerta cerrada es, a mi ver, la realización escénica de Sartre más lograda hasta la fecha. El infierno que nos pinta, una simple habitación de hotel —donde están condenados a vivir toda la eternidad los tres únicos personajes— es más empavorecedor que pudieron serlo en la Edad Media las alegorías llameantes. El infierno real es el de la eternidad sin puertas, el de la incomunicación absoluta que padecen esos tres seres —tres escorias humanas— destinados “*per in aeternum*” a vomitarse sus recuerdos.

Sobrevvenida la liberación su actividad se multiplica: lanza los dos primeros volúmenes de una tetralogía novelesca, cuyo título general es *Les chemins de la liberté* y cuyos dos primeros tomos, únicos aparecidos hasta la fecha, se denominan *L'âge de raison* y *Le sursis*, libros removedores, suscitadores de epítetos negros —amoralidad putrefacción, etc. — que sirven a su propaganda, a cierta aureola de escándalo y publicidad, pero que en nada definen sus intenciones últimas ni revelan su verdadero carácter. La edad de la razón es una verdadera obra maestra en punto a crudeza, cinismo, desolación, y deprimente como ella sola. No por el tema —escabroso, pero nada excepcional—, no por la catadura de algunos personajes y el cariz de ciertas escenas, sino por la atmósfera general envolvente. La crudeza, pues, no está en los hechos mismos, tampoco en la manera —bastante objetiva— con que se nos narran, sino en algo indefinible y deletéreo que atraviesa todas las páginas. En el modo como aquellos seres reaccionan ante los acontecimientos, modo visceral pudiéramos decir, por oposición a todo estilo anímico. Aparentemente buscan definirse por su

*libertad de acción, por su "disponibilidad", mas en realidad parecen simples esclavos de sus impulsos más elementales. Pero cualquier juicio definitivo sobre esta obra, lo mismo que sobre El aplazamiento —enmarcada en la época de Munich— resultaría prematuro, ya que no está acabada, y el autor promete que en el tomo cuarto y último quedará patente su sentido. Estrena otras dos obras dramáticas, Morts sans sepulture —drama de la resistencia— y La putain respectueuse —quizá su única pieza moral, pese al título descarado— que renuevan idénticas marejadas con parecida inocuidad, puesto que se trata de creaciones cuya intención y cuyos valores pertenecen a un plano más alto. Y lanza la revista mensual Les temps modernes, publicación que editorialmente viene a ser una continuación de la famosa Nouvelle Revue Française —ya que aparece respaldada por el mismo editor, Gallimard, y que en su primer consejo directivo figuran nombres como el de Jean Paulhan, director de aquélla, quien por cierto no quiso resucitarla en modo alguno con el mismo título, pues entendía que había quedado prostituida para siempre merced al director que se incautó de ella, durante la ocupación, Drieu la Rochelle —, mas que literariamente acusa otras características.*

*Desde entonces el nombre de Sartre —en cuya vida externa no hay ningún dato llamativo que apuntar: nacido en París, en 1905, normalista brillante, profesor de filosofía primero en Le Havre y luego en el Lycée Condorcet de París, hombre de tertulia y pandilla en los cafés próximos a Saint-Germain-des Prés— conoce una boga publicitaria clamorosa e ininterrumpida. Es leído, discutido, admirado, o improperiado como pocos. En manos de gacetilleros y aficionados el existencialismo corre el riesgo de trocarse en una moneda deslucida. Despectivamente, quienes se jactan de estar de vuelta de todo, aseguran cada seis meses que Sartre es un "bluff", el existencialismo una moda pasajera y que dentro de otros seis ya nadie se acordará de ellos. ¿Será cierto... al cabo de una sesena algo más elástica? Recor-*

*demos que de enterradores espontáneos y pompiers de corazón están llenas las ciudades literarias. Agreguemos que si en Sartre sólo hubiera esa crudeza expresiva tan vituperada ya hace mucho tiempo que habría sido eclipsado por otros.*

*Si fuéramos a fijarnos únicamente en este aspecto del existencialismo —el más sensacionalista y adjetivo— en el de su escatología, y aun en el de su coprología, y como a todo hay quien gane, resultaría que la marca sartriana fue superada poco después al conocerse en francés —pues el puritanismo yanqui tiene prohibida la circulación de las ediciones originales— las obras de cierto novelista norteamericano. Aludo, como se sospechará, a Henry Miller y a sus novelas *Tropic of Cancer* y *Tropic of Capricorn*. Lo coprológico, no sólo lo irracional y lo visceral —sustituyendo a la mente y a los sentidos como instrumentos para captar el mundo—, alcanzan aquí sus límites más desafortados. Con la diferencia de que en Miller no hay más que una obsesión libidinosa y un caos aterrador, mientras que en Sartre —como en sus colegas, afines, o discípulos: Simone de Beauvoir, Georges Bataille, Michel Leiris, etc., hay un concepto peculiar del mundo y un arte muy refinado, aun cuando en ciertos casos intente disfrazarse de balbuceo o tosquedad.*

*Resultaría fuera de lugar e inevitablemente extenso intentar siquiera exponer someramente las teorías del existencialismo en el plano filosófico. En el que más cercanamente nos toca, en el literario, éstas se condensan y aclaran cuando sus defensores nos dicen cómo su propósito es reproducir fielmente el flujo y reflujo de la vida interior (¿acaso Dostoievsky, acaso Joyce, acaso Kafka, los mismos surrealistas, se habían propuesto otra cosa?) antes de que el espíritu intervenga para introducir una lógica que no existía. O bien cuando afirman que este pensamiento es como una reacción de la filosofía del hombre contra los excesos de la filosofía de las ideas y la filosofía de las cosas. Porque “mientras el pensamiento abstracto —escribía Kierkegaard*

— se propone comprender abstractamente lo concreto, el pensador subjetivo (leamos hoy existencial) tiende, por el contrario, a comprender concretamente lo abstracto”. Ciertamente es que lo anterior sólo constituye levísima insinuación de un sistema que se presenta tan trabado y coherente, pero ello nos explica por qué, en definitiva, quizá el pensamiento existencial se exprese mejor que en las obras doctrinales en la novela y en el teatro. “Si la descripción de la esencia —corroborada por Simone de Beauvoir— pertenece a la filosofía propiamente dicha, únicamente la novela permitirá evocar, reflejar, en su realidad completa, singular, temporal, el flujo original de la existencia.” Luego, en definitiva, quien desee captar vívidamente las tesis existencialistas, antes que a las exposiciones doctrinales deberá acudir a las novelas y dramas de Sartre ya mencionados, lo mismo que a las de Simone de Beauvoir —*L’invitée*, *Le sang des autres*, *Tous les hommes sont mortels*, más la pieza *Les bouches inutiles*— ya que cada una de ellas viene a ser la ilustración y corporización de tales teorías.

GUILLERMO DE TORRE

# El muro